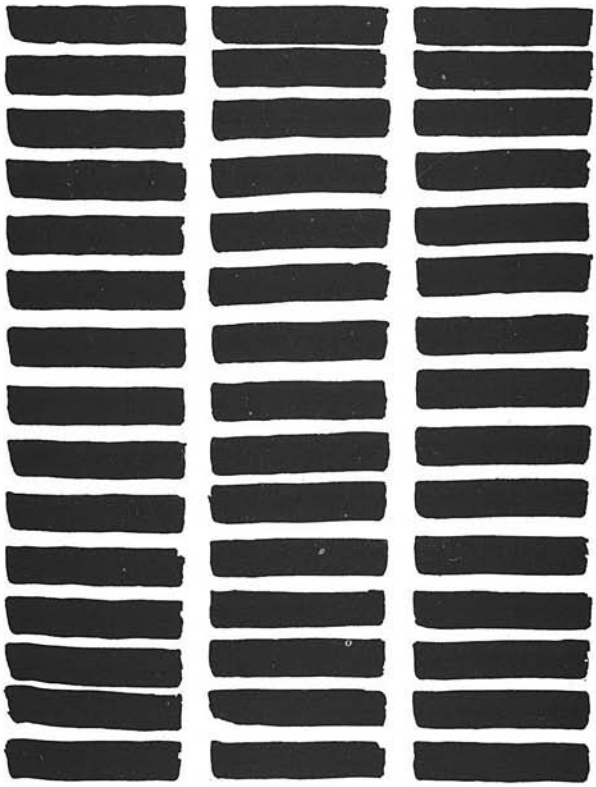
Rob van der Bijl

SPRAKELOZE ARCHITECTUUR



Delftse Universitaire Pers

sprakeloze architectuur

Sprakeloze Architectuur is deel 4 in de reeks
Ontwerp en Theorie onder redactie van Arie Graafland.

Rob van der Bijl

SPRAKELOZE ARCHITECTUUR

Delftse Universitaire Pers 1987

Uitgegeven door:

Delftse Universitaire Pers
Stevinweg 1
2628 CN Delft
telefoon: (015) 783254

Omslag: T75-124, Jan Schoonhoven 1975 (met toestemming van Orez Mobiel, Den Haag, 1985).
Red.& Typewerk: Mieke van Veldhuizen.

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Bijl, Rob van der

Sprakeloze architectuur / Rob van der Bijl. - Delft: Delftse Universitaire Pers. - Ill. - (Ontwerp & theorie; 4)
Met lit.opg.
ISBN 90-6275-338-8
SISO 710 UDC 72 NUGI 655
Trefw.: bouwkunst.

Inhoud

Voorwoord

'Sprakeloze architectuur' is het vierde deel in de reeks Ontwerp en Theorie. [1] Evenals bij de voorafgaande delen wordt hier een verband gelegd tussen de ontwerppraktijk van de stedebouwer/architect en de reflectie op deze disciplines. Architectuur wordt door Van der Bijl opgevat als een vorm van intellectuele arbeid die voortkomt uit de maatschappelijke arbeidsdeling. Het ontstaan hiervan wordt door de schrijver gesitueerd bij Brunelleschi. Hij sluit wat dit betreft aan bij een vroegere Delftse publikatie die de betekenis van de abstracte arbeid in de architectuur benadrukte. Vanuit deze optiek onderzoekt Van der Bijl de kwaliteit van architectuur. Niet alles wat gebouwd of getekend is, kunnen we zonder meer tot de architectuur rekenen. Van der Bijl werkt Porphyrios' these over de architectonische problematiek uit. Vanuit het problematiekbegrip worden een aantal prominente ontwerpers onderzocht. Misschien is het juister te zeggen ontwerpen, i.p.v. ontwerpers, want de architect speelt weliswaar een belangrijke rol, maar uiteindelijk niet de doorslaggevende. De betekenis kan immers nog voorbij de intenties van de ontwerper reiken. Op heldere wijze worden een aantal ontwerpen van Eisenman, Rossi en Koolhaas geanalyseerd. Het Delftse fenomeen 'plananalyse' krijgt hier een specifieke betekenis. Voorbij een louter instrumenteel niveau worden de ontwerpen geanalyseerd op hun betekenis. Deze werkwijze is belangrijk, omdat zij niet vastloopt in een descriptieve plananalystische beschrijving, maar het begrip 'analyse' geeft waar het voor staat: systematische reflectie. In die zin neemt het boek een kritische positie in ten opzichte van deze praktijk die wat mij betreft aan revisie toe is. Van der Bijl's boek is wat dat betreft een produktieve ontwikkeling voor het ontwerponderwijs aan de faculteit Bouwkunde.

Arie Graafland, maart 1987

Noot bij voorwoord

1) 'Sprakeloze architectuur' vormt te zamen met 'Abstractie aan de Vecht' (verscheen als deel 3 in de reeks Ontwerp en Theorie, Delft 1987) de bewerking van een afstudeerproject. Dit project is verricht aan de TU-Delft, faculteit der Bouwkunde, en werd vastgelegd in een doctoraalscriptie ('Drie ontwerp-analyses', Rob van der Bijl april/mei 1985). Zie verder: DBSG Stylos; Afstudeerwerk deel 2. Delft 1986, pp.92-93.

hoofdstuk 1

Introductie

Als ik iets schrijf wil ik een gedicht maken.

Hans Faverey

Dit boek presenteert een reeks ontwerpanalyses. De ontwerpen waarop deze analyses betrekking hebben, zijn vervaardigd door de architecten Peter Eisenman, Aldo Rossi en Rem Koolhaas. Te zamen vormen de analyses een verhaal over 'sprakeloze architectuur': architectuur die niet tot onmiddellijke inzet een representatie van een voorgestane werkelijkheid heeft, waar niet een 'verhaal' de boventoon voert en ook architectuur die niet direct teruggebracht kan worden tot de oplossing van een ideologische of functionele puzzel.

'Sprakeloze architectuur' is niet alleen een presentatie van een drietal ontwerpanalyses, maar ook een verslag van een onderzoek. In feite vormen de analyses een zelfstandig onderzoek naar de 'eigen' middelen van architectuur. Als architectuur niet onmiddellijk tot iets 'anders' teruggebracht kan worden, dan moet het toch mogelijk zijn typisch *architectonische* kwaliteiten te omschrijven en af te bakenen. Wat dat betreft is architectuur te vergelijken met poëzie. Ook de dichter maakt gebruik van typisch 'eigen', in zijn geval poëtische middelen. Middelen die niet kunnen worden gereduceerd tot de literaire technieken van de romanschrijver, de stilistische vondsten van de journalist of de retoriek van de essayist. De dichter Hans Faverey drukt het zo uit: *"Als ik iets schrijf wil ik een gedicht maken."* [1] Faverey maakt geen roman, hij schrijft geen smeuïg artikel of een doorwrocht essay. Hij zegt ook niet simpel: 'ik zie een bos chrysanten', maar:

De chrysanten
die in de vaas op de tafel
bij het raam staan, dat

zijn niet de chrysanten
die bij het raam
op de tafel
in de vaas staan. [2]

Faverey zet met behulp van poëtische middelen de werkelijkheid van de onbewuste of alledaagse ervaring om in een 'ander' soort werkelijkheid: een gedicht, poëzie. Door een bepaalde rangschikking van zinnen, door het geheel van strofering, door bewuste herhalingen en verwisseling van volgordes, door ritmering en onderbreking ontstaat uiteindelijk een poëtisch bouwwerk. Een dergelijk werk representeert niets, het is noch een verhaal, noch een afbeelding van een werkelijkheid. Faverey *"(wil) niet meer het gezeur hebben van: waarheen verwijst dat? en: wat bedoelt de dichter nou? Want dan bedoelt de dichter gewoon wat er staat (...)"*. [3)]

Iets soortgelijks is er aan de hand in architectuur. Architectuur van Eisenman of Rossi is net zo 'sprakeloos' als de poëzie van Faverey. In dit boek komt deze sprakeloosheid uitvoerig aan bod. De volgende twee hoofdstukken starten met een tweetal (architectuur)theoretische uiteenzettingen. Hoofdstuk 2 gaat in op de rol van de architect als 'specifieke' intellectueel. Er blijkt een bijzonder verband tussen de intellectuele arbeid zoals de architect die in zijn praktijk verricht en de mogelijkheid voor Architectuur. De afbakening van een onderzoeksobject - ten behoeve van de analyses - vindt plaats in het derde hoofdstuk. De term 'architectuur' is eigenlijk te vaag. Gelukkig biedt Porphyrios' problematiekbegrip een mogelijkheid voor een geschikt, omvattend onderzoeksobject. Toch is de opzet van de ontwerpanalyses in onderzoeksmethodisch opzicht bescheiden. Dat wil zeggen, in de analyses wordt nadrukkelijk aandacht besteed aan het onderzoeken van architectonische problematieken, maar dat gebeurt met behulp van concrete ontwerpen. En het zijn deze ontwerpen die in de context van de voorgenomen analyses als empirisch onderzoeksobject functioneren.

In de hoofdstukken 4, 5 en 6 volgen de analyses van respectievelijk Eisenman, Rossi en Koolhaas. Afgezien van enkele ondergeschikte praktische overwegingen (zoals bijvoorbeeld de beschikbaarheid van documentatie), is de keuze voor juist deze ontwerpen niet willekeurig. Het geheel van analyses wordt in

architectuurtheoretisch opzicht veel waardevoller wanneer met zo'n onderneming een zo breed mogelijk terrein wordt bestreken waarin een *architectonische* problematiek in het geding is. Globaal strekt dit terrein zich uit vanaf architectuur naar stedebouwkunde (niet in 'planologische' zin) en landschapsarchitectuur. De te analyseren ontwerpen dekken dit gehele terrein. Van Rossi is zijn architectonisch ontwerp gekozen voor de uitbreiding van een begraafplaats in het Italiaanse Modena; Eisenman is vertegenwoordigd met een drietal ontwerpen waarin zowel architectonische als stedebouwkundig-architectonische vraagstukken aan de orde zijn; de landschapsarchitectuur tenslotte komt aan bod met een parkontwerp van Koolhaas (O.M.A.) dat is vervaardigd in het kader van de bekende La Villette-prijsvraag.

Dat het werk van deze architecten is uitverkoren, heeft ook nog een andere reden. In hun praktijk kennen deze architecten een relatief groot belang toe aan de ontwerptekeningen en aanverwante documenten. Misschien mag zelfs worden verondersteld dat dit ontwerpmateriaal vaak een eigen leven gaat leiden; dat er nauwelijks een verband (representatief, modelmatig e.d.) kan worden gelegd tussen ontwerp en voorgestane, te realiseren werkelijkheid. Voor Rossi is dit zeker het geval, voor beide andere architecten waarschijnlijk in mindere mate. Gelet op het empirisch object van deze studie - samen te vatten als ontwerpdocumentatie (tekeningen e.d.) - is de keuze voor het werk van juist deze architecten niet geheel onverwacht.

Ondanks verschillen is de opbouw van de analyses in grote lijnen steeds hetzelfde. Eerst wordt de verhouding van het ontwerp nagegaan met de thema's 'ideologie' en 'functionaliteit'. Pas daarna worden de 'eigen', architectonische middelen van elk ontwerp afzonderlijk onderzocht. Wat is het werkelijk object van de geanalyseerde architectuur? zal dan de belangrijkste vraag zijn. Het zevende hoofdstuk presenteert een soort 'conclusie'. Aan de hand van het fenomeen 'tafelarchitectuur' wordt nagegaan op wat voor wijze architectuur zou kunnen worden 'gedefinieerd'. Op maar liefst twee manieren blijkt dit inderdaad te kunnen,

hetgeen tenslotte wordt verduidelijkt met een voorbeeld 'buiten' de architectuur, dit keer niet de poëzie van Hans Faverey, maar de tekeningen van Jan Schoonhoven.

De tekst in dit boek kan op verschillende manieren worden gelezen. Natuurlijk geeft een volledig en chronologisch leestraject het meest complete beeld van de studie, maar de afzonderlijke ontwerpanalyses (hoofdstuk 4, 5 en 6) laten zich ook als boeiende, zelfstandige verhalen lezen. Hetzelfde geldt voor de slotbeschouwing in hoofdstuk 7. Een citaten'strip', tenslotte, kan men samenstellen uit de aan ieder hoofdstuk voorafgaande citaten, van de auteur of architect die in het desbetreffende hoofdstuk een prominente plaats inneemt, om op deze (v)luchtige wijze een kernachtige indruk van het boek te verkrijgen.

Zowel in 'Sprakeloze architectuur' als in 'Abstractie aan de Vecht' [4] wordt geprobeerd om de ontwerpanalyse als volwassen, wetenschappelijke methode te hanteren in het onderzoek van architectuur. Aan dergelijk onderzoek zou een zelfstandige, academische positie dienen te worden toegekend. Dat is jammer genoeg maar zelden het geval. Al te vaak is het onderzoek van architectuur ondergeschikt aan een bouwkundige of andere praktijk en heeft de ontwerpanalyse slechts een ondergeschikte of instrumentele functie. In dit boek wordt afstand genomen van een dergelijke optie, echter zonder de band met de *ontwerp*praktijk af te kappen. Behalve in zelfstandig onderzoek van architectuur vervult de ontwerpanalyse ook een functie in het ontwerpen van architectuur. De ontwerpanalyse kan een produktieve rol spelen in het ontwerpen zelf en de ontwerpmethodiek in het bijzonder.

Noten bij hoofdstuk 1

1) T.van Deel; Onthechtingsoefeningen, In gesprek met Hans Faverey. In: Revisor, december 1978, pp.35-40.

2) H.Faverey; Chrysanten roeiers. Amsterdam 1978.

3) Van Deel, a.w.

4) R.van der Bijl; Abstractie aan de Vecht. Delft 1987.

hoofdstuk 2

Architectuur als intellectuele arbeid

De intellectuelen hebben geleerd om niet langer te werken in een 'universeel' en 'exemplarisch' perspectief, op een niveau dat 'voor allen goed en juist is'. Maar ze werken op afgebakende terreinen, gericht op specifieke punten, namelijk waar zij door hun arbeids- en levensomstandigheden mee te maken hebben.

Michel Foucault

Architectuur kan worden opgevat als vorm van intellectuele arbeid. Nauwkeuriger: het architectonisch ontwerp is het produkt van intellectuele arbeid. Dat wil zeggen, de architect is een intellectueel die in het kader van een georganiseerd produktieproces uiteindelijk vormgeeft aan zijn ontwerp. Een dergelijke arbeid veronderstelt niet alleen een bepaald object van arbeid, maar ook een bepaalde taakverdeling. Uiteindelijk gaat het bij een te bouwen architectuur om veel meer dan intellectuele arbeid alleen. De inbreng van de architect vormt slechts een deel van de totale werkzaamheden. Er is sprake van arbeidsdeling. Naast de intellectuele, architectonische arbeid vormt de handarbeid een ander deel, dat zich echter op een bijzondere wijze verhoudt met het werk en de rol van de architect.

Brunelleschi

Architectuur als de uitkomst van een arbeidsdelig produktieproces verschijnt in de geschiedenis voor het eerst in het Florence van rond 1400. Hierbij moet echter wel worden aangetekend dat deze arbeidsdeling nog niet het karakter vertoonde van de arbeidsdeling die het huidige tijdsgewricht kenmerkt. Het moge duidelijk zijn dat hoewel het beroep architect sinds ongeveer 1400 een arbeidsdeling impliceert, de architect van vandaag niet meer een vergelijkbare functie kan vervullen. Niettemin kan de vroegkapitalistische arbeidsdeling van destijds worden aangevoerd als het begin van de architectuur als produkt van intellectuele arbeid in het kader van een maatschappelijke arbeidsdeling.

Oorspronkelijk was de bouw van grote gemeenschappelijke bouwwerken geheel in handen van een gilde. In die gilde structuur *"(...) was er in feite sprake van een collectieve leiding van het bouwwerk. De bouwmeesters die plannen maakten en het het werk van de afzonderlijke ambachten coördineerden, ontleenden hun 'gezag' aan een delegatie van verantwoordelijkheid, niet aan een 'monopolie' op de noodzakelijke kennis. Deze kennis zelf was in wezen een collectief bezit, resultaat van een gemeenschap-*

pelijke traditie en ervaring.", schrijven Bolte en Meijer. [1] Rond 1400 ontstaat er echter een toenemende invloed van burgers op de totstandkoming van bouwwerken. Zij krijgen een overheersende positie binnen de gilden, bovendien geven zij steeds meer opdrachten aan individuele kunstenaars. Deze kunnen zich samen met de bouwmeesters steeds onafhankelijker opstellen. De fundamentele verandering voltrekt zich echter als gevolg van de schaalvergroting van de bouwwerken. Hierdoor worden nieuwe technische eisen gesteld waaraan het traditionele systeem van collegiale produktie niet kan voldoen. Dit wordt duidelijk met de constructie van de Dom van Florence. De afmetingen van de koepel zijn te groot om met de traditionele technieken uit te voeren. Ook de prijsvraag in 1418 levert niets op. "*Dat was het moment waarop Filippo Brunelleschi een beslissende rol speelde. Op basis van een studie van Romeinse en Islamitische constructietechnieken ontwikkelde hij een techniek die het mogelijk maakte de koepel te construeren zonder, zowel financieel als technisch onrealiseerbare, houten formelen. Zijn technische innovaties plaatsten Brunelleschi in een nieuwe positie tegenover de uitvoerende ambachtslieden, zijn mede-bouwmeesters en de bouwcommissie van het wolgilde. Die nieuwe positie was in feite gebaseerd op een kennismonopolie en maakte een eind aan het principe van collegiale produktie.*" [2] Naast deze technische innovatie is de positie van Brunelleschi ook het gevolg van een aantal formele vernieuwingen. Deze komen voort uit de introductie van het perspectief als ruimtelijk organisatieprincipe.

De verhouding van de architect tot de ambachtelijke werkers is hiermee gewijzigd. "*De normalisering van de decoratieve onderdelen* (in de perspectivische ruimte wordt de maateenheid als abstract concept gehanteerd, RvdB) *maakt de inventiviteit en creatieve vrijheid van de steenhouwers, beeldhouwers en decoratieve schilders, die reeds hun glans verloren hebben, in één slag tot een anachronisme; ze zien op die manier hun traditionele functies verloren gaan.*" [3] en "*De kern van de Brunelleschiaanse revolutie lag echter noch in de technische, noch in de formele*

vernieuwingen. Deze waren tegelijk voorwaarde voor en resultaat van een nieuwe maatschappelijke positie van de architectonische arbeid. Op basis van deze nieuwe positie was een nieuwe praktijk van de Architectuur mogelijk en daarmee de bevestiging ervan als zelfstandige discipline met een eigensoortige, maatschappelijke functie." [4] Tafuri kenschetst de Brunelleschiaanse revolutie als *"(...) de geboorte van de architect als intellectueel - als ideologische voorhoede van de heersende klassen."* [5] Bolte en Meijer citeren vervolgens in dit verband Kees Vollemans: *"Ideoloog is Brunelleschi (...) in de zin dat hij zich losmaakt van ambacht en gilde, 'de autonomie van zijn eigen rol opeist', en zich de principes van de intellectuele rationaliteit zodanig toeëigent dat hij ze zodanig ook tegen de heersers zelf richt. Brunelleschi is ideoloog omdat hij zich vereenzelvigt met de revolutionaire betekenissen van een volledig doorgerationaliseerde omgeving, die zichzelf reguleert, die zichzelf genoeg is."* [6]

De geschiedenis van Brunelleschi illustreert zo de architectonische produktie als arbeidsdelig proces. Maar het maakt tevens duidelijk hoe zich een bepaald object van architectonische arbeid begint af te tekenen. Brunelleschi bezit immers een kennismonopolie. Deze kennis heeft een intellectueel, abstract karakter; de architectonische produktie wordt niet langer meer beheersd door concrete en praktische regels van bouwen. De bouw is niet langer meer een samenspel van verschillende gilden met hun praktische (hand)vaardigheden en regels. De architectuur komt voortaan tot stand op basis van een abstract, organiserend principe. Het is dit principe waarop de architect Brunelleschi het monopolie heeft. Zijn abstracte kennis organiseert de architectuur. Die kennis heeft hoofdzakelijk betrekking op de nieuwe perspectivische constructie van de architectonische ruimte; een ruimte geregeerd door de abstracte structuur van een ontworpen maateenheid. Dat is bijvoorbeeld heel goed te zien in de plattegrond van de S.Spirito. Dit architectonisch ontwerp (eveneens van Brunelleschi) is geheel gebaseerd op een abstract, modulair maatsysteem. Natuurlijk bezit Brunelleschi ook een monopolie op een aantal constructieve en

technische vaardigheden, kenmerkend voor zijn positie als architect - zijn positie als intellectueel dus - is het abstracte karakter van zijn arbeidsobject dat hem een zeer bijzondere positie verleent in het kader van de arbeidsdeling van zijn tijd.

Brunelleschi staat voor het begin van een transformatie, die Foucault aanduidt als de overgang van de 'universele' intellectueel naar de 'specifieke' intellectueel. Brunelleschi illustreert in feite de eerste stap voorbij de universele intellectueel, een stap die Foucault als volgt karakteriseert: *"Leermeester van waarheid en gerechtigheid. Men luisterde naar hem als een vertegenwoordiger van de universaliteit, of hij wilde zichzelf als zodanig gehoor verschaffen. Intellectueel zijn betekende zoveel als het geweten zijn van iedereen."* [7] Volgens Foucault is al sinds ettelijke jaren geen sprake van de universele intellectuele arbeid. *"Inmiddels is een nieuwe vorm van 'verbinding van theorie en praktijk' ontstaan. De intellectuelen hebben geleerd om niet langer te werken in een 'universeel' en 'exemplarisch' perspectief, op een niveau dat 'voor allen goed en juist is'. Maar ze werken op afgebakende terreinen, gericht op specifieke punten, namelijk waar zij door hun arbeids- en levensomstandigheden mee te maken hebben (het wonen, ziekenhuis, inrichtingen, laboratorium, universiteit, gezinsverhoudingen en sexualiteit)."* [8] Foucault karakteriseert het keerpunt binnen de ontwikkeling van 'universele' intellectueel (die volgens hem afstamt van de jurist-notabel) naar 'specifieke' intellectueel ('wetenschapper-expert') als *"(...) het belangrijke tijdstip waarop de wetenschapper intervenieert in de politieke strijd van zijn tijd in naam van een 'lokale ' wetenschappelijke waarheid (...). Darwin is historisch gezien de vertegenwoordiger van dit keerpunt uit de geschiedenis van de westerse intellectuelen (...). Zijn werkelijke betekenis kreeg hij doordat de wetenschappelijk-technische structuren zich tot de orde van de economie en de strategie uitstrekken. De figuur waarin de functies en het prestige van de nieuwe intellectueel samenkomen, is niet meer de 'geniale schrijver' maar de 'absolute wetenschapper'."* [9] Volgens Foucault moet de intellectueel dus in

plaats van als 'drager van universele waarden', worden gezien als degene die een specifieke positie inneemt. Daarmee is het duidelijk dat de positie van de architect sinds Brunelleschi is veranderd. De hedendaagse architect heeft niet langer meer een kennismonopolie met universeel karakter, maar is genoodzaakt zijn competentie in te perken en af te bakenen. Tegen deze achtergrond moet Tafuri's uitspraak gezien worden dat de intellectuele, architectonische arbeid zich voorbereidt op haar functioneren in de wereld van de technologie. [10)]

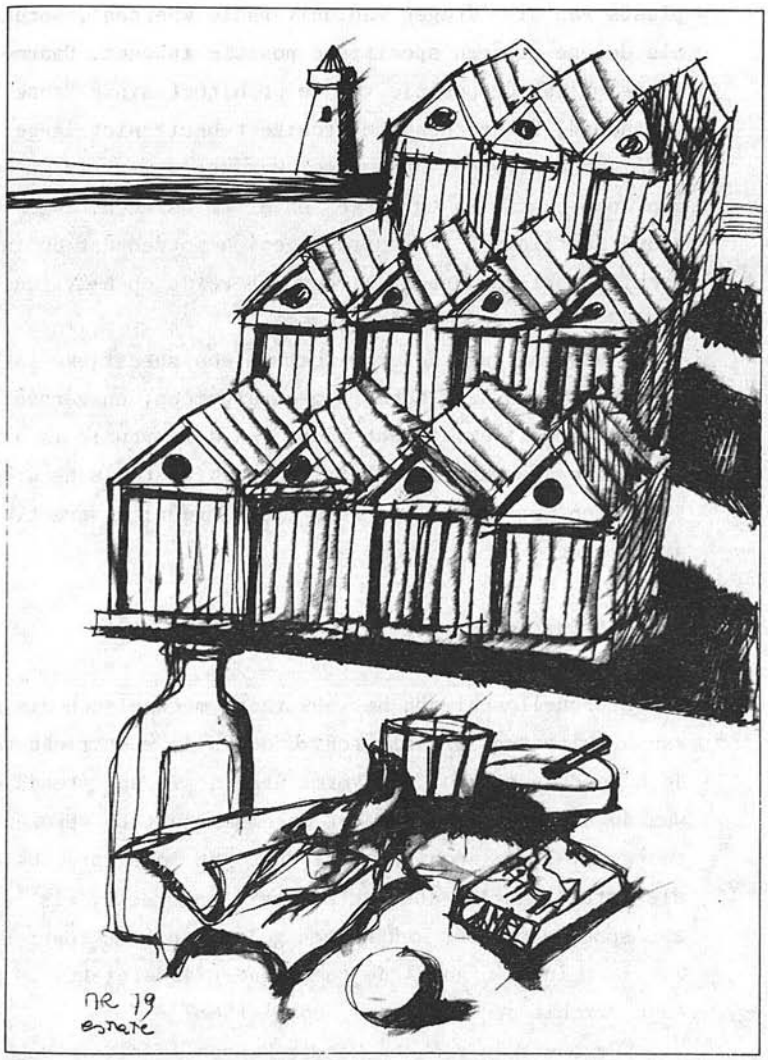
Samenvattend: de architect is een specifieke intellectueel. Zijn object van arbeid heeft geen algemeen, universeel karakter, maar is specifiek. In het kader van deze studie is het vooralsnog voldoende deze specificiteit van architectonische arbeid vast te leggen met behulp van twee trefwoorden: abstractie en kennisafbakening.

grote architectuur

Sinds Brunelleschi zijn het abstracte mechanismen die de produktie van architectuur organiseren. Ondanks de specifieke taken van de hedendaagse architect vormt abstractie nog steeds *de* voorwaarde die het ons überhaupt mogelijk maakt te spreken over 'architectuur': grote architectuur. Want wat is er precies aan de hand als intellectuele, abstracte arbeid ontbreekt, als 'willekeurige' en 'spontane' praktijken hebben geleid tot een concreet bouwsel? Ontwaart in zo'n geval de toeschouwer desalniettemin architectuur, architectuur met een hoofdletter?

De bouwsels van een kermis kunnen in dit verband als voorbeeld dienen. In de produktie van 'kermisarchitectuur' ontbreekt intellectuele arbeid met een specifieke architectonische competentie. Of zoals David Braithwaite het in een populair boekwerk over de kermis stelt: *"There were no architects, except perhaps the showmen themselves, and the names of the designers, sculptors and scenic artists have, for the most part, been forgotten."* [11)]

afb.2-1. Een ander voorbeeld is het fenomeen 'strandarchitectuur'.



Afb.2-1 - 'Zomer' (A.Rossi)

Een Italiaans strand- of badhuisje wordt grote architectuur als het bedacht en ontworpen is binnen een intellectuele praktijk, bijvoorbeeld als Rossi er een ontwerp voor maakt en vastlegt in een schets zoals 'zomer'.

Langs de Italiaanse kusten - in de rotsachtige baaitjes tussen Genua en La Spèzia of in het verre zuiden aan de stranden van Sicilië - wordt het strandbeeld bepaald door de vele soorten semi-permanente bouwsels: kraampjes, tenten, discotheken, maar vooral strandhuisjes. De mooiste exemplaren van deze bouwsels zijn waarschijnlijk te vinden in Italië. Deze indruk heeft niet alleen te maken met het fraaie klimaat of landschap. Het zijn vooral de huisjes zelf die imponeren; zeker vanwege hun afwijkende vorm. Italiaanse badhuisjes lijken verticaler dan hun Noordeuropese soortgenoten. Die verticaliteit wordt uitgewerkt in het bijzondere 'plankenwerk' dat de binnen- en buitenruimte bepaalt: verticale banen, mooi en rank timmerwerk. De slankheid van deze bouwwerkjes wordt vervolgens afgerond in een puntdak: een driehoekige doos, die aan de entreezijde is voorzien van een ronde opening. Architectuur of niet? Waarschijnlijk niet, in ieder geval geen grote architectuur. Want het is vrijwel zeker dat bij de totstandkoming van deze bouwsels geen architectonische arbeid in het geding is geweest. Dat wil zeggen, de organisatorische principes die tot de constructie van deze 'strandarchitectuur' hebben geleid vinden niet hun oorsprong in abstracte, architectonische categorieën, maar in vooral praktische overwegingen, overwegingen die zijn ingebed binnen tradities en overleveringen of puur constructief-technische motivaties. Zo'n Italiaans strandhuisje wordt pas grote architectuur als het bedacht en ontworpen is binnen een bepaalde intellectuele praktijk, bijvoorbeeld als Aldo Rossi er een ontwerp voor maakt: 'Le Cabine dell'Elba' (1975). Het is juist Rossi die 'anonieme' architectuur weet om te zetten in 'hogere' cultuur, want in zijn architectonische arbeid hanteert hij een belangrijk 'produktiemiddel', dat hij zelf op cryptische wijze aanduidt met de term 'herinnering'. Via een reeks van (impliciete) bewerkingen wordt de herinnering omgezet in een architectonisch beeld: persoonlijke indrukken, associaties en gevoelens, die Rossi op existentialistische wijze bewerkt/omwerkt tot een architectonisch geheel, een ontwerp, begeleid en meestal voorafgegaan door reeksen van tekeningen. Eisenman schrijft in dit verband:

"Just as it is necessary to read Rossi's book (Architectuur van de Stad, RvdB) *to understand Rossi's drawings, it is also necessary to read his drawings to understand the ideas first formulated in his book. The drawings of the analogous cities contain the primary elements, the monuments, the special places (loci); they are the same as the written ideas. Indeed, from the 'memory' of these images the earlier book can be written. This is architecture as drawing; both because an idea is stated in a drawing, and, more importantly, because the drawing is the architecture itself."* [12] Via de tekeningen verworden de strandhuisjes tot architectuur, grote architectuur die door Eisenman als onderdeel van Rossi's oeuvre een plaats krijgt toegewezen binnen andere grote architectuur: *"The Città Analoga drawings serve as a locus for many Rossian themes. The recurring images are easy to trace: the slab punched with regular openings as a pediment to a giant order colonnade (reminiscent of the building as loggia which can be seen in the Stuttgart Terminal and La Tourette); the semi-circular roofed housing at Broni recalling Loos' house in the Nothärtgasse: the beach cabbins with the oculus, an homage to Piranesi's church facade of Santa Maria del Priorato* (onderstreping, RvdB); *the Modena Cemetery drawn from Fischer von Erlach's cemetery and Boulée's Cenotaph; not to mention the modern cooling towers of hydroelectric plants."* [13] Ook Rossi zelf, schrijvend over zijn ontwerp voor een wetenschappelijk theater, legt verbanden tussen 'Le Cabine dell' Elba' en ander werk: *"(...) de 'huthuizen' voor de studentenhuisvesting in Chieti, de ontwerpen voor strandhuisjes op Elba (onderstreping, RvdB), de palmen en huizen van Sevilla vormen de onderdelen van een systeem dat zich moet voegen naar het 'Theatrino scientifico'."* [14] Rossi verwerkt indrukken, hij abstraheert van anonieme architectuur en praktisch-concrete bouwsels (vuurtorens, openbare gebouwen, strandhuisjes, stedelijke fragmenten, et cetera). De architectuur van het strandhuis op Elba verwordt tot een formele, geometrisch-abstracte constructie. Via een gevarieerd proces van intellectuele arbeid ontstaat een architectonisch produkt. Die abstractie, deze Rossiaanse architec-

tonische kwaliteit, maakt het ook mogelijk produktieve verbanden met andere ontwerpprodukties te leggen. Rossi zegt bijvoorbeeld: *"In een discussie over een film van Antonioni (Professione: Reporter (The Passenger)) zinspeelde ik op de tekening '<u>De badhuisjes van Elba</u>', maar later werd dit het project voor de studentenhuisvesting te Chieti (...)."* [15] In zijn autobiografie maakt Rossi in dit verband nog een opmerking: *"Er bestaat een totale technische terminologie om die zogenaamde huisjes te beschrijven. Toch realiseerde ik me dit pas voor de eerste keer in mijn tekeningen voor <u>De badhuisjes van Elba</u>, die dateren, geloof ik, van 1973. Ik noemde ze badhuisjes, niet alleen omdat ze in de praktijk en het gesprek zo aangeduid worden, maar ook omdat ze op mij overkomen als een minimum dimensie van het leven, als een impressie van de zomer."* [16] De elementen van de anonieme, zomerse strandarchitectuur worden in de architectonische praktijk van Rossi getransformeerd tot Architectuur. Rossi illustreert zo de abstracte mechanismen die bepalen of er sprake is van grote architectuur, van architectuur of niet.

Noten bij hoofdstuk 2

1) W.Bolte en J.Meijer; Van Berlage tot Bijlmer. Nijmegen 1981, pp.129-130.

2) Bolte/Meijer, a.w., p.131.

3) Bolte/Meijer, a.w., p.134, citaat Tafuri.

4) Bolte/Meijer, a.w., p.134.

5) Bolte/Meijer, a.w., pp.134-135, citaat Tafuri.

6) Bolte/Meijer, a.w., p.135, citaat Vollemans.

7) M.Foucault; Waarheid en macht. In: Raster nr.10. Amsterdam 1979 (pp.118-128), p.123.

8) Foucault, a.w., p.124.

9) Foucault, a.w., p.125.

10) Vgl. Vollemans over Tafuri. In: J.Berger; Het moment van het kubisme. Nijmegen 1976, pp.93-94, noot 15.

11) D.Braithwaite; Fairground architecture. London 1968.

12) P.Eisenman; The house of the dead as the city of survival. (catalogustekst) New York 1979, p.9.

13) Eisenman, a.w. ,p.11.

14) A.Rossi; Het theater van de stad. In: J.Brand en H.Janselijn (red.); Het idee van de stad. Arnhem 1983.

15) A.Rossi; A scientific autobiography. Cambridge Mass./ London 1981, p.41.

16) Rossi, a.w. 1981, p.41.

hoofdstuk 3

Architectonische problematiek

De formatieve regels, die het voor elk gebouw mogelijk maken geproduceerd te worden (dat wil zeggen begrepen, ontworpen, uitgevoerd en herkend in het leven van alledag), zullen we z'n architectonische problematiek noemen.

Demetri Porphyrios

Elk onderzoek naar architectuur krijgt onvermijdelijk te maken met het probleem van een feitelijk onderzoeksobject. In eerste instantie lijkt dit misschien evident, elk onderzoek heeft immers een object, maar bij nader inzien blijkt dit - zeker in het geval van architectuur - toch gecompliceerder te liggen. Natuurlijk is het makkelijk om een gebouw te bezoeken of een fraaie presentatie te bewonderen. Maar is met het gebouw of de tekening ook een geschikt object van onderzoek gevonden? Voorlopig valt dit te betwijfelen. Een gebouw of een tekening kan uiteraard worden onderzocht, maar dat wil niet zeggen dat dan meteen het feitelijk object van onderzoek is gegeven. Wil het onderzoek enige architectuurtheoretische reikwijdte hebben, dan zal het onderzoeksobject tot stand moeten komen in een weloverwogen proces van afbakening en abstractie. Zonder nu een speurtocht naar de 'essentie' van architectuur in te zetten, zal worden geprobeerd architectuur als specifiek maatschappelijk fenomeen af te bakenen.

Een eerste stap in een dergelijke afbakening is de erkenning dat architectuur het produkt is van intellectuele arbeid (zie het vorige hoofdstuk). Architectuur veronderstelt abstractie. Natuurlijk wordt er van alles gebouwd en getekend, maar dat leidt niet automatisch tot architectuur. Architectonische kwaliteiten hebben hun 'eigen' werkelijkheid. Om de abstracte werkelijkheid van architectuur op het spoor te komen, om een feitelijk object van onderzoek af te kunnen bakenen, is begripsvorming noodzakelijk.

Aan het slot van dit hoofdstuk zal daarom een geschikt begrip worden uiteengezet - waarbij 'geschikt' de betekenis heeft van goed genoeg voor de voorgenomen ontwerpanalyses. Alvorens hiertoe over te gaan, zal eerst een globale uiteenzetting worden gegeven van begrippen waarvan doorgaans wordt verondersteld dat ze geschikt zijn voor het onderzoek naar architectuur. Het weerspiegelingsbegrip is hiervan een voorbeeld. Zo'n begrip kent vaak een lange geschiedenis en heeft in cultureel opzicht een grote reikwijdte. Dat geldt zeker ook voor

de begrippen die zijn gebaseerd op de analogie architectuur - taal. De theoretische waarde van deze analogie is zeer discutabel. Hetzelfde kan worden gezegd van de semiotische benadering die in feite op dezelfde analogie is gebaseerd. Vooruitlopend op de conclusie wordt gesteld dat het problematiek-begrip uiteindelijk hogere ogen gooit. Maar voordat het zover is, wordt nu teruggegaan naar drie tamelijk simpele interpretaties, die niettemin het onderzoeksveld van de architectuur in niet geringe mate overwoekeren.

drie interpretaties

De eerste interpretatie beschouwt de architect zelve als oorsprong van de architectonische produktie. Hier komt het er telkens op neer dat gepoogd wordt de architectonische produktie vanuit de individualiteit van de architect te verklaren. Dit algemene concept is bekend in verschillende vormen, zoals de 'persoonlijkheid' van de architect of de 'omgeving' van de architect. [1] Architectuur wordt dan gereduceerd tot de expressie van haar architect. Bij een dergelijke reductie passen uitputtende bibliografieën, waarin de architect wordt getekend door een diepe individuele coherentie, door de eenheid van zijn denken, wat bij elkaar leidt tot zijn bevoorrechte uniekheid. [2] Bijvoorbeeld: 'de architect in zijn architectonische creatie, herkenbaar door zijn geniale inventiviteit en karakteristieke vormkracht zoals dat tot uitdrukking komt in zijn perfecte materiaalbeheersing'. Om met Foucault te spreken: de architect (auteur) als beginsel van de groepering van het architectonisch object, van het architectonisch vertoog, als eenheid en oorsprong van de erin vervatte betekenissen, en als verzamelpunt van de samenhang die er tussen bestaat, is nu juist de oorzaak van de geleidelijke *uitholling* van dit architectonische vertoog. [3] Het ras groeiende 'coryfeeëndom' illustreert deze uitholling. Nationale discussies over de maatschappelijke positie van architectuur, vraagstukken binnen het architectuuronderwijs, worden

overheerst door en gereduceerd tot het gekrakeel rondom de Grote Architecten.

Het architectonisch object opgevat als oorsprong van de architectonische produktie vormt de zogenaamde 'immanente interpretatie'. Getracht wordt de architectonische produktie te begrijpen vanuit de structuur of vorm van het object / het werk zelf. Het architectonisch object gezien als een bijvoorbaat gegeven eenheid vormt de centrale aanname van deze benadering. Zij ziet het architectonisch object (werk/ontwerp/tekening) als onmiddellijk en coherent. Hiermee wordt het 'onvolledige' van architectonische produktie ontkend. Tegenstellingen in het werk worden niet zichtbaar. Het Delftse fenomeen 'plananalyse' illustreert deze benadering. In deze analyse worden 'plannen' - plan- en tekstmateriaal - geanalyseerd op de veronderstelde bepalende onderdelen. Vervolgens worden de 'resultaten' op andere wijze 'georganiseerd' in een nieuw 'werkstuk'. [4] Pas hierna vindt een interpretatie plaats, als het uiteengelegde 'plan- en tekstmateriaal' wordt geconfronteerd met 'architectuur-historische teksten'. [5] De plananalyse is bekend in verschillende varianten. Soms vindt een toespitsing plaats op bijzondere technische onderwerpen: constructietechnieken van gebouwen, organisatie van het bouwproces, et cetera. Vaak worden ook andere aspecten in de analyse betrokken. Er wordt dan bijvoorbeeld aandacht besteed aan zaken zoals programma, maatmethodiek en materiaal; een aardig voorbeeld is de benadering waarin binnen het onderwijs op basis van de analyse het ontwerp wordt geclassificeerd (typologisering) en gewaardeerd (karakterisering). [6] Opvallend aan de Delftse plananlyse is de (relatieve) scheiding tussen de analyse van het architectonisch materiaal enerzijds en het moment van 'interpretatie' - de confrontatie met architectuur-historische teksten - anderzijds. Er wordt verondersteld dat binnen onderzoek, in eerste instantie een moment aanwezig is waarop de 'interne wetmatigheid' van het onderzoeksobject te ontdekken is. Volledigheidshalve kan nog worden opgemerkt dat de plananalyse dikwijls een (direct) toeleverende functie heeft binnen

een ontwerpproces, waarmee de analyse gereduceerd dreigt te worden tot een vorm van technocratisme: de 'architectonisch ingenieur' op het instrumentele onderzoekspad.

De architectonische produktie opgevat als weerspiegeling van maatschappelijke produktie vormt wellicht de meest dominante interpretatie. Vooral wat betreft het gebied van de kunst mag de weerspiegelingsthese zich in een grote belangstelling verheugen. Kunst en architectuur worden in deze opvatting gezien als spiegelbeeld van de maatschappij. [7] Het Hegeliaanse concept 'Zeitgeist' is nauw verbonden met de weerspiegelingstheorie. Het impliceert een causele relatie tussen oorzaak en effect, tussen Idee en architectonische uitdrukking. Porphyrios citeert in dit verband twee architectuurtheoretici: *"Het is de geest van een tijdperk die het sociale leven (van een periode) doordringt, z'n religie, z'n wetenschap en z'n kunsten."* (Pevsner) *"(A)rchitectuur (drukt) in één woord het Lebensgefühl van een tijdperk (uit). Als een kunst (geeft) het een ideale verheffing van dit Lebensgefühl; met andere woorden: het (drukt) de aspiraties van de mens (uit)."* (Wölfflin) [8]

In deze citaten wordt het moment van bemiddeling binnen architectonische produktie, het 'eigene' van architectuur, als het ware ontkend. Overigens is deze weerspiegelingsthese ook kenmerkend voor de traditionele marxistische zienswijze, waarin het gebied van de architectuur en de kunsten wordt gerekend tot de immateriële bovenbouw, die op haar beurt de materiële basis zou weerspiegelen. Zelfs een boek als 'Ontwerp en utopie' ontkomt niet geheel aan dit schema. [9]

taal en teken

Architectuur opgevat als taal is een wijd vertakte interpretatie. Of het nu gaat om populaire verhandelingen over 'de taal van de moderne architectuur' of om meer geavanceerde, linguïstische experimenten, zoals van Peter Eisenman aan het begin van zijn serie Huizen, steeds wordt voorondersteld dat de structuur van

architectuur te vergelijken zou zijn met, of zelfs gelijk zou zijn aan de syntactische structuur van een taal. Aldus zou architectuur 'gelezen' kunnen worden als ware het een tekst. Architectuur opvatten als taal is echter een uiterst dubbelzinnige onderneming, omdat de term taal zelf al een zeer vaag begrip is. Onder taal worden verschillende zaken verstaan. [10] 'Taal' kan betrekking hebben op de formele structuur van het linguïstisch systeem, maar ook op een concrete taal zoals het Nederlands. Met de term taal kunnen daarnaast nog zulke verschillende fenomenen als spreken en schrijven worden aangeduid. In het verlengde hiervan heeft 'taal' betrekking op concrete uitspraken en teksten. Ten slotte is er nog een andere betekenis, die S.IJsseling als volgt introduceert: *"Men kan er een systeem van tekens mee bedoelen dat onder andere tot functie zou hebben de dingen en de gedachten te betekenen en de communicatie onder de mensen mogelijk te maken of een bruikbaar instrument, maar ook een soort materiaal of stof waaruit een uitspraak of tekst is opgebouwd zoals een voorwerp (bijv. een weefsel of een kunstwerk) is opgebouwd uit wol of hout."* [11]

Deze laatste optie voor het gebruik van de term taal biedt wellicht mogelijkheden voor een toepassing ervan in architectuur; de omschrijving van IJsseling laat ruimte voor een syntactische structuur in architectuur. Naast de mogelijkheid om taal op te vatten als een systeem van tekens of als een bruikbaar instrument, wijst IJsseling niet voor niets op de mogelijkheid om met taal een soort materiaal of stof aan te duiden, waaruit een tekst of uitspraak is opgebouwd. Van belang is nu dat IJsseling ten aanzien van deze laatste mogelijkheid vervolgens een analogie maakt tussen het materiaal van de tekst/uitspraak en het materiaal van een kunstwerk. Net als een tekst zou een kunstwerk kunnen zijn opgebouwd uit materiaal, waarbij materiaal moet worden geïnterpreteerd als een samenstelling van betekenisvolle elementen (kleuren, patronen e.d.). [12] En waarom zou - in dit verband - voor een architectuur (gebouw, ontwerp) niet hetzelfde kunnen gelden als voor een kunstwerk?

Misschien is het probleem van een architectonische syntaxis in principe oplosbaar. Maar dan rest nog altijd een er nauw mee verbonden probleem. Is een syntaxis nog voorstelbaar, in architectuur zal geen sprake kunnen zijn van een grammatica. Umberto Eco, die zich in zijn semiotische studies uitgebreid bezig heeft gehouden met architectuur, constateert hetzelfde probleem: *"(Architectuur) bezit een woordenschat, maar heeft geen grammatica. En alles schijnt erop te wijzen, dat de architectuur nooit vanzelf de regels zal geven die (de architect) zoekt. Er resteert dus maar één antwoord: de architectuur gaat wellicht uit van bestaande architectonische systemen, maar in werkelijkheid steunt zij op andere codes, die niet die van de architectuur zijn, maar op grond waarvan de gebruikers van architectuur echter de significaten van de architectonische boodschap vaststellen."* [13)]

Ook in dit fragment wordt gesteld dat architectuur weliswaar eigen elementen kent (te vergelijken met de woordenschat in de context van een taal), maar dat de betekenis niet in die architectuur ligt, maar daarbuiten, volgens Eco in de vaststelling van de (betekenisvolle) boodschap door de gebruiker.

Een formulering die spreekt over de boodschap die een architectuur kan overbrengen, sluit makkelijk aan op de interpretatie waarin architectuur wordt opgevat als teken. Architectuur als teken is echter een nogal armoedige benadering. In dit verband noemt Tafuri Max Bense, die naar zijn zegge heeft aangetoond dat semiotiek de strijdvraag van de 'betekenis' reduceert tot het functionele niveau van 'hoeveelheden informatie'; architectuur opgevat als 'Plakatwelt'. [14)] In eerder werk maakt ook Eco (en met hem vele andere bedrijvers van semiotiek of semiologie) gebruik van het begrip 'architectonisch teken'. Eco lijkt zich echter wel bewust van de oppervlakkigheid die kleeft aan deze reductie van architectuur tot hoeveelheden informatie. Later resumeert Eco de ontwikkelingen binnen zijn theoretisch werk en komt hij terug op zijn benadering waarin architectuur wordt opgevat als simpel teken. *"In Eco (1968)* (zie het vorige citaat) *probeerde ik om architectonische tekens als vervaardigde objecten*

en begrensde ruimtes te definiëren, die, op grond van voorafgaande codes, mogelijke functies aanduiden. In deze zin maakte ik een onderscheid tussen processen van stimulatie (een trede waar ik in het donker over struikel, me dwingend om mijn benen op te tillen) en processen van betekening: een /trap/ bestaat uit de articulatie van morfologische elementen, die de functie van stijgen uitdrukken; de trap kan alleen gebruikt worden als deze als zodanig herkend wordt, en kan herkend worden zonder gebruikt te worden (hij kan zelfs zijn functie aanduiden zonder deze in feite toe te laten, zoals in gevallen van trompe-l'oeil). De inhoud van een architectonische uitdrukking is aldus een verzameling van mogelijke functies. In Eco (1968) had ik ook een onderscheid gemaakt tussen twee typen van betekenende functie: primaire functies, dat wil zeggen de eerste en directe denotatieve inhoud van de uitdrukking (zoals naar boven gaan, aan het raam staan, samenleven, etc.) en secondaire functies, d.w.z. de indirecte connotatieve inhoud (zoals verschillende 'symbolische' betekenissen, 'mystieke atmosfeer', 'achting', 'triomf', enz.). (...) Zowel Eco (1968) als Eco (1972) waren nog steeds gekoppeld aan het concept van tekens, zoals dat in dit boek wordt bekritiseerd. Nu zou men deze moeten lezen door het begrip 'architectonisch teken' te vervangen door dat van 'architectonische tekst', waarin vele manieren van tekenproduktie, tegelijkertijd aan het werk zijn." [15)]

Eco onderscheidt zich van die semiotische benaderingen waarin het architectonische teken kunstmatig wordt geïsoleerd. Volgens Eco moet zelfs de meest elementaire architectonische compositie als een tekst worden opgevat. *"Het is niet zonder zin te proberen om nauwkeurige uitdrukkingseenheden in architectuur te isoleren, maar het is noodzakelijk om rekening te houden met het geheel aan produktieve kenmerken dat deze eenheden in het spel brengen. Dit alles herinnert ons eraan, dat hoe complexer een tekst wordt, des te complexer de relatie tussen uitdrukking en inhoud is."* [16)]

Architectuur valt dus niet meer op te vatten als teken;

de relatie tussen uitdrukking (tekenfunctie) en inhoud (architectuur) is gecompliceerder, concludeert Eco. Om deze gecompliceerdheid in theoretische zin uit te werken introduceert hij daarom de term architectonische tekst. Zo komt hij opnieuw uit bij de analogie tussen taal en architectuur. De architectonische tekst heeft geen grammatica, maar wellicht is er in zo'n tekst wel sprake van een syntaxis. In ieder geval zou die syntaxis onderzocht moeten worden in concrete ontwerpen. Eco's teksten zijn namelijk nog zeer algemeen. Bovendien ontbeert zijn semiotische benadering een uitgewerkt begrippenkader en onderzoeksinstrumentarium teneinde typisch architectonische kwaliteit of syntaxis aan een analyse te kunnen onderwerpen. Daar komt bij dat Eco blijft vasthouden aan het simpele onderscheid tussen uitdrukking en inhoud. Dat schema suggereert toch dat de architectonische tekst alleen van belang is in zoverre er sprake is van een uitgezonden boodschap. En daarmee is de interpretatie van architectuur weer terug in het territorium dat Max Bense reeds aanduidde als een 'Plakatwelt'. Zo'n wereld is in architectonisch opzicht uitermate oppervlakkig.

code

Een andere interpretatie van architectuur, maakt gebruik van het begrip 'code'. In het tweede hoofdstuk van hun boek 'Van Berlage tot Bijlmer' gaan Wouter Bolte en Johan Meijer in op de functie van architectonisch-stedebouwkundige plannen in de ontwikkeling van de stad Amsterdam. Dergelijke plannen kennen een esthetische problematiek die ontwikkeld is in een bepaalde architectonische 'traditie', of nauwkeuriger, in een 'architectonische discipline'. [17] De discipline is echter niet bij voorbaat gegeven, want in de architectonische praktijken wordt de 'eenheid van de discipline' voortdurend geproduceerd als geheel van 'codes'. Het zijn deze 'codes' waaraan de architectonische arbeid (een vorm van intellectuele arbeid - zie vorig hoofdstuk) is 'onderworpen'. De architectonische code fungeert als een prak-

tische, ethische en esthetische norm waaraan de producent van architectuur (de architect in zijn praktijk) is onderworpen. Verder monopoliseert de code specifieke terreinen van 'weten', het organiseert vormen van 'architectonische kennis'.

De architectonische discipline is in de visie van Bolte en Meijer geen statisch geheel. Architectuur is een voortdurende strijd tussen verschillende codes, die samenhangen met verschillende politiek-ideologische posities binnen het geheel van architectonische praktijken. Architectuur wordt aldus in de eerste plaats onderzocht als een bijzonder maatschappelijk apparaat. Architectuur als strijd om architectonische codes verschijnt zo als de politiek-ideologische regulering/normering van intellectuelen (architecten e.d.) die onder het regiem van de discipline hun object van arbeid (be)leven. De term code zegt eigenlijk weinig of niets over zijn adjectief: architectonisch of niet?

In het kader van de studie van Bolte en Meijer is dit misschien niet zo'n relevante vraag. Hun onderzoeksobject is het functioneren van een bepaald maatschappelijk apparaat, waarin weliswaar de architectonische produktie is ingebed, maar dat niet samenvalt met een ander object van onderzoek, namelijk architectuur. Toch verhoudt hun code-begrip zich op een specifieke wijze met de theoretische opgave typisch architectonische kwaliteiten te begrijpen. Dat gebeurt als de auteurs de ontwikkeling van het architectonisch apparaat van de 15de tot de 19de eeuw beschrijven als een resultante van een permanente 'interne polemiek' over de ontwerpprincipes van Brunelleschi. Deze principes worden door de auteurs samengevat als gevestigde architectonische code, waarbij deze code wordt opgevat als een bijzondere ideologische formatie. Precies op dit punt komt het probleem van het specifiek architectonische in de tekst van Bolte en Meijer binnengeslopen. Zij beschouwen architectuur (de ontwerpprincipes van Brunelleschi, c.q. de code) niet zonder meer als een (politiek-) ideologische formatie; architectuur is blijkbaar 'meer' of 'anders' dan eenvoudig ideologie. De architectonische code wordt daarom opgevat als een *bijzondere* ideologische formatie. *"Die code*

kan (...) niet gezien worden als eenvoudig een uitdrukking van de ideologie van de heersende klasse. Het gaat in tegendeel om de intellectuele bewerking van bepaalde elementen daarvan, die tegelijk in een specifieke, soms tegenstrijdige, verhouding daarmee stond. (...) in Brunelleschi's werk zou er sprake kunnen zijn van een 'doorwerking' van elementen van een ideologische formatie tot in de uiterste consequenties, waarmee de tegenstellingen in de structuur van de ideologie zelf 'zichtbaar' konden worden." 18)

De grote vraag in dit verband blijft: hoe worden die tegenstellingen in een *architectonische vorm* zichtbaar gemaakt? Die vraag blijft in de opzet van Bolte en Meijer onbeantwoordbaar. En bovendien: het begrip code brengt een mogelijk antwoord niet dichterbij omdat het geënt is op een ander object van onderzoek, namelijk de maatschappelijke organisatie van (architectonische) arbeid. Net als het teken is ook de code een notie die blijft steken aan de oppervlakte van architectuur. De toevoeging van het adjectief 'architectonisch' kan daar weinig aan veranderen.

architectonische problematiek

Het werk van Demetri Porphyrios kan in dit verband de interpretatie van architectuur wellicht een stap verder brengen. Zijn werk zou hier kunnen worden doorgenomen op twee problemen die de vorige interpretaties lieten liggen. Zowel het probleem van de syntaxis - zoals dat duidelijk werd in de semiotische benadering van Eco -, als het probleem van de theoretische invulling van het adjectief 'architectonisch' dat Bolte en Meijer voor hun codebegrip plaatsten, kan worden afgezet ten opzichte van het problematiek-begrip dat Porphyrios op zijn beurt ontleent aan het werk van de Franse filosoof Louis Althusser.

In zijn artikel 'Over de Methode' zet Porphyrios zich aanvankelijk af tegen Hegeliaanse interpretaties van kunst en architectuur, om uiteindelijk te eindigen bij een definitie van het begrip 'architectonische problematiek': *"Als we eenmaal de verwantschap van architectuur en maatschappij niet begrijpen als*

één van resultaat/oorzaak, effect/oorsprong, vorm/inhoud, representatie/Idee, enz., maar als één van produktie, dan hebben we ons bevrijd van alle categorieën van het hegeliaanse model. We hoeven dan niet langer terug te vallen op noties als '<u>Weltanschauung</u>', '<u>Zeitgeist</u>', 'invloed', 'oorsprong' of 'evolutie', omdat ze de verwantschap van expressie en representatie veronderstellen. (...) We zullen beginnen met het identificeren van de eigenlijke aannames op basis waarvan de plattegrond van een gebouw, de doorsnede, gevel, ruimte, decoratie, materialen, proporties, compositie, enz., beschouwd en geconceptualiseerd zijn. Met andere woorden: we zullen vragen, of het gebouw geproduceerd werd (dat wil zeggen begrepen, ontworpen, uitgevoerd en herkend in het leven van alledag) binnen het veld van kennis, dat werd gekarakteriseerd door z'n eigen regels, z'n eigen hiërarchieën, z'n eigen axiomatische en derivatieve principes, z'n eigen classificatieve en axiologische criteria. Daarom zullen we het gebouw <u>niet</u> op het niveau van z'n schijnbare thematieken en stilistieken ondervragen, maar op het niveau van de impliciete regels die het toestonden, dat deze thematieken en stilistieken werden geformuleerd, gehiërarchiseerd, gesemantiseerd, alledaagse geloofwaardigheid verleend en uiteindelijk geïnstitutionaliseerd. Deze formatieve regels, die het voor elk gebouw mogelijk maken geproduceerd te worden (dat wil zeggen begrepen, ontworpen, uitgevoerd en herkend in het leven van alledag), zullen we z'n architectonische <u>problematiek</u> noemen." [19)]

De theoretische consequenties die voortvloeien uit het gebruik van het problematiek-begrip zijn niet gering. Elke vorm van architectuur is volledig en absoluut bepaald door haar problematiek. De problematiek situeert onverbiddelijk de mogelijkheidsvoorwaarden van elke architectonische vorm. En zo kunnen architectonische problemen, proposities, et cetera slechts worden gesteld op het terrein en binnen de horizon van een bepaalde theoretische, figuratieve en syntactische structuur, van een bepaalde problematiek: de formatieve regels die impliciet het speelveld van de architectuur bepalen en vastleggen.

In aanzet zijn met behulp van Porphyrios' begrip twee problemen opgelost, die in andere interpretaties zijn gesignaleerd. Het probleem van het adjectief 'architectonisch' krijgt een invulling door het drieledige karakter die de structuur van een architectuur karakteriseert: theoretisch, figuratief en syntactisch. Dat is weliswaar nogal abstract geformuleerd, maar het biedt in ieder geval een aangrijpingspunt om de 'eigen' middelen van architectuur qua theoretische, figuratieve en syntactische potenties uit te werken en te karakteriseren.

Als het problematiek-begrip van Prophyrios geschikt is voor een analyse van architectuur zou het natuurlijk ook uitzicht moeten bieden op een feitelijk object van onderzoek. Immers, in de inleiding van dit hoofdstuk werd al gesteld dat een dergelijk object op z'n minst een begrip noodzaakt teneinde de abstracte werkelijkheid van architectuur op het spoor te komen. Welnu, als het problematiek-begrip daadwerkelijk gehanteerd wordt bij een interpretatie van architectuur, wat zijn dan de onderzoekstechnische gevolgen? Porphyrios doet hierover in het al eerder geciteerde artikel een uitspraak: *"De problematiek van een architectonisch vertoog te onderzoeken betekent zo: het op een gegeven moment onderzoeken van het veld van weten van architectuur, dat wil zeggen: haar constitutieve axioma's; de specifieke articulatie en hiërarchie van haar concepten; de spanningen die tegenstrijdige overblijfselen oproepen; of de grenzen waarbinnen het vertoog haar debat voert en die haar specificiteit bevestigen en bepalen als een domein van kennis. Het onderzoeken van een architectonisch vertoog op het niveau van z'n problematiek betekent niet dat het onderzocht wordt op het niveau van z'n formalisatie. De regels waarnaar het problematiek-concept verwijst mogen beslist niet verward worden met de regels van het ontwerp, die een gegeven architectonisch vertoog karakteriseren. In plaats van te vragen welke ontwerpgereedschappen, methoden, technieken of stilistische vondsten een architectonisch vertoog karakteriseren, moet men een andere vraag stellen; namelijk: welke regels verlenen - eenmaal verondersteld - zulke ontwerpgereedschappen*

hun postuur als theoretische instrumenten en hun geloofwaardigheid in het leven van alledag als relevante of probleemoplossende methodes?" [20]

Deze uitspraak van Porphyrios verdient een nader commentaar. Porphyrios zegt wat er wel en niet moet. Architectuur of het architectonisch vertoog moet wel onderzocht worden op haar bepalende axioma's, geleding van haar begrippen, et cetera, met andere woorden het moet onderzocht worden op de formatieve regels van de gegeven problematiek. Maar het mag niet onderzocht worden op de regels van het concrete ontwerp. Volgens Porphyrios zijn die regels van het ontwerp, of de formalisaties op het niveau van het ontwerp, niet te vergelijken met de regels van de problematiek. Dat lijkt een correcte stelling, maar het laat de belangrijkste vraag open, namelijk de vraag naar een onderzoeksobject. Het architectonisch vertoog of beter, de problematiek van dat vertoog zou zo'n object kunnen zijn. Maar stel dat de architectonische problematiek als onderzoeksobject wordt genomen, dan rijst de vraag naar de status van het ontwerp in het onderzoeksproces. Anders gezegd: wat behelst een concrete ontwerpanalyse?

In zijn tekst is Porphyrios niet helder over het probleem van een onderzoeksobject. Dat 'object' neemt bij hem steeds andere gedaantes aan. Eerst gaat het om een 'gebouw', later om 'plattegronden', 'doorsnedes', et cetera en uiteindelijk lijkt het 'architectonisch vertoog' de functie van onderzoeksobject te worden toebedeeld. Toch ontkomt ook Porphyrios niet aan de vraag naar de status van het ontwerp in een gegeven onderzoek. Dat blijkt op het moment waarop hij een concrete analyse uitwerkt van het werk van de Finse architect Avar Aalto. [21] In zijn tweede artikel beschrijft Porphyrios hoe hij de bijzondere 'orde', (vergelijk formatieve regels: architectonische problematiek) van Aalto's architectuur op het spoor komt, namelijk via een beantwoording van de vraag naar de 'specifieke rationaliteit' van die architectuur. Porphyrios start allereerst met een analyse van een concreet object, namelijk plattegronden en doorsnedes in ontwerptekeningen. Behalve deze tekeningen is de 'classificatie van het

programma' een andere ingang; hierin wordt het mogelijke verband onderzocht tussen gebruik, functie e.d. enerzijds en de architectuur anderzijds. De derde ingang tenslotte duidt Porphyrios aan met de 'taxonomie van zinnelijke representatie', hetgeen lijkt te verwijzen naar de vraag 'wat' op architectonische wijze wordt verbeeld of uitgedrukt.

Na de analyse concludeert Porphyrios het volgende: *"Waar Aalto volhardde in de fragmentarische syntaxis van de plattegrond en de doorsnede, in de (voor het Functionalistische ethos) inconsistente accomodatie van het programma, of in de aaneengelijmde volumetrische compositie, daar ontwikkelde hij voorts heterotopische tactieken in de iconografische behandeling van zijn gebouwen."* [22] De heterotopische tactieken die Porphyrios hier noemt, staan voor de 'orde' die Aalto's architectuur zou beheersen. De formatieve regelgeving die een (theoretische) geloofwaardigheid aan Aalto's architectuurconcepten verleent, is het heterotopisch denken. Heterotopie staat voor het tegendeel van homotopie (of utopie). [23] Heterotopisch dan wel homotopisch denken verschijnt in de analysemethode van Porphyrios als een 'onderlegger' die in het ontwerp kan worden nagegaan. Porphyrios ziet dan de architectuur van het Modernisme als homotopia, terwijl Aalto's architectuur wordt gekarakteriseerd door een andere 'orde': heterotopia.

Het bezwaar van een dergelijke wijze van analyse is een feitelijke 'voorprogrammering' van de onderzoeksuitkomsten. Porphyrios vertrekt van de niet-onderzochte hypothese dat grote delen van de architectuur als geheel, als tot eenheid gebrachte 'traditie' of 'werkstukken', volledig zouden worden beheerst door een bepaald filosofisch systeem van formatieve regelgeving: heterotopisch denken, homotopisch denken, et cetera. Elk ontwerp van Mies van der Rohe verschijnt zo onherroepelijk als een homotopia, elk ontwerp van Aalto als een heterotopia. Dat lijkt toch te schematisch. Anders gezegd, verschillende architectuurprodukties kunnen verwijzen naar verschillende stelsels van formatieve regelgeving; verschillende ontwerpen kennen verschillende proble-

matieken. De bewerkingen op het niveau van het ontwerp zijn echter niet rechtstreeks tot een 'theorie' of 'formatieve regelgeving' te herleiden. Weliswaar zijn de filosofische systemen waarnaar in het werk van Aalto en Van der Rohe wordt verwezen en die hun concepten als volwaardige en geschikte instrumenten legitimeren, verschillend (wellicht in de zin van het verschil tussen een heterotopie en een homotopia), dat wil nog niet zeggen dat hun ontwerpen, en daarmee hun architectonische problematieken op een zelfde wijze en in een vergelijkbare mate van elkaar verschillen. Het onderzoek van Porphyrios naar Aalto's architectuur kent een zekere vooringenomenheid ten aanzien van het concrete ontwerp in de vorm van tekeningen (plattegronden en doorsnedes). Een dergelijke benadering ontkent de relatieve zelfstandigheid van het ontwerp ten opzichte van de problematiek die haar architectuur constitueert. Misschien is het beter het ontwerp in eerste instantie voor zich te laten 'spreken'. Voor een stigmatisering op basis van een theorie is nog altijd genoeg ruimte en tijd.

Uit de wijze waarop Porphyrios de architectuur denkt te kunnen interpreteren, zijn twee conclusies te trekken. Ten eerste: de architectonische problematiek is een geschikt object van onderzoek. Door 'architectuur' in een dergelijk, feitelijk object van onderzoek te vertalen, kunnen de bezwaren worden omzeild, die kleven aan de interpretaties van architectuur zoals die in het begin van dit hoofdstuk uiteengezet zijn. De tweede conclusie luidt als volgt: met de architectonische problematiek is nog geen concreet, empirisch onderzoeksobject gegeven. Daarom kiest deze studie vooralsnog het ontwerp (tekeningen, documenten en modellen) als een dergelijk object, in het besef dat uit het ontwerp niet zondermeer een problematiek afleidbaar is. Porphyrios heeft gelijk als hij stelt dat de regels van het ontwerp niet mogen worden verward met de formatieve regelgeving van de architectonische problematiek. Dat neemt echter niet weg dat de compositionele principes, de formalisaties, dat wil zeggen de inzet van ontwerpgereedschappen, methoden en technieken of stilistische

vondsten kunnen leiden tot een afbakening van een problematiek. Met deze twee conclusies is echter nog niet bepaald hoe in het concrete onderzoek aan de hand van een empirisch object, het feitelijk object kan worden losgemaakt of zelfs afgedwongen. Om toch duidelijk te krijgen hoe de architectonische problematiek als feitelijk object van onderzoek telkens weer gestalte zou kunnen krijgen, moet voordat wordt overgegaan tot de ontwerpanalyses, een beeld worden gevormd van de concrete onderzoeksgang van die ontwerpanalyses. Het werk van Theo van Doesburg kan hier uitkomst bieden.

het object als actief moment

Uit het voorafgaande is in ieder geval duidelijk geworden dat architectuur als object van onderzoek niet bijvoorbaat is gegeven. Theoretisch is een actieve houding ten opzichte van het object noodzakelijk. Men moet een afstand innemen ten aanzien van de 'waarneembare' en 'gegeven' werkelijkheid. Voor de schilderkunst zette Theo van Doesburg dit probleem al aan het begin van deze eeuw uiteen. De esthetische (vgl. architectonische) kwaliteiten van een schilderij blijven volgens hem onbegrepen in een puur 'optische' waarneming. Ter verduidelijking maakt van Doesburg in dit verband een vergelijking tussen muziek en schilderkunst. *"Wanneer de mensen om een schilderij van onze tijd lachen, dan komt dat omdat ze slechts optisch beschouwen wat beeldend gezien moet worden. Want, zoals bij een muziekstuk nodig is dat men, wil men de betekenis van het muziekstuk begrijpen, muzikaal moet horen, zo is het bij de schilderkunst nodig dat men beeldend ziet. Muzikaal horen is geestelijk horen, beeldend zien is geestelijk zien."* [24]

Het adjectief 'geestelijk' duidt nu precies op het actieve moment binnen het onderzoek naar architectuur: het object van dit onderzoek, de architectonische problematiek moet worden geconceptualiseerd. Dat vraagt een actieve opstelling van de onderzoeker. Geen passieve waarneming van gebouwen of tekeningen,

want als de schilder wil de onderzoeker *"(...) niet alleen het object beeldend zien, maar het als zodanig kennen en met zijn hele wezen ondergaan (...)"* [25]

De architectonische problematiek kan dus vergeleken worden met de esthetische problematiek van een schilderij. Opnieuw in de woorden van Van Doesburg: *"De beeldende kunstenaar rangschikt, vermenigvuldigt, meet en bepaalt de overeenkomsten en verhoudingen van vormen en kleuren tot de ruimte. (...) Ik geloof dat ten opzichte der bouwkunst hetzelfde geldt en dat de moderne schilder, beeldhouwer en bouwkunstenaar elkaar in dit beeldend bewustzijn ontmoeten; alleen met dit verschil, dat de bouwkunst niet alleen aan de geestelijke, maar ook aan de stoffelijke behoefte moet beantwoorden."* [26] Van Doesburg wijst hier dus ook op een verschil; misschien gaat de vergelijking tussen schilderkunst en architectuur niet helemaal op. Architectuur kent tevens een ander probleem, het dient voortdurend de esthetische kwaliteiten te situeren ten opzichte van de praktisch-functionele determinanten. Van Doesburg: *"Een bouwwerk is goed, wanneer het zowel stoffelijk als geestelijk doelmatig, dus praktisch-esthetisch is. Naarmate de bouwmeester de praktische elementen esthetisch verwerkt, zal het gebouw als kunst stijgen. Dit nu is de opgave van onze tijd en het is van belang op te merken, dat de bouwkunst daarin met de moderne schilder- en beeldhouwkunst enige overeenkomst vertoont."* [27]

De architectonische problematiek, opgevat als een specifieke esthetische problematiek zal dus onderzocht moeten worden op haar relatie met de praktische en uitvoeringstechnische determinanten van architectuur. Deze determinanten zullen worden aangeduid als het thema van de 'functionaliteit'; een thema dat nog enigszins moet worden verruimd, want niet alleen architectonische produktie wordt bepaald door een dergelijk thema, datt geldt ook voor een puur esthetische produktie. Ook van dit probleem was Van Doesburg zich destijds bewust: *"Een kunstvorm is slechts zuiver esthetisch te noemen, wanneer de 'praktische zin' daaruit verdreven is. Hoe meer deze praktische zin het tijdelijke*

vasthoudt (portret, voorstellingen uit de geschiedenis, enzovoort, ook landschap), des te lager staat het werk als esthetisch gewrocht; hoe meer het tijdelijke losgelaten en vervangen wordt door het ontijdelijke, hoe hoger het werk staat als esthetisch produkt." [28] De praktische zin waarover Van Doesburg hier spreekt heeft betrekking op de niet-esthetische functie van een schilderij: de illustratie, de expressie, de symbolisatie, de registratie et cetera. Algemeen geformuleerd: schilderkunst en architectuur hebben behalve een praktische, ook een ideologische functie, waarvan een waarlijk esthetische benadering afstand dient te nemen. Deze conclusie leidt tot een tweede element van het voorgenomen onderzoek: de architectonische problematiek zal tevens onderzocht moeten worden op haar relatie met 'ideologie'. Op dit moment is de volgende onderzoeksgang voorstelbaar:

- De eerste stap in de analyse heeft betrekking op de ideologische en functionele elementen die het ontwerp karakteriseren. Hoe verhoudt het ontwerp zich tot concrete ideologie? Hoe wordt binnen het ontwerp omgegeaan met het thema van de functionaliteit? Zie hier de twee centrale vragen waarmee de analyse zal openen. Het antwoord op beide vragen geeft in principe een afbakening van het werkelijke object van het geanalyseerde ontwerp, een afbakening van typisch architectonische kwaliteiten.
- Een verdere uiteenlegging van de architectonische problematiek vormt de tweede stap in de procesgang. Als de verhouding met ideologie is aangegeven, als het mogelijk functionalistische karakter duidelijk is geworden, als aldus de gaten, tegenspraken en onvolkomenheden zich beginnen af te tekenen, dan is het tijd om te vragen 'hoe' - in architectonische zin - de relaties met ideologie en functionaliteit in combinatie met andere karakteristieken van het ontwerp zijn uitgewerkt. Typisch een vraag naar de 'eigen' middelen van architectuur.
- De derde en laatste stap geeft een typering van het ontwerp, een soort van 'conclusie'. Een belangrijk aspect van deze stap

is de toetsing van een veronderstelling: het is wellicht mogelijk om in de architectuur een theoretisch object af te bakenen, dat wil zeggen een object dat plaats biedt aan uitspraken die de architectuur waarderen als domein van kennis, als specifiek weten, als bijzondere theoretische constructie met syntactische kwaliteiten. Is misschien architectuur dan toch op te vatten als een tekst zoals Umberto Eco uiteengezet heeft?

De onderzoeksgang is typerend voor alle ontwerpanalyses die in de volgende hoofdstukken de revue zullen passeren. De theoretische experimenten van Eisenman, het veelzijdige tekenwerk van Rossi, maar ook Koolhaas' organisatorische schema's zullen als concrete ontwerpdocumenten (empirisch object) volgens een zelfde verloop worden geanalyseerd; al kan nu al worden opgemerkt dat dit verloop voor de onderscheiden ontwerpen niet altijd op overeenkomstige en gelijkwaardige wijze kan en zal worden gevolgd. De oorzaak hiervan is de grote verschillendheid van de ontwerpen in een onderlinge vergelijking. Dat maakt de ontwerpen interessant, maar ook moeilijk analyseerbaar en vooral vergelijkbaar. In het uitwerken van de vraagstelling, dat wil zeggen in het verloop van het uit te voeren onderzoek, ligt het primaat dan ook bij het ontwerp. En niet bij een vooringenomen positie of schema van analyseren.

Noten bij hoofdstuk 3

1) Vooral in populaire (of populistische) architectuurbeschouwingen in dag- en weekbladen, maar ook in veel vakliteratuur, is deze interpretatie overduidelijk aanwezig.

2) Zie o.a. D.Porphyrios; Aantekeningen bij een methode. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.6. Delft 1984, pp.17-25.

3) M.Foucault; De orde van het vertoog. Meppel 1976, p.26 e.v..

4) Zie o.a. Atelier Risselada; Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Ontwerpen voor de woning 1919-1929. Delft 1980.

5) H.Döll; Plananalyse Delft. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.1. Delft 1981, pp.5-6.

6) Döll, a.w.

7) Zie voor een marxistische klassieker: W.I.Lenin; Over kunst en literatuur. Moskou 1976, pp.115-148. Voor het gebied van de architectuur bestaan analoge benaderingswijzen.

8) Porphyrios, a.w., p.18 e.v..

9) M.Tafuri; Ontwerp en utopie. Nijmegen 1978.

10) S.IJsseling; Vraagtekens bij de fenomenologie. In: E.Berns, S.IJsseling en P.Moyaert (red.); Denken in Parijs. Alphen aan den Rijn/Brussel 1981, pp.11-32.

11) IJsseling, a.w., p.24.

12) Zo'n betekenisvol element is bijvoorbeeld geanalyseerd door J.Kristeva. Het element waar het hier over gaat, is de kleur

blauw in de fresco's van Giotto. Zie: J.Kristeva; De vreugde van Giotto. Nijmegen 1984.

13) U.Eco; Einführung in die Semiotik. München 1972, p.339.

14) M.Tafuri; Mainlines of the great theoretical debate over architecture. In: Architecture and Urbanism nr.100. Tokyo 1979, pp.133-154.

15) U.Eco; A theory of semiotics. Bloomington 1979, p.308.

16) Eco, a.w. 1979, p.260.

17) W.Bolte en J.Meijer; Van Berlage tot Bijlmer. Nijmegen 1981, in het bijzonder hoofdstuk 2.

18) Bolte/Meijer, a.w., pp.135-137.

19) Porphyrios, a.w., pp.20-21.

20) Porphyrios, a.w., p.22.

21) D.Porphyrios; De ordenende sensibiliteit van heterotopia. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.9/10. Delft 1985, pp.40-50.

22) Porphyrios, a.w. 1985, p.47.

23) Porphyrios, a.w. 1985, p.41 e.v..

24) Th.van Doesburg; De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen). Amsterdam 1983, p.8.

25) Van Doesburg, a.w., p.48.

26) Van Doesburg, a.w., p.26.

27) Van Doesburg, a.w., p.27.

28) Van Doesburg, a.w., p.28.

hoofdstuk 4

Drie ontwerpen van Peter Eisenman

Ik probeer er achter te komen wat architectuur is.

Peter Eisenman

Het oeuvre van architect Peter Eisenman wordt in hoofdzaak bepaald door een hoeveelheid ontwerp- en onderzoekswerk met een sterk theoretisch karakter. Zo zijn de ontwerpen van Eisenman, zoals die in de gezaghebbende tijdschriften over de hele wereld zijn gepubliceerd, vooral gericht op het bewerken van architectuur-theoretische problemen. De concrete bouwopgave wordt daarmee op de achtergrond gedrongen. Pas in zeer recent werk lijkt er sprake van een (beperkte) koerswijziging. Eisenman blijkt zich ook als een zeer 'praktisch' architect te kunnen opstellen - in een aantal ontwerpen na Huis X beperkt hij zijn expliciete theoretische aspiraties, om zich geheel te wijden aan een bouwbare opgave.

De drie, hier te analyseren ontwerpen vormen een karakteristieke doorsnede van Eisenmans werk sinds Huis X. Het architectonisch-stedebouwkundig ontwerp voor Cannaregio Ovest in Venetië (1980), het brandweerkazerne-ontwerp in Brooklyn-New York (1984) en het ontwerp in het Berlijnse Zuidelijk Friedrichstadt (1984) vertegenwoordigen zowel een theoretische benadering (Cannaregio Ovest) als ook een aanpak van de ontwerpopgave die een concrete realisering zonder enige problemen voorstelbaar maakt (brandweerkazerne). Daarnaast vertegenwoordigt het Berlijnse ontwerp weliswaar in eerste instantie een theoretisch experiment, maar dat blijkt geen bezwaar om in tweede instantie het ontwerp om te zetten in een gebouwd plan.

Wat is nu de betekenis van deze ontwerpen binnen Eisenmans architectonisch oeuvre, een oeuvre dat altijd sterk in het teken heeft gestaan van een (relatieve) autonome architectuur? Deze vraag kan worden beantwoord door de problematiek van Eisenmans ontwerpen af te zetten tegen de thema's ideologie en functionaliteit. Het eerste thema kan worden geïntroduceerd via een kort overzicht van de meest kenmerkende posities van Eisenman tot en met zijn ontwerp Huis El Even Odd (1980). Na dit overzicht is het dan mogelijk om over te gaan op het thema functionaliteit.

ideologie en functionaliteit

Eisenmans praktijk van eind jaren 60 en begin jaren 70 valt in feite samen met een andere, namelijk die van het tijdschrift Oppositions. De invloed van dit tijdschrift op de geslaagde professionele architect, op de praktijk van het bouwen is uiterst gering. Oppositions richt zich op het terrein van de architectuurtheorie, hetgeen in overeenstemming is met Eisenmans ontwerpen. Ook hier gaat het om theorie, dat wil zeggen, de ontwerpen zijn - strikt genomen - geen blauwdrukken voor een daadwerkelijk te realiseren concreet bouwwerk. Als een ontwerp van Eisenman al wordt uitgevoerd (bijvoorbeeld Huis I en III) dan zijn de gerealiseerde constructies niet meer dan maquettes op schaal 1 : 1.

Zowel in zijn proefschrift (1963) als in zijn bijdragen aan Oppositions en andere bladen en in zijn reeks ontwerpen Huis I-X en El Even Odd, bewerkt Eisenman het probleem van de (relatieve) autonomie van architectuur en neemt daarmee een grote afstand tot ideologie. De ontwerpen representeren niets, althans op het niveau van architectuur wordt een dergelijke intentie niet voorgestaan. Eisenman wil niet iets uitdrukken. Een dergelijke afstand van ideologische thema's werkt Eisenman aanvankelijk concreet uit in een linguïstische analogie. Zijn eerste drie ontwerpen in de serie Huizen illustreren dit. Met behulp van een taalkundig model (de transformationele grammatica van Noam Chomsky) wordt een formalistisch architectuurconcept ontwikkeld. In een dergelijk concept refereert architectuur uitsluitend naar zichzelf, naar haar eigen 'werkelijkheid'. Het ontwerp is, in Eisenmans toenmalige visie, het gevolg van een wetmatig, transformationeel proces, onafhankelijk van ideologische of andere overwegingen van praktische of functionele aard. [1] Het postulaat van een dergelijk onafwendbaar proces impliceert de mogelijkheid van omkeerbaarheid. Met andere woorden, het proces moet kunnen worden teruggelezen. Dat blijkt echter *niet* mogelijk. Een poging tot teruglezing laat zien dat de transformaties een aantal 'willekeurige' keuzes bevatten. De linguïstische analogie is hiermee stukgelopen. De

architectonische termen blijken minder eenduidig dan aanvankelijk verondersteld. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit Eisenmans analyse van Terragni's Casa Giuliani Frigerio te Como. [2] Het transformationele proces, dat Eisenman Terragni's architectuur hier impliciet in de schoenen schuift, komt gewild voor. Eisenmans eigen architectuurtheorie is eerder richtgevend voor de analyse, dan de architectonische problematiek van Terragni's ontwerp.

Deze tekortkomingen van Eisenmans onderzoek en ontwerpwerk - die hier slechts zeer summier zijn weergegeven - hebben uiteindelijk geleid tot de introductie van een nieuw begrip. Na een crisis (Huis VII-IX en daaromtrent) wordt in Huis X het decompositiebegrip ingevoerd. De eenduidigheid van de transformationele methode wordt vervangen door de gefragmenteerd- en veelvuldigheid van de decompositie. De rechtlijnige orde van de eerdere analyses en ontwerpen wordt in Huis X vervangen door een 'andere' orde. *"Die opvatting van decompositie is werkelijk een post-modernistische opvatting in de filosofische zin van het woord. Het is niet-hiërarchisch, niet-lineair. niet-transformationeel. Het gaat om het idee van iets wat niet meer is te herleiden tot een geheel"*, zegt Eisenman. [3] Architectuurtheoretisch ontstaat zo een breuk; een eenheidsstichtende theorie wordt vervangen door een theorie die ruimte laat aan nieuwe mogelijkheden. *"Ik probeer er achter te komen wat architectuur is. Om dat te doen begin ik vanuit een punt van niet weten. In de loop van het werk ontdek ik ideeën, waar ik nooit eerder aan gedacht zou hebben"*, stelt Eisenman. [4]

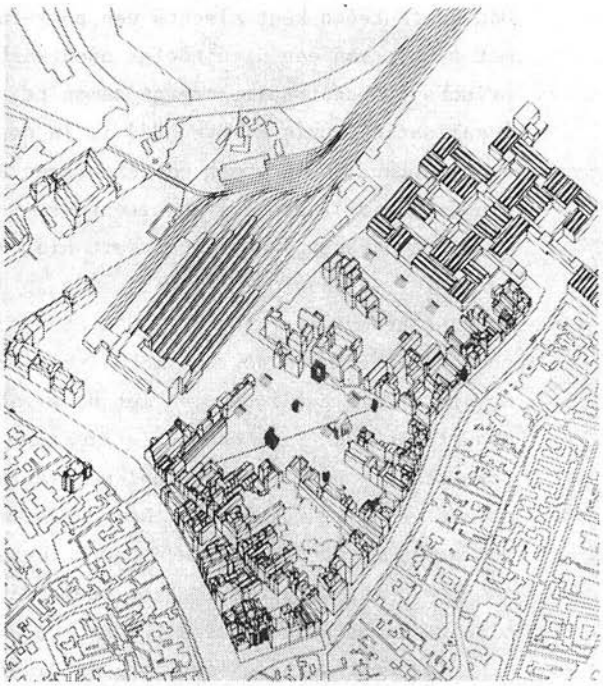
Ondanks de grote verschillen tussen eerder werk (proefschrift, Huis I-III) en later werk (Huis X) wordt Eisenmans onderzoek als geheel getypeerd door de vraag naar het 'eigene' van architectuur. Architectuur wordt door hem niet beschouwd als een afgeleide van functionalistische of ideologische schema's. En ook: architectuur wordt niet gereduceerd tot veronderstelde representatieve betekenissen. Dit laatste behoeft een toelichting. Huis X wordt 'gepresenteerd' via een 'axonometrische maquette'. Deze maquette is zodanig geconstrueerd dat slechts vanaf exact één punt bij

de toeschouwer (met één oog) een beeld ontstaat; en wel een beeld dat overeenkomt met het beeld van een axonometrische tekening. Elke andere waarnemingspositie levert het beeld op van een mallotig achteroverhellend miniatuur bouwsel. De maquette is blijkbaar niet langer meer een model van een voorgestane werkelijkheid; het kent een eigen werkelijkheid. Sierksma schrijft hierover: *"(...) wat driedimensionaal lijkt, (blijkt) een plat vlak te zijn - een vlek waarop men als bij een Rorschachtest de vrije fantasie van wisselende projecties kan loslaten. Geen model, maar een pin up"*. [5] De maquette Huis X vormt zo een onderdeel van de architectonische problematiek. [6] Een dergelijk verband tussen maquette en architectuur, tussen 'model' en 'werkelijkheid' is nog prominenter aanwezig in het ontwerp Huis El Even Odd. De axonometrische tekeningen van dit ontwerp suggereren in eerste instantie een te realiseren architectonisch plan. Huis El Even Odd is aanvankelijk een el-vormig axonometrisch object. Door dit object achtereenvolgens twee maal op axonometrische wijze te transformeren, ontstaan respectievelijk een axonometrische projectie en een plan. Het architectonisch 'model', aangeduid als Huis El Even Odd, bestaat nu uit een gelijktijdige projectie van de drie stadia. *"Het lijkt alsof een model van dit huis tegelijkertijd een drie-dimensionaal object, een axonometrische projectie, en een plan is"*, schrijft Eisenman in een toelichting. [7] Aldus ontstaat een multi-interpretabel model als uitkomst van een reeks architectonisch-axonometrische bewerkingen. Vervolgens wordt dit model geplaatst in een axonometrisch model van de locatie. Voorgestane werkelijkheid (locatie) en representatie (model van het huis) vallen nu samen in een nieuwe axonometrische configuratie. Het onderscheid tussen model en werkelijkheid is opgegeven; het architectonisch ontwerp kan geen representatieve functie meer vervullen. Huis El Even Odd is uiteindelijk niet meer dan een getekende, quasi modelmatige architectonische configuratie. Is bij het ontwerp voor het Huis X het 'model' als zodanig nog na te gaan en is ook op basis van de ontwerptekeningen een realiseerbaar bouwwerk voorstelbaar, het ontwerp voor Huis El Even

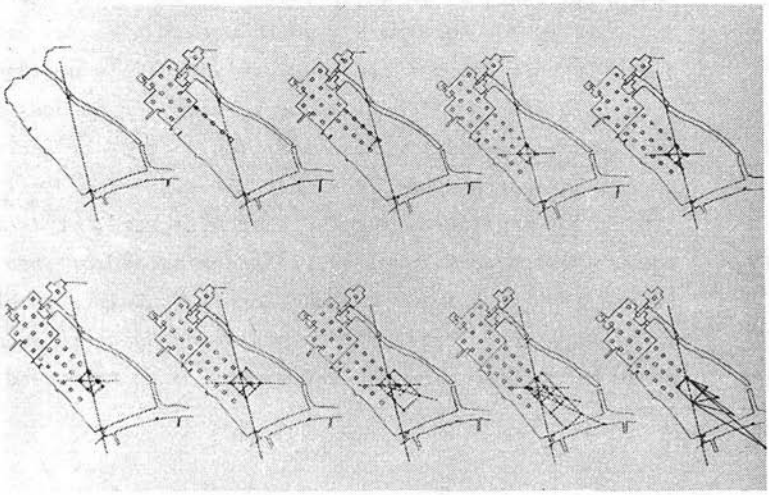
Odd daarentegen kent slechts een poly-interpretabel model dat met behulp van een uiteindelijk onontwarbaar 'spel' van axonometrische transformaties dreigt samen te vallen met haar eigen 'realisatie'. Huis El Even Odd is in de eerste plaats 'papieren' architectuur: diagrammen en tekeningen als materialisering van een (relatief) autonome architectuur.

Het bovenstaande illustreert niet alleen de afstand ten opzichte van ideologie die Eisenman op het niveau van zijn architectuur tracht in te nemen, maar ook indirect de ongevoeligheid voor het thema van de functionaliteit. Eisenman verwoordt dit zonneklaar in een interview met Hans van Dijk: *"Ik ben noch voor, noch tegen functie. Functie interesseert me gewoon niet. Het oplossen van functionele problemen mag dan noodzakelijk zijn om architectuur te maken, maar het garandeert niet de aanwezigheid van architectuur."* [8] In een ander verband neemt Eisenman het voorbeeld van de deur; een voorbeeld dat allereerst wordt geplaatst in het onderscheid tussen bouwen en architectuur: *"Building is about serving function: Architecture is about serving art. The difficulty for artists and sculptors, that is people who are not architects, is they do not have a distinction between building and architecture. All of what they do is art. But all what architects do is not architecture, because everything that is built is not necessarily architecture - it may be only building. It only becomes architecture when it is no longer serving, when it transcends function and meaning. It becomes architecture only when it signifies its condition outside of service. A door is not an abstraction; it is not the sign of a door; it is not a piece of sculpture, nor is it architecture; it is merely a door. Architecture involves transforming a door into something beyond its capacity to be functional. That is a problem that architects deal with that sculptors and painters do not. The realm of architecture is very specific; to transcend function."* [9]

Afb.4-1.



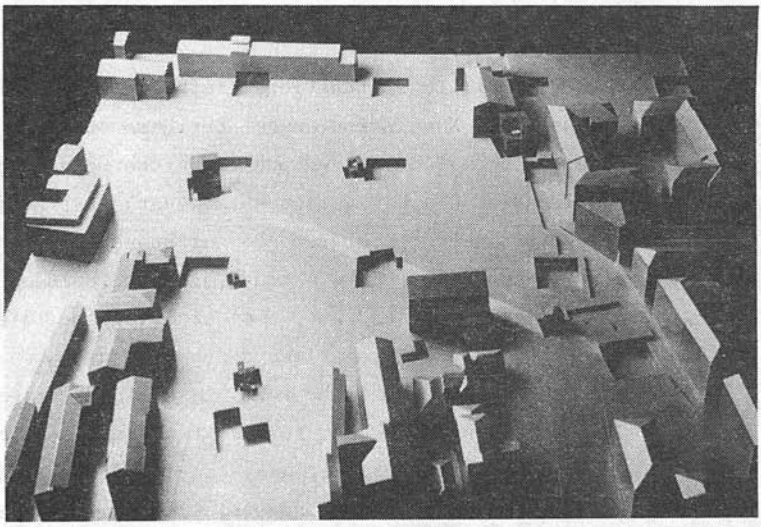
Afb.4-2.



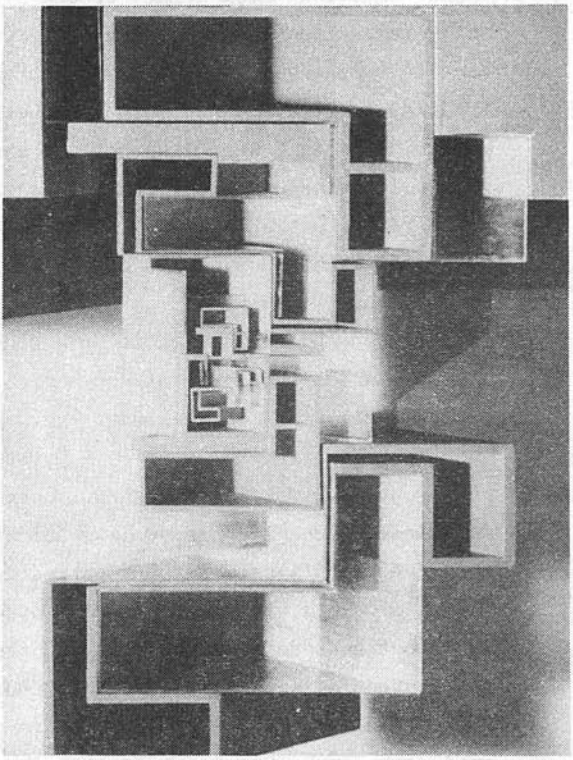
architectonische problematiek (drie ontwerpen)

Ver voorbij ideologie en functionaliteit ligt de wereld van het Venetiaanse, het New Yorkse en het Berlijnse ontwerp. Dit drietal ontwerpen is bepaald door een puur architectonische problematiek, een problematiek die kan worden samengevat als transformatie van grids: het werkelijk object. De zelfstandige positie van dit grid binnen de (te ontwikkelen) architectonische configuratie verraadt Eisenmans 'autonome' stellingname, die echter wordt genuanceerd of gerelativeerd door een nieuw thema: context. Het grid als architectonische term staat niet meer geheel zelfstandig maar ontwikkelt haar formele functie binnen een (stedelijke) context. Het ontwerp vormt zo niet langer een autonome architectonische bewerking, zoals bij de serie huizen. Deze serie immers is nog omgevingsloos, geheel op een eigen wereld aangewezen en overal situeerbaar: een woestijn, een stad of een bos. De hier te beschouwen ontwerpen zijn daarentegen aangewezen op een bepaalde locatie. Het ontwerp in Venetië valt slechts te begrijpen vanuit de typisch stedelijke context van Cannaregio Ovest; het gebied in Zuidelijk Friedrichstadt is van wezenlijk belang voor het Berlijnse ontwerp, terwijl het New Yorkse ontwerp slechts denkbaar is in het stedelijk gebied van Brooklyn.

In 1987 nemen de universiteit en het gemeentebestuur van Venetië het initiatief voor een ontwerp-seminar. Zij nodigen een aantal ontwerpers - waaronder Eisenman - uit om een ontwikkelingsplan
afb.4-1. voor de vervallen wijk Cannaregio Ovest te maken. In het bestemmingsplan voor deze wijk is woningbouw voorzien. Eisenmans ontwerp kan worden samengevat in een tweetal architectonische bewerkingen. In de eerste plaats wordt het gebied ingekaderd met een grid dat is afgeleid uit de orthogonale opzet van een 'gepland' bouwwerk (het bekende voorstel van Le Corbusier voor een hospitaal). Het plangebied wordt aldus bepaald door de reeds gegeven situatie (bestaande bebouwing en Le Corbusiers plan) enerzijds en een grid, een vierkanten rooster op basis van 6x3=18 hoekpunten



Afb.4-3.



Afb.4-4.

anderzijds. De tweede bewerking legt eveneens een relatie met de context. Een 'functionele' diagonaal vormt aan de noordzijde van het station een voetgangersroute als verbinding tussen twee, voor het gebied belangrijke bruggen, respectievelijk aan de zuid- en noordzijde. Deze diagonaal in combinatie met een reeks andere
afb.4-2. diagonalen (zie diagrammen) vormen de basis voor een verschuiving van delen uit het grid uit de eerste bewerking. Op de plaats
afb.4-3. van de centrale open ruimte in het plangebied ontstaat zo een tweede grid, qua maatvoering en dimensionering vergelijkbaar met het eerste grid, maar wat betreft richting en uitwerking verschillend. De richting verschijnt als afgeleide van de diagonalen uit de diagrammen, de uitwerking is gebaseerd op Eisenmans autonome architectonische term bij uitstek: de L-vorm. [10] Zie hier in grote lijnen het ontwerp: een combinatie van twee grids. Grid 1: 18 hoekpunten als vierkante open 'bakken' (dat wil zeggen open ruimtes onder maaiveldhoogte); conform de open ruimtes in de voorgestelde bebouwing van Le Corbusier (grid 0). Grid 2: 6 hoekpunten op uiteenlopende wijze uitgewerkt. Ter verduidelijking schematisch de grids:

```
0)          0                    (conform hospitaal van
            0 0 0                 Le Corbusier)
          0 0 0 0 0 0
          0 0 0 0
          0 0 0

1)        x x x                  (conform de eerste bewerking van
          x x x                   Eisenman)
          x x x
          x x x
          x x x
          x x x

2)        1 2 3                  (conform de tweede bewerking van
          4 5 6                   Eisenman)
          7 8 9
```

De architectonische uitwerking van grid 2 is nu te beschrijven aan de hand van de genummerde hoekpunten.

1&3: spiegelen zich aan elkaar, de open bak (conform grid 1) is gehandhaafd, maar wordt verder geheel gedomineerd door een bouwmassa, die is samengesteld uit schakelingen van L-vormen.

afb.4-4.

2: bak-en bouwvorm zijn qua afmeting nog slechts een 1/4 gedeelte van de oorspronkelijke grootte. In feite is de bouwmassa op dit punt precies dat deel wat ontbreekt in de hoekpunten 1 en 3.

4: een L-vormige bak, qua afmeting vergelijkbaar met de bouwmassa uit het tweede hoekpunt. Buiten de L-vorm is nog een zeer kleine bouwmassa toegevoegd.

5&8: eveneens L-vormige bakjes, dit keer geheel zonder enige bouwmassa.

6: dit hoekpunt is geheel verdwenen.

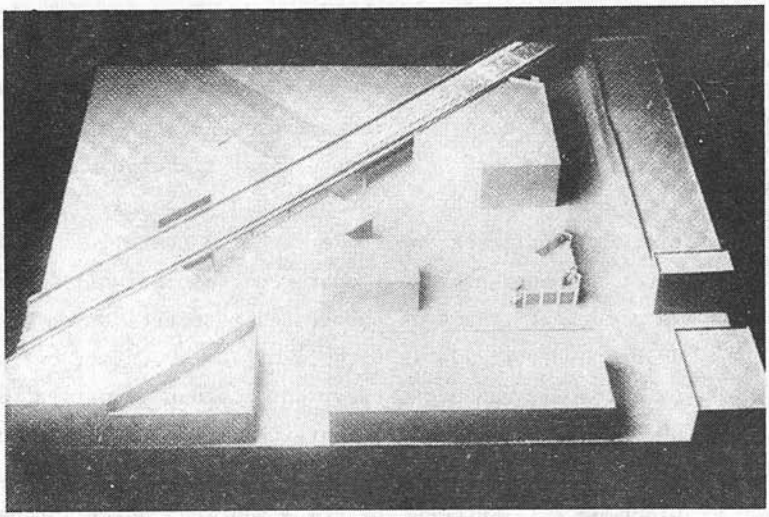
7&9: deze hoekpunten vormen een gecompliceerde 'samenvatting' van de bewerkingen die ook plaatsvinden bij de architectonische transformaties in de andere hoekpunten.

Eisenmans ontwerp voor Cannaregio Ovest vormt een autonome architectonische operatie die desalniettemin is gerelateerd aan een maatschappelijke situatie: de context van de locatie. Eisenman hanteert daarbij echter een puur architectonisch produktiemiddel en richt zijn aandacht geheel en al op het werkelijk object van zijn architectuur, namelijk het transformerende grid. [11)]

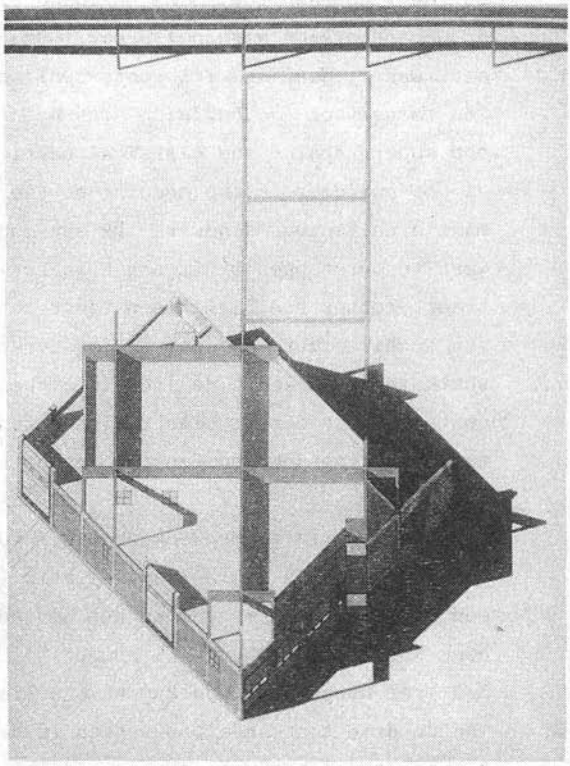
In het New Yorkse ontwerp keert Eisenman dit transformatieproces als het ware binnenste buiten. Het gaat hier om een project voor een brandweerkazerne in een stadsvernieuwingsgebied in Brooklyn. De context van dit gebied wordt gevormd door twee verschillende, op elkaar stuitende grids. Een verhoogde metrolijn vormt de oost-west scheiding tussen deze grids. Het ontwerp

ontleent een zelfstandigheid aan de wijze waarop beide grids in het kader van het ontwerp zelf worden verenigd. Het voorgestelde perceel voegt zich qua rooilijnen binnen het omringende
afb.4-5. grid (zie afbeelding, linkerbovenhoek), terwijl tegelijkertijd het noordelijk grid (zie afbeelding, linkerbovenhoek) wordt geassimileerd: de richting van het grid is bepalend voor de organisa-
afb.4-6. tie van de plattegrond. Deze richting (parallel aan metrolijn) wordt nog eens benadrukt door rood laserstraallicht. Dit licht is zichtbaar vanuit de passerende metrotreinen en wordt, als de brandweerbrigade is uitgerukt, aangevuld met extra rood licht. De autonomie van het ontwerp wordt aldus gevestigd, door de wijze waarop de bestaande context (de twee grids) wordt opgelost in de eenheid van de nieuwe architectuur (werkelijk object). Eisenman zelf spreekt letterlijk van een 'baken' in het gebied en voegt daaraan toe: *"The building (...) attempts another kind of urban marking within its own form rather than the present-day imagery dealing with contextualism and historicism. Here, the imagery of the building does not refer outside itself to pop supergraphics and classical pastiche. Rather, the imagery of the building is the meaning of the site (...)"* [12] Of Eisenmans architectuur daadwerkelijk aan contextualisme en historicisme weet te ontsnappen blijft nog even terzijde. Zijn uitspraak illustreert echter hoe binnen een concrete opgave een werkelijk object van architectuur kan worden uitgewerkt. Het ontwerp van de brand-
afb.4-7. weerkazerne markeert de locatie binnen het ontwerp zelf. De context wordt een architectonische functie *in* het ontwerp (in tegenstelling tot een functie *van* het ontwerp).

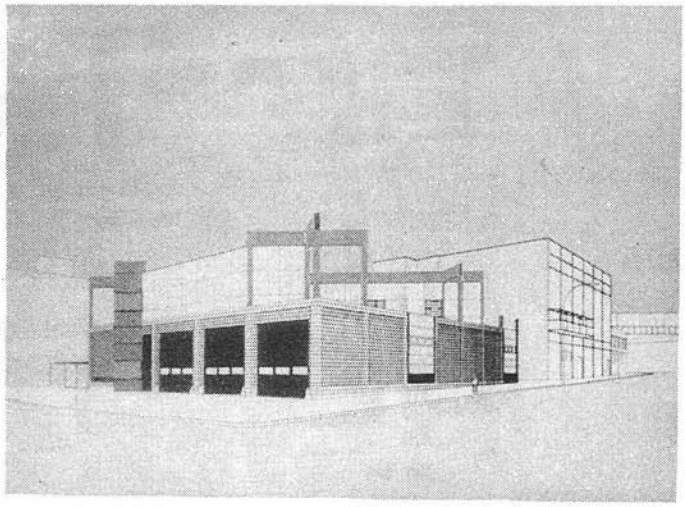
Context en grid vormen ook de basis voor het ontwerp in Berlijn. In het kader van de IBA-manifestatie (in 1984) maakt Eisenman een plan voor een museum in het gebied Zuidelijk Friedrichstadt, hoek Kochstrasse (bouwblok nummer 5), pal naast de Berlijnse Muur ter hoogte van Checkpoint Charlie. Het ontwerp gaat uit
afb.4-8. van de drie bestaande bouwwerken in het blok en de Muur aan de noordzijde; het refereert aan de historische Berlijnse context.



Afb.4-5.

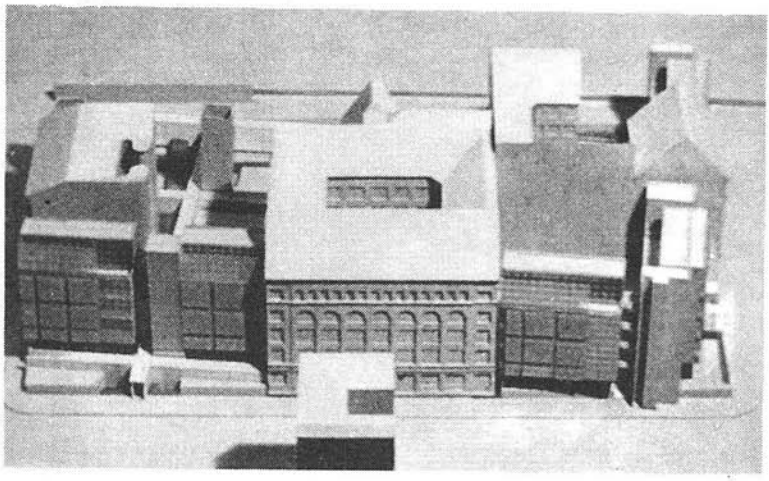


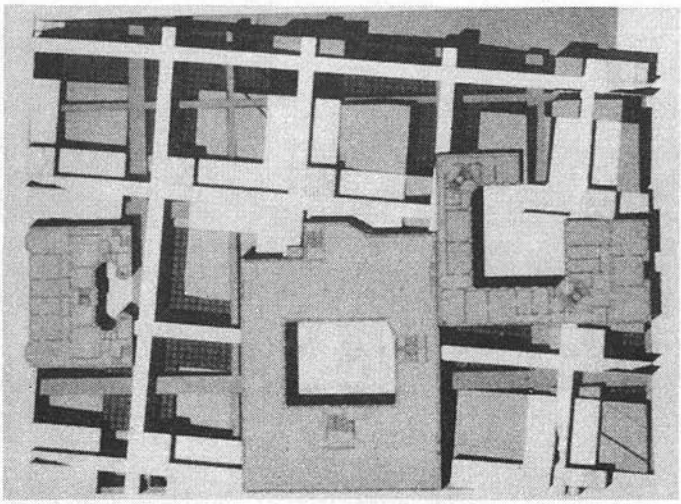
Afb.4-6.



Afb.4-7.

Afb.4-8 - *Berlijn: drie bestaande gebouwen volgen met hun gevels de rooilijnen van het 19e eeuwse stratenpatroon: Eisenmans bebouwing is ten opzichte van dit patroon 3,3 graden gedraaid.*

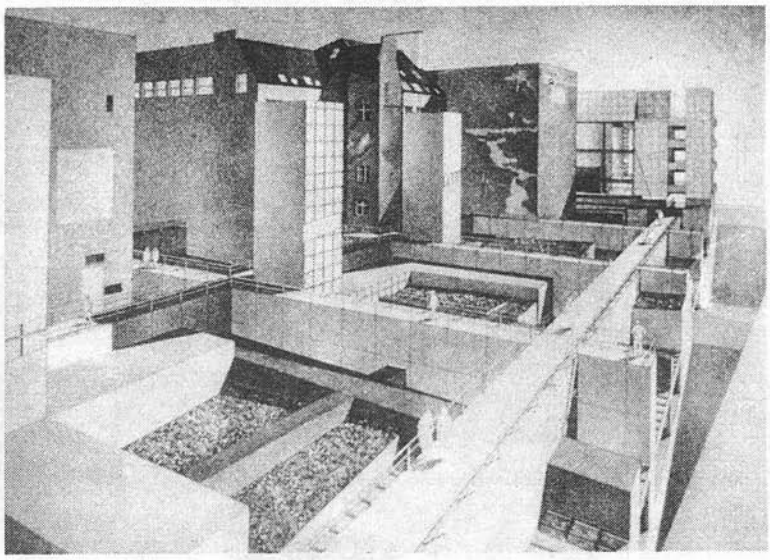




Afb.4-9.

De afbeeldingen tonen de drie patronen: (1) een grid aangegeven als een schaduw; (2) een roosterwerkgrid; (3) het Mercatorgrid op gelijke hoogte met de muur.

Afb.4-10.



In eerste instantie baseren de architectonische transformaties (werkelijk object) zich op de geschiedenis van de locatie. Dit gebeurt aan de hand van een patronenreeks. Het eerste patroon is in de ontwerptekening aangegeven als schaduw (rooster van vierkantjes) en 'ontdekt', volgens Eisenman, de afwezige muur van het 18e eeuwse Berlijn. Het tweede patroon verwijst naar een eeuw later. In feite vangt het aan bij de drie te handhaven 19e eeuwse bouwsels. De rooilijnen hiervan corresponderen met het grid-patroon van het vooroorlogse Berlijn in de omgeving van de Friedrichstrasse. Dit patroon wordt in het ontwerp op kunst-
afb.4-9. matige wijze 'afgemaakt' met behulp van een rechthoekig patroon dat net uitsteekt boven het niveau van het maaiveld. Het bevestigt zo het Berlijnse grid zoals dat ten dele zichtbaar is in de nog aanwezige bebouwing. Anders gezegd, het nieuwe patroon bevestigt het geërodeerde Berlijnse grid; de regelmaat van dit nieuwe patroon laat de gefragmenteerdheid zien van de stad. Hetgeen nog wordt versterkt door de aanwezigheid van de Muur, die binnen het ontwerp het door Eisenman ontworpen patroon completeert. Het derde patroon
afb.4-10. daarentegen is geheel nieuw; het bestaat uit een Mercator grid opgebouwd uit een 3.30 meter hoge muur (even hoog als de Muur), met daarop een loopniveau dat slechts ten dele als 'functioneel' voetgangersstelsel dient ten behoeve van het museum. Het grid is ten opzichte van de oude Berlijnse grids 3,3 graden gedraaid. Hierdoor ontstaat een geheel 'andere' situatie. Eisenman zegt dat dit grid de historische structuren 'uitwist'. Door de hoek-verdraaiing ontstaat in architectonische zin, zowel verticaal als horizontaal, een totale breuk met de bestaande stad. Deze breuk krijgt zo een betekenis binnen het ontwerp. Ten eerste, daar waar de schuine nieuwe richting botst op de andere regel-maat van het bestaande bouwblok; bijvoorbeeld de hoek Kochstrasse/ Friedrichstrasse, maar ook aan de zijde van de Muur (Zimmerstrasse), precies hier situeert Eisenman de toegang tot de ondergrondse garage! Ten tweede, daar waar binnen het blok het Mercatorgrid stuit op de twee onderliggende patronen. Vooral dit laatste punt is belangrijk. De twee eerdere patronen lijken in eerste

instantie een verwijzing (of commentaar) op (delen van) het 18e/19e eeuwse Berlijn. Het ontwerp lijkt zo van historisch-contextuele aard. Pas in tweede instantie wordt de ware betekenis van deze patronen duidelijk, namelijk een 'overbelichting' van de nieuwheid en andersheid van het Mercatorgrid. Eisenman ontwerpt een kunstmatig 'archeologisch' patroon om binnen het ontwerp het nieuwe/autonome grid als zodanig te laten functioneren.

Het Berlijnse museumontwerp vormt zonder enige twijfel de meest interessante poging van Eisenman (en zijn compagnon Robertson) om binnen een concrete context het gebruik van de voor architectuur 'eigen' middelen te problematiseren. 'Hoe te ontsnappen aan historicisme en contextualisme?' is de vraag die met dit ontwerp wordt beantwoord. Een antwoord dat qua thematiek tendeert naar de richting van het concept van een absolute autonomie van architectuur. Het architectonische is maatschappelijk per sé. Het gebruik van het grid als architectonisch middel zal daarom moeten worden gerelateerd aan de maatschappelijke verhoudingen van vandaag. Eisenman vat in dit verband het grid echter op als een trans-historisch gegeven. In de toelichting schrijft hij: *"A universal geometric pattern without history, place or specificity; this grid ties Berlin to the world; it is the most neutral and artificial system of marking."* [13)]
Deze ahistorische opvatting wordt echter genuanceerd door de wijze waarop Eisenman het grid hanteert in de actuele situatie van Berlijn. Ook dat blijkt uit een toelichting, waarin de ingrepen in de recente Europese historische stad worden gekarakteriseerd. De stad van vandaag is zonder herinnering. Volgens Eisenman zijn de historische centra in de tijd van de Moderne Beweging alleen maar geplunderd. Met de oorlogsverwoestingen en de herbouw en ontwikkeling daarna, verliezen de centra hun identiteit. Op deze mislukking volgt een tweevoudige reactie. Of de centra worden omgezet in fetisj objecten, of worden behandeld als discrete beenderen en relikwieën uit het natuur-historisch museum, aldus Eisenman. In beide gevallen wordt de geschiedenis van de stad gereduceerd tot een vorm van nostalgie. Aldus wordt een niet

erkende vorm van ongerustheid ten aanzien van het heden duidelijk. Juist Berlijn is volgens Eisenman geschikt deze houding te doorbreken. Het is deze stad, en in het bijzonder de situatie in Zuidelijk Friedrichstadt (en de Muur) die niets meer of minder is dan de herinnering van de eigen onderbroken geschiedenis. De herinnering (van Checkpoint Charlie en omgeving) is echter ambivalent. De ontwerpsituatie herinnert enerzijds aan hetgeen ooit geweest is, maar balsemt anderzijds hetgeen momenteel nog leeft. *"Thus 'Checkpoint Charlie' encapsulates the dual condition of severance and connection, exclusion and inclusion. (...) It obliges both remembering and forgetting"*, schrijft Eisenman in zijn toelichting.[14] De ontwerpstrategie van het duo Eisenman/Robertson is er daarom op gericht de specifieke geschiedenis van de locatie te belichten, om vervolgens te benadrukken dat Berlijn behoort - in de ruimste zin - tot de wereld van vandaag. De specificiteit en identiteit van dit Berlijn is geofferd op het altaar van de moderne geschiedenis. Berlijn is het kruispunt van 'every place' en 'no place'. De conclusie van dit gedeelte uit de toelichting luidt dan als volgt: *"In the process of materialising this duality the architecture attempts to erect the structure of both somewhere and nowhere, of here and not here: to memorialise a place and to deny the efficacy of that memory."* [15] Zie hier de kern van Eisenmans strategie. Zijn museumontwerp als gelijktijdige herinnering en anti-herinnering. De conclusie zou kunnen zijn dat deze strategie maar ten dele is geslaagd. De verwijzingen naar het verleden - het eerste en tweede patroon - krijgen binnen de context van het ontwerp immers de betekenis van een overbelichting van het derde patroon: het Mercator grid. Eisenmans architectonische problematiek - werkelijk object - is taaier dan hij zelf beschrijft: *"In this way memory and anti-memory work oppositely but in collusion to produce a suspended object, a frozen fragment of no past and no future, <u>a place</u> let us say of its own time."* [16] Maar het is juist deze botsing tussen herinnering en anti-herinnering die in de architectonische problematiek in het nadeel van de herinnering wordt beslist.

Het eerste en tweede patroon verwijzen binnen het ontwerp (dus afgezien van wat Eisenman daar in de toelichting over schrijft) immers niet naar de herinnering, maar situeren het derde patroon in de vorm van het Mercator grid van vandaag. Eisenmans vertoog verandert nog niet zijn eigen, feitelijke architectonische problematiek! Het ontwerp voor blok 5 - hoek Koch-/Friedrichstrasse - is inderdaad van vandaag, het is inderdaad ook een fragment, een *plaats* binnen de gegeven context. Laten we zeggen dat binnen deze plaats het ontwerp een eigen architectonische ruimte en tijd kent, een eigen werkelijk object.

theoretisch object

Op het niveau van zijn werkelijke object van architectuur neemt Eisenman zo nadrukkelijk afstand van ideologische en functionele thema's, dat men haast zo vermoeden dat er meer achter zit. Eisenmans fixatie op de architectonische problematiek en zijn verwerping van representatie in de architectuur roept een vraag op naar de motivatie voor een dergelijke 'puristische' houding. Een nadere analyse zou het antwoord op deze vraag kunnen ontsluiten: een specifieke bestudering van de tekeningen, maar vooral de toelichting bij deze tekeningen geeft wellicht duidelijkheid over de cultuur-politieke inzet van Eisenmans architectonische operaties: duidelijkheid over het theoretisch object dat mogelijk binnen Eisenmans ontwerpen valt af te bakenen.

De analyse van de ontwerptekeningen laat zien dat de architectonische ingrepen van Eisenman nauw zijn verbonden met de (stedelijke) context. In de toelichting bij het project van Cannaregio Ovest benadrukt Eisenman zelf echter de contextloosheid van zijn ontwerp. Deze stellingname van Eisenman behoeft een nadere toelichting. Het Venetiaanse ontwerp is weliswaar toegesneden op een bepaalde context - een vervallen woonwijk - maar de wijze waarop dat ontwerp in architectonische zin is uitgewerkt is inderdaad 'contextloos', in de zin dat zeer kritisch wordt omgegaan met de architectonisch-stedebouwkundige kwaliteiten

van de reeds voorhanden structuur. Eisenman bouwt niet onproblematisch door op de bestaande situatie. Hij ontwikkelt een geheel nieuwe/andere stedelijke ruimte - vergelijkbaar met de ingreep in Zuidelijk Friedrichstadt. Er wordt niet geprobeerd de bestaande structuur te versterken of een latente structuur te belichten en verder uit te werken. Het ontwerp voor Cannaregio Ovest presenteert ook geen nieuwe ideaal-objecten, of series van objecten/monumenten die in een specifieke, onderlinge samenhang (straten, zichtassen e.d.) de stedelijke context zouden bepalen. Maar wat doet het ontwerp wel, op welke wijze is de contextloosheid van Cannaregio Ovest uitgewerkt? Eisenman merkt in dit verband op dat zijn project in de eerste plaats een poging is een alternatieve wijze van stedelijke structurering te ontwikkelen. Het project voor Cannaregio Ovest *"(...) does not suggest an ideal or future pattern that would grow and consume the existing fabric; nor does it project the connection of a series of monuments; rather is it an attempt to make an intransitive object."* [17)]

Het Venetiaanse ontwerp presenteert een onovergankelijk object, dat wil zeggen een object zonder subject. Aldus tekent zich een theoretisch object af, dat algemeen gesteld betrekking heeft op 'man's condition on earth' (Eisenman), of nauwkeuriger geformuleerd op de relatie tussen 'mens en object'. Eisenman bewerkt op architectonische wijze deze relatie, die volgens hem wederzijds gekenmerkt wordt door onovergankelijkheid. Subject en object zijn van elkaar afgesneden. In het Cannaregio Ovest-ontwerp verschijnt aldus een subject dat niet langer meer in een zinvolle, betekenisvolle relatie staat ten opzichte van de hem of haar omringende architectonische objecten. De relatie tussen 'mens en object' is totaal veranderd. Volgens Eisenman wordt doorgaans verondersteld, dat de relatie tussen mens en woon- en werkplek et cetera er een is van 'verhalende' ('narrative') aard. Met andere woorden, de zin van het bouwen zou liggen in het uitleggen, kritiseren en weerspiegelen van de bestaanswijze van de mens. Het resultaat van dit bouwen vindt veelal zijn beslag in objecten, die een specifieke relatie tussen de mens en deze

objecten zouden representeren. Eisenman nu stelt dat er, analoog aan een onovergankelijke relatie tussen objecten, er ook sprake zou kunnen zijn van een onovergankelijke relatie tussen mens en object. Deze relatie zou dan wellicht van een niet-verhalende, niet-mimetische aard kunnen zijn. Precies dat lijkt nu het geval in Venetië. De onovergankelijke relatie tussen subject en object typeert de contextloosheid van dit ontwerp. Zo zijn de 'huizen'/ 'bouwsels' uit het tweede grid te zien als fragmenten. De hoekverdraaiing van het grid dat de posities van deze objecten (hoekpunten 1 tot en met 9) vastlegt ten opzichte van het eerste grid (voortvloeiend uit het hospitaal van Le Corbusier), zorgt ervoor dat de objecten verworden tot fragmenten, volledig losgesneden van hun omgeving. De objecten hebben aldus geen enkele betekenis voor de specifieke, Venetiaanse context. Op architectonische wijze probeert Eisenman elke representatieve, verhalende verhouding tussen zijn ontworpen objecten en de bestaande structuur ongedaan te maken. Behalve van de hoekverdraaiing maakt hij daarbij ook gebruik van schaalverstoring. De uit el-vormen opgebouwde objecten zijn niet schaal specifiek. Ze zijn te klein of te groot, maar kunnen ook de dimensies aannemen van een werkelijke architectuur waarin deuren en ramen op hun plaats zitten. Deze schaalloosheid van de objecten versterkt hun gefragmenteerd karakter, Bovendien ondergraven ze de vertrouwde orde van een Euclidische ruimte. In zo'n ruimte zijn afmeting en afstand (tussen subject en object) immers vastgelegd. In Eisenmans 'topolo' is dat geenszins het geval. De schaalverstoring ontneemt elke indruk van werkelijke grootte en dwingt elk subject in een onovergankelijke positie. Dat subject ziet zich omringd door 'sprakeloze' architectonische fragmenten; dat subject leeft in een wereld die ook al lag besloten in de architectuur van het 3,3 graden verdraaide Mercator-grid in Zuidelijk Friedrichstadt.

Noten bij hoofdstuk 4

1) H.van Dijk; Het afscheid van de klassieke rede (Eisenmans Huis X). In: Wonen-TABK nr.21/22. Deventer 1980, p.15.

2) P.Eisenman; From object to relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio. In: Perspecta nr.13/14 1972, pp.36-62.

3) H.van Dijk; "Zonder functie geen architectuur maar van belang is het overwinnen van de functie". In: Wonen-TABK nr.21/22. Deventer 1980, p.28.

4) Van Dijk, a.w., p.30.

5) R.Sierksma; Machinale metamorfosen (catalogus bij het werk van Raymond Barion). Delft 1983, p.31.

6) R.van der Bijl; Kunst en architectuur, een bespreking van een analyse. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.6. Delft 1984, p.16.

7) P.Eisenman; House El Even Odd. In: Architecture and Urbanism nr.123. Tokyo 1980, pp.96-98.

8) Van Dijk, a.w., p.30.

9) Peter Eisenman. In: Design Quarterly nr.122. Cambridge 1983, p.16.

10) Volgens Eisenman is de L-vorm zeer geschikt (als nieuwe architectonische term), omdat het breekt met functionalistische schema's zoals de drager-kolom figuratie.

11) Dat het ontwerp is gerelateerd aan de context wil overigens niet zeggen dat die context kritiekloos wordt gevolgd. Uit het verdere verloop van de analyse zal nog blijken dat Eisenman in

zijn architectonische problematiek deze context van Cannaregio Ovest ver achter zich laat.

12) P.Eisenman (en J.Robertson); Firehouse for Engine Company 233, Ladder Company 176. In: Architectural Design nr.11/12. London 1984, p.15.

13) P.Eisenman (en J.Robertson); Koch-/Friedrichstrasse Block 5. In: Architectural Design nr.1/2. London 1984, p.92.

14) Eisenman, a.w. 1984, p.92.

15) Eisenman, a.w. 1984, p.92.

16) Eisenman, a.w. 1984, p.92.

17) F.Dalco (red.); 10 beelden voor Venetië - toelichting Eisenman (Engelse vertaling uit het Italiaans, p.1). Rotterdam 1980.

hoofdstuk 5

Il gioco dell'oca
een ontwerp van Aldo Rossi

Meine architektur steht sprachlos und kalt.

Aldo Rossi

In 1971 wordt in het Noorditaliaanse Modena een nationale prijsvraag uitgeschreven ten behoeve van de uitbreiding van de begraafplaats San Cataldo. Deze begraafplaats is gesitueerd aan de rand van de stad. De kern ervan wordt gevormd door een neo-klassiek bouwwerk van architect Costa: een grote open ruimte - die plaats biedt aan talloze tombes - wordt geheel omgeven door een imposant rechthoekig gebouw zoals dat ook op vele andere plaatsen in Italië te bewonderen valt (hetzelfde principe is bijvoorbeeld te zien in de grote begraafplaats van Milaan). In feite gaat het om een 'dubbel' gebouw, want de uitbreiding waarvoor de prijsvraag is uitgeschreven, is niet de eerste. Het oude deel van de begraafplaats wordt gevormd door een rechthoekig gebouw waarbinnen de gestapelde grafkamers worden ontsloten door een interne corridor. Destijds is deze structuur uitgebreid door simpel dit systeem van de interne corridor te verdubbelen. Naast het oude, reeds uitgebreide complex bevat San Cataldo nog een aantal andere delen, waaronder een Joodse begraafplaats.

Aldo Rossi maakt in samenwerking met G.Braghieri het winnende ontwerp voor de nieuwe uitbreiding. Het ontwerp dat hier zal worden besproken stamt echter uit 1978 (en later). Deze tweede versie kent een aantal belangrijke verschillen met het eerste ontwerp. De oorspronkelijk geheel omsloten ruimte - conform de oude begraafplaats - is in de te bouwen versie aan één zijde opengemaakt, terwijl op de scheiding tussen oud en nieuw gedeelte een extra blok is toegevoegd. Voor zover noodzakelijk zal in de analyse worden verwezen naar de eerste versie; een versie die Rossi ooit aanduidde als 'Il gioco dell' oca' (het ganzenbordspel). Deze onverwachte vergelijking vindt zijn grondslag in de overeenkomst tussen de structuur van dit spel en die van de begraafplaats, namelijk de spiraal-vormige gelaagdheid van de compositie. Hoewel Rossi wat betreft de tweede versie niet expliciet van dezelfde vergelijking gewag maakt, is toch ook voor het hier te analyseren ontwerp 'Il gioco dell' oca' een rake typering.

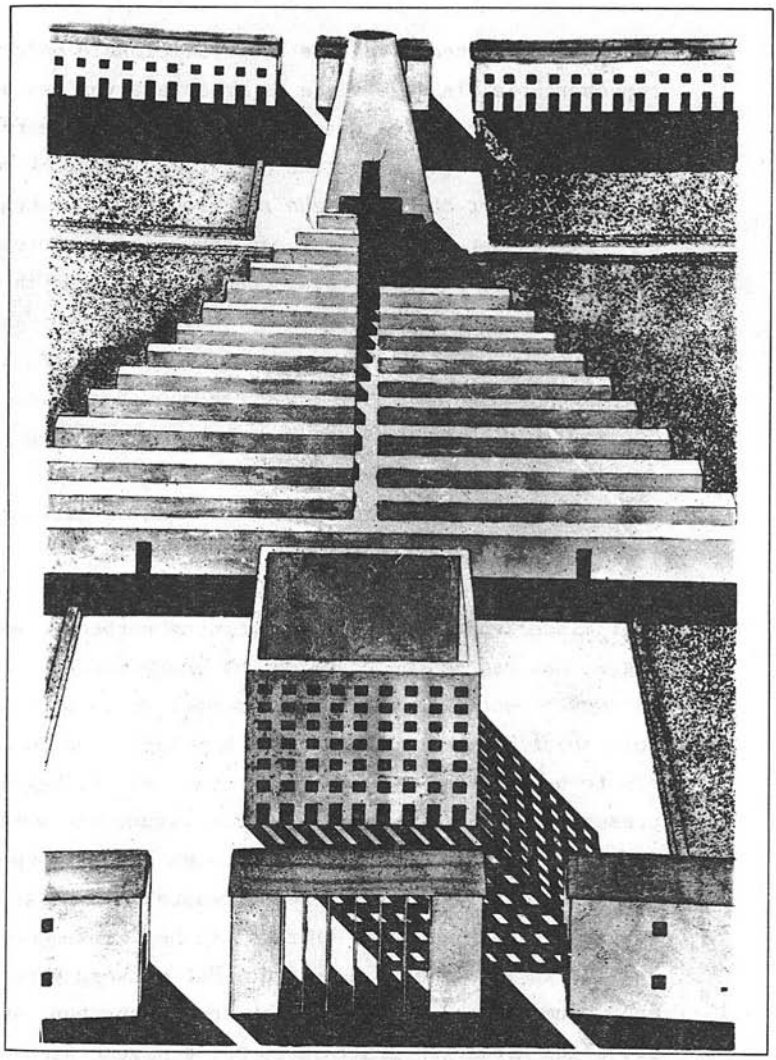
ideologie

Rossi's architectuur kent talrijke verbindingen met het terrein van de ideologie. En dat geldt zeker voor de begraafplaats in Modena. De verbindingen tussen architectuur en ideologie die hier onderzocht moeten worden, zijn allerminst eenduidig. Er zijn heel letterlijk verbindingen aanwezig in het verhaal van Rossi over zijn architectuur, en in het architectonisch vertoog dat betrokken is op de Rossiaanse architectonische problematiek. Met dit vertoog is ook Rossi's positie als architect aangeroerd. Als architect heeft Rossi immers de functie van ideoloog. Rossi als bedenker van nieuwe architectonische 'wereldbeelden', mogelijk dankzij de specifieke intellectuele praktijk waarvan Rossi deel uit maakt, of liever gezegd die hij vormt: het geheel van tentoonstellingen, lezingen en andere activiteiten, de organisatorische en financiële connecties met universiteiten, gemeentebesturen, instellingen, et cetera.

Het ontwerp voor de begraafplaats heeft in dit verband een bijzondere status. Als 'humane' architect verbindt Rossi op existentialistische wijze zijn ideologisch 'verhaal' aan dit ontwerp. Dat is het verhaal over 'leven en dood', of zoals Rossi het zelf uitdrukt: *"(...) als ik het heb over een school, een begraafplaats, een theater, dan is het juister te zeggen dat ik praat over leven, dood, verbeelding."* [1] Het ontwerpwerk voor San Cataldo wordt zo expliciet in verband gebracht met het thema van de persoonlijke ervaring en de dood. In dit verband vermeldt Rossi zijn ernstig auto-ongeluk in 1970. In zijn 'Wetenschappelijke Autobiografie' presenteert hij de pijnlijke herinneringen en de ervaring van gebroken botten als een onbewuste introductie op het Modena-project, een jaar later. *"Tijdens de volgende zomer, in mijn studie voor het project, bleef misschien slechts dit beeld en de pijn in mijn beenderen me bij: ik zag de skelet-structuur van het lichaam als een serie van opnieuw te monteren fracturen."* [2] Ideologie - persoonlijke ervaringen, thema's zoals het leven en de dood - wordt door Rossi nadrukkelijk in verband gebracht met zijn archi-

tectuur. Hij hanteert daartoe het traditionele onderscheid object - representatie. In deze visie is er sprake van een bemiddeling tussen architectuur en datgene wat zij representeert. In het Modena-ontwerp *"(...) bestond nog steeds duidelijk een bemiddeling tussen het object en zijn representatie"*, schrijft Rossi. [3)]

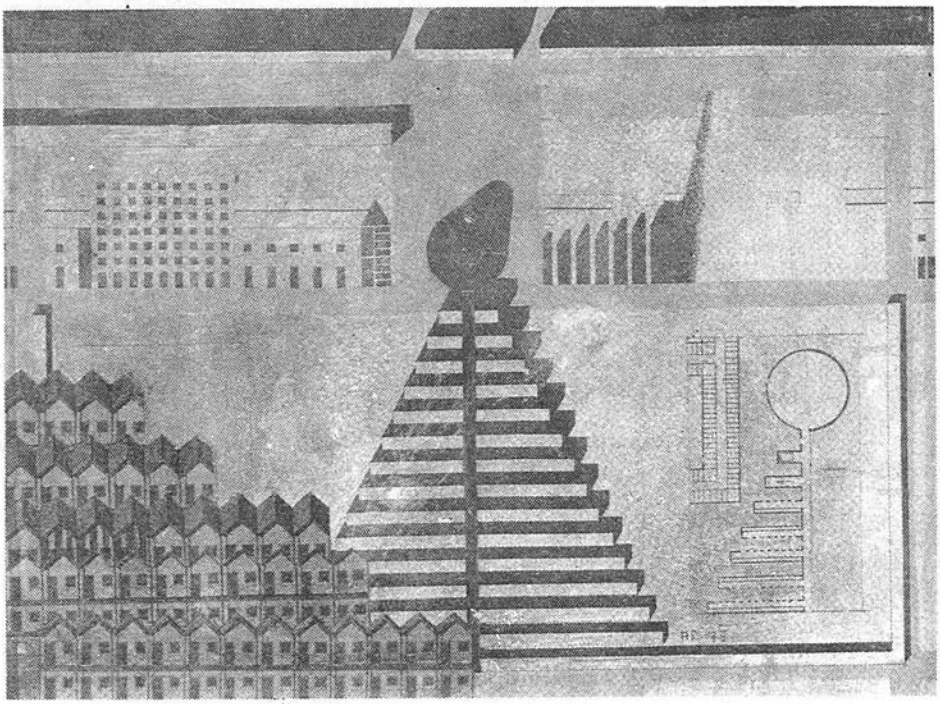
Binnen het ontwerp ligt een verwijzing besloten naar de realiteit van een begraafplaats, een realiteit die in het ontwerp uiteindelijk wordt toegespitst op twee elementen van formaat: de kubus (sanctuarium) en de kegel (gemeenschapsgraf). *"Aan de uiteinden van de centrale ruggegraat bevinden zich twee elementen met een zeer bepaalde vorm - een kubus en een kegel. In en onder de kegel is het gemeenschapsgraf gesitueerd. De overblijfselen van hen die in de oorlog vielen, als ook de overgebrachte resten van de oude begraafplaats, zijn geplaatst in de kubus of het sanctuarium. Deze twee monumentale elementen (kubus en kegel) zijn door middel van een skeletachtige vorm verbonden met de centrale ruggegraat van de knekelhuizen (of grafgewelven). Hun enige verwantschap betreft schaal en monumentaliteit; waarbij monumentaliteit duidt op het probleem om de betekenis van dood en nagedachtenis te beschrijven."* [4)] De architectuur van de begraafplaats representeert de dood; de driehoekige figuur die wordt gevormd door de rijen knekelhuizen krijgt binnen het ontwerp de betekenis van een verwijzing naar een beenderenstelsel. Rossi ontwerpt een bottenstructuur waarover hij reeds in het ziekenhuis (na zijn autoongeluk in 1970) heeft nagedacht. Het ontwerp verschijnt zo als een monument voor de doden, voor de gemeenschap, want zowel kubus als kegel herbergen grafruimtes met een gemeenschappelijk karakter: *"Het kubusvormige volume met zijn regelmatige ramen heeft het uiterlijk van een huis zonder vloeren en dak. De ramen, die direct de muur doorsnijden, hebben geen kozijnen of ruiten: dit is het huis van de doden en, in architectonische termen, het is onvoltooid en verlaten en daarom analoog aan de dood. (...) Net zoals de begraafplaats, behoort het sanctuarium aan de gehele gemeenschap. Het is een stedelijk monument dat de relatie representeert tussen het instituut van de stad en de dood. (...) De kegel die*



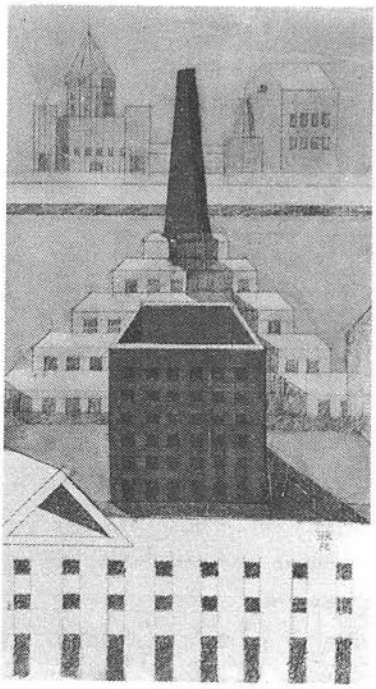
Afb.5-1.

als een soort schoorsteen het gemeenschapsgraf verbergt, is verbonden met het centrale pad dat naar beneden loopt in de ruggegraat van het knekelhuis. (...) In het kegelvormige gebouw vinden begrafenis- en herdenkingsceremonieën plaats van zowel religieuze als burgerlijke aard. In het gemeenschapsgraf bevinden zich de overblijfselen van de aan hun lot overgelaten doden; doden wier banden met de tijdelijke wereld zijn vernietigd, in het algemeen mensen uit gekkenhuizen, ziekenhuizen en gevangenissen - wanhopige of vergeten levens. Voor deze onderdrukten bouwt de stad een monument, hoger dan elk ander." [5] De representatief-monumentale inzet van het Modena-ontwerp wordt met behulp van de grote 'collectieve' componenten van het plan verbonden met de gemeenschap en haar doden. Het ontwerp krijgt zo - *door Rossi* - een sterk instrumentele rol toebedeeld in verhouding met ideologie: de thematiek van ervaring, dood en leven in de gemeenschap Modena. Het ontwerp van Rossi probeert geen 'afstand' te nemen van een dergelijke ideologie; het plaatst de ideologie niet tussen haakjes. Integendeel, het ontwerp blijkt in hoge mate ondergeschikt aan haar monumentale en representatieve functie. Het werkelijk object van het ontwerp lijkt *in eerste instantie* gedomineerd door het thema van ideologische representatie. Dat blijkt al op het niveau van het architectonisch vertoog: Rossi's 'Wetenschappelijke Autobiografie' en andere geschriften gaan uitvoerig in op dit thema (monumentaliteit en representatie). De onderschikking van het ontwerp aan haar ideologische functies blijkt ook uit het ontwerp zelf, dus afgezien van Rossi's commentaar. De architectonische problematiek wordt zeker ook bepaald door deze functies en de erin vervatte verwijzingen naar de dood, het leven, de stad et cetera. De lege

afb.5-1. kubus met zijn kozijnloze gatengevel, de driehoekige figuur in het centrale gedeelte van de begraafplaats als ware het een ribbenkast, en de kegelfiguur als ware het een schoorsteen van het niet-aanwezige crematorium, vertegenwoordigen een architectuur die de *motieven* voor haar formele (trans)formaties 'elders', namelijk aan Rossi's ideologisch verhaal over het leven en de dood ontleent. Rossi's architectuur van het Modena-ontwerp is



Afb.5-2 - *Een tekening van het Modena-project combineert het begraafplaats-ontwerp met een ontwerp voor woningbouw in Chieti.*



Afb.5-3 - *Een andere combinatie: het Modena-ontwerp met op de achtergrond onder andere Rossi's drijvend theater.*

in eerste instantie ondergeschikt aan een specifieke ideologische functie: de representatie van de (anonieme) overleden burgers van de stad Modena.

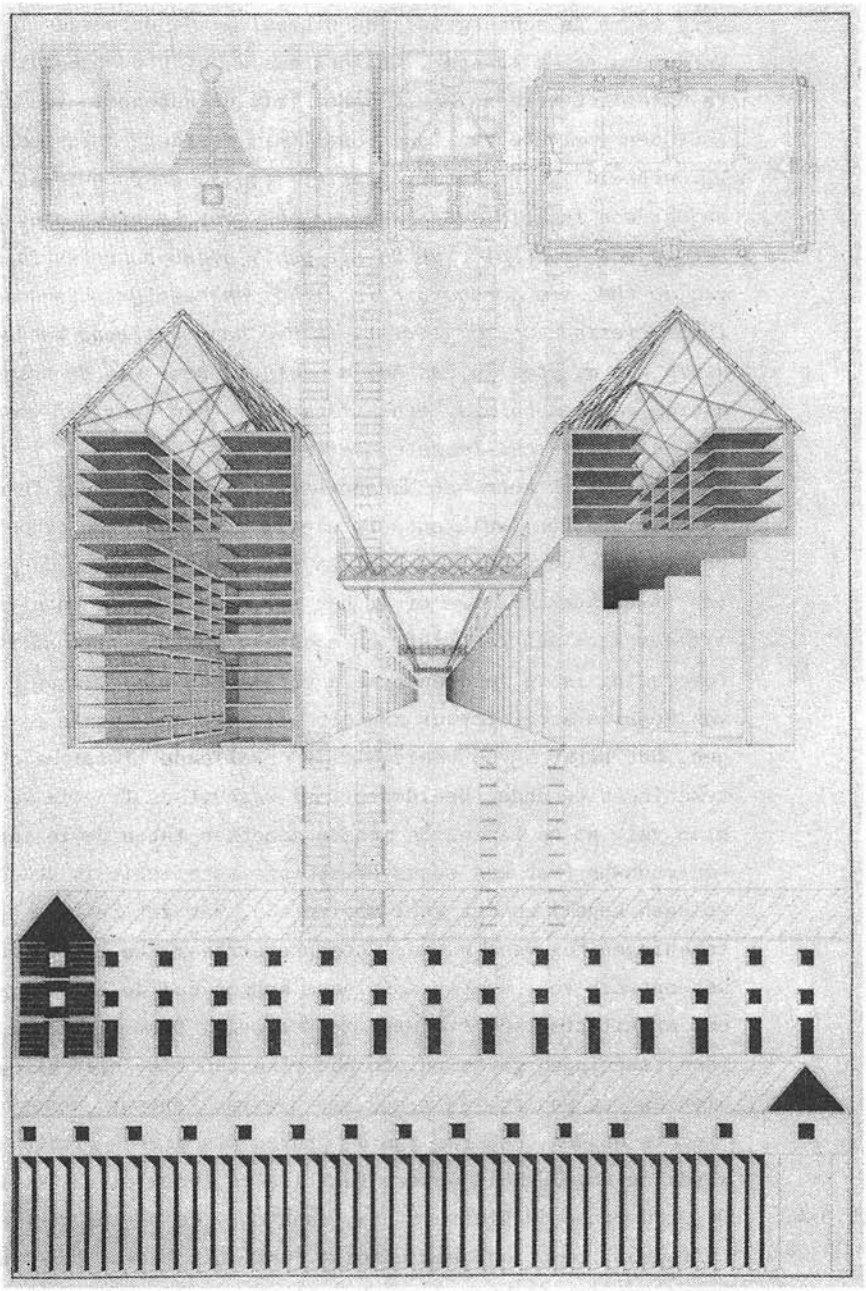
functionaliteit

De 'Cimitro de Modena' is natuurlijk ook gewoon een begraafplaats, althans het ontwerp ervoor. Functioneel, in die zin dat wordt aangesloten op de Zuideuropese traditie van de bouw van kerkhoven. Naast de losstaande tombes - de duurdere graven - wordt het overgrote deel van de doden opgeborgen in gestapelde ruimtes, gesitueerd aan een looppad op de begane grond of een galerij op de eerste, tweede of nog hogere verdieping. Met name de grotere begraafplaatsen krijgen zo het karakter van een 'functionele' stad waarin de overledenen efficiënt zijn opgeborgen, keurig boven en naast elkaar; een complex van bouwwerken ontsloten door een stelsel van gangen en straten, trappen en liften. In dit verband onderscheidt Rossi's ontwerp zich in het geheel niet. De vraag is alleen of deze functionaliteit iets zegt over de architectonische problematiek. Voor een beantwoording van deze vraag is het waardevol de begraafplaats te vergelijken met andere ontwerpen of presen-
afb.5-2/3. taties daarvan. Op diverse tekeningen is de begraafplaats te zien met het woningbouwplan Gallaratese 2, het studentenhuisvestingsproject in Chieti, of een aanzicht van het drijvend theater in Venetië. Interessant in dit verband is de 'formele analogie' tussen het opgetilde blok in Modena en de eveneens opgetilde woonblokken in Milaan. Aldus verschijnt het ontwerp voor een begraafplaats als een 'woningbouw'-ontwerp. De uitbreiding van San Cataldo in Modena is een woningbouwplan voor overledenen, een stad met dode inwoners. Zo worden reeds de contouren duidelijk van een veronderstelling: de onafhankelijkheid van de architectonische problematiek ten opzichte van functionaliteit. Hier ligt ook het werkelijk object van Rossi's oeuvre. Binnen de context van dit oeuvre is het ontwerp voor de begraafplaats slechts een variatie op het thema 'woningbouw'-architectuur, en wordt het gesitu-

eerd tegen de achtergrond van uiteenlopende ontwerpen zoals het Wetenschappelijk Theater, Gallaratese 2, of studentenhuisvesting te Chieti. Overigens heeft Rossi zelf de autonomie van architectuur ten opzichte van functionaliteit meerdere malen benadrukt; bijvoorbeeld in zijn autobiografie: *"(...) het is evident dat elk object een functie heeft waaraan het moet beantwoorden, maar het object houdt niet op bij dit punt, omdat functies in de loop van de tijd veranderen. Dit is altijd een tamelijk wetenschappelijke bewering van mij geweest, ik heb haar ontleend aan de geschiedenis van de stad en van het menselijk leven: van de transformaties van een paleis, een amfitheater, een klooster, een huis, of van hun verschillende contexten."* [6)]

Natuurlijk kent het Modena-ontwerp een reeks van functionele randvoorwaarden (welk ontwerp niet?). De enkel- en dubbelgraven hebben alle een bepaalde maat en dat geldt ook voor de grafruimtes in de knekelhuizen of in het sanctuarium, het ontsluitingssysteem kent een geschikte en noodzakelijke dimensionering, lichttoetreding is in voldoende mate verzekerd; maar binnen de context van Rossi's architectuur zijn dit alle slechts banale constateringen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de opvallende afwezigheid van tekeningen en ander beeldmateriaal waaruit de functie van het plan valt af te lezen. De meeste schetsen laten de lezing van een woonwijk (met een stadsverwarmingsinstallatie in de centraal gelegen kegel) zonder veel moeite toe. Wat dat betreft zijn veel tekeningen nog veel ruimer interpreteerbaar. De elementen van het ontwerp voor de begraafplaats krijgen dan de betekenis van een architectonisch fragment zonder meer. Deze fragmentarische (aan)tekeningen geven ruimte aan elke functie, niet alleen aan die van een woning, maar ook aan die van kantoor, monument of fabriek. Slechts op één tekening zijn de graven als graven zichtbaar en wordt de mogelijkheid andere functies te lezen eigenlijk uitgesloten.

afb.5-4. De gecombineerde plattegrond-, aanzicht- en perspectieftekening (uit 1983) toont ons een uiterst 'zakelijk' beeld. Tegen de achtergrond van een lichtrood geïnkte plattegrond van het gehele complex (inclusief de oude begraafplaats) en een 'technische' schets



Afb.5-4.

van de twee grote blokken die de scheiding vormen tussen nieuw en oud, wordt een nauwkeurige en voor het plan karakteristieke doorsnede gepresenteerd. Deze doorsnede toont ons het inwendige van het lange blok op pootjes en het daarnaast gesitueerde blok dat het gehele complex op één zijde na omringt. Dit laatste blok bestaat uit drie lagen. Op elke verdieping zijn aan weerszijde van de centrale gang steeds vijf grafruimtes gestapeld. Het andere blok kent slechts één verdieping op de derde laag, maar is daar overeenkomstig georganiseerd. Doordat de doorsnede verder op perspectivische wijze de tekening 'in' loopt, wordt het duidelijk dat de stapeling van vijf grafruimtes zich verder in het blok herhaalt. De inwendige gang ontsluit reeksen van 'doden-woningen'. Wat op de gevelaanzichten aan de onderzijde van de prent nog als (variant op) Milanese woningbouw oogt, ontpopt zich in de perspectivische doorsnede als een bouwwerk waarin reeksen dodenkamers op efficiënte wijze aan een interne corridor zijn geschakeld. De ramen in het blok behoren niet tot de een of andere woning, maar laten daglicht toe in de corridor. Dat blijkt ondermeer uit de nauwkeurige plattegrond van de beide blokken (op de achtergrond rood geïnkt). Daar is te zien dat na elke 'schijf' van vier stapelingen, dus na elke groep van 20 graven, zowel aan de linker als rechterzijde de corridor zich verbreedt tot aan de gevel waarin het raam een blik naar buiten mogelijk maakt. De nauwgezetheid van de plattegrond en de perspectivische doorsnede geven een goed beeld van de afmetingen van het bouwwerk. Binnen het gangbare materiaal dat het ontwerp in boeken en tentoonstellingen
afb.5-4. presenteert, vormt de prent op afbeelding 5-4 één van de weinige platen waarop het ontwerp haar functie 'verraadt': een begraafplaats als een stapeling van grafkamers.

Overigens vormt de hier besproken afbeelding ook één van de weinige tekeningen waarin enige interpretaties mogelijk zijn op bouwtechnisch gebied. Zo zijn bijvoorbeeld de schijven van 4x5=20 graven in feite geprefabriceerde dozen (in twee varianten; de enkele en dubbele graven - overigens een miniem verschil, de grafruimte blijft steeds enkelpersoons, een dubbelgraf is aan

de voorzijde bij de scheidende wand enigszins aangepast, zodat een afsluitende siersteen over de breedte van twee grafkamers mogelijk wordt). Deze dozen worden vanuit de fabriek aangevoerd en op de bouwplaats gestapeld en afgemonteerd. Het raam tussen twee van deze dozen is in constructief opzicht dan ook geen 'uitsparing' in een wand, maar een gedeeltelijke opvulling van een nis. De raamopening is het gevolg van een dichtgemetselde en vervolgens afgepleisterde 'kier' tussen de prefab dozen. Bijna alle tekeningen abstraheren van dit gemonteerde-gebouwde karakter. Het bouwwerk zoals dat op de tekeningen wordt weergegeven, is volstrekt ongevoelig voor de uiteindelijke materialisering: gietbouw, metselwerk of desnoods karton dan wel polystyreen. Zelfs de perspectivische doorsnede geeft in dit verband geen uitsluitsel. Integendeel, de rode inkleuring van de wand en vloerdoorsnijding suggereert een homogene structuur en opbouw van het ruimtelijk skelet. Hetzelfde kan gezegd worden van de gave afwerking van de gevel, zoals gesuggereerd in de diverse aanzichten. Deze perfectie van de materialisering op de tekeningen lijkt in tegenspraak met een uitspraak van Rossi over de verwering van zijn gebouwen: *"Telkens wanneer ik de voortgang van mijn weinige gerealiseerde projecten volgde, hield ik van de fouten die op de bouwplaats werden gemaakt, de kleine vervormingen, de veranderingen die op onverwachte wijze heilzaam uitpakten."* 7)

afb.5-4.

Weliswaar wordt hier slechts het ontwerp aan een analyse onderworpen, het reeds opgetrokken gedeelte van de begraafplaats laat zien dat de homogene opbouw van gevel en skelet eigenlijk alleen in de tekening valt waar te nemen. Onder invloed van het weer en als gevolg van uitvoeringstechnische fouten, is het bouwwerk op diverse plaatsen in min of meer ernstige mate aangetast. De meest subtiele verwering betreft het pleisterwerk. De aantasting van deze afwerkingslaag maakt het gemonteerde karakter van het bouwwerk (weer) duidelijk; er is een kleurverschil ontstaan tussen de wand van de prefab dozen en de dichtgemetselde nissen aan boven- en onderzijde van de ramen. In de winter 1983-1984 zijn grote stukken van de dakrand weggeslagen als gevolg van onjuist

afgevoerd regen- en smeltwater (wellicht in combinatie met wind). De homogene structuur van het skelet dat de toeschouwer kent van de tekeningen, is in werkelijkheid vergankelijker dan de meest schetsmatige prent of Rossi's heilzaam optimisme zou doen vermoeden. Dit geldt niet alleen voor de afwerking van het gebouw, maar vooral ook voor de constructie zelf. Zo ontbreken in de eerste bouwseries van de blokken de vereiste digitatievoegen. Op de plaats van zo'n voeg blijkt de vloer van het skelet namelijk simpelweg doorgestort te zijn. De grondwerking en zwaartekracht hebben er inmiddels voor gezorgd dat alsnog een digitatievoeg (in de vorm van een scheur) in de vloer op de bewuste plaatsen is ontstaan.

Rossi is consequent in zoverre hij systematisch het thema functionaliteit gescheiden houdt van de architectonische problematiek van zijn ontwerpen. Theater, woning of begraafplaats worden gekenmerkt door een aantal constanten, onafhankelijk van hun specifieke functionaliteit. *"Het project probeert de meest belangrijke technische issues op dezelfde wijze op te lossen als de manier waarop ze zijn opgelost in een ontwerp voor een huis, een school, of een hotel. In tegenstelling tot een huis, een school, of een hotel, waar het leven zelf het werk en zijn groei in de tijd wijzigt, voorziet de begraafplaats alle veranderingen; in de begraafplaats heeft de tijd een andere dimensie. Geconfronteerd met deze verhouding kan architectuur alleen haar eigen gegeven elementen gebruiken, elke suggestie weigerend die niet geboren is uit haar eigen schepping (werkelijk object, RvdB); daarom worden de verwijzingen naar de begraafplaats ook gevonden in de architectuur van de begraafplaats, het huis en de stad"*, schrijft Rossi. [8)]

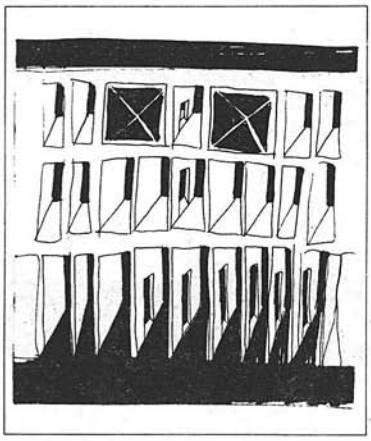
architectonische problematiek I

De tekeningen, modellen en andere documenten die het Modena-ontwerp vastleggen, vormen in deze analyse het empirisch object: het concrete onderzoeksmateriaal. Nu is dit materiaal in het geval van Rossi's werk niet bepaald eenduidig. Men kan zich af-

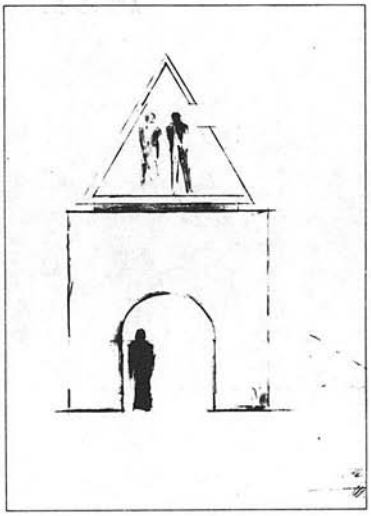
vragen 'hoe is het Modena-ontwerp gepresenteerd?' en tot de conclusie komen dat deze vraag op uiteenlopende wijzen valt te beantwoorden. Behalve uit tekst (in de vorm van boeken, essays, voordrachten, et cetera) bestaat Rossi's werk uit tekeningen. Niet zozeer tekeningen die het ontwerp op eenduidige wijze vastleggen of presenteren, maar eerder verschillend beeldmateriaal, dat soms een vage indruk geeft van een fragment, dan weer akelig precies een doorsnede toont. De gehanteerde tekentechnieken sluiten op deze verscheidenheid aan: viltstift op papier, luchtig ingekleurde pentekeningen, collages op verschillende achtergronden, zeer nauwkeurige tekeningen in oostindische inkt, et cetera. In dit verband kan worden gesproken van een 'eigen wereld van de tekening'. En ook van het zelfstandig ontwerp, want Rossi's tekeningen zijn tevens zijn architectuur. De tekeningen kennen onderling grote verschillen, er is nooit sprake van een strikte voorstudie, een zuivere ontwerpschets of een pure presentatietekening. Binnen het complex van tekening/ontwerp - en eventueel te realiseren project - is nooit een vaste verhouding te traceren. Rossi's architectuur *is* in de eerste plaats tekening. Die (ongebouwde) architectuur functioneert nooit simpelweg als model van een voorgestane realiteit; het ontwerp (in de tekening) is nimmer een representatie zonder meer van het (eventueel) te bouwen project. Een analyse van het Modena-ontwerp kan dus niet anders dan starten bij een onderzoek van de tekeningen. Gezien Rossi's werkwijze zullen deze tekeningen ongetwijfeld de belangrijkste elementen van zijn architectonisch ontwerp omvatten. De architectuur van de begraafplaats bestaat als tekening, de tekening is de plaats voor het ontwerp; daar toont zich de Rossiaanse architectonische terminologie en kan de architectonische problematiek (in aanzet) duidelijk worden: de tekening representeert niet die problematiek, zij *is* die problematiek.

Het lange blok aan de zijde van de oude begraafplaats staat op pootjes. Zo'n gebouw, hoog in de lucht, met beneden een stille, lege ruimte (wat zou de functionalist hiervan kunnen zeggen?)

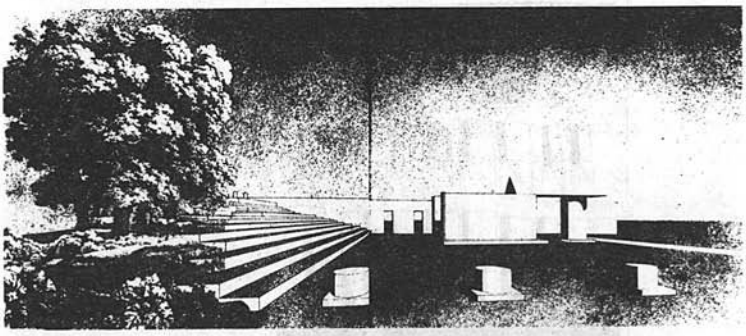
Afb.5-5.



Afb.5-6.



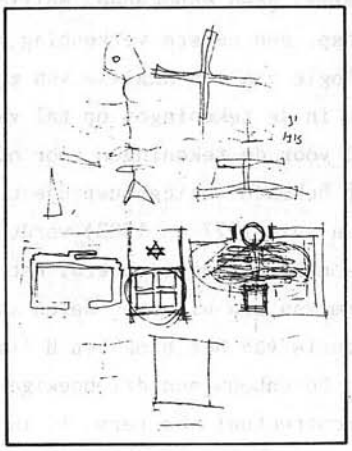
Afb.5-7.



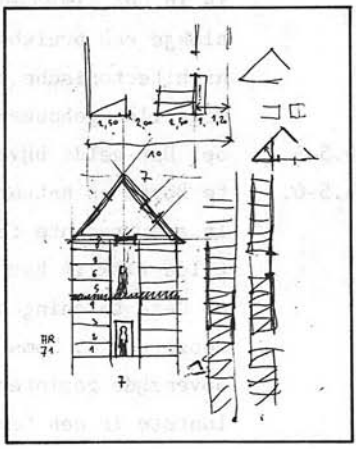
Afb.5-8.

is in het tekenwerk van Rossi geen onbekende. Wellicht is dit blokje een bruikbare opstap, een eerste verkenning van Rossi's architectonische terminologie via een analyse van zijn tekeningen. Opgetilde gebouwen duiken in de tekeningen op tal van plaatsen op. Dat geldt bijvoorbeeld voor de tekeningen voor of van de villa te Borgo en natuurlijk het bekende woningbouwproject in Milaan. In meer recente tekeningen (uit 1977 en 1983) wordt van het opgetilde blok in het Modena-ontwerp geabstraheerd. Het blok krijgt op deze tekeningen de vorm van een uit twee delen samengestelde constructie. Soms is de basis van het blok een H-figuur (aan bovenzijde gesloten) en de bovenbouw een driehoekige balk. Dit laatste is een bekende architectonische term. Al in de vroege jaren van Rossi verschijnt deze balk, bijvoorbeeld als ijzeren brug tijdens de XIII Trienniale in Milaan. Of als één van de hoofdelementen van de fontein in Segrate. De basis biedt daarentegen minder concrete verwijzingen. Binnen de context van de tekeningen krijgt deze basis de betekenis van een abstracte architectonische figuur. Zowel de verticaliteit, die bekend is van de ranke kolommen van Gallaratese, als de ruimtelijke continuïteit van de H-figuren - als verwijzing naar de interne corridor van het definitieve blok - abstraheren van het uiteindelijke ontwerp. Deze abstractie wordt verder uitgewerkt in de driehoekige balk; de kapconstructie en de daarmee omsloten ruimte, worden op abstracte wijze weergegeven in de bekende driehoekige figuur. Over het verband met het Modena-ontwerp kan echter geen twijfel bestaan. Een andere tekening toont behalve een datering en Rossi's initialen, tevens een titel of opschrift: 'il portico di Modena'. Die band met het uiteindelijke ontwerp blijkt zeker ook elders, waar de abstracte figuur uit de andere afbeeldingen valt waar te nemen. De abstractie is er echter voor een deel te niet gedaan. De H-figuur is nog slechts op de kop van het blok waarneembaar, terwijl er nu sprake is van een gesloten zijgevel, een gevel waarin de suggestie van ramen wordt gewekt. Ook nieuw in deze tekening is de schaduw, die opvallende overeenkomsten vertoont met de te verwachten schaduwwerking van het opgetilde blok in Modena.

afb.5-5.
afb.5-6.
afb.5-7.
afb.5-8.

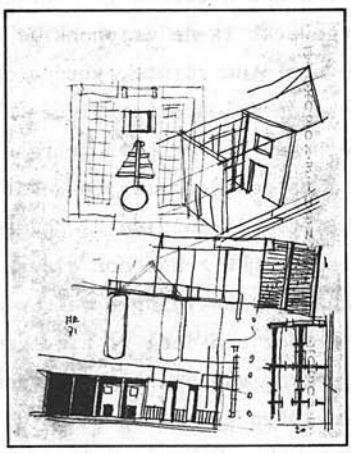


Afb.5-9.

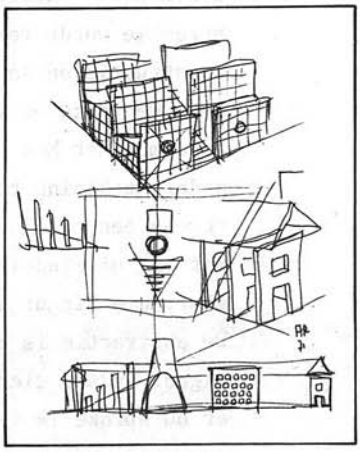


Afb.5-10.

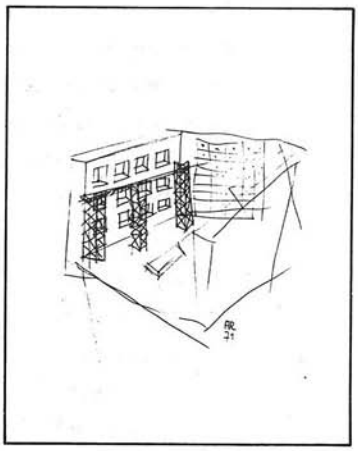
Afb.5-11.

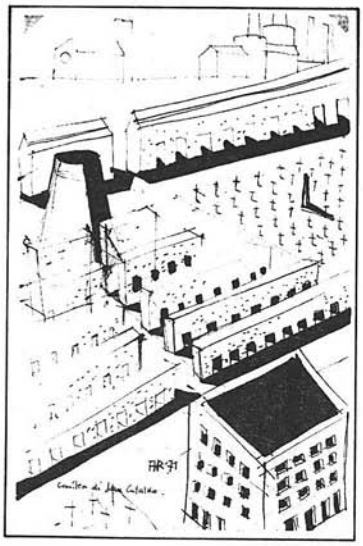


Afb.5-12.



Afb.5-13.

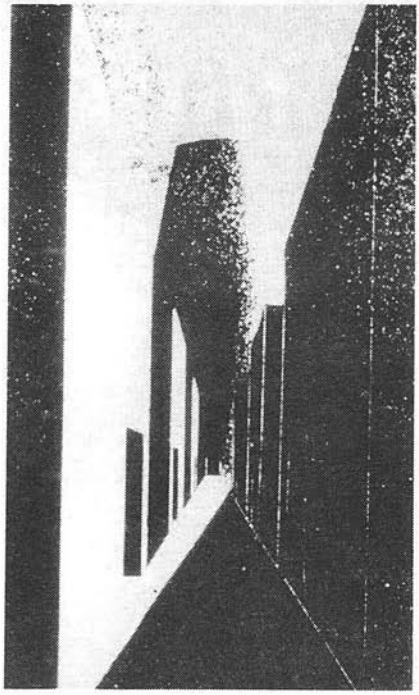




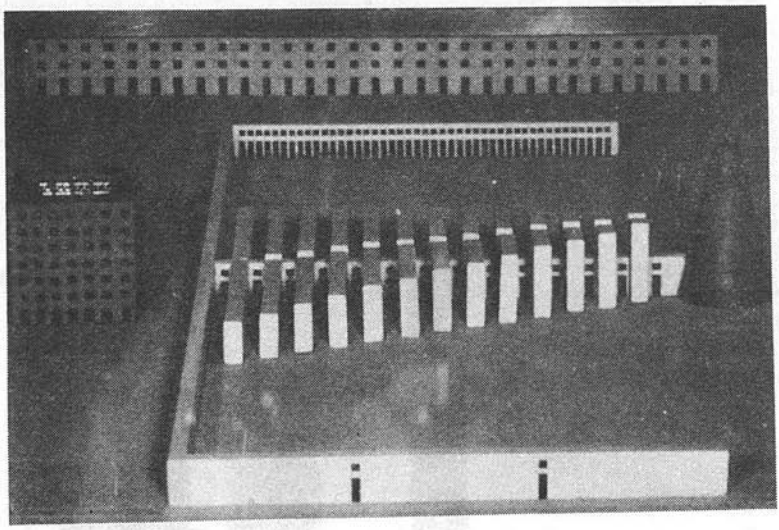
Afb.5-14.

In dit verband is ook de datering interessant, 1983, vijf jaar na de andere tekeningen.

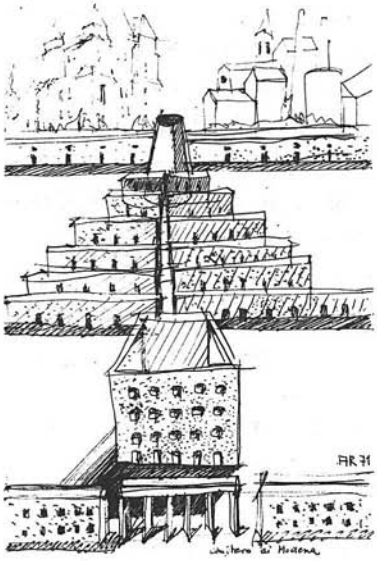
Een groot deel van Rossi's tekeningen hebben voornamelijk de functie een onderzoek te presenteren naar de (te ontwikkelen) architectonische problematiek. In deze tekeningen werkt Rossi aan zijn architectuur, bouwt hij aan een reeks architectonische termen. Minder letterlijk is deze functie aanwezig in een reeks 'voorzichtige' tekeningen, waarin een aantal op te lossen pro-
afb.5-9/10/ blemen van het Modena-ontwerp worden genoteerd. Deze afbeeldingen
11. tonen een aantal ruwe schetsjes, waarin al veel van het uiteindelijke ontwerp te herkennen is. Rossi is weliswaar daar nog zoekend, maar alle belangrijke elementen van het project zijn reeds aanwezig: het opgetilde blok (nog op de abstracte wijze genoteerd), de verschillende grote volumes in het plan, de hoofdvorm van het nieuwe complex in verhouding tot de situering van de oude begraafplaats. De prentjes onderling zijn duidelijk verschillend.
afb.5-9/12. Tonen afbeeldingen 5-9 en 5-12 ons de opzet en belangrijke elementen
afb.5-13. van het ontwerp, afbeelding 5-13 spreekt als tekening wat minder klare taal. Bij nader inzien blijkt het wel een ruwe schets van de kubus, waarin vervolgens de stalen constructie van het ontsluitingssysteem in embryonale vorm valt te ontwaren. Afbeeldingen
afb.5-14. 5-10, 5-11 en 5-14 lijken precieser, het zijn 'technische' puzzeltekeningetjes waarin Rossi in de eerste plaats organisatie en maatvoering van zijn ontwerp verkent. Men zou kunnen concluderen dat de bijdrage aan de ontwikkeling van de architectonische problematiek van deze vijf tekeningen bescheiden is. Dat gaat zeker niet op voor de tekeningen waarin Rossi een zeer belangrijke symmetrie in zijn (te ontwikkelen) ontwerp onderzoekt. Op uiteenlopende wijzen wordt in deze tekeningen de symmetrie-as onderzocht, die de kubus via de centraal gesitueerde knekelhuizen verbindt met het gemeenschapsgraf in de vorm van een kegel. Afbeelding
afb.5-14. 5-14 geeft hiervan een luchtige schets; het weinig gedetailleerde karakter ervan verduidelijkt het gepresenteerde uitgangspunt: een verbinding tussen twee belangrijke elementen van het ontwerp, de kubus en de kegel. Dat het hier inderdaad gaat om twee belang-



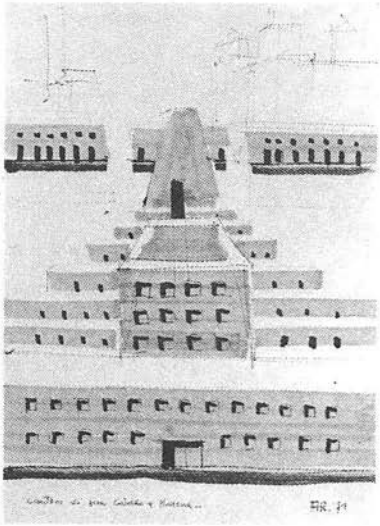
Afb.5-15 - *De centrale as van Rossi's begraafplaats, gezien op een 'middag' uit de wereld van De Chirico.*



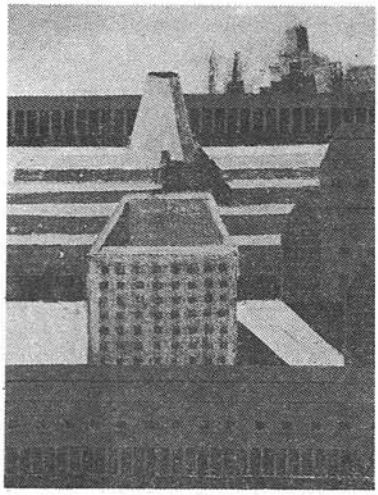
Afb.5-16 - *De maquette laat goed zien hoe op het begane grondniveau een verbinding ontstaat van kubus 'door' knekelhuizen naar kegel; een niveau hoger ontstaat eveneens een verbinding, die in een hoger gelegen rondgang in de kegel uitkomt.*



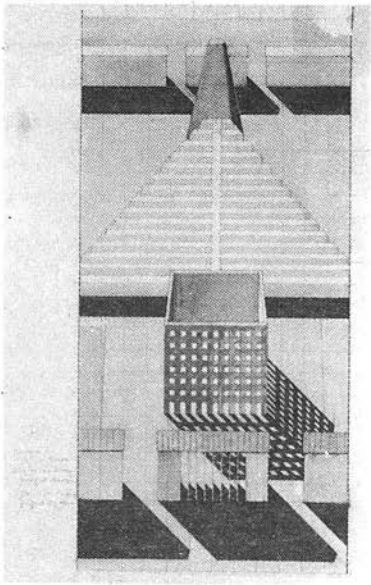
Afb.5-17.



Afb.5-18.



Afb.5-19.

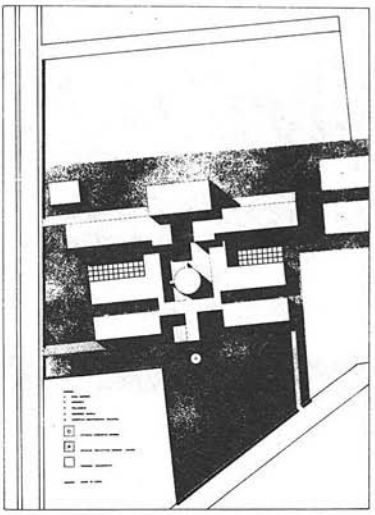


Afb.5-20.

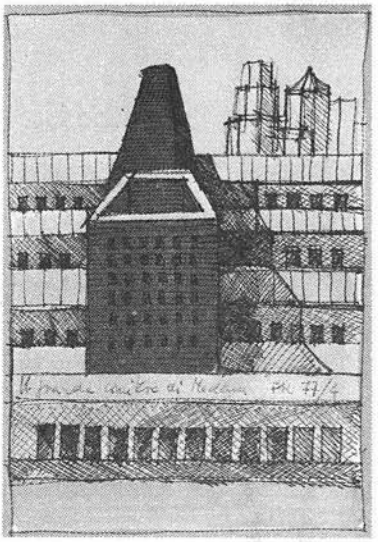
rijke elementen blijkt al uit het verhoudingsgewijs groot aantal tekeningen dat qua onderwerp of thematiek wordt gedomineerd door deze twee bouwsels. Voor wat betreft de kegel blijkt dat nog in
afb.5-15. het bijzonder uit een 'De Chirico-achtige' prent. [9] Het toont ons vanuit de centrale verbinding, ergens temidden van de knekelhuizen, een dramatische blik op de schuin opzij belichte kegel. De knekelhuizen en de 'steeg' waarin zich de toeschouwer bevindt, worden bepaald door zware slagschaduwen; de toegangen tot de paden evenwijdig aan de knekelhuizen verworden tot duistere kieren.

De centrale verbinding tussen kubus en kegel bestaat uit
afb.5-16. twee niveaus. De maquette laat goed zien hoe op het begane grondniveau een verbinding ontstaat van kubus 'door' knekelhuizen naar kegel; een niveau hoger ontstaat eveneens een verbinding, die in een hoger gelegen rondgang in de kegel uitkomt - aldus een eenvoudige 'functionele' beschrijving. In tegenstelling tot de maquette toont de 'de Chirico-achtige' prent ons iets anders dan een louter functionele verbinding. De (al te) contrastvolle belichting, het onwezenlijke perspectief en het omhoog torende kegelvormige gevaarte maken duidelijk dat er meer aan de hand is. Om er achter te komen waar het hier precies om gaat, moeten een reeks andere tekeningen worden onderzocht.

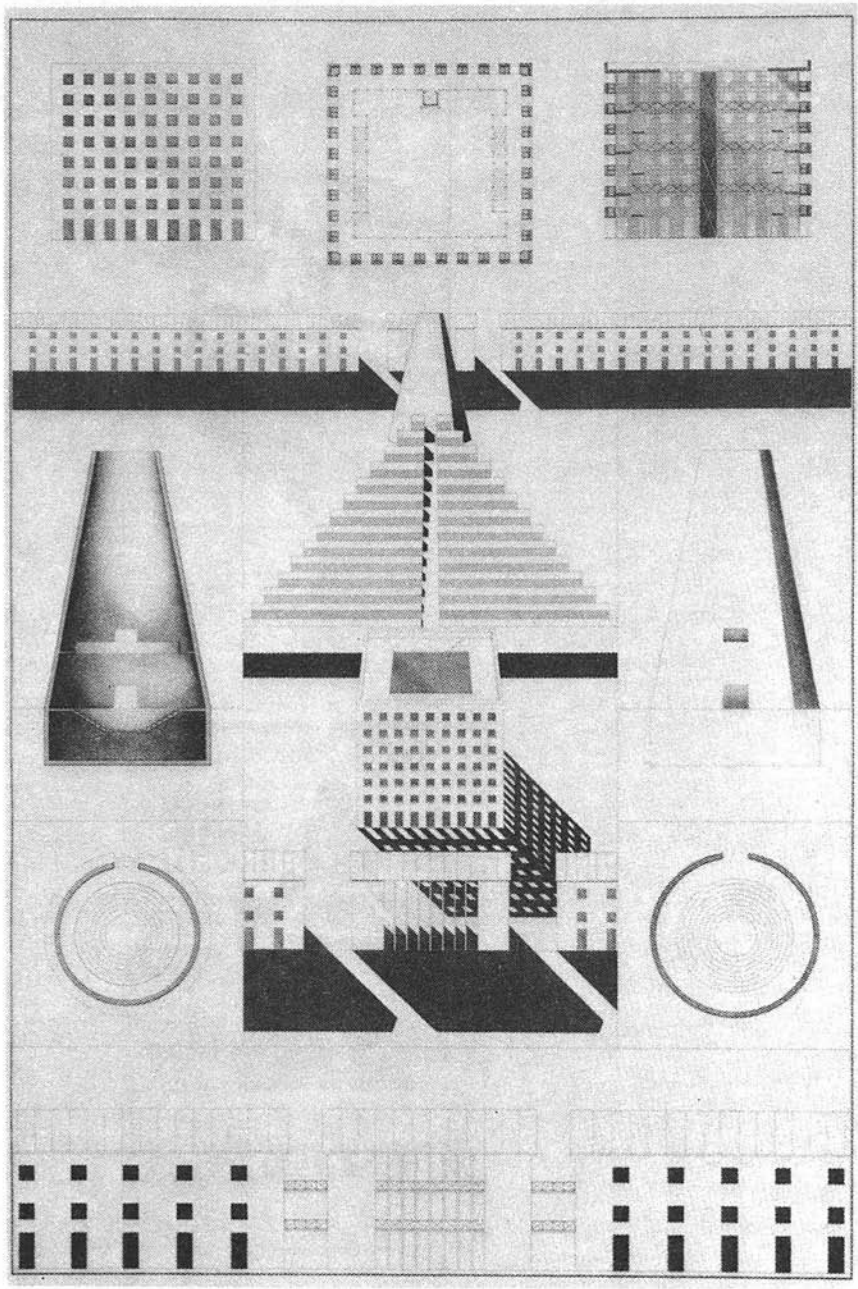
afb.5-17t/m Afbeeldingen 5-17 t/m 5-20 hebben alle het benadrukken van
5-20. het symmetrische karakter van de compositie gemeen: kegel - knekelhuizen - kubus. De 'waarnemer' van de tekeningen bevindt zich ergens boven de hoofdingang. Alleen de context van de compositie is op verschillende wijzen uitgewerkt. In afbeelding 5-17 is op de voorgrond een entree aangegeven, terwijl de andere tekeningen uiteenlopende blokuitwerkingen op de voorgrond plaatsen. Bovendien is elke tekening verrijkt met een of ander fragment uit Rossi's oeuvre of de begraafplaats zelf. Gemeenschappelijk is voorts de aandacht die gevraagd wordt voor de symmetrie van de compositie. Er is sprake van een centrale as door het midden van zowel kubus, blokken als kegel. Bovendien wordt geïllustreerd dat de knekelhuisblokken in de richting van de kubus, aan beide zijden in lengte toenemen en in hoogte verminderen. Dan is het plaatje duidelijk:



Afb.5-21.

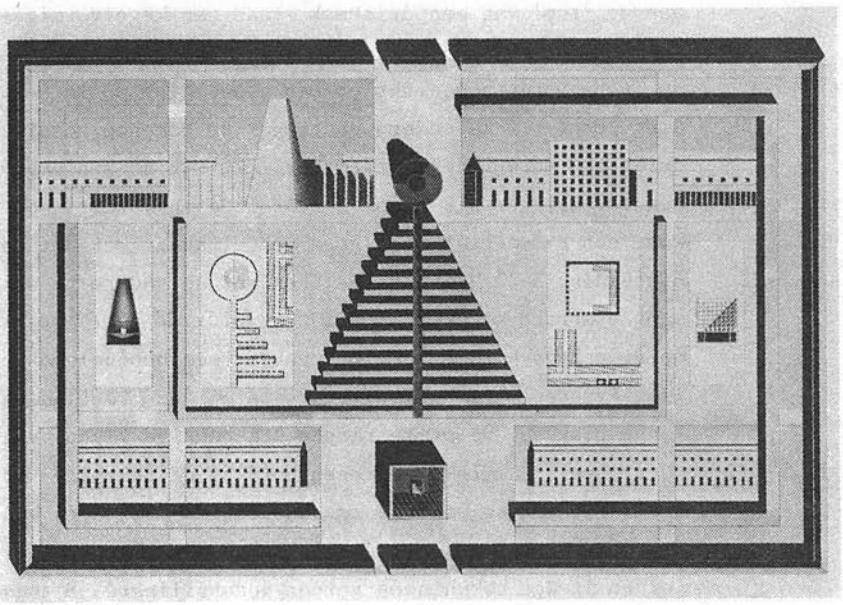


Afb.5-22.



Afb.5-23.

aan de 'top' van een driehoek staat een kegelvormig element, dat aan de basis wordt 'ondersteund' door een kubusvorm. Hetgeen
afb.5-3. nog eens wordt benadrukt op een afbeelding zoals 5-3. Deze afbeelding toont (links onder) ondermeer de bekende Rossiaanse basisdriehoek, terwijl de kegelfiguur lijkt uit te zijn gegroeid tot
afb.5-21. een torenfiguur uit Rossi's schooltje in Varese. Ook dat ontwerp kent een symmetrie; zeer goed vergelijkbaar met het Modena-ontwerp.
afb.5-22. Afbeelding 5-22 heeft vergeleken met de andere tekeningen een meer abstract karakter. Daardoor wordt de algemene architectonische opzet echter helder geïllustreerd: twee hoofdelementen, onderling (visueel) verbonden, en dwars op deze verbinding een reeks lange blokken. De symmetrische driehoekige figuur van het ontwerp
afb.5-23. wordt heel 'zakelijk' gepresenteerd op de tekening van afbeelding 5-23. Die figuur echter, is slechts een onderdeel van de tekening, want de kubus, de kegel en de blokken die het complex omringen worden in deeltekeningen verder gedetailleerd. Binnen de tekening zelf keert dan de symmetrische verhouding van de centrale driehoek weer terug, want de deeltekeningen versterken door hun symmetrische situering diezelfde symmetrie. In feite geldt het-
afb.5-24. zelfde voor 'Il gioco dell'oca' uit 1983. Veel van de tekeningen gaan zo hun eigen leven leiden. De architectuur van het Modena-ontwerp is vooral ook 'tekening'. Inderdaad is er geen sprake van een simpele representatie; de tekening is niet eenvoudig een model van een voorgestane of te bouwen realiteit. Rossi zelf illustreert dit op treffende wijze in zijn tekst 'An analogical architecture': *"Een van de studies die tijdens het werk voor de Modena begraafplaats prijsvraag tot stand is gekomen, acht ik van bijzonder belang. In het opnieuw tekenen van dit ontwerp en in het eigenlijke weergave-proces van de verschillende elementen en het aanbrengen van kleuren op die delen die aandacht nodig hadden, verkreeg de tekening zelf een volledige autonomie vis-à-vis het oorspronkelijke ontwerp, zozeer dat men zou kunnen zeggen dat het oorspronkelijke ontwerp slechts analoog is aan het voltooide project. Ik bracht een nieuw idee naar voren, gebaseerd op het labyrinth en het tegenstrijdige begrip van de*



Afb.5-24 - *Il gioco dell'oca.*

"This is architecture as drawing; both because an idea is stated in a drawing, and, more importantly, because the drawing is the architecture itself." (P.Eisenman, vgl. hoofdstuk 2, p.26.)

afgelegde afstand. Formeel gesproken lijkt deze compositie op <u>*het ganzenbordspel*</u> *('il gioco dell'oca'). Ik denk eigenlijk dat deze gelijkenis zowel haar aantrekkingskracht, als de reden waarom wij verschillende variaties van dezelfde vorm gemaakt hebben, verklaart. Naderhand kwam bij me op dat het 'doden' plein bijzonder opmerkelijk is, alsof het een diepgaand automatisch mechanisme bevat, dat geheel los staat van de geschilderde ruimte zelf."* [10)]

De architectonische problematiek zoals die is nagegaan in de tekeningen c.q. het ontwerp, kan hier nog worden gecompleteerd met een aantekening over twee typisch Rossiaanse architectonische termen, namelijk *kleur en licht*. Zo is het een rode kleur die de bijzondere positie van de kubus en de kegel binnen het ontwerp benadrukt. De gevels van alle andere blokken zijn wit (of lichtbruin, dan wel oker), waardoor de beide hoofdelementen binnen het ontwerp een bijzondere status verkrijgen. Hun afwijkende vorm - kubus/kegel versus rechthoekig blok - wordt door de rode kleur versterkt en benadrukt. De geometrische inkadering van beide elementen - respectievelijk een vierkant/rechthoek en een kegelsnede - wordt daarnaast door het 'actieve' rood beklemtoond. De blauwe daken van de omringende blokken vormen wat dat betreft het tegendeel; blauw werkt anders dan rood. De inkadering van het blok wordt bij de schuine overkapping te niet gedaan. Het blauw vervloeit met het blauw van de lucht. Overigens heeft Rossi destijds in het kader van de prijsvraag het motto 'het blauw van de lucht' aan zijn ontwerp meegegeven. En merkt hij in zijn autobiografie op: *"(...) wanneer ik naar die reusachtige blauwe bladmetalen daken kijk, die zo ontvankelijk zijn voor zowel dag- en avondlicht, als voor dat van de seizoenen, dan lijken zij soms diep blauw, soms helder hemelsblauw."* [11)] Licht speelt een eminente rol in Rossi's architectonisch drama. Dat geldt voor zijn
afb.5-15. 'De Chirico'-tekeningen, maar ook voor de presentatie van de kubus, waarvan de openheid in zwaar getekende schaduwen wordt
afb.5-23. benadrukt. Dat is goed te zien in een opengewerkte dwarsdoorsnede van de kubus. Met het licht (en de schaduw) wordt de architectonische gatengevel in scene gezet. De adem van De Chirico is overdui-

delijk voelbaar bij het kijken naar de doorsnede van de kegel. Het licht dringt de kegel binnen via de relatief kleine opening aan de top. De gebogen wand wordt schemerig verlicht. Het licht dat door de twee toegangen aan de onderkant van de kegel binnendringt, onderbreekt deze schemering. De (kegel)geometrie wordt zo letterlijk in een ander daglicht gesteld.

architectonische problematiek II

Ondanks de representatief-monumentale functie die Rossi aan zijn architectuur toekent en die in hoge mate de architectonische problematiek van het Modena-ontwerp heeft bepaald, zal uit het verdere verloop van de analyse blijken hoe uiteindelijk Rossi zijn werk toch op een meer 'autonoom' spoor zet. Zijn werkelijk object is weliswaar sterk voorgestructureerd door de toegekende ideologische functie van het ontwerp - de motieven ervoor worden als het ware 'elders' gevonden -, maar het is uiteindelijk een *architectonische* problematiek die het af te bakenen object heeft bepaald. Dat blijkt al snel bij een nadere bestudering van - alweer de tekeningen. Immers, als Rossi's architectonisch ontwerp in de eerste plaats is neergelegd in de tekeningen en als vervolgens een sterke zelfstandigheid aan die tekeningen moet worden toegekend, dan is ook - indirect - de autonomie van zijn architectuur bewerkstelligd.

Het architectonisch ontwerp voor de begraafplaats is niet hetzelfde als een uitvoeringsplan of een model voor een te bouwen object. Dat ontwerp zit 'verstopt' ('is analoog' zou Rossi zeggen) enerzijds in tekeningen die suggereren (en meer niet) een model te kunnen zijn, simpel omdat ze veel elementen bevatten van het uit te voeren plan, anderzijds in tekeningen die uiteindelijk een nieuwe status in het ontwerpproces hebben gekregen; dat zijn de tekeningen die Rossi aanduidt met een 'ander project'. Wat betreft het ontwerp gaat het dus in de eerste plaats om de tekening. Rossi maakt in dit verband een belangrijk onderscheid tussen het 'gebouwde' en het 'ontwerp'. *"Wat me, zowel*

in architectuur als in andere technieken, het meest verbaast, is dat een project een leven kent in zijn gebouwde staat, maar een ander in zijn geschreven of getekende staat." [12] Autonoom alleen via de tekeningen is het ontwerp echter niet. Ondanks Rossi's ideologische verhalen over gewichtige thema's zoals leven en dood, bestaat zijn feitelijke werk - zijn werkelijke object - uit het bewerken/omwerken van een architectonische terminologie. Zijn werkelijke object is het transformeren van termen tot een specifieke problematiek. Zo bezien representeert Rossi's architectuur niet slechts een ideologie en vervult zij niet alleen een monumentale functie. 'Achter' Rossi's dikke verhalen is wel degelijk plaats voor het probleem van de architectuur zelf.

Rossi's architectonisch oeuvre bestaat uit een constante toepassing en transformatie van een beperkt aantal termen. Op basis van een bepaalde architectonische produktie (bijvoorbeeld het Modena-ontwerp) bakent Rossi een reeks van termen af, termen die hij ontleent aan zijn eigen oeuvre. Rossi's architectuur wordt niet gekenmerkt door 'functionaliteit', maar door het 'citaat' uit eigen werk. Zeker tot aan het begin van de jaren 80 - de periode waarin het Modena-ontwerp definitief wordt afgerond - is er nauwelijks sprake van een ontwikkeling in het werk. Wellicht is Rossi's architectuur in de loop van de tijd minder puristisch geworden, dat neemt echter niet weg dat herhaling van bekende termen, in afwisselende combinaties, met slechts kleine verschuivingen binnen de architectonische problematiek, kenmerkend zijn voor de periode vanaf zijn afstuderen in 1959. Rossi citeert zichzelf: de monumentale symmetrie van een verzetsmonument (1962), een tweetal loopbruggen in de typische driehoekige vorm (1964), een fontein als simpele compositie van geometrische elementen (1965), een gemeentehuis als heldere bewerking van reeds bekende componenten (1968), een woningbouwplan met Rossiaanse portico's (1969) en tenslotte een verbouwing voor een school (1969/1970) die ondenkbaar zou zijn zonder het verzetsmonument uit 1962. En dan, in 1971 is de eerste versie van het Modena-ontwerp gereed, een bewerking en omwerking van de voorafgaande studies en plannen.

Vele elementen van dit ontwerp zijn vervolgens te traceren in latere plannen, zoals een gemeentehuis (1972), een lagere school (1972), een villa (1973), een kantoorgebouw (1974), et cetera. [13] Rossi's werk is eigenlijk ondenkbaar binnen een puur functionalistisch of puur ideologisch perspectief.

De zelfstandigheid van Rossi's architectuur wordt uiteraard ook door hem zelf onderkend. In het bijzonder gaat het dan om het onderscheid dat aangebracht zou kunnen worden tussen 'architectuur' enerzijds en 'schrift' of 'taal' anderzijds. Rossi gebruikt in dit verband het concept 'analogie' (vgl. analoge architectuur, analoge stad). Hij 'leent' dit concept van Jung en citeert in een van zijn teksten uit de correspondentie tussen deze psychoanalyticus en diens leermeester Freud: *"Ik heb uitgelegd dat 'logisch' denken datgene is wat uitgedrukt wordt in woorden die gericht zijn aan de buitenwereld in de vorm van een discours. 'Analogisch' denken wordt nog begrepen als onwerkelijk, nog voorgesteld als zwijgzaam; het is geen discours maar eerder een bespiegeling over thema's uit het verleden, een innerlijke monoloog. Logisch denken is 'denken in woorden'. Analogisch denken is archaïsch, onuitgedrukt en praktisch onverwoordbaar."* [14] Dit fragment waar Rossi veel belang aan hecht, leidt tot de conclusie dat architectuur 'niets zegt', architectuur is 'stil' of 'sprakeloos'. Architectuur blijkt zo onvergelijkbaar met het geschreven woord. Architectuur is anders. Analoge architectuur, de analoge stad, betreft een 'andere' realiteit. *"This reality is the city as a place, but existing in purely architectural universe. The nature of this universe in order to be known must be detached from its cultural context. And it is the analogic activity which has the capacity to remove architecture from any historical logic of form-meaning and to locate them in and imbue them with another condition of logic"*, schrijft Peter Eisenman, die daarna de volgende conclusie trekt: *"The term analogic possesses the possibility to display another, second condition of meaning for Rossi."* [15] De analogie en daarmee het verschil tussen (geschreven) woord en architectuur illustreert Rossi zelf aan de hand van een gedicht

van Hölderlin: *"'Knarsen' is de vertaling van het Duitse klirren, dat me altijd getroffen heeft in Hölderlin's gedicht 'Hälfte des Lebens'. (...) De kleine ijzeren banieren die Hölderlin zelf nooit tekende, drongen vervolgens mijn tekeningen binnen (...)"* [16]
Over de uiteindelijke functie van die knarsende banieren in zijn tekeningen is Rossi enigszins vaag. Hij zegt vragen daarover niet goed te kunnen beantwoorden; het enige wat hem in dit verband rest is opnieuw te verwijzen naar de poëzie van Hölderlin: *"(...) ik heb de laatste regels van Hölderlin's gedicht naar mijn architectuur toe vertaald: 'Die Mauern / Sprachlos und kalt, im Winde / klirren die Fahnen' (...) Ik beëindigde een van mijn lezingen in Zürich met deze connotatie, die ik op mijn projecten toepaste: 'Meine architektur steht sprachlos und kalt'."* [17]

Het Modena-ontwerp is een sprakeloze, symmetrische compositie. Het presenteert Rossi's onderzoek naar de 'eigen' middelen van architectuur, tegen ideologische en representatief-monumentale verdrukking in. Het ontwerp voor de begraafplaats is een voorbeeld van een problematiek waarin de 'autonomie' van architectuur uiteindelijk voorop wordt gesteld. De kegel, de kubus en de omringende blokken liggen koud en stil naast de oude begraafplaats: een symmetrische rangschikking van elementen tot elkaar. Het ontwerp definieert een architectonische ruimte (geen tijd) waarvan de componenten zich met elkaar verbinden via de dominante symmetrie en verhouding.

Achter deze sprakeloosheid van Rossi's architectuur voor de begraafplaats, verschijnt bij nader inzien een subject, of liever gezegd een 'dubbel-subject'. De sprakeloosheid verwijst naar het subject 'schepper', d.i. de poëticus-architect Rossi. De dominante symmetrie heeft betrekking op het subject 'gebruiker'. Die gebruiker is weliswaar in architectonisch opzicht niet bijster interessant, het motief van de symmetrie is er echter duidelijk aan ontleend. Het is immers deze symmetrie die de representatief-monumentale functie krijgt toebedeeld, het Dode Subject voor het architectonisch voetlicht te stellen. De gebruikers van de begraafplaats zijn de (dode) burgers van Modena. Het ontwerp presenteert

voor hen een symmetrisch, architectonisch monument.

De positie van het subject 'schepper' biedt wellicht ruimte aan een mogelijk *theoretisch object*. In het Modena-ontwerp verschijnt een Schepper die de geschiedenis naar zijn hand zet. De geschiedenis van de produktie van de begraafplaats is het proces van een scheppend subject: niemand minder dan Rossi zelf. Het theoretisch object van het ontwerp wordt zo bepaald door een 'theorie' over de produktie van cultuur, waarin de kunstenaar-schepper als oorsprong verschijnt van deze produktie: architectuur als persoonlijke geschiedenis, architectuur als het produkt van de architect zelf. Rossi denkt zo zijn eigen geschiedenis te maken. Het Modena-ontwerp blijkt Rossi's transhistorische sprookjeswereld.

Noten bij hoofdstuk 5

1) A.Rossi; A scientific autobiography. Cambridge Mass. / London 1981, p.78.

2) Rossi, a.w. 1981, p.11.

3) Rossi, a.w. 1981, p.11.

4) A.Rossi; The blue in the sky. In: Aldo Rossi, Selected Writings and projects. London/Dublin 1983 (pp.40-47), p.42.

5) Rossi, a.w. 1983, p.42.

6) Rossi, a.w. 1981, pp.74-75.

7) Rossi, a.w. 1981, p.39.

8) Rossi, a.w. 1983, p.47.

9) Zie bijvoorbeeld het schilderij 'Herfstmiddag' (1920) van De Chirico.

10) A.Rossi; An analogical architecture. In: Rossi, a.w. 1983 (pp.58-64), p.61.

11) Rossi, a.w. 1981, p.15.

12) Rossi, a.w. 1981, p.55.

13) Zie voor een overzicht van Rossi's werk:
- G.Braghieri; Aldo Rossi. Rotterdam 1984;
- Aldo Rossi; Opere recenti. Modena/Perugia 1983.

14) Rossi, a.w. 1983, p.59. Rossi citeert Jung in een brief

aan Freud.

15.) P.Eisenman; The house of the dead as the city of survival (catalogustekst). New York 1979.

16) Rossi, a.w. 1981, p.44.

17) Rossi, a.w. 1981, p.44.

hoofdstuk 6

Het strategisch park-ontwerp van Rem Koolhaas

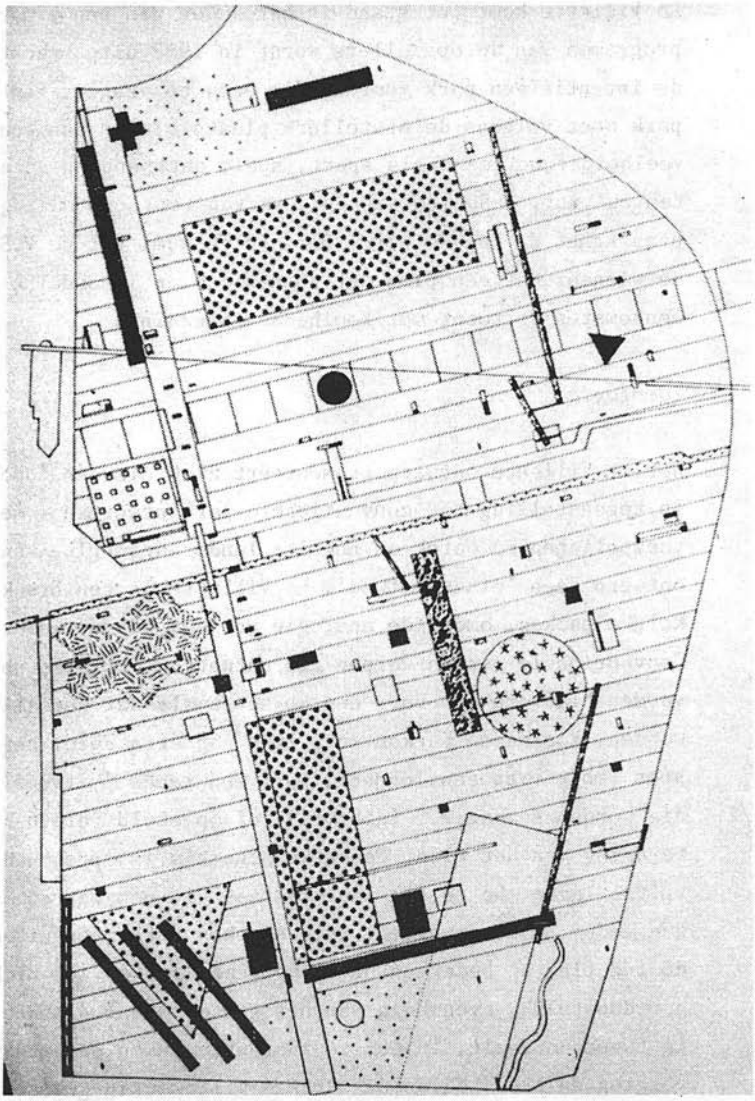
Ik heb niet een heilig geloof in het beroep van architect of in het werk van de architect en helemaal niet in de architectuur.

Rem Koolhaas

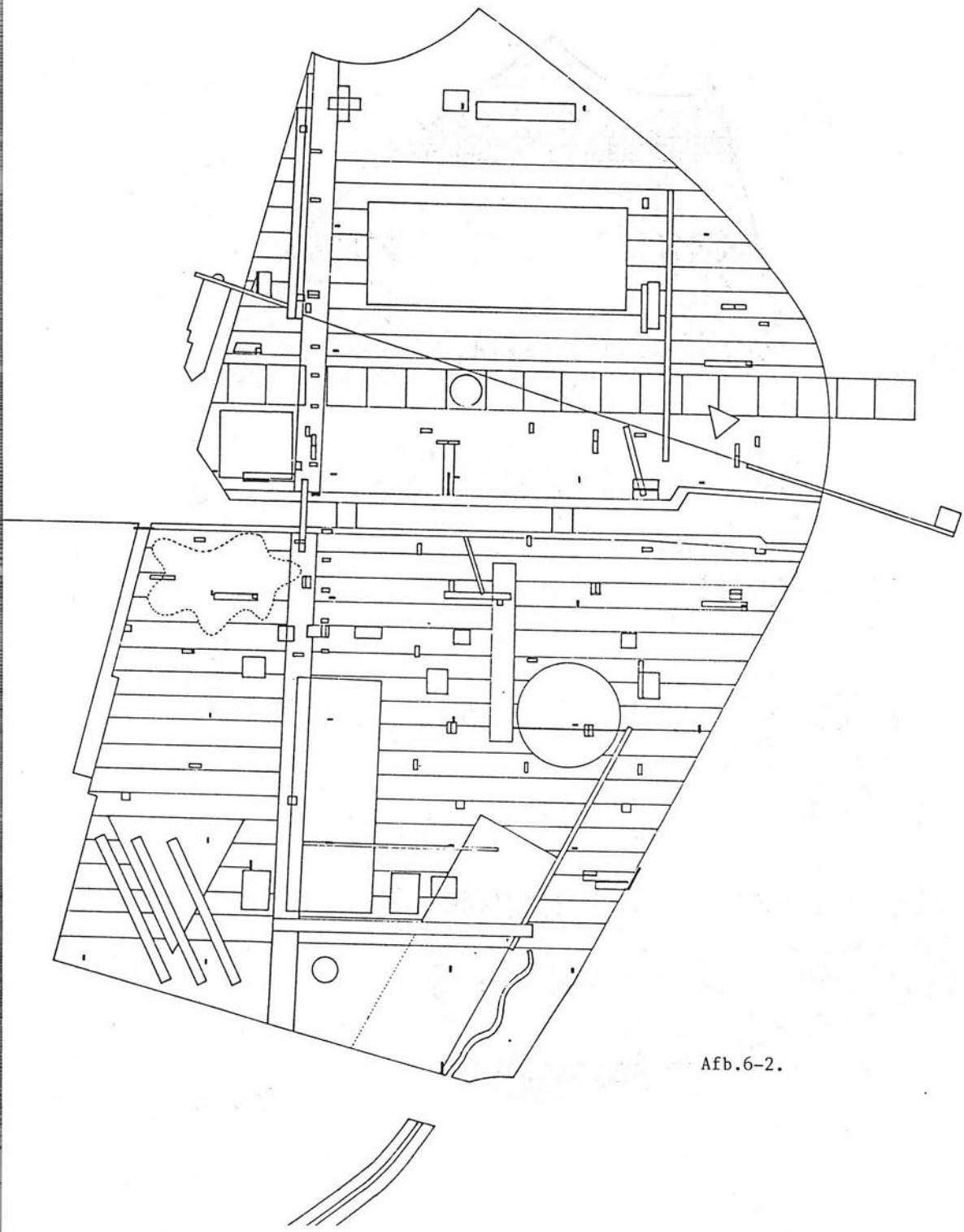
Het Park-ontwerp van Rem Koolhaas (bureau O.M.A.) voor het Parijse La Villette komt tot stand in het kader van een prijsvraag. Het programma van de opstellers wordt in 1982 uitgebracht en heeft de intentie een park voor de 21e eeuw te vragen. Een dergelijk park moet volgens de opstellers plaats bieden aan een grote hoeveelheid functies zoals sport, spel, ontspanning en niet te vergeten cultuur, ondermeer in de vorm van tentoonstellingsruimten. Koolhaas krijgt de tweede prijs; Bernard Tschumi uit de V.S. wordt de winnaar met een plan dat thematisch en inhoudelijk grote overeenkomsten vertoont met Koolhaas' inzending.

ideologie

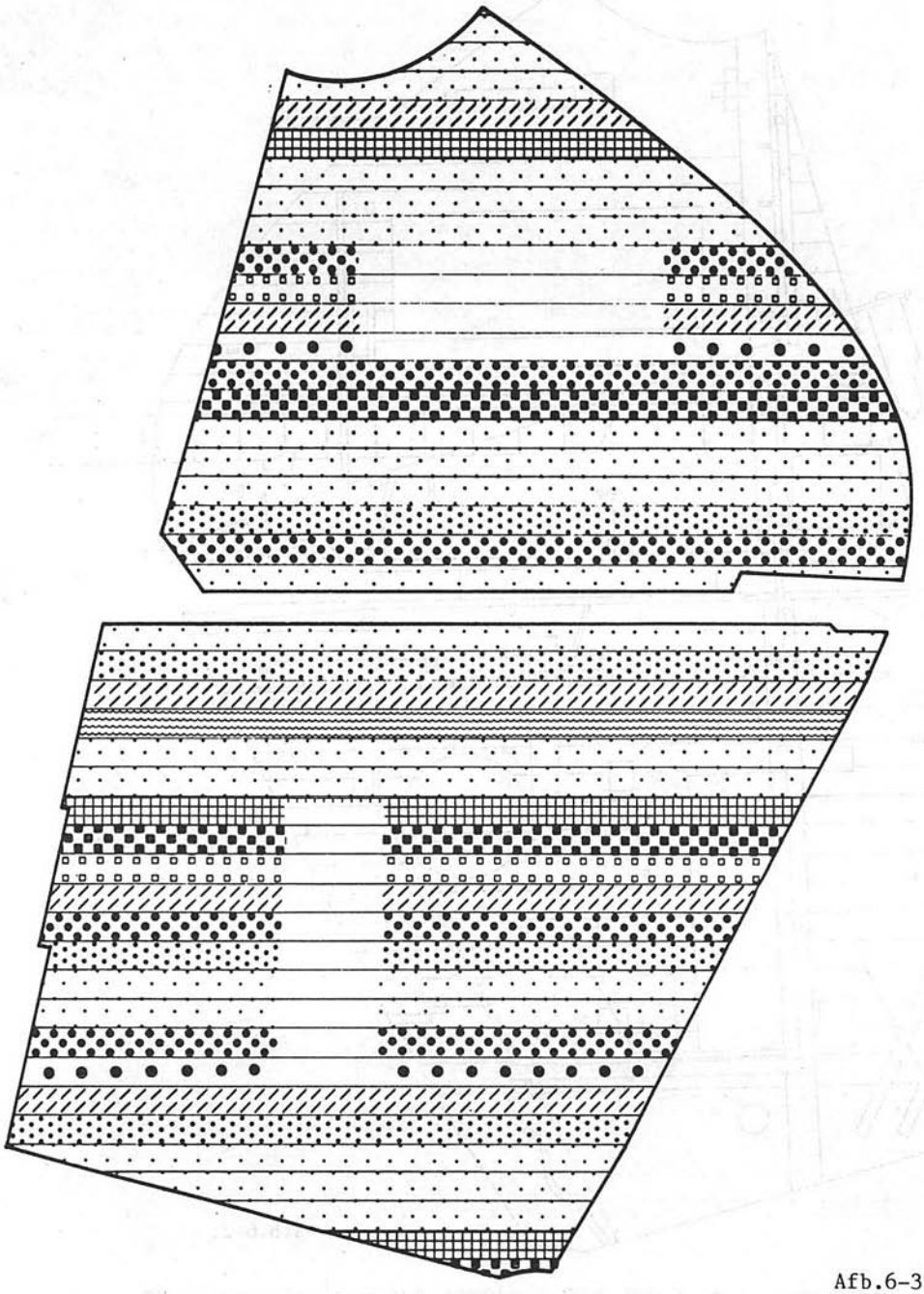
Het La Villette-ontwerp presenteert zich als een 'open' plan. In tegenstelling tot conventionele parkontwerpen - met bijvoorbeeld toespelingen op barok en Engelse landschapsstijl - kent Koolhaas' ontwerp geen 'eindtoestand'. La Villette is een breuk met gebruikelijke parken, omdat de analogie met het gebouw wordt opgegeven. Conventionele parkontwerpen zijn ontwerpen voor een object, zij vormen blauwdrukken voor een object zoals dat gerealiseerd kan worden. Koolhaas' parkontwerp lijkt een strategie, het presenteert geen (model van een) object, maar een reeks 'uitvoeringsschema's'
afb.6-1/2. die worden samengevat (afb.6-1), of opgeteld (afb.6-2) in de tekening van het Plan. De reeks schema's is opgebouwd uit een
afb.6-3. vijftal lagen. De eerste laag bestaat uit een patroon stroken van ieder 50 meter breed. Deze stroken herbergen uiteenlopende functies en bedekken het gehele plangebied, de richting is noordoostelijk, evenwijdig aan het grote kanaal dat het gebied in tweeën opdeelt. In eerste instantie lijken oriëntatie, opeenvolging en breedte van de stroken willekeurig gekozen. Wel sluit de strokenopzet aan bij het idee van de strategie; de invulling met voorgestelde of onverwachte functies blijft veranderbaar.
afb.6-4. De tweede laag bestaat uit een puntraster dat de gebouwde voorzieningen voor algemeen gebruik lokaliseert. De verdeling van de punten heeft weliswaar plaatsgevonden op basis van een mathe-



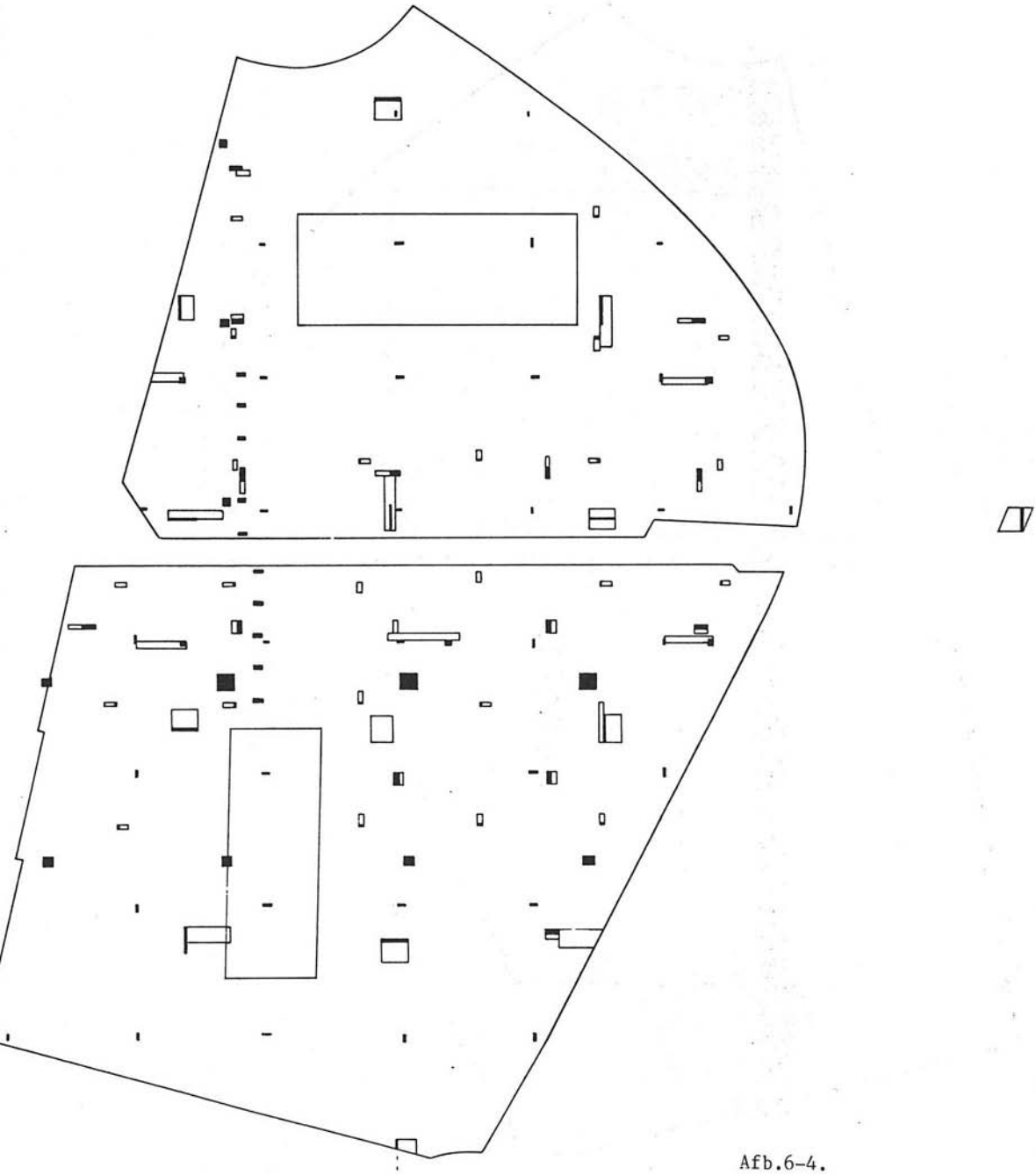
Afb.6-1.



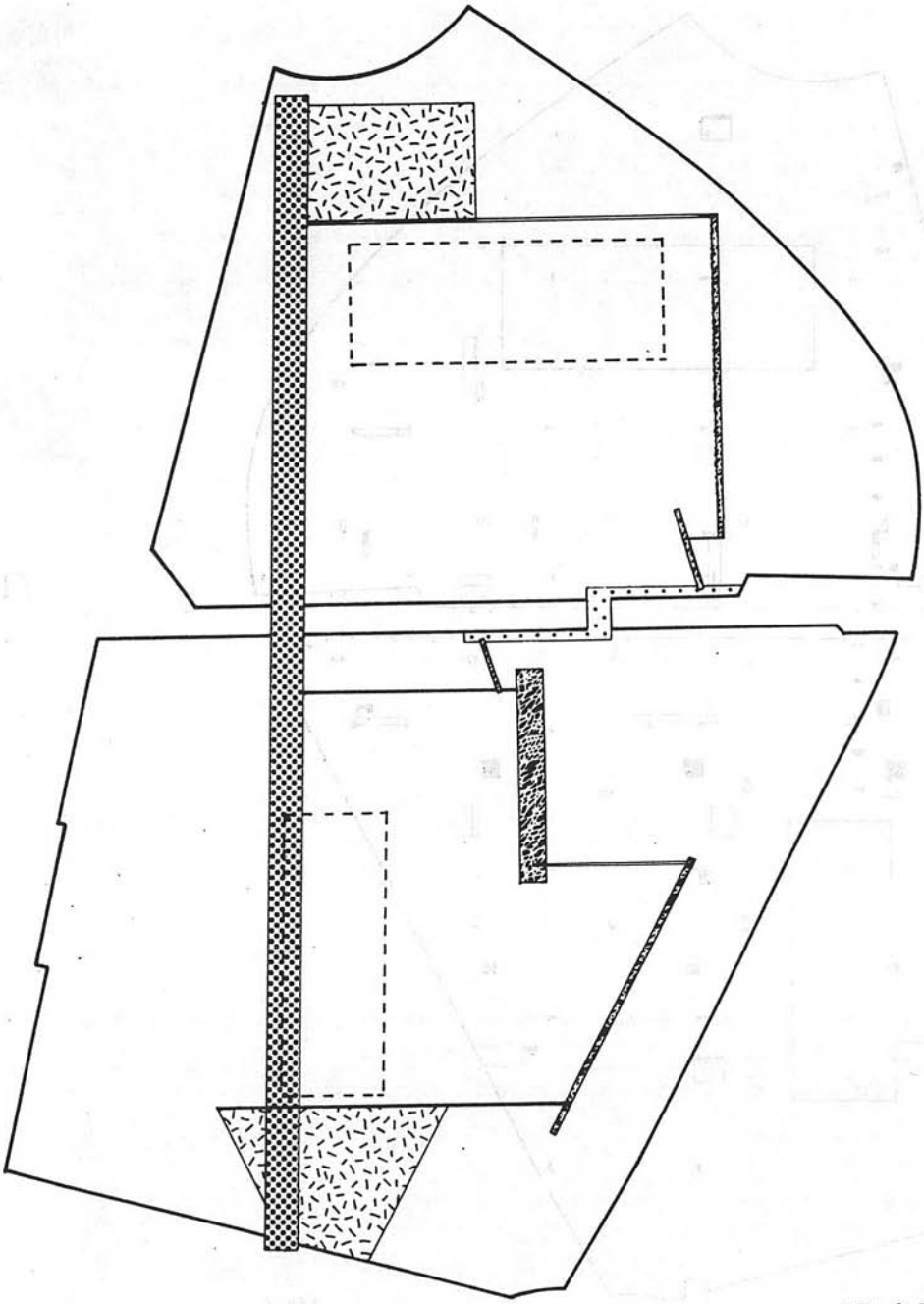
Afb.6-2.



Afb.6-3.



Afb.6-4.

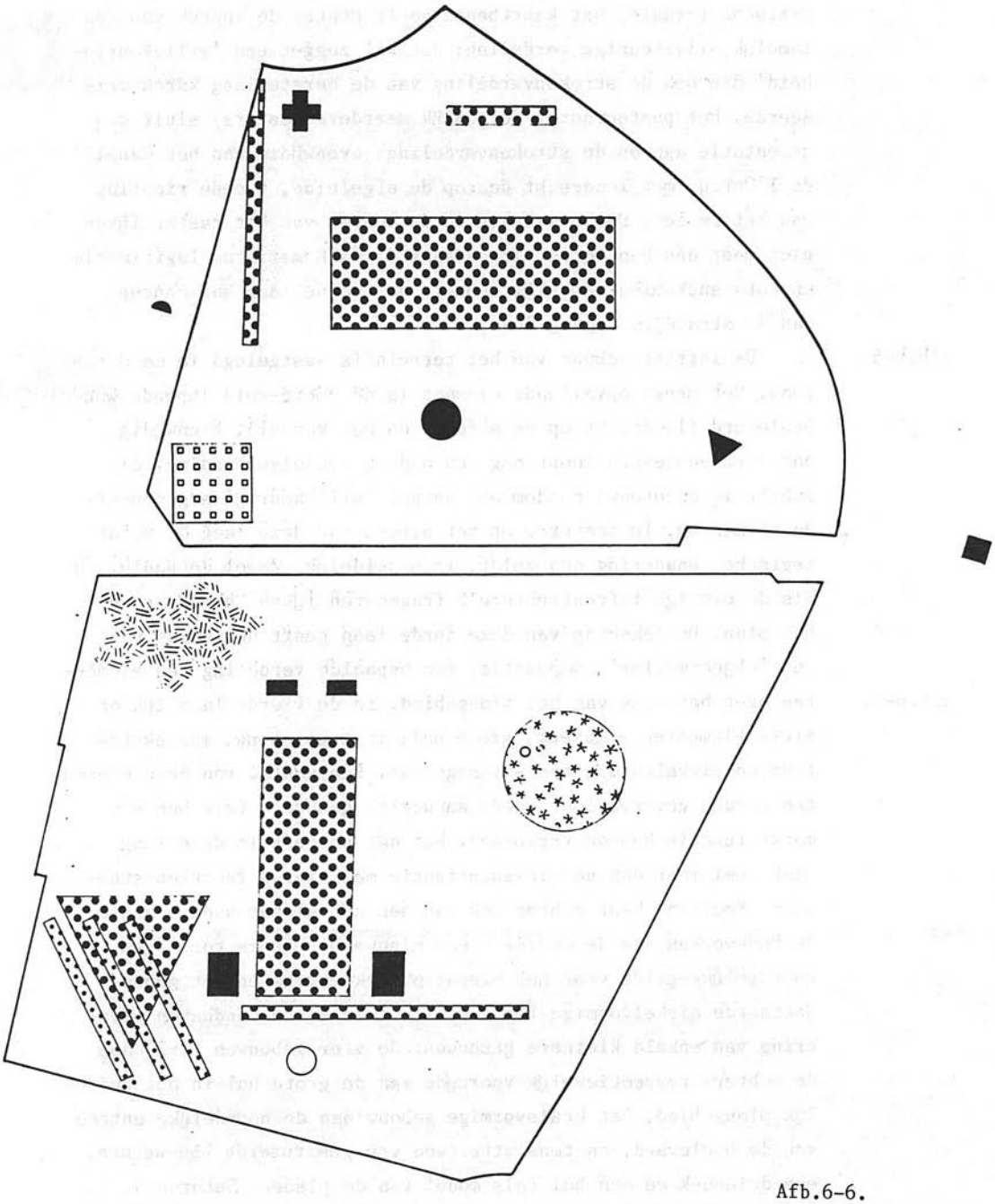


Afb.6-5.

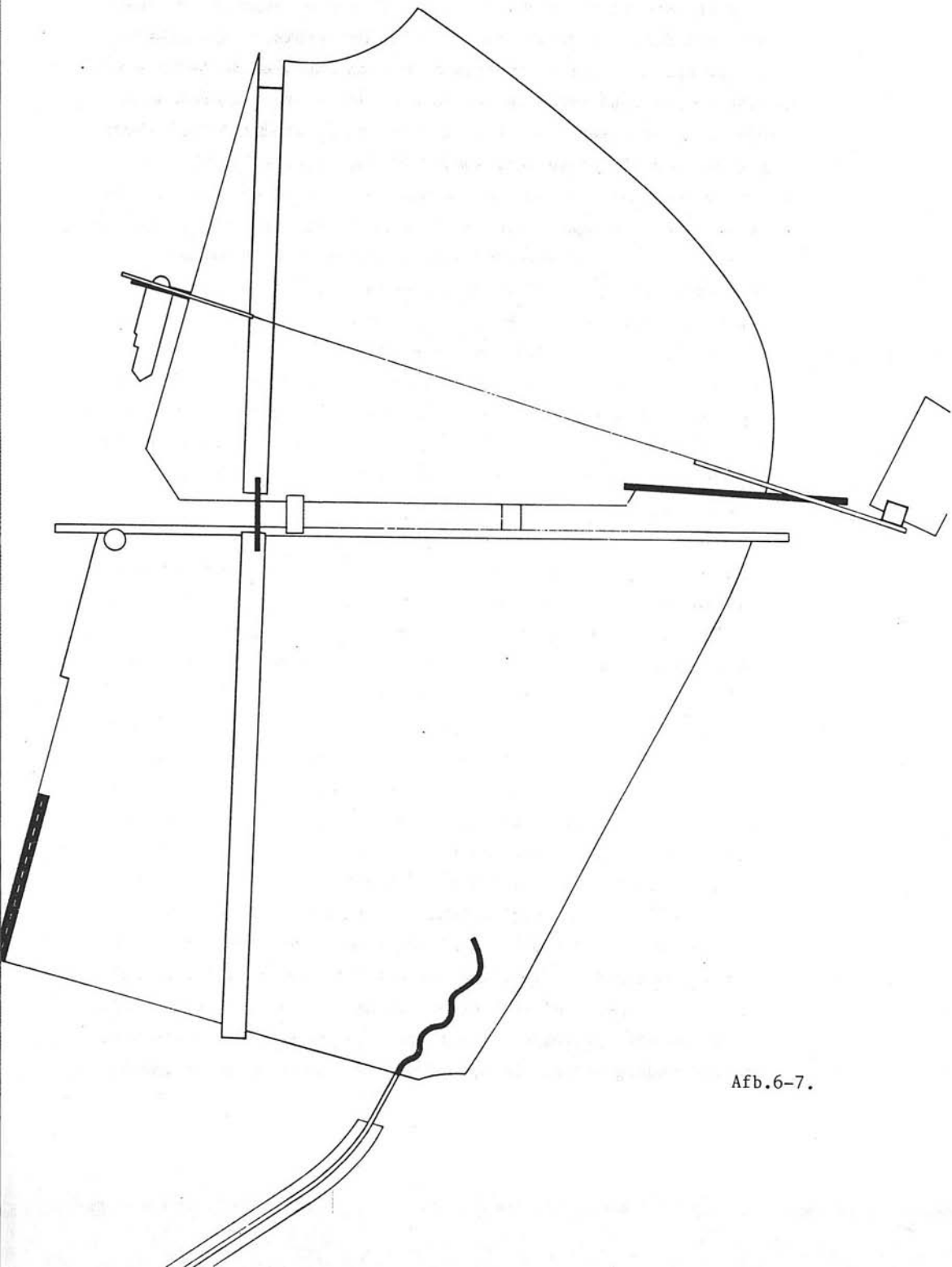
matische formule, het kaartbeeld geeft echter de indruk van een tamelijk willekeurige verdeling; dat wil zeggen een 'willekeurigheid' die ook de strokenverdeling van de eerste laag karakteriseerde. Het puntenraster (eigenlijk meerdere rasters) sluit qua oriëntatie aan op de strokenverdeling: evenwijdig aan het Canal de l'Ourcq, met loodrecht daarop de afgeleide, tweede richting van het raster. De bouwwerken op de punten van het raster lijken niet meer dan een voorstel; ondanks de mathematische legitimatie en totstandkoming. Zo blijft ook in de tweede laag het concept van de strategie opgang doen.

afb.6-5. De infrastructuur van het terrein is vastgelegd in de derde laag. Het meest opvallende element is de noord-zuid lopende wandelboulevard (loodrecht op de stroken en het kanaal). Evenwijdig aan deze boulevard loopt nog een andere wandelverbinding, die echter is opgebouwd rondom een aantal 'willekeurig' gegroepeerde elementen. In hoeverre op het niveau van deze laag de strategische benadering nog geldt, is onduidelijk. Zowel de boulevard als de overige infrastructurele fragmenten lijken onmisbaar in het plan. De tekening van deze derde laag geeft de indruk van een 'objectmatige' compositie, een bepaalde verdeling van elementen over het vlak van het plangebied. In de vierde laag zijn de grote elementen - museum, grote hal, ingangsgebouw, muziekcentrum en cirkelvormig bos - vastgelegd. Een aantal van deze elementen worden gevormd door reeds aanwezige gebouwen (die hun veemarkt functie hebben verloren). Wat dat betreft is deze laag niet veel meer dan een inventarisatie met nieuwe functiebestemming. Koolhaas kent echter ook aan een aantal gebouwen - zoals de bouwwerken aan de entree - een nieuwe betekenis toe. Iets soortgelijks geldt voor het nieuwe muziekcentrum en het geprojecteerde cirkelvormige bos. Opvallend is de te handhaven situering van enkele kleinere gebouwen: de vier gebouwen (2x2) aan de achter- respectievelijk voorzijde van de grote hal in het zuidelijk plangebied, het kruisvormige gebouw aan de noordelijke entreé van de boulevard, en tenslotte twee vrij gesitueerde bouwwerken, een driehoek en een bol (als model van de planeet Saturnus).

afb.6-6.



Afb.6-6.



Afb.6-7.

De vier gebouwtjes rondom de grote hal passen exact in de symmetrie van deze 19e eeuwse constructie. Het kruisvormige element in het noorden lijkt asymmetrisch ten opzichte van de lengte richting van de boulevard. De driehoek en de bol passen precies in één van de stroken. Het strategieconcept is in deze vierde laag nog sterker verwaterd. Weliswaar lijkt de realisering van elk van de voorgestelde, dan wel te handhaven objecten geen absolute noodzaak, de wijze waarop de laag in de context van het gehele ontwerp wordt gepresenteerd, wekt daarentegen niet minder dan de indruk van een enscenering van objecten. Laag nummer 4 is een compositie van oude en nieuwe elementen.

afb.6-7. De vijfde laag tenslotte toont de aansluiting met de omgeving van het plangebied. Een kabelbaan, dwars over het terrein, verbindt de westelijke entrees met een oostelijk gelegen parkeerplaats. Daarnaast worden nog een beperkt aantal andere verbindingen met 'buiten' aangegeven, waaronder een slingervormige voetgangersroute vanaf een zuidelijke entree.

De min of meer flexibele lagen als een reeks van vijf functionele schema's bevestigen in eerste instantie Koolhaas' methode: een strategie die moet leiden tot een procesmatige planning van het toekomstige park. Een planning die in staat is veranderingen in zich op te nemen, zich weet aan te passen aan de onverwachte eisen die de 21e eeuw wellicht zal stellen. *"Koolhaas pretendeert met zijn inzending geen definitief ontwerp te hebben gemaakt maar alleen een methode te hebben aangegeven die architectonische specificiteit combineert met programmatische onbepaaldheid, met andere woorden, een formeel en ruimtelijk concept dat voortdurend revisie, vervanging en substitutie toestaat."*, schrijven Hubert de Boer en Hans van Dijk. [1] Hierbij zou in het licht van het voorafgaande nog moeten worden toegevoegd dat Koolhaas' combinatie van 'architectuur' en 'programma' niet neutraal is. De architectonische problematiek van het Parc de la Villette zoals die in (de lagen van) het ontwerp wordt voorgesteld, is een afgeleide van het strategie-concept. De architectuur is op z'n minst hieraan ondergeschikt. De opbouw van het ontwerp is het gevolg

van het planningsproces dat wordt nagestreefd. De strategie domineert de inhoud van het plan. Het werkelijk object van La Villette is de functionalistische strategie. De architectonische problematiek (voor zover aanwezig; zie verderop) is ondergeschikt aan de ideologie van het beheersbare planningsproces. Koolhaas' ontwerp verschijnt zo als een exponent van de flexibele planningsideologie. Op het moment dat de eindtoestandplanning in een crisis geraakt (bijvoorbeeld het conventionele bestemmingsplan in de vorm van een straten- en bebouwingsplan, dat in de jaren 60 niet meer aansluit bij de snelle planning van grote nieuwe stadsuitbreidingen), doet de globale planning als vorm van procesplanning haar intrede. Faludi benadrukt het procesmatige karakter: *"Het planningsproces verloopt in de praktijk cyclisch, of wel iteratief, hetgeen betekent dat er geen vaste regels zijn voor waar te beginnen, en hoe het planningsproces te doorlopen."* [2] Niek de Boer benadrukt de beheersbaarheid van het proces via het plan: *"(...) plannen van ruimtelijke ordening beogen op verschillende beleids- en abstractieniveaus de inrichting van het grondgebied te regelen ten behoeve van de samenleving."* [3] Het gaat hier om een veronderstelde beheersbaarheid van maatschappelijke processen - bijvoorbeeld de ontwikkeling van een stedelijk park zoals La Villette - *via* 'het plan': een ontwerp, een planningsdocument, een nota, et cetera. Wigmans geeft een karakteristiek van deze theoretische ideologie. In deze ideologie gaat men er vanuit *"(...) dat de mens de gegeven werkelijkheid technisch kan en moet beheersen en dat hij bij deze beheersingsactiviteit geleid moet worden door vrij ontwikkelde waarden. Castells geeft aan deze ideologische problematiek de goed passende naam van technocratisch humanisme mee, gekenmerkt door de notie dat de mens wel beperkt maar niet bepaald wordt door een middelenprobleem. Met andere woorden, als de mens maar voldoende adequate middelen ter beschikking zou hebben, dan zouden de door hem als vrij subject geformuleerde doelen wel gerealiseerd worden."* [4]

Het is moeilijk vol te houden dat Koolhaas op 'kritische' wijze omgaat met deze ideologie. Er is geen greintje relativering

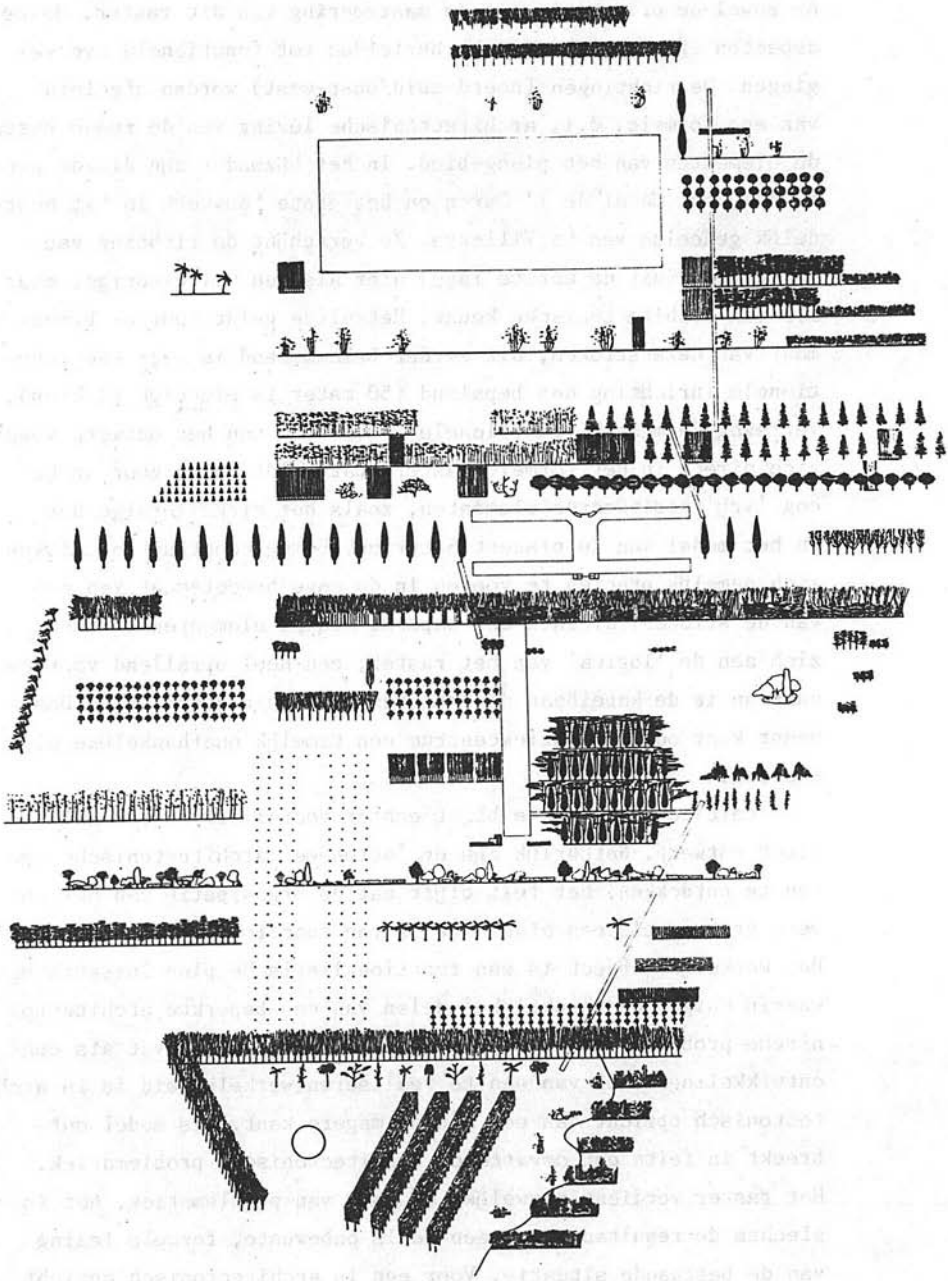
in zijn ontwerp te bespeuren. Laat staan dat wordt geprobeerd 'afstand' te nemen van deze ideologie. Integendeel. De presentatie van de vijf lagen is daarvoor te nadrukkelijk. In hun plompe technocratische aanwezigheid vormen zij de representatie van de ideologie van het plan. Koolhaas ontwerpt 'ideologie'. Dat is zijn werkelijk object. De vraag is alleen, hoe naadloos doet hij dat? Hoe omvattend werkt hij deze technocratische ideologie uit? In ieder geval hebben met name de derde en vierde strategische planningslaag al een lichte hapering laten zien.

functionaliteit

"Het project van Koolhaas is een adequaat en flexibel organisatieprincipe, en biedt een antwoord op de gestelde opgave", concludeert het duo De Boer / Van Dijk. [5] Ondanks het zeer omvangrijke programma van eisen [6] en de mogelijk tegenstrijdige functionele overwegingen die hieruit voort kunnen komen, is Koolhaas' ontwerp in functioneel opzicht geheel geslaagd. Het is wederom de presentatie die de indruk lijkt te willen wekken, dat ook deze functionele overwegingen als leidraad hebben gediend, zo niet alles bepalend zijn geweest voor het ontwerp zoals dat uiteindelijk gestalte heeft gekregen. In een interview bevestigt Koolhaas deze indruk. *"Ik heb niet een heilig geloof in het beroep van architect of in het werk van de architect en helemaal niet in de architectuur. Ik ben alleen geïnteresserd in de mate waarin architectuur ingrijpt in onze cultuur. In die zin was ons project voor het Parc de la Villette, een complex met nul-hoogte en haast tweedimensionaal, bijna een didactische onderneming om te laten zien dat je de cultuur of congestion kunt hebben met nauwelijks architectonische maar puur organisatorische middelen."* [7] Ondanks Koolhaas' relativering van het belang van architectuur, bevat zijn ontwerp wel degelijk een aantal formele keuzes. Die keuzes kunnen voor een belangrijk deel worden samengevat in een rasterpatroon, dat is opgezet rondom twee (ruwweg) loodrecht op elkaar staande richtingen: het Canal de l'Ourcq (oost-west) en de noord-zuid lopende

boulevard. De formele keuze van Koolhaas heeft nu betrekking op zowel de oriëntatie als de maatvoering van dit raster. Beide aspecten zijn namelijk niet te herleiden tot functionele overwegingen. De richtingen (noord-zuid/oost-west) worden afgeleid van een formele, d.i. architectonische lezing van de reeds bestaande elementen van het plangebied. In het bijzonder zijn dit de grote hal, het Canal de l' Ourcq en het grote bouwwerk in het noordelijk gedeelte van La Villette. Zo verschijnt de richting van de stroken (uit de eerste laag) niet als een willekeurige, maar als een architectonische keuze. Hetzelfde geldt voor de breedtemaat van deze stroken, die eerder belemmerend is voor een functionele inrichting dan bepalend (50 meter is eigenlijk te krap). Verreweg de meeste (functionele) elementen van het ontwerp voegen zich direct in het formele raster. Dat geldt zelfs voor op het oog 'vrij' gesitueerde elementen, zoals het cirkelvormige bos en het model van de planeet Saturnus. Beide constructies blijken zich namelijk precies te voegen in de enge breedtemaat van één van de stroken. Slechts een beperkt aantal elementen onttrekt zich aan de 'logica' van het raster; een heel opvallend voorbeeld daarvan is de kabelbaan die het raster schuin doorklieft. Daarnaast kent ook het muziekcentrum een tamelijk onafhankelijke situering.

Parc de la Villette blijft echter vooral een functionalistisch ontwerp. Natuurlijk zijn er 'autonome' architectonische sporen te ontdekken, het feit blijft dat de organisatie van het ontwerp grotendeels een afgeleide is van functionele overwegingen. Het werkelijke object is een functionalistische planningsstrategie, waarin enige 'onafhankelijke' delen van een beperkte architectonische problematiek zijn opgenomen. Het ontwerp opgevat als een ontwikkelingsmodel van een te realiseren werkelijkheid is in architectonisch opzicht dan ook aan de magere kant. Als model ontbreekt in feite een *omvattende* architectonische problematiek. Het raster verdient nauwelijks de naam van problematiek, het is slechts de resultante van een deels onbewuste, formele lezing van de bestaande situatie. Voor een in architectonisch opzicht

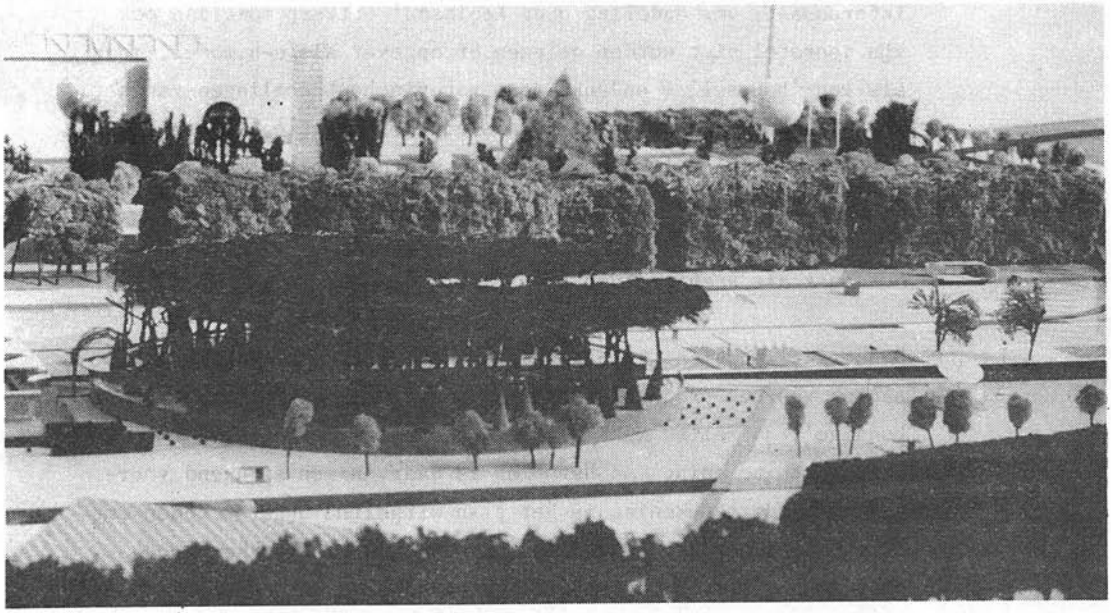


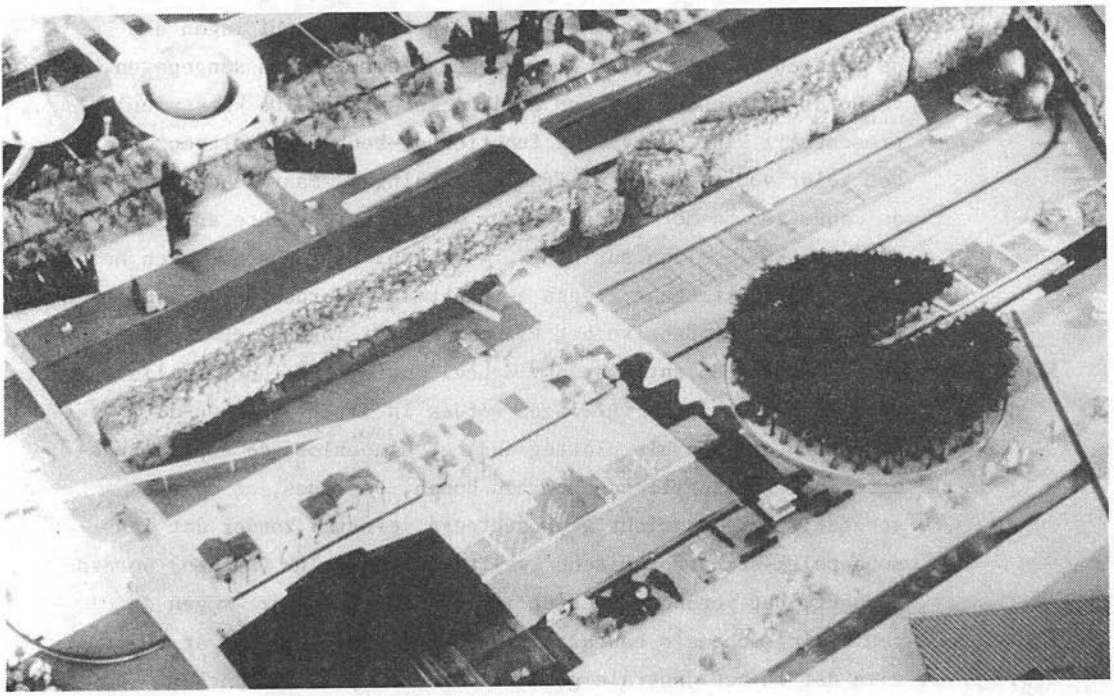
Afb.6-8.

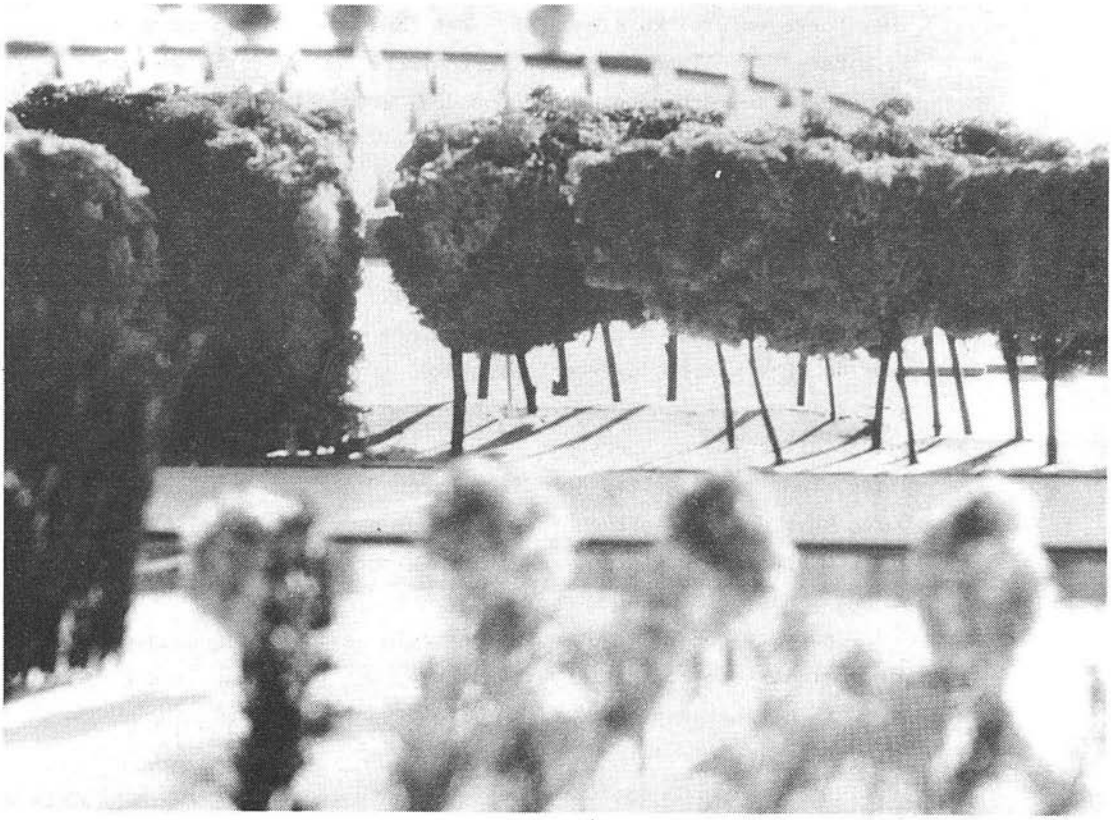
interessante verhandeling over Koolhaas' ontwerp moet dan ook zijn voorstel niet worden gelezen of opgevat als een model, maar als een 'bouwsel' - ondanks de strategische bedoelingen van het project. La Villette dus zien als een constructie, die in ieder geval al een aantal malen de moeite waard is bevonden om tentoongesteld te worden. [8)]

het park als architectuur

De strikt functionele, organisatorische en planningstechnische aanpak van het project als zodanig is in tegenspraak met de 'uitbundige', ja zelfs 'kunstzinnige' presentatie van het parkontwerp. Een zwarte tekening van het Plan is daarvan een sprekend voorbeeld. Op deze tekening is het plan witgelijnd opgezet tegen een zwarte achtergrond. Op een aantal plaatsen benadrukken rood, blauw dan wel geel ingekleurde accenten deze wit op zwart compositie. Compositie is misschien niet helemaal het goede woord. Doordat in de Plantekening gelijktijdig zowel de vijf lagen als de aanzichten van groene en gebouwde elementen zijn aangegeven, verwordt het geheel tot een artistieke collage. De kunstzinnige presentatie wint het van de functioneel-technische uiteenzetting. Dat geldt voor een aantal fraaie tekeningen, maar zeker ook voor de maquette. En het is juist hier waarin onverwachte architectonische kwaliteiten aan het licht komen. Hier ontpopt zich het park als architectuur; tegen de functioneel-organisatorische verdrukking in. Behalve het Plan en de vijf lagen kent het ontwerp
afb.6-8. ook een zgn. beplantingsplan. Geheel conform de functionalistische uiteenlegging van de vijf lagen worden in dit plan tegen de achtergrond van een globale plattegrond het uiteenlopende beplantingsmateriaal (verschillende soorten bomen, bossages, et cetera) schematisch in aanzicht gepresenteerd, evenwel zonder dat landschappelijk-architectonische kwaliteiten duidelijk (kunnen) worden gemaakt. Dat verandert echter in de maquette. Daar krijgen de beplantingsschema's een architectonische kwaliteit. Daar is te
afb.6-9/10. zien dat in het centrale gedeelte van het plan, bomenrijen - als







Afb.6-11.

Afb.6-9.

Afb.6-10.

Het coulissenlandschap als architectonische kwaliteit verschijnt en functioneert binnen het park-ontwerp als een losstaand element temidden van andere, overwegend functionele elementen. Aldus verwordt het coulissenlandschap tot een simpel citaat.

twee forse ruimtelijke elementen - het Canal de l'Ourcq omzomen. Er ontstaat een landschapsarchitectonische configuratie waarvan ook het cirkelvormige cypressenbos deel uitmaakt. Dit ronde element - naast de hal in het zuidelijk deel van het plangebied - vormt een zelfstandige, groene constructie die zich spiegelt in de groene zoom die het kanaal aan het oog onttrekt. Binnen
afb.6-11. de functionalistische orde van de stroken (eerste laag) ontvouwt zich een landschapsarchitectuur die binnen een Engels geöriënteerd park niet zou misstaan. Hetgeen nog eens wordt onderstreept door de wijze waarop de twee boomstroken langs het kanaal zijn gedetailleerd. Afwisseling van gesloten en deels open bossages bieden uiteenlopende perspectieven op het landschap van La Villette. Vanuit het gebied dat direct grenst aan het Canal de l' Ourcq kijkt de wandelaar door de coulisse naar de achterliggende attractiepunten, of waant zich in een dicht omsloten ruimte waarin het kanaal als haast klassiek element ligt ingebed.

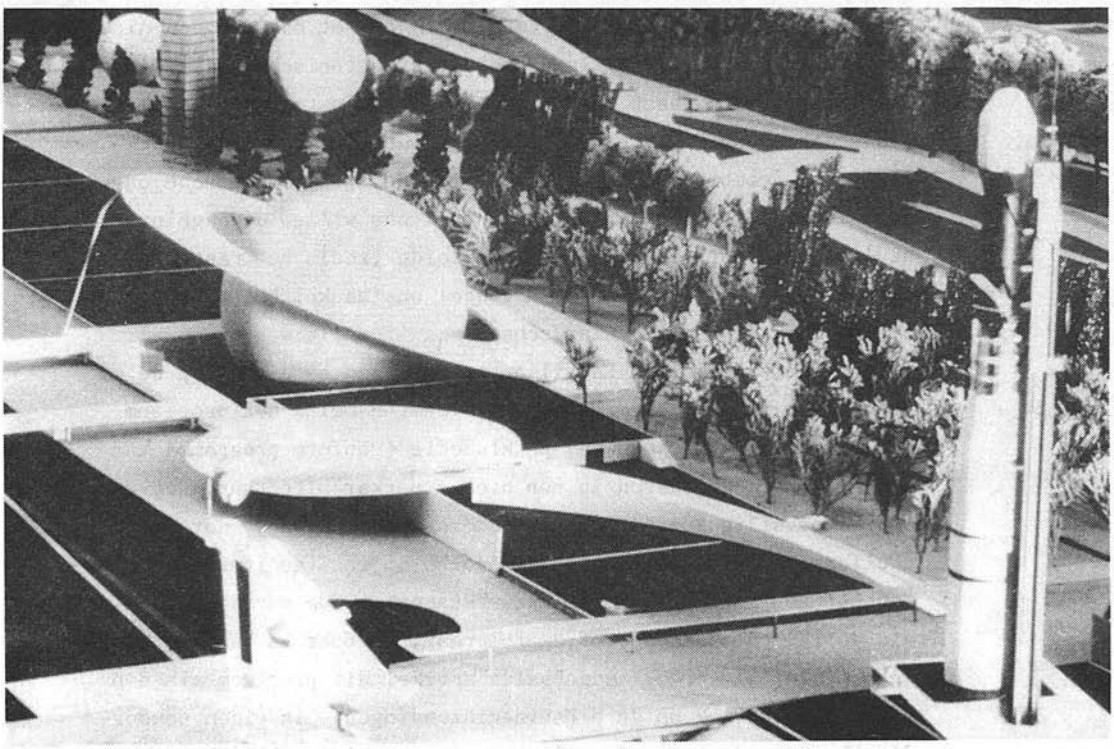
In feite ontstaat zo in het centrale deel van het plangebied niets minder dan een coulissenlandschap. Dit landschapstype fungeert in het ontwerp echter wel als een ongeproblematiseerd citaat. Het coulissenlandschap als architectonische kwaliteit verschijnt en functioneert als een losstaand element temidden van andere, eveneens losstaande elementen, die overwegend een strikt functioneel karakter hebben. Koolhaas' ontwerp omvat een kwantitatief pakket van functies en planningstechnieken, aangevuld met een ongeproblematiseerd citaat uit de landschapskunde: het coulissenlandschap. In een verdere interpretatie van het beplantingsplan, als het ware 'via' de maquette, ontstaat de indruk dat dit geciteerde coulissenlandschap ook in de meeste andere gebieden van het plan als min of meer zelfstandig onderdeel kan worden aangetroffen.

Het werkelijk object van La Villette wordt gedomineerd door functionalistische en planningsorganisatorische overwegingen. Dat is de reden dat er in het ontwerp niet echt sprake kan zijn van een *architectonische* problematiek. De parkarchitectuur van La Villette blijft fragmentarisch; een losstaand citaat. Er ont-

breekt een niveau waarop het citaat *binnen* het ontwerp een nieuwe betekenis kan krijgen. De landschapsarchitectonische kwaliteiten blijven letterlijk naast de functioneel-organisatorisch- en planningstechnische kwaliteiten staan. De 'architectonische specificiteit' 'combineert' niet zozeer met de 'programmatische onbepaaldheid', zoals De Boer en Van Dijk ons willen doen geloven, de 'architectuur' is deels een afgeleide (zoals het raster- en het strokenpatroon), deels een geheel onafhankelijke factor (zoals het geciteerde coulissenlandschap) van 'functie & programma'. Dat is jammer, want de La Villette-prijsvraag bood kans op de uitwerking van een interessant probleem. Namelijk het probleem hoe een nieuwe (21e eeuwse) parkfunctie (conform programma van eisen) te transcenderen in een nieuwe parkarchitectuur. Het zou al te toevallig zijn dat het bijzondere stedelijk park, dat de opstellers in Parijs vroegen, uiteindelijk in een (geciteerde) architectuur zou kunnen worden uitgewerkt conform de parkconcepten uit de 18e en 19e eeuw, of daaromtrent. De Boer en Van Dijk stellen in het hier al eerder aangehaalde artikel dit probleem als een soort van kritiek op de prijsvraaginzendingen - in eigen bewoordingen - aan de orde. Ter illustratie een kleine bloemlezing:

"In de meeste gevallen heeft men zich kennelijk laten leiden door het beeld van het park als een gevestigde ordeningsvorm van open ruimte. Het resultaat is vaak dat men klakkeloos bestaande parkvormen aan elkaar plakt, iets waar het programma zich nadrukkelijk van distantieerde. Het gevaar van deze werkwijze is dat men, als uit een automatisme, vervalt in een soort tuininrichting, die zich uitsluitend uitspreekt over de verdeling van het horizontale vlak. Bomen en heuvels zijn wel ruimtelijke middelen, maar schieten in deze opgave te kort."

"Het merendeel van de inzendingen blijft steken in chaotisch broddelwerk, onduidelijke en ongefundeerde systemen, machteloze gebaren en onzinnige verwijzingen. Dat alles is des te oninteressanter, omdat het meestal om volstrekt achterhaalde vormconcepten gaat,



Afb.6-12.

"De intensificatie van de ruimte kan alleen tot stand komen door een permanente verandering van de ruimte, door de ruimte dynamisch te maken." (Constant)

terwijl in de opgave nadrukkelijk om een vernieuwing in de benadering is gevraagd."

"De gangbare middelen voor de inrichting van de open ruimte (de *auteurs* noemen gras, bomen en borders, RvdB) *en de daarbij behorende benadering voldoen in het geval van La Villette absoluut niet. In plaats van te klagen over de slechte zaak voor het vak landschapsarchitectuur kan men zich in de betreffende vakkringen beter afvragen wat de rol van dat vak kan zijn bij de ontwikkeling van dit soort gecompliceerde opgaven."* [9)]

circulatiemachine

Koolhaas' ontwerp is in architectonisch opzicht echter op één punt inventief en geslaagd; en dat is het gebruik van een architectonische term bij uitstek: *routing*. Dit wordt vooral duidelijk na een bestudering van de maquette. Tegen de achtergrond van de reeds bekende functionele zonering van het gebied worden in het ontwerp een hele reeks van objecten (attractiepunten) gesitueerd. De bestaande bebouwing, het muziekcentrum, het ronde
afb.6-12. bos en het model van de planeet Saturnus zijn reeds genoemd. De maquette toont behalve deze elementen nog een bonte verzameling van andere objecten. De Saturnus blijkt bijvoorbeeld nog een maan te hebben en daarachter ontwaart men een raketinstallatie. Aldus wordt een uitgebreide verzameling van attractiepunten gekoppeld aan een infrastructuur, waarvan de boulevard en de noord-zuid lopende voetgangersroute de meest markante elementen zijn, althans op de begane grond, want hoog in de lucht is de kabelbaan - schuin langs Saturnus en de raketinstallatie - natuurlijk niet weg te denken uit deze infrastructuur. Zo ontstaat het beeld van een 'machine'. Koolhaas' Parc de la Villette wordt gekarakteriseerd door circulatie. Het is een ruimtelijke machine waarin subjecten circuleren: een maalstroom als model voor een 21e eeuws park. In dit park kan alleen maar worden bewogen: over de boulevard flaneert het vrije subject, door de ruimte van het 'kunstmatige'

coulissenlandschap verplaatst de 'homo ludens' zich van het ene naar het andere attractiepunt. [10] Vrije beweging, van het ene naar het andere attractiepunt; daar ligt ongetwijfeld het theoretische object van het La Villette ontwerp: een technocratisch geloof in vooruitgang. Het verhaal van het vrije, recreërende subject dat in een nieuwe eeuw van technologische en planologische vooruitgang zijn 'vrije wil' kwijt kan in circulatie-machines à La Villette. Koolhaas' ontwerp introduceert een naïef technocratisme dat veel doet denken aan de grondslagen van Constants utopisch New Babylon project. Constant spreekt nog over de 'exploratieve activiteiten van de bevolking'; in de New Babylon machine zijn de spelactiviteiten in principe het produkt van deze bevolking c.q. de gebruikers, maar ook in dit project is de circulerende beweging het voornaamste ontwerpprincipe. Zowel La Villette als New Babylon verleggen de nadruk van ruimte naar (landschapsarchitectonische) tijd. De tijdsfactor is dominant. *"De intensificatie van de ruimte kan alleen tot stand komen door een permanente verandering van de ruimte, door de ruimte dynamisch te maken."*, schrijft Constant. [11] Het park-ontwerp van Koolhaas maakt gebruik van een zelfde soort ruimte. Dit ontwerp is uiteindelijk geen optelsom van functionele schema's, noch is het een conventionele landschappelijke compositie (in citaatvorm), het is een machine, een 'subjectverslindende' machine. La Villette is een pretpark in de trant van Constants 'New Babylon', waarin het vrije subject circuleert tegen de achtergrond van attractiepunten, zich verplaatst van het ene naar het andere object. Koolhaas plaatst de 'homo ludens' aldus in het planningstechnocratische perspectief van zijn strategisch en vooral recreatief parkontwerp.

Noten bij hoofdstuk 6

1) H.de Boer en H.van Dijk; Het park van de 21ste eeuw. In: Wonen-TABK nr.12. Deventer 1983 (pp.8-29), p.26.

2) A.Faludi; Planningtheorie (collegedictaat). Delft 1975, p.6.15.

3) N.de Boer; Planvorming in de ruimtelijke ordening (collegedictaat). Delft 1978, p.4.

4) G.Wigmans; De staat, de stad en het vraagstuk van de stedelijke planning. Delft 1981, p.96.

5) De Boer / Van Dijk, a.w., p.26.

6) Zie verder: De Boer / Van Dijk, a.w., pp.11-12.

7) J.Rutten; Hoogbouw of congestie (interview met Rem Koolhaas). In: R.Bergh en J.Rutten (red.); De fascinatie van hoogbouw. Rotterdam 1985 (pp.30-39), p.35.

8) Onder andere in galeries te Amsterdam en Antwerpen.

9) De Boer / Van Dijk, a.w., pp.11/28/29.

10) Constant werkt vanaf de vijftiger tot in de zeventiger jaren aan zijn project. Het thema van de 'homo ludens' wordt door hem onderzocht in tekeningen, schilderijen en maquette-achtige bouwsels. Zie o.a.: Constant; New Babylon. Den Haag 1974.

11) Constant, a.w., p.69.

hoofdstuk 7

Servies en architectuur

Alles (in mijn werk) is berekend.

Jan Schoonhoven

De categorie architectuur - temidden van andere categorieën, andere uitingen van cultuur - kent een specificiteit die is gegrond in abstracte, intellectuele arbeid: architectuur veronderstelt abstractie. De specificiteit van architectuur - de 'architectuur zelve' - is daarom niet onmiddellijk 'zichtbaar'. Een begrip van architectuur impliceert een begripsmatig zicht op de esthetische en theoretische concepten die architectuur organiseren en bepalen. Een dergelijk zicht vereist een antwoord op de vraag naar de produktie van architectuur. De ontwerpanalyses uit de vorige hoofdstukken hebben telkens geprobeerd deze vraag te beantwoorden.

Wat is architectuur? Bestaat architectuur? Dat zijn nu typisch vragen die de analyses willen vermijden. Het werkelijk object van architectuur kan immers niet worden gereduceerd tot een vermeende architectonische pit temidden van maatschappelijk vruchtvlees. In de analyses is de specificiteit van architectuur daarentegen altijd gedacht als een verhouding: de verhouding tussen de architectonische problematiek enerzijds en het koppel functionaliteit-ideologie anderzijds.

tafelarchitectuur

De specificiteit van architectuur dient te worden opgevat als een maatschappelijke verhouding en niet als een eenduidig antwoord op een eenduidige vraag. Toch verleidde een tentoonstelling met de titel 'Tafelarchitectuur' - Museum Boymans van Beuningen, voorjaar 1985 - tot het stellen van een dergelijke vraag. Want wat is tafelarchitectuur?

In het boekje 'Tea & Coffee Piazza' dat naar aanleiding van de Italiaanse versie van de tentoonstelling is uitgegeven [1], wordt het antwoord op deze vraag niet wezenlijk dichterbij gebracht. De eerste indruk die zowel de tentoonstelling zelf, als de catalogustekst oproept, is er een waarin het onderscheid tussen architectuur en tafelarchitectuur alras vervaagt. Daar is ook alle aanleiding toe. Er worden immers koffie- en theeserviezen tentoongesteld, die zijn ontworpen door een aantal prominente, inter-

nationale *architecten*: Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Alessandro Mendini, Paolo Porthoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets, Robert Venturi en Kazumasa Yamashita.

Bij deze indrukwekkende lijst van architectonische coryfeeën past echter een eenvoudige, doch belangwekkende vraag: is alles wat een architect maakt of ontwerpt automatisch architectuur, of desnoods tafelarchitectuur? Antwoord: waarschijnlijk niet. Architectuur kan immers niet gereduceerd worden tot de expressie van haar architect (zie hoofdstuk 3). Bovendien is het (ontwerp-) produkt van de architect in dit geval niets minder dan een koffie- en theeservies. En of een dergelijk produkt zonder meer kan worden opgevat als een vorm van architectuur is niet onmiddellijk duidelijk.

Overigens doen de teksten in het begeleidend boekwerk nogal luchthartig over dit probleem. Zo beschrijft in een voorwoord de fabrikant van de serviezen de achtergrond van de ontwerpmanifestatie: die manifestatie bood een kans voor een nieuw handelsmerk ('Officina Alessi') waartoe in een onderzoek - uit te voeren door de aangezochte architecten - zowel industriële technologie, als handwerk konden worden gecombineerd. Aldus zijn een reeks serviezen ontstaan, waarin zowel industriële produkten herkenbaar zijn, als experimentele voorwerpen, echter uitgevoerd in traditionele (serviesgoed)materialen zoals zilver, nikkelzilver, koper, et cetera. De fabrikant toont zich vervolgens tevreden met deze experimenten die toch overduidelijk op het terrein van de industriële vormgeving liggen, maar sluit desalniettemin zijn voorwoord als volgt af: *"It does not matter if some of these coffee-pots look more like buildings than coffee-pots ..."* [2] Hetzelfde mistige onderscheid tussen industriële vormgeving en architectuur kenmerkt de andere teksten. Zo spreekt A.Mendini in de inleiding gemakshalve van "micro-architectuur" [3] en opent de hoofdtekst van de catalogus - 'The days when coffee-pots had legs' van F.Irace - aldus: *"Veritable architectural models in unusual and precious materials, the products of this*

'programme' can be variously interpreted as astonishing technological ikebanas of a new metal universe, or as three-dimensional volumes placed upon the polished enclosure of a tray like the meaningful elements of some bizarre architectural planimetry. Micro-architecture, then, as invitation signals to a paradoxical promenade urbaine among miniaturized bits of building in the quiet stretches of a domestic landscape. (...) the architectural dimension of some of these products seems so strongly to surpass the purely methaphorical demonstration of the spatial assumption as to indicate that they must of necessity, and indeed almost in consequence, be translated into 'heavy' and lasting materials of building rather than into the 'ductile' and 'light' ones of the metalworker's art and of the silversmith's skill." [4)]

Architectuur of niet? Echt duidelijk wordt het niet. De vraag kan echter nog worden omgekeerd: servies of niet? Want net zo goed als de architectonische kwaliteiten door de auteurs in het boek bij de tentoonstelling in het ongewisse worden gelaten, zijn ook de specifieke (industriële) vormgevingsproblemen die samenhangen met een ontwerp voor een koffie- en theeservies niet strikt afgebakend. Dit manco in de teksten treedt aan het licht in een artikel (De Volkskrant, voorjaar 1985) naar aanleiding van een bespreking van de Nederlandse tentoonstelling te Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (eveneens in De Volkskrant). De titel van de bespreking luidt: 'Servies van architecten fraai maar onbruikbaar'. In het artikel wordt deze titel aan een kritiek onderworpen; er wordt op een probleem gewezen dat aan deze titel kleeft. Het gaat om het woordje 'maar'. Fraai servies, *maar* onbruikbaar: volgens de criticus een onjuiste manoeuvre. En inderdaad, net als architectuur, is ook een servies altijd bruikbaar. Architectuur vooronderstelt een functionaliteit. Servies vooronderstelt eveneens een functionaliteit. Servies maakt het mogelijk om melk en suiker in de gewenste verhouding met koffie of thee te mengen. Het houdt de koffie en thee voldoende tijd warm, terwijl de kop en schotel in het kader van een onvermijdelijke ergonomische logica, het mogelijk maakt de koffie en

de thee te consumeren. 'Servies van architecten fraai maar onbruikbaar' is dus een ondeugdelijke titel. Onbruikbaar servies is geen servies. De criticus in De Volkskrant doet in zijn artikel nog een voorstel voor een wel geschikte titel: 'Fraaie voorwerpen die op servies lijken'. Dat is wel een aardige oplossing, maar het is geen antwoord op de vraag of tafelarchitectuur bestaat. Mogelijk is tafelarchitectuur fraai en lijkt het op servies, maar zegt dat iets over haar status van architectuur? Een lastige kwestie.

definities

In deze studie wordt de abstracte, architectonische werkelijkheid op twee manieren afgebakend. De eerste manier verschijnt in de ontwerpanalyses op die momenten waarop wordt geconstateerd dat er in het ontwerp meer aan de hand is dan louter de presentatie van een ideologie of een functie. Architectonische kwaliteit wordt zo gedefinieerd als datgene 'meer' dan louter ideologie of functie. Architectuur ontstaat door de functie heen. Deze eerste, externe definitie is ontleend aan het theoretisch werk van Eisenman. In hoofdstuk 4 is dat reeds uiteengezet. In de woorden van Eisenman zelf: *"The realm of architecture is very specific; to transcend function."*

Neem nu een theepot. Zo bezien sluit deze externe definitie het bestaan van tafelarchitectuur uit. Tafelarchitectuur, dat wil zeggen het quasi-serviesgoed van een reeks prominente architecten wordt hoogstens Servies (met een hoofdletter), maar nooit architectuur. Met andere woorden, de functies van het servies kunnen wel worden getranscendeerd tot iets meer dan een servies, een Servies, een servies dat ook als een kunstvorm een bepaalde status heeft, maar kan nooit worden getranscendeerd tot architectuur. Op basis van de externe definitie is immers met betrekking tot architectuur de functie van servies reeds bij voorbaat uitgesloten.

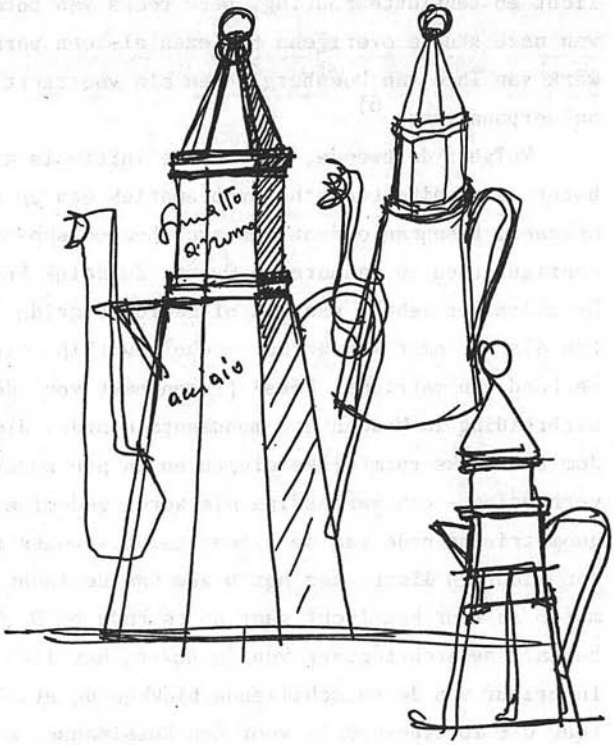
In de ontwerpanalyse wordt echter nog een tweede, interne

definitie gehanteerd. In dit verband wordt architectuur opgevat als een configuratie van architectonische termen. In het gebruik van dergelijke termen zijn in het werk van Eisenman, Rossi en Koolhaas zowel overeenkomsten als verschillen te constateren. Maar allen maken in meer of mindere mate gebruik van ruimtelijke elementen, verhoudingen, geometrische bewerkingen, matrices, kleur, licht en tenslotte routing. Deze reeks van termen is in het kader van deze studie overigens te lezen als een parafrasering op het werk van Theo van Doesburg [5] en als voortzetting van eerdere ontwerpanalyses. [6]

Volgens de tweede, interne definitie is architectuur, of beter de architectonische problematiek een *specifieke wijze van ordenen*. Eisenman ordent zijn architectonisch-stedebouwkundige configuraties in Cannaregio Ovest, Zuidelijk Friedrichstadt en Brooklyn met behulp van een of meerdere grids - grids op te vatten als uitkomst van geometrische bewerking binnen het dwingende verband van matrices. Rossi presenteert voor de begraafplaatsuitbreiding in Modena een monumentale orde, die is opgezet rondom een reeks ruimtelijke elementen in een specifieke onderlinge verhouding - een verhouding die wordt gedomineerd door de strenge geometrische orde van de symmetrie. Bovendien maakt Rossi gebruik van kleur en licht. Aan het blauw van de lucht ontleent hij zijn motto en voor het licht gaat hij te rade bij De Chirico. Het blauw bepaalt de architectuur van de daken, het licht verleent het interieur van de verschillende blokken de stille, tijdloze atmosfeer die zo typerend is voor een Rossiaanse, architectonische problematiek. Koolhaas tenslotte ordent La Villette met een gecompliceerd systeem van routing, zodat het toch nog mogelijk blijkt zijn strategisch parkontwerp te confronteren met de landschapsarchitectuur van het Engelse park.

servies van Rossi

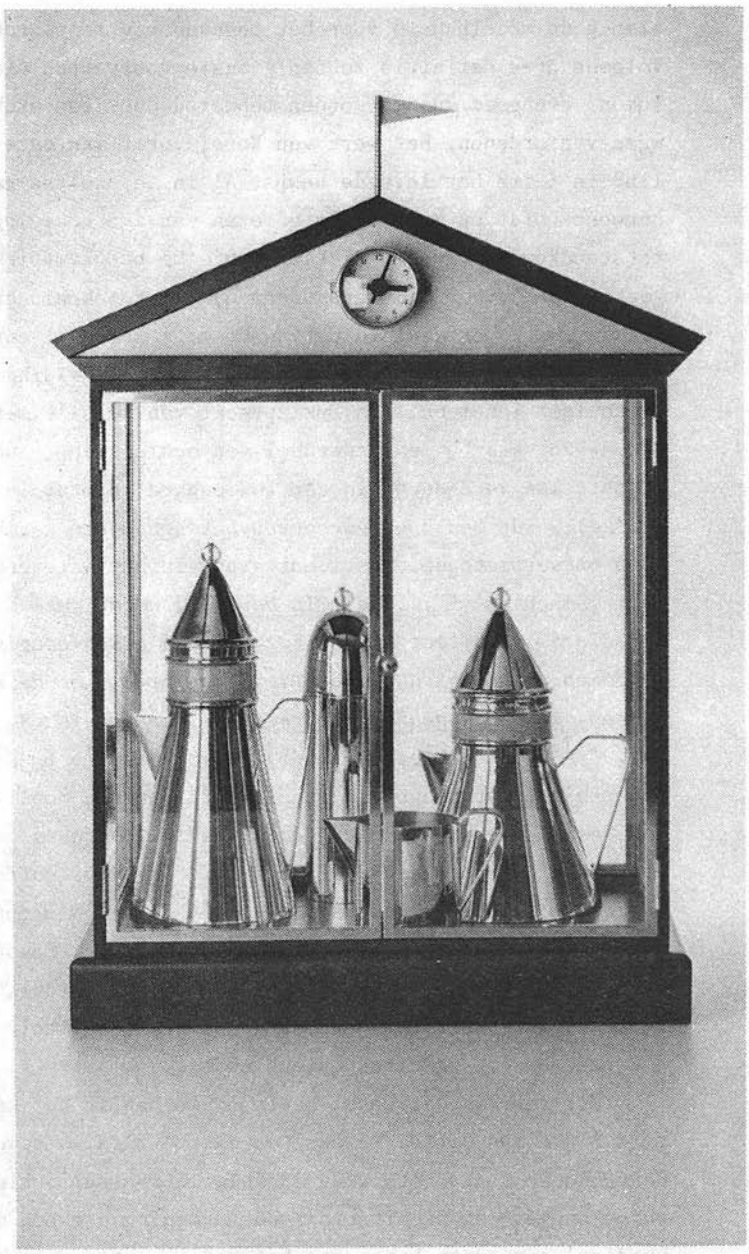
De interne definitie waarin architectuur wordt afgebakend als een samenhangende orde van architectonische termen schept wellicht



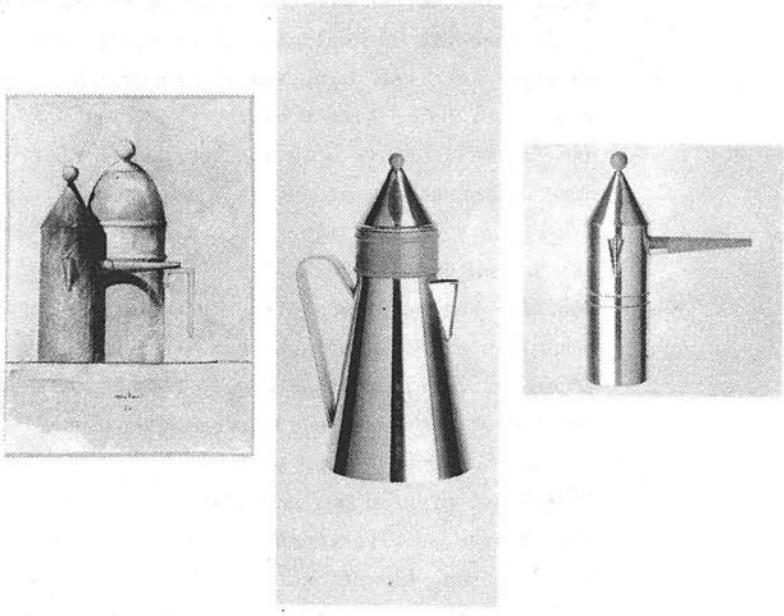
Afb.7-1.

alsnog de mogelijkheid voor het bestaan van tafelarchitectuur. Volgens deze definitie zouden 'fraaie voorwerpen die op servies lijken' evengoed kunnen worden beheersd door een architectonische wijze van ordenen. Het werk van Rossi vormt van deze veronderstelling in feite het levende bewijs. Al in de analyse van zijn Modena-ontwerp wordt op het belang gewezen van zijn tekeningen voor de totstandkoming van een architectonische problematiek. Nog niet is verteld dat (voor andere ontwerpen) juist tekeningen van groot belang zijn. Naar aanleiding van Rossi's ontwerp voor de Kop van Zuid te Rotterdam maakt Hans van Dijk al wel melding van dit architectonisch fenomeen. Van Dijk spreekt van Rossi's metaforische
afb.7-1. tekenwijze, waarbij een onderdeel van een servies, zoals een koffiepot, kan veranderen in een bewoonbare ruimte. In hetzelfde artikel wordt ook nog gewezen op het bijzondere karakter van Rossi's ontwerpmethode. Rossi ontwerpt als het ware met een herinneringsmachine' *"(...) die in beweging wordt gezet door de beelden die de architect zich uit zijn eigen geschiedenis herinnert: gebouwen uit Lombardije, Venetië, Zuid-Spanje en de Verenigde Staten, maar ook gebruiksvoorwerpen, strandhuisjes, koffiepotten (...)"* [7] (onderstreping, RvdB) In een nawoord bij Rossi's Wetenschappelijke Autobiografie concludeert Vincent Scully ten aanzien van Rossi's werk het volgende: *"Finally, there is only light, revealing objects; and every object, tower, or coffeepot has an identical being, the same scale."* [8] Scully's conclusie bevestigt de mogelijkheid van een tafelarchitectuur. Een fraaie koffiepot wordt door Rossi geplaatst in een architectonisch universum. De koffiepot wordt een huis en krijgt een identiteit en een schaal die past bij een architectonisch object.

afb.7-2. Het servies dat Rossi heeft ontworpen in het kader van Alessi's 'Thee and Coffee Piazza' en dat te zien is geweest op de Rotterdamse tentoonstelling 'Tafelarchitectuur', biedt zonder enige twijfel een architectonische ordening die ook zijn 'bouwkundige' ontwerpen beheerst; het Modena-ontwerp, maar dat niet alleen. Opvallend is de presentatie van het koffie- en theeservies in een kastje dat ook al bekend is van Rossi's Wetenschap-



Afb.7-2.



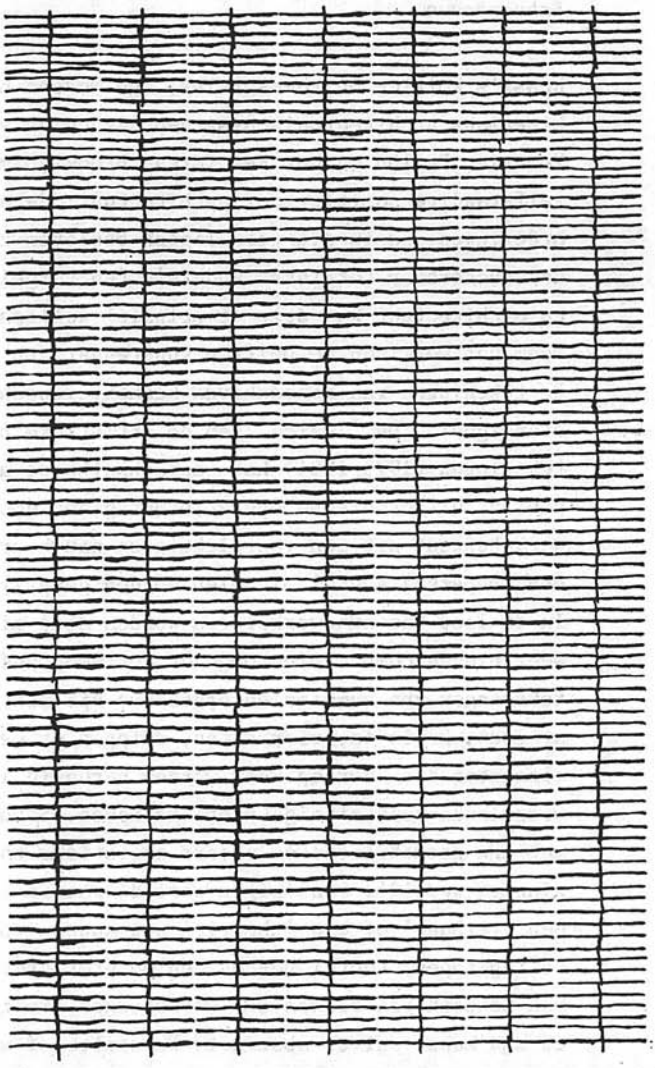
Afb.7-3.

pelijke Theater. De overeenkomst qua verhouding, maat en vorm is opvallend en van belang voor een begrip van de architectonische kwaliteit van het servies. Belangrijker is echter het probleem van de materialiteit van Rossi's architectuur, die bij een vergelijking tussen het Servies en het Theater van belang is. Veel ontwerpen verschaffen zich op het niveau van de tekening en de maquette de kwaliteit of de status van architectuur door de *impliciete* verwijzing van het materiaal naar een te bouwen realiteit. De architectonische kwaliteit wordt *niet* ontleend aan de kwalitatieve orde van het gepresenteerde materiaal (tekeningen, maquettes, et cetera), maar aan de verwijzing die in dit materiaal besloten ligt, dat wil zeggen aan de model-functie van het materiaal. Hoe anders is dit bij Rossi. Zijn ontwerpen - voor een begraafplaats of een servies, dat maakt niet uit - ontlenen een architectonische kwaliteit uit het gepresenteerde materiaal zelf. De objecten als zodanig worden bij voorbaat getypeerd door een architectonische orde, zonder dat een model-functie van het ontwerp per sé noodzakelijk is. Het Wetenschappelijk Theater is hiervan het schoolvoorbeeld. Het is in feite een compilatie van architectonische fragmenten uit eerdere, soms gebouwde ontwerpen. Als het al een model is, dan een model schaal 1:1 - het object zelf is reeds architectuur. Hetzelfde geldt eigenlijk voor het servies. In architectonische zin zal het nooit een modelfunctie kunnen hebben. De objecten die Rossi ontwerpt hebben immers, overduidelijk een andere functie: theepot, koffiepot, melkkan, et cetera. De architectonische kwaliteit kan dan ook niet worden gevonden in een vermeende modelmatige functie, maar in de specifieke ordening van de objecten als zodanig. En het
afb.7-3. is deze ordening van het koffie- en theeservies die reeds bekend is van Rossi's andere architectuur. De verhouding van verticaal en schuin, de driehoekige beëindiging van de objecten - let op het Rossiaanse bolletje op de punt - en niet te vergeten de kleur blauw; het zijn alle reeds bekende architectonische termen, ondermeer te zien in het Modena-ontwerp.

Schoonhoven

Rossi's koffie- en theeservies, zijn Modena-ontwerp, maar ook Eisenmans architectonisch-stedebouwkundige voorstellen voor Venetië, Berlijn en het New Yorkse Brooklyn markeren een relatief zelfstandige positie voor architectuur; de architectonische ordeningen die in dit werk liggen besloten zijn onherleidbaar, onreduceerbaar tot iets 'anders'. Een vergelijking tussen kunst en architectuur kan deze 'conclusie' wellicht nog verduidelijken. Neem het werk van de Delftse kunstenaar Jan Schoonhoven. [9)]
De tekeningen van Schoonhoven kennen eveneens een bepaalde zelf-
afb.7-4. standigheid. De 'logica' van de artistieke bewerkingen in zijn tekeningen (1975-1984) kan waarschijnlijk de analogie met een puur architectonische operatie met glans doorstaan. Schoonhovens werk bestaat uit een voorzichtig en nauwkeurig onderzoek, waarin een (beperkt) aantal middelen worden geanalyseerd en toegepast. In de loop van zijn werkproces worden deze middelen in steeds weer nieuwe combinaties omgezet tot weer andere varianten. Zijn tekeningen zijn summier en opgebouwd uit eenvoudige elementen: strepen, kruisjes, vierkanten, stippen et cetera. Het zijn deze elementen die keer op keer worden herhaald in het kader van wisselende kunstzinnige problematieken. Schoonhoven realiseert met zijn geometrische en andere artistieke thema's een 'kunstzinnige wereld', een 'eigen wereld' waarin vrijwel onmogelijk een 'verhaal' of een 'theorie' zou kunnen worden gelezen. Door de ingetogen, vooral bescheiden en pretentieloze opstelling van Schoonhoven *binnen* zijn werkstukken (reliëfs en tekeningen) is zijn kunst zuiver abstract. De stilte of sprakeloosheid van
afb.7-5. Schoonhovens 'grid' heeft verleidelijk veel weg van een architectonische $1_n x b_m$-matrix.

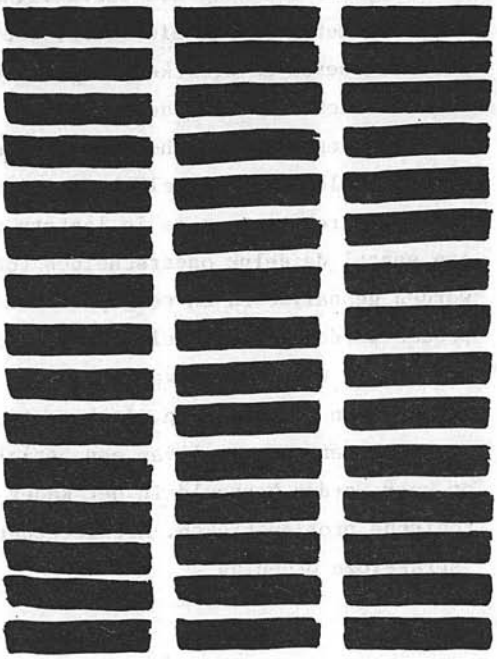
In een dagblad wordt Schoonhoven aangehaald wanneer hij zegt: *"Alles is berekend."* [10)] En inderdaad, het werk van Schoonhoven wordt getypeerd door een zuiver berekende ordening. In dit opzicht moet de uitspraak van Schoonhoven dus heel letterlijk worden genomen. De journalist P.Heynen die in zijn artikel Schoon-



Afb.7-4 - *T78-48 (Jan Schoonhoven 1978)*

hoven citeert, beweert daarentegen dat er in het werk van de Delftse kunstenaar niets helemaal vaststaat en wil klaarblijkelijk de bewering van Schoonhoven nuanceren of zelfs ontkrachten. Dat is niet terecht. Natuurlijk is er in het werk van Schoonhoven sprake van toeval en willekeur, maar het is juist een algemene en *berekende ordening* die toevalligheden en willekeurigheden, te zamen met geplande elementen, tot een kunstzinnig geheel smeedt. Toeval en willekeur krijgen een berekende positie in de artistieke orde van de tekening.

Tekenen is voor Schoonhoven ordenen. Zijn wijze van ordenen
afb.7-5. is 'sprakeloos' en vergelijkbaar met architectonisch ordenen, want ook architectuur is in laatste instantie onderzoek, waarin een aantal duidelijk onderscheiden (of te onderscheiden) middelen worden geanalyseerd en toegepast. In de loop van het ontwerpproces worden deze middelen in steeds weer nieuwe combinaties omgezet in weer andere varianten van nieuwe architectonische voorstellen en ontwerpen. Architectuur is uiteindelijk niets meer dan een samenspel van een bepaald aantal termen, die keer op keer worden herhaald in het kader van wisselende architectonische problematieken. Architectuur: in het beste geval een 'sprakeloze ordening'.



Afb.7-5 - *T75-124 (Jan Schoonhoven 1975)*

Noten bij hoofdstuk 7

1) Officina Alessi; Tea & coffee piazza. Crusinallo 1983.

2) Officina Alessi, a.w. p.5.

3) Officina Alessi, a.w. p.11.

4) Officina Alessi, a.w. p.17.

5) Th.van Doesburg; Naar een beeldende architectuur. Nijmegen 1983.

6) R.van der Bijl; Abstractie aan de Vecht. Delft 1987.

7) H.van Dijk; Het onderbroken leven, De thema's dood en geluk in het werk van Aldo Rossi. In: Wonen-TABK nr.2/3. Deventer 1985 (pp.13-19), p.19.

8) A.Rossi; A scientific autobiography. Cambridge Mass./ London 1981 - Vincent Scully; Postscript: ideology in form (pp.111-116), p.111.

9) Jan Schoonhoven; Retrospectief. Den Haag 1984, en Jan Schoonhoven; 10 jaar tekenen: 1975-1984. Delft 1985.

10) P.Heynen; Calligrafie is voor tekenaar Schoonhoven nog uitdaging. In: De Volkskrant dd.26-10-1984.

literatuur

Citaten uit buitenlandse bronnen - zie de hierna te vermelden literatuur - zijn in principe weergegeven in de gehanteerde Nederlandse vertaling of oorspronkelijke Engelstalige versie. Alleen wanneer gebruik is gemaakt van een niet-Nederlandstalige, reeds vertaalde tekst, bijvoorbeeld een vertaling van Italiaans in Engels, wordt het desbetreffende citaat vertaald in het Nederlands - vertalingen: M.van Veldhuizen & R.van der Bijl.

boeken

Atelier Risselada; Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Ontwerpen voor de woning 1919-1929. Delft 1980.

R.van der Bijl; Abstractie aan de Vecht. Delft 1987.

N.de Boer; Planvorming in de ruimtelijke ordening (collegedictaat). Delft 1978.

W.Bolte en J.Meijer; Van Berlage tot Bijlmer. Nijmegen 1981.

G.Braghieri; Aldo Rossi. Rotterdam 1984.

D.Braithwaite; Fairground architecture. London 1968.

Constant; New Babylon. Den Haag 1974.

F.Dalco (red.); 10 beelden voor Venetië. Rotterdam 1980.

DBSG Stylos; Afstudeerwerk deel 2. Delft 1986.

Th.van Doesburg; De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen). Amsterdam 1983.

-; Naar een beeldende architectuur. Nijmegen 1983.

U.Eco; Einführung in die Semiotik. München 1972.

-; A theory of semiotics. Bloomington 1979.

A.Faludi; Planningtheorie (collegedictaat). Delft 1975.

H.Faverey; Chrysanten roeiers. Amsterdam 1978.

M.Foucault; De orde van het vertoog. Meppel 1976.

J.Kristeva; De vreugde van Giotto. Nijmegen 1984.

W.I.Lenin; Over kunst en literatuur. Moskou 1976.

Officina Alessi; Tea & coffee piazza. Crusinallo 1983.

A.Rossi; A scientific autobiography. Cambridge Mass./ London 1981.

-; Opere recenti. Modena/Perugia 1983.

Jan Schoonhoven; Retrospectief. Den Haag 1984.

-; 10 jaar tekenen: 1975-1984. Delft 1985.

R.Sierksma; Machinale metamorfosen (catalogus bij het werk van Raymond Barion). Delft 1983.

M.Tafuri; Ontwerp en utopie. Nijmegen 1978.

G.Wigmans; De staat, de stad en het vraagstuk van de stedelijke planning. Delft 1981.

artikelen en opstellen

R.van der Bijl; Kunst en architectuur, een bespreking van een analyse. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.6. Delft 1984, pp.9-16.

H.de Boer en H.van Dijk; Het park van de 21ste eeuw. In: Wonen-TABK nr.12. Deventer 1983, pp.8-29.

T.van Deel; Onthechtingsoefeningen, In gesprek met Hans Faverey. In: Revisor, december 1978, pp.35-40.

H.van Dijk; Het afscheid van de klassieke rede (Eisenmans House X). In: Wonen-TABK nr.21/22. Deventer 1980, pp.11-26.

-; "Zonder functie geen architectuur maar van belang is het overwinnen van de functie" (interview met Peter Eisenman). In: Wonen-TABK nr.21/22. Deventer 1980, pp.27-31.

-; Het onderbroken leven, De thema's dood en geluk in het werk van Aldo Rossi. In: Wonen-TABK nr.2/3. Deventer 1985, pp.13-19.

H.Döll; Plananalyse Delft. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.1. Delft 1981, pp.5-6.

P.Eisenman; From object to relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio. In: Perspecta nr.13/14 1972, pp.36-62.

-; The house of the dead as the city of survival. In: Aldo Rossi in America: 1976-1979. New York, pp.5-15.

-; House El Even Odd. In: Architecture and Urbanism nr.123. Tokyo 1980, pp.96-98.

- (& J.Robertson); Koch-/Friedrichstrasse Block 5. In:

Architectural Design nr.1/2. London 1984.

- (& J.Robertson); Firehouse for Engine Company 233, Ladder Company 176. In: Architectural Design nr.11/12. London 1984.

Peter Eisenman. In: Design Quarterly nr.122. Cambridge 1983, pp.16-17.

M.Foucault; Waarheid en macht. In: Raster nr.10. Amsterdam 1979, pp.118-128.

P.Heynen; Calligrafie is voor tekenaar Schoonhoven nog uitdaging. In: De Volkskrant dd.26-10-1984.

S.IJsseling; Vraagtekens bij de fenomenologie. In: E.Berns, S.IJsseling en P.Moyaert (red.); Denken in Parijs. Alphen aan den Rijn/Brussel 1981, pp.11-32.

D.Porphyrios; Aantekeningen bij een methode. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.6. Delft 1984, pp.17-25.

-; De ordenende sensibiliteit van heterotopia. In: Ontwerp Onderzoek Onderwijs nr.9/10. Delft 1985, pp.40-50.

A.Rossi; The blue in the sky. In: Aldo Rossi, Selected writings and projects. London/Dublin 1983, pp.40-47.

-; An analogical architecture. In: Aldo Rossi, Selected writings and projects. London/Dublin 1983, pp.58-64.

-; Het theater van de stad. In: J.Brand en H.Janselijn (red.); Het idee van de stad. Arnhem 1983.

J.Rutten; Hoogbouw of congestie (interview met Rem Koolhaas). In: R.Bergh en J.Rutten (red.); De fascinatie van hoogbouw.

Rotterdam 1985, pp.30-39.

V.Scully; Postscript: ideology in form. In: A.Rossi; A scientific autobiography. Cambridge Mass./London 1981, pp.111-116.

M.Tafuri; Mainlines of the great theoretical debate over architecture. In: Architecture and Urbanism nr.100. Tokyo 1979, pp.133-154.

K.Vollemans; Nawoord: Ervaring en politiek, John Bergers ontwikkeling als kunstcriticus. In: J.Berger; Het moment van het kubisme. Nijmegen 1976, pp.79-98.

afbeeldingen

Alessi s.p.a., Crusinallo 1983,
hf.7, afb.1-3.

Architectural Design, London 1984,
hf.4, afb.5-10.

Architecture and Urbanism, Tokyo 1980,
hf.4, afb.1-4.

Edizioni Panini, Modena 1983,
hf.5, afb.2-4/9-20/22-24.

O.M.A., Rotterdam 1983,
hf.6, afb.1-12.

Orez Mobiel, Den Haag 1985,
hf.7, afb.4-5; omslag.

Uitgeverij 010/Stichting O.K., Rotterdam 1984,
hf.2, afb.1; hf.5, afb.1/5-8/21.

'Sprakeloze Architectuur' is een presentatie van ontwerpanalyses. Het behandelt architectuur die niet een representatie van een te bouwen werkelijkheid tot onmiddelijke inzet heeft, waar niet een 'verhaal' de boventoon voert. Zo verschijnt in de analyses een sprakeloze architectuur, een architectuur die niet gereduceerd kan worden tot de oplossing van een ideologische of functionele puzzel.
'Sprakeloze Architectuur' is ook een architectuur-theoretische studie, waarin architectuur wordt opgevat als datgene 'meer' dan louter ideologie of functie en waarin architectuur uiteindelijk is gedefinieerd als een wijze van ordenen: als permanent ontwerpproces waarin architectonische middelen in steeds andere combinaties worden omgezet in varianten van nieuwe architectonische voorstellen.

ISBN 90-6275-338-8
NUGI 655