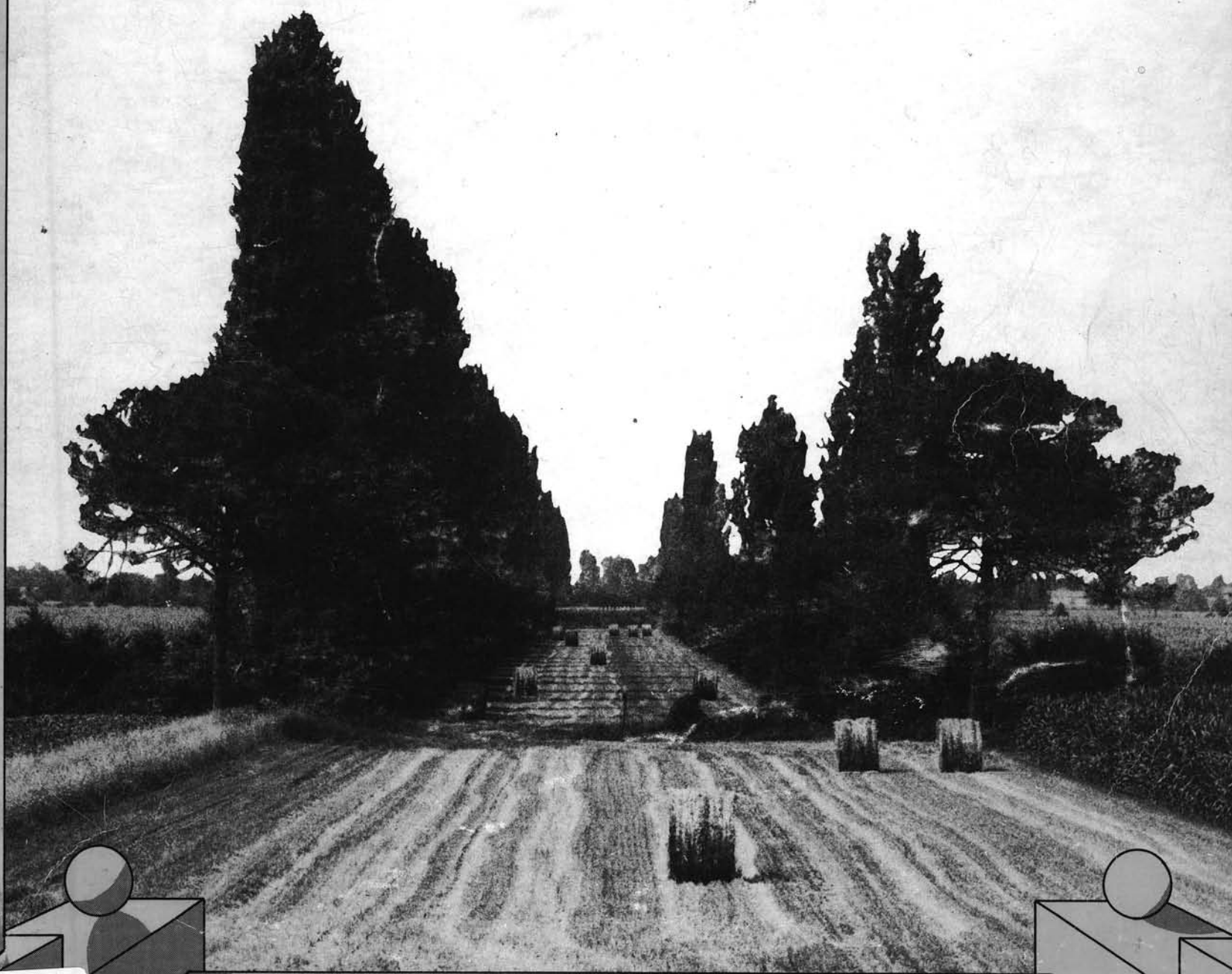


2159

ARCHITECTUUR EN LANDSCHAP



RATIONELE, FORMELE EN PICTURALE ENSCENERING
EN HET SITUATIEF ONTWERPEN

VPB

185

2159 2301

ARCHITECTUUR EN LANDSCHAP

Rationele, formele en picturale enscenering
en het situationeel ontwerpen



C10088
57284

VERVALLEN

2159
230
1

BIBLIOTHEEK TU Delft
P 2159 2301



C

885728

12484

LECTURE EN LANDSCHAP

1871

ARCHITECTUUR EN LANDSCHAP

RATIONELE, FORMELE EN PICTURALE ENSCENERING
EN HET SITUATIEF ONTWERPEN

Met bijdragen van:

W. Heesen
Ir. G. Smienk
Ir. C.M. Steenbergen
Ir. W. Reh
Ir. R. Kegel

met een voorwoord van
Prof. Dr. Ir. F.M. Maas

Samenstelling:
Ir. C.M. Steenbergen



2159 2301

Delftse Universitaire Pers / 1985

Uitgegeven door:
Delftse Universitaire Pers
Mijnbouwplein 11
2628 RT Delft
015 - 783254

Vakgroep Landschapskunde en Ecologie
afdeling Bouwkunde
Technische Hogeschool Delft
Berlageweg 1
015-784122

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE
BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Architectuur

Architectuur en landschap: rationele, formele en picturale enscenering en het situationeel ontwerpen/met bijdragen van: W. Heesen . . . (et al.); met een voorw. van F.M. Maas; samenstelling; C.M. Steenbergen. - Delft:

Delftse Universitaire Pers. - Ill.

Uitg. in opdracht van de Vakgroep Landschapskunde en Ecologie, afdeling Bouwkunde, Technische Hogeschool Delft.

- Met lit. opg. - Met samenvatting in het Engels.

ISBN 90-6275-176-8

SISO 719.6 UDC 712

Trefw.: landschapsarchitectuur.

Copyright © 1985 by Delft University Press.

No part of this book may be reproduced or used in any form or by any means - graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information storage and retrieval systems - without written permission of the publisher: Delft University Press.

INHOUD

Voorwoord	7	2.4 De interactie tussen tuin en landschap	54	3.5 De betekenis van de landschapskunst voor de ontwikkeling van het ruimtelijk ontwerpen	130
Inleiding	9	2.5 De modellering van het landschap	57		
Hoofdstuk 1		2.6 Het gebouw als coulisse	60		
Het arcadische decor		2.7 De optische deformatie van een raster-plan	62	Hoofdstuk 4	
De landschappelijke encensering van de renaissancevilla		2.8 De illusie van volmaakte orde en oneindigheid	75	Hofmakerij, een ruimtelijke beleving	
1.1 Verantwoording	19	2.9 Vaux-le-Vicomte staat model	80	Situatieve expressie van landschap in gebouwen en buitenruimten	
1.2 Inleiding. De villa	21			4.1 Inleiding	135
1.3 De Italiaanse Villa en de Gothische Tuin	21	Hoofdstuk 3		A Opvattingen	
1.4 Villa Medici	25	Balans der beweging		4.2 Townscape	136
Het Cortile del' Belvedere	25	De beelding van de continue landschapsruimte		4.3 Ruimte; cel, hof en domein	141
Villa Giulia	27	3.1 Inleiding	93	4.4 Begrippen	144
Villa Gamberaia	27	Analysemethoden	93	4.5 Modellen	149
Villa Lante	29	Bruikbaarheid voor het landschapsonwerp	93	B Situaties	
Frascati	31	3.2 Het probleem van de landschapsstijl	95	4.6 Agrarische nederzettingen-vormen	155
Villa Crivelli	35	De receptuur van de landschapsstijl	95	4.7 Tuin, park en landschap	164
Villa Cetinale	35	De romantische vormtaal	95	4.8 Vreewijk - Rotterdam	169
1.5 De landschappelijke encensering	36	Het begrip 'stijl'	96	C Voorbeelden	
1.6 De architectonische regels: Het formele model en de catalogus van elementen	38	3.3 Beknopte voorgeschiedenis van het landschapsonwerp	97	4.9 Haagse Beemden - Breda	175
		Italië	97	4.10 La Villette - Parijs	181
Hoofdstuk 2		Frankrijk	97	4.11 Fallingwater - Bear Run, Pennsylvania	186
Architectonisch model van een oneindig landschap		3.4 De landschapskunst	103	4.12 Slotbeschouwing	188
De rationele toepassing van de centraalperspectief in het landschapsonwerp		Castle Howard	103		
2.1 Inleiding	45	Rousham 1 en Rousham 2	109	Summary	191
2.2 Landschap en natuurbegrip; de tuin als symbool	45	Browns verbouwing van Blenheim Palace	115		
2.3 'Menuet-trio'; het landschap als theater, het gebouw als decor	51	Stourhead	119		
		Humphrey Repton	123		
		Paxtons Chatsworth	125		

VOORWOORD

Het landschapsonwerp is een veelomvattend thema. Het heeft als raamwerk voor nieuwe architectuur- en stedenbouwconcepten, steeds een belangrijke rol gespeeld. Vanuit een (kunst-)historische invalshoek vinden over dit onderwerp regelmatig publicaties plaats. Een behandeling vanuit architectonische of stedenbouwkundige gezichtspunten ontbreekt, zeker voor wat betreft het Nederlandse taalgebied, echter nagenoeg geheel. Het is daarom van belang dat deze rol wordt gezien en verduidelijkt. Deze studie beoogt daaraan een bijdrage te leveren.

Het tot stand komen van deze studie is positief beïnvloed door recent doorgevoerde veranderingen in de programma's voor onderwijs en onderzoek aan de afdeling der Bouwkunde. In het kader van de reorganisatie van het onderwijs als gevolg van de invoering van de Tweefasenwet zijn nieuwe mogelijkheden geschapen voor afstudeervarianten, zogenaamde differentiaties. Binnen de afstudeerrichting Architectuur heeft dit geleid tot het instellen van een differentiatie 'Architectuur en Landschap'. Deze studie levert een eerste bijdrage aan een theoretische basis voor deze differentiatie.

Ongeveer tegelijkertijd heeft een herbezinning in de afdeling en onze vakgroep plaatsgevonden over de inhoud

van het onderzoek, gestimuleerd door de invoering van het zogenaamde voorwaardelijk gefinancierd onderzoek (VF). De voorliggende studie kan als één van de eerste resultaten daarvan gezien worden en het vormt een bouwsteen voor het VF-onderzoek 'Herinrichting verstedelijkt gebied' en wel binnen het thema 'Ontwikkeling van landschapsarchitectonische ontwerpmethoden voor stedelijk groen' (stads-parken). Dit thema vormt ook een belangrijke kern in een onderzoeksplan 'Planning en ontwerp van stedelijk groen', dat in het afgelopen jaar is opgesteld in een samenwerking van onze vakgroep met de vakgroep Tuin- en Landschapsarchitectuur aan de Landbouwhogeschool te Wageningen, de afdeling Landschapsarchitectuur van de Academie van Bouwkunst te Amsterdam en de afdeling Landschapsbouw van het Rijksinstituut voor onderzoek in de Bos- en Landschapsbouw "De Dorschkamp" te Wageningen. Dit onderzoeksplan beoogt in genoemde samenwerking maatschappelijk relevant onderzoek te verrichten naar de gewenste structuur en vormgeving van het stedelijk groen, in zich verdichtende steden en gewijzigde maatschappelijke verhoudingen.

De gelijktijdige invoering van zowel de voorwaardelijke financiering van het onderzoek, als de nieuwe studiedifferentiaties, vormde een stimulans voor medewerkers van onze vakgroep

om het thema uit te diepen. Omvang en gewenste diepgang van de studie maakten een gezamenlijke inzet in teamverband noodzakelijk. Na deze publicatie mag van dezelfde auteurs binnen afzienbare tijd een vervolgstudie tegemoet worden gezien.

prof. dr. ir. F.M. Maas

INLEIDING

Onderwerp van dit boek is 'het landschap als architectonisch object'. Met deze omschrijving zijn aan het onderwerp twee kanten onderscheiden; het landschapsbegrip enerzijds, en de architectonische behandeling ervan anderzijds. Aan het begrip 'landschap' zijn in verschillende cultuurperiodes zeer uiteenlopende interpretaties gegeven. Deze verschillende opvattingen over het landschap hebben ook te maken met de ontwikkeling van het natuurbegrip. Dit is op zijn beurt verankerd in de natuur-wetenschap, de natuur-beschouwing, de cultuur en de bovennatuur of metafysica. Het landschapsbeeld is het tableau waarop dit natuurbegrip wordt geprojecteerd. De architectonische bewerking van het landschap moet daarom steeds worden gezien in de context van - een zich ontwikkelend - begrip van natuur, ruimte en tijd.

Het accent ligt in dit boek evenwel niet op deze context van natuur- en landschapsbegrip als cultureel en maatschappelijk gegeven, maar op een ontleding van de architectonische bewerking of 'handeling' als zodanig. Deze bewerking bestaat in de transformatie van een primordiale (landschaps-)morfologie in een architectonische of beeldende expressie, en dit in het kader van de gegeven culturele context. Binnen de landschapsarchitectuur zijn twee min of meer zelfstandige velden of werkgebieden te

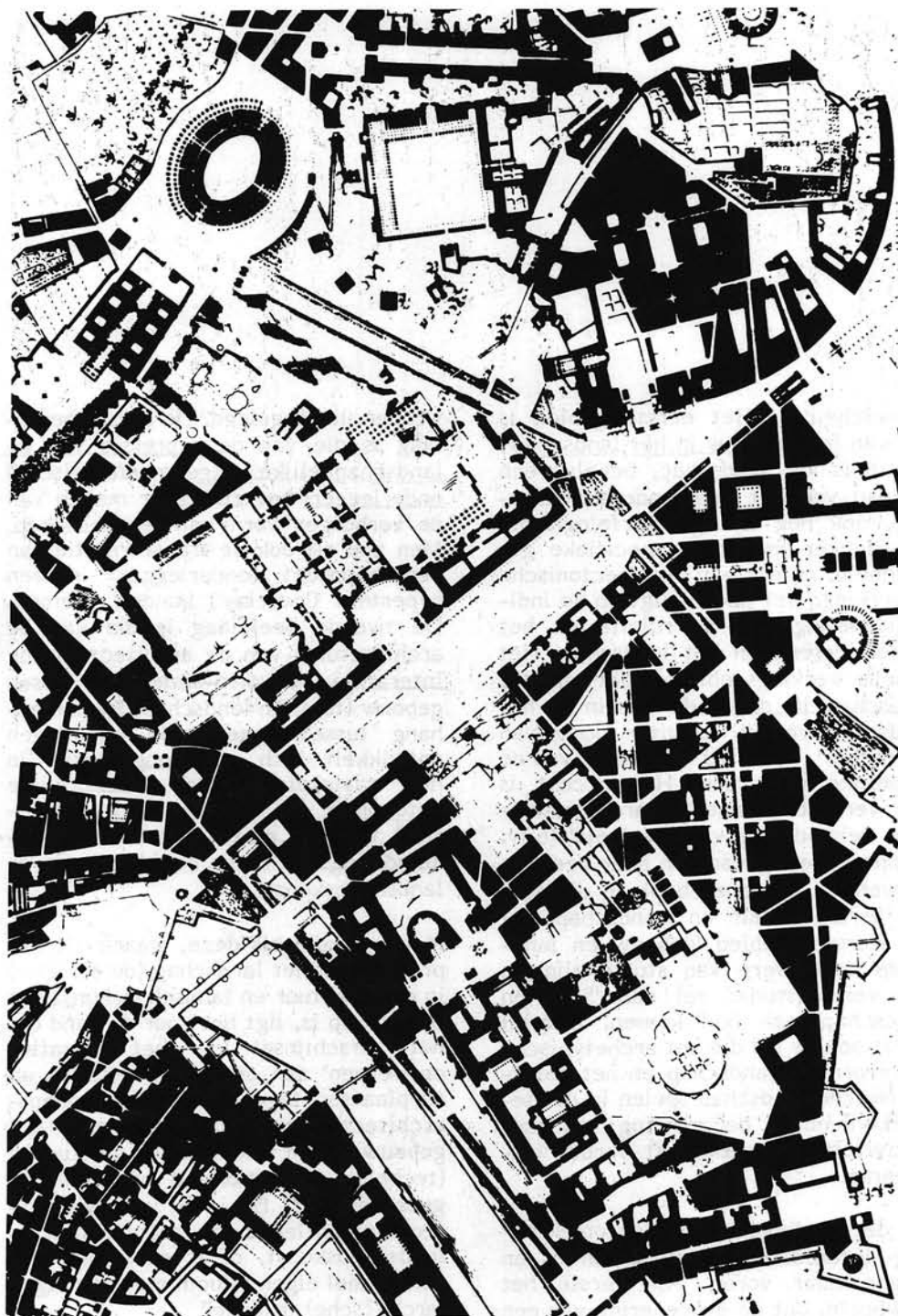
onderscheiden. Het eerste gebied is dat van het 'gebouw in het landschap'. Hierin is het landschap, behalve een tableau van het heersende natuurbegrip, ook nog als (geomorfologische) onderlegger met haar specifieke gesteldheid, object van architectonische bewerking. Het accent ligt op de individualisering van de ruimte en het domesticeren van het landschap. Het tweede werkingsgebied is dat van 'het landschap in de stad'. Hierin is het landschap vooral de uitdrukking van 'de natuur', in of als onderdeel van de stedelijke structuur. Het accent is hier verschoven naar de architectonische behandeling van 'veelheid' (bijv. de ontwikkeling van één naar veel gebouwen in het landschap). In dit deel van 'Architectuur en Landschap' zal het werkingsgebied 'gebouw en landschap' onderwerp van studie zijn. In een vervolgstudie zal dan 'Stad en Landschap' aan bod komen. Daarbij wordt ook de rol die het archetypische (ongevormde) landschap en het geformaliseerde landschap spelen in de stedenbouwkundige behandeling van collectiviteit en massaliteit verder uitgewerkt.

Uit de voorliggende studie komen enkele interessante gezichtspunten en vragen naar voren. Als eerste het denkbeeld, dat de enscenering van een gebouw in het landschap, zowel in de landschapsarchitectuur als in de landschapskunst in twee 'beeldlagen' kan

worden uiteengelegd. De eerste beeldlaag is die van de expressie van de landschappelijke (geomorfologische) onderlegger; het zichtbaar maken van de 'verborgen' vorm van het landschap. Men zou dit ook de transformatie van een hypotext (onderlegger) in een hypertext ('overlay') kunnen noemen. De tweede beeldlaag is die van de architectuur; van de architectonische interactie of vorm-dialectiek tussen gebouw (tuin) en landschap. De samenhang tussen deze twee beeldlagen ontwikkelt zich van congruentie (in het rasterplan), via betrekkelijke autonomie (in het centraal-perspectief) tot een steeds grotere verzelfstandiging van beide beeldlagen (in de landschapskunst).

In een studie als deze, waarin de expressie van het landschap (de situatie) in architectuur en landschapskunst het onderwerp is, ligt het voor de hand om het verschijnsel van het 'situatief ontwerpen' aan de orde te stellen en te plaatsen tegenover de landschapsarchitectonische traditie. Wordt het gebouw hierin alleen maar gesitueerd (technisch, functioneel) of toch ook geënceneerd? En is de vormgevings-techniek ontleend aan architectuur en landschapskunst, of is er sprake van een geheel eigen idioom met een eigen (archaïsche) traditie?

De analyse van plantekeningen en gerealiseerde ontwerpen kan dieper in-



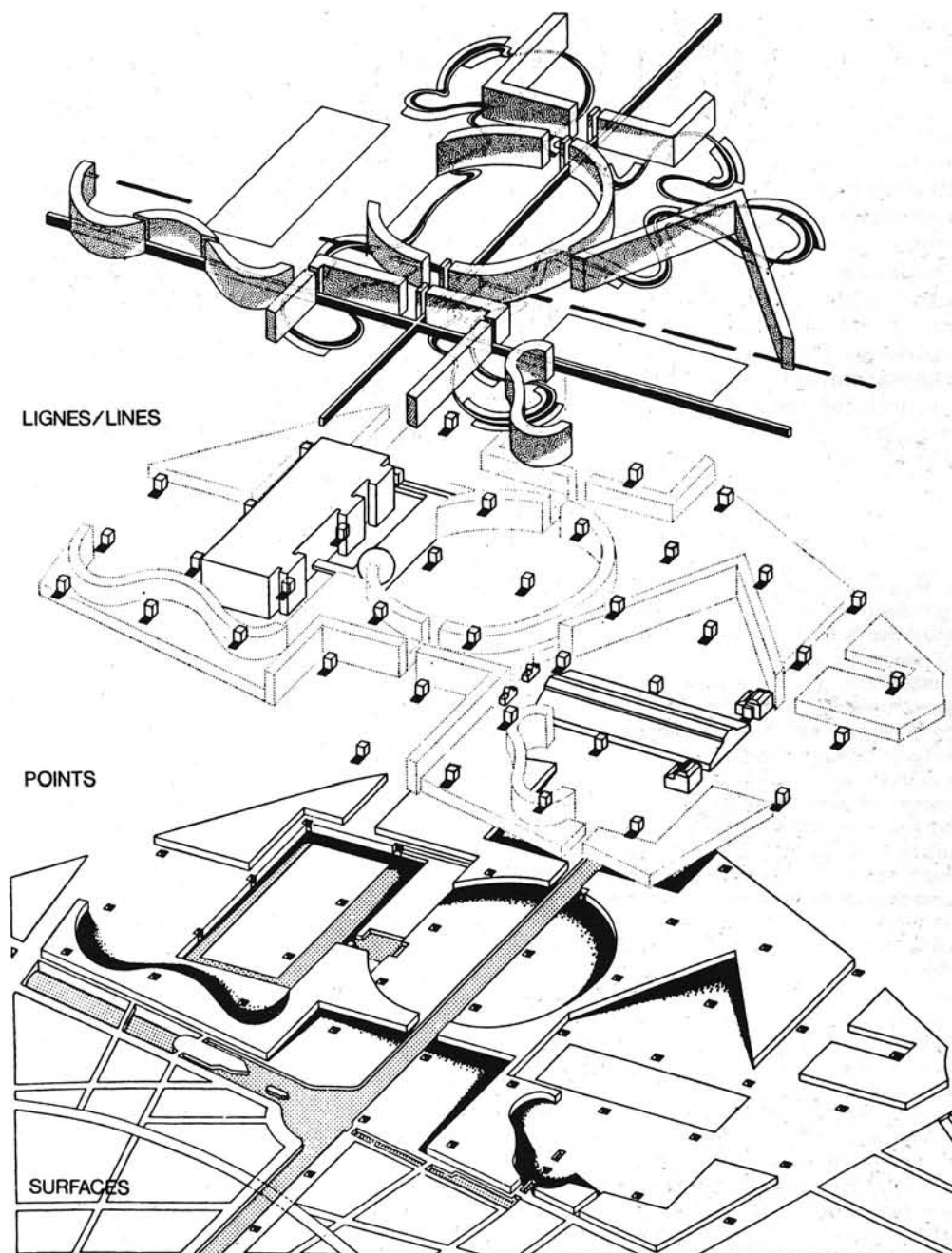
0.1
'Collage-city' van Rowe en Peterson: de stad als een scala (juxta-positie) van verschillende compositievormen

zicht geven in de ontwikkeling van het vormgevend denken in de landschaps-architectuur en het daarbij behorende vorm-instrumentarium. Er komen nog ongeziene samenhangen en overgangen tussen de vormgeving uit de verschillende perioden naar voren. Zo worden in de encensering van het landschap in de renaissance reeds kiemen zichtbaar van zowel de Franse centraal-perspectivische landschapsconstructie als van het Engelse landschapontwerp. Een ander voorbeeld van een continuïteit in de ontwikkeling is de in het 2e hoofdstuk geschetste relativering van de spiegelsymmetrie. Deze vindt in de verdere relativering van formele bepalingen in de landschapskunst (3e hoofdstuk) zijn vervolg.

Een ander interessant probleem dat aan de orde wordt gesteld is het volgende. In het eerste deel van de studie wordt de opbouw van een formeel stelsel geanalyseerd, dat tenslotte tot indrukwekkende perfectie is ontwikkeld. In hoeverre is de evolutie van het vormgevend denken daarna (en daardoor) noodzakelijkerwijs buiten het formele kader getreden? De vraag rijst hoe de afkalving en relativering van het formele denken in zijn werk zou kunnen zijn gegaan. Zijn hiervoor 'interne', in de ontwikkeling van de vormgeving zelf gelegen oorzaken aanwijsbaar? Deze vraag naar de ontwikkeling van het vormgevend denken in (landschaps-)architectuur en landschapskunst, kan ook in een actueel kader worden gesteld. Wat is de huidige betekenis van deze ontwikkeling in het licht van moderne ontwerpopgaven? In hoeverre is de behandeling van het landschap 'architectuur', dan wel een andere, zelfstandige vorm van ruimtekunst? In de eerste hoofdstukken wordt impliciet uitgegaan van de eerste opvatting. In het derde hoofdstuk wordt de stelling verdedigd dat de landschapskunst inderdaad een zelfstandige vorm van ruimtekunst is. Deze onderscheiding is vooral gebaseerd op een verschil in bronnen en

bloeiperiodes. Verstaat men daarentegen onder architectuur 'ruimte-kunst in het algemeen' dan zou men ook de landschapskunst 'architectuur' kunnen blijven noemen. Deze en de volgende studie willen enig licht op deze problematiek werpen.

Dat roept tenslotte de vraag op naar de ontwikkeling van de landschapsarchitectuur als een zelfstandige vormgevende discipline. In het 1e hoofdstuk wordt er nog geen onderscheid zichtbaar tussen architect en landschapsarchitect. Beiden zijn verenigd in één 'homo universalis', die in staat is om in architectuur een gegeven landschap te definiëren en tot een arcadisch decor te ensceneren. In het 2e hoofdstuk is er sprake van een 'natuurlijke' specialisatie. Binnen de éénheid van het concept, komt de landschapsarchitect als specialist naar voren. Hij is het die een maat geeft aan de ruimtelijke oneindigheid en deze als een abstract, optisch geperfectioneerd landschap om het gebouw drapeert. Hoewel architect en landschapsarchitect nu niet meer in één persoon zijn verenigd, is er nog geen sprake van een scheiding tussen architectuur en landschapsarchitectuur. Beiden blijven verenigd in één totaal-concept. Een scheiding wordt pas zichtbaar in het 3e hoofdstuk. Voor het eerst treedt hierin de landschapsarchitect als zelfstandig beroepsbeoefenaar naar voren. Hij is de kunstenaar die vooral de stoffelijke eigenschappen van het landschap zichtbaar maakt. De basis van de vakbeoefening verschuift van de geometrie naar de aardrijkskunde en de botanie. De continue (landschaps)ruimte, reeds voorbereid in de centraal-perspectivische landschapsconstructie, wordt nu letterlijk gematerialiseerd door boetseerwerk met grond, water en planten. Er ontstond een breuk met de architectuur en de landschapskunstenaar ging daarna zijn eigen weg. In het begin van deze eeuw bleek dat de splitsing van architectuur en landschapsarchitectuur een doodlopend

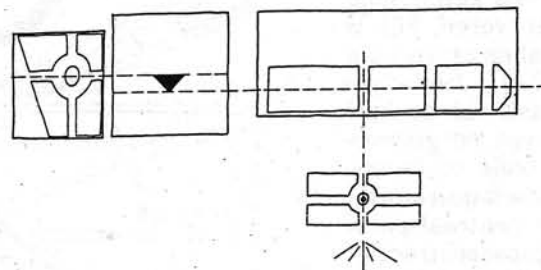
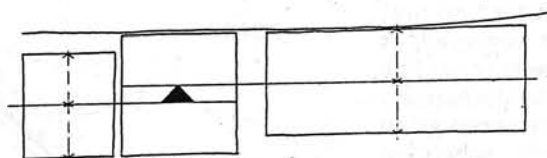
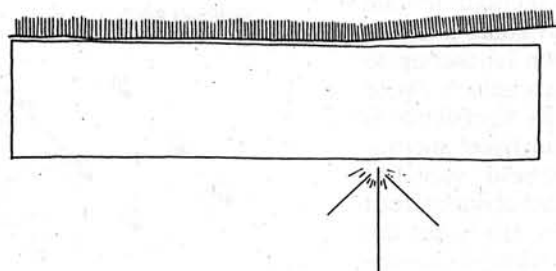
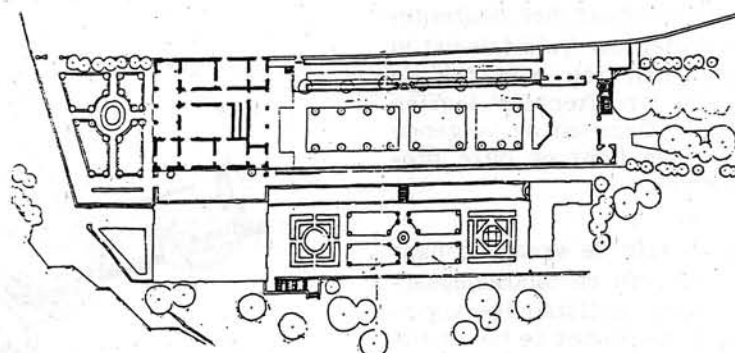


0.2

Parc de la Villette, B. Tschumi: het stadspark als een superpositie van ruimtebeelden

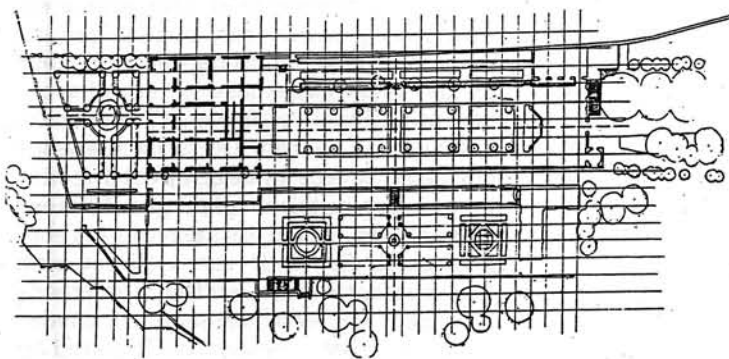
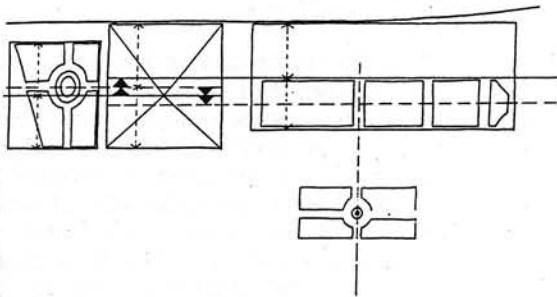
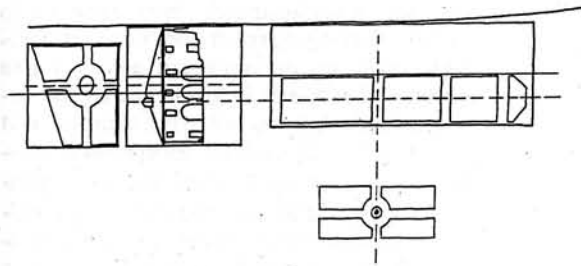
spoor was. De ontwikkeling van de landschapsarchitectuur bleef steken in een clichématig toepassen van een uitgehold residu van de landschapskunst. Impulsen om de stedenbouw als 'nieuwe' vormgevende discipline tot ontwikkeling te brengen kwamen (in Nederland) vanuit de architectuur. Zonder inbreng van de in de landschapsarchitectuur en landschapskunst ontwikkelde ruimtelijke ervaring, was echter ook deze poging gedoemd te mislukken. Het lijkt erop dat de landschapsarchitectuur zich in het veld van architectuur en stedenbouw, pas in de laatste decennia aan het profileren is 1). In de architectuur is er een her-

1) In zijn dissertatie 'Op zoek naar een instrumentarium voor ontwerp-critiek in de landschapsarchitectuur' (1) maakt J. Meeus, als werkhypothese, onderscheid tussen drie 'ideaaltypen' van landschapsarchitectuur, respectievelijk: traditioneel, modern en postmodern. Traditionele landschapsarchitectuur typeert hij daarbij als: literair, intuïtief en romantisch. Men kan zich afvragen of een dergelijke typologie van soorten landschapsarchitectuur wel een juiste kijk op het vakgebied geeft. Er bestaat naar ons inzicht geen 'traditionele landschapsarchitectuur', noch heeft er ooit iets dergelijks bestaan. (Er bestaat echter wel een traditie in de landschapsarchitectuur.) Het hier besproken planmateriaal maakt duidelijk dat bovengenoemde typologie is ontworpen met het veel te kleine gezichtsveld van de Nederlandse landschapsarchitectuur aan het begin van deze eeuw voor ogen. De tijd, waarin nog slechts een (uitgehold, van zijn betekenis losgemaakt) residu van de landschapskunst en landschapsarchitectuur werd toegepast. De landschapsarchitectuur heeft uiteraard een veel meeromvattende traditie, waarin het vormgevend denken over bijvoorbeeld de dualiteit fantasie - ratio, ontwerper - opdrachtgever, vorm - programma een lange ontwikkeling heeft doorgemaakt in een steeds wisselende maatschappelijke context. In de opeenvolgende hoofdstukken van de voorliggende studie worden ontwikkelingen besproken die elk voor zich revolutionair van karakter zijn en ook slechts als zodanig te begrijpen zijn.



0.3

Villa Medici (1548-1561), Fiesole (Florence). De topografie is gekenmerkt door een terras met een wijkende helling aan de ene, en een panorama aan de andere kant. Het wijken van de helling is in het plan vastgelegd door een verschuiving van de vlakken van voor- en achtertuin. Het panorama wordt ingeleid door een as-verschuiving in dezelfde vlakken. Het plan als geheel, inclusief de opstanden, is ontworpen op twee ten opzichte van elkaar verschoven maatrasters (zie ook hoofdstuk 1)



nieuwde belangstelling voor het landschap. Men wordt zich ervan bewust dat in de landschapsarchitectuur en landschapskunst ruimtebeelden zijn ontwikkeld die deel uitmaken van de ruimtelijke ervaring van de moderne mens. In de moderne vakbeoefening worden deze concepten nevenschikt en gelijkwaardig gebruikt (vgl. het 'collage-city' project van Rowe en Peterson (2) en B. Tschumi's ontwerp voor Parc de la Villette (3), fig. 0.1 en fig. 0.2). Het is dan ook van belang om inhoud en oorsprong van deze ruimtebeelden te kennen.

De vier hoofdstukken laten verschillende ruimtelijke concepten zien in relatie tot het hoofdthema ('gebouw en landschap'). Achtereenvolgens komen aan de orde: de landschappelijke inscenering van de Italiaanse renaissance-villa, de Franse centraal-perspectivische landschapsconstructie, de Engelse landschapskunst en het situatie ontwerp.

De architecten van de Italiaanse renaissance-villa's hebben steeds met een grote vanzelfsprekendheid het landschap gesublimeerd opgenomen in de rationele lay-out van hun plannen. Op twee niveaus wordt dit manifest. Primair in de situering van het complex op de (soms door agrarisch gebruik getransformeerde) geomorfologische onderlegger van het landschap. Uit de analyse in hoofdstuk 1 wordt duidelijk hoe architecten op basis van enkele globaal geformuleerde grondregels (situering ten opzichte van zon, wind, water, reliëf) gegeven situaties in het landschap, met geometrische middelen wisten te definiëren (figuur 0.3). De hypotext van het landschap wordt met Euclidische middelen vastgelegd en formeel bewust gemaakt. Verder worden op één geometrisch plan de plattegronden en de opstanden ontworpen. Zo ontstaat een rationele samenhang tussen de onderdelen van de villa, waarin tevens de interactie met het landschap is vastgelegd. De

tuin is het tableau waarop het ritueel van opeenvolgende momenten in de interactie tussen gebouw en landschap wordt geconcretiseerd.

In een demontage van Vaux-le-Vicomte wordt in hoofdstuk 2 geanalyseerd hoe door rationele toepassing van de optische wetten der centraal-perspectief, de relatie gebouw - landschap verandert. Opnieuw blijkt in het geometrische plan de geomorfologische hypotext van het landschap op ingenieuze wijze te zijn gedefinieerd. De hypotext is manifest gemaakt door een uitgebalanceerde relativering van de spiegelsymmetrie van de hoofdas. Het plan van het gebouw past als een module in het geometrische raster van het totaalplan. Dit is op zichzelf nog niets nieuws. Maar dan blijkt dat de rastermodule niet letterlijk is geprojecteerd in het tuinplan, maar nog een nadere bewerking heeft ondergaan. Hij blijkt op zijn beurt onderlegger te zijn voor een lineair geordende reeks van proportioneel groter wordende vlakken. Door vergroting van verder weg liggende vlakken wordt in het plan een grotere reikwijdte voor het menselijk oog geconstrueerd. Als verdere vergroting optisch niet te realiseren is, wordt tenslotte het laatste vlak naar voren gekanteld, om zo opnieuw de optische verkorting te corrigeren. Zo wordt het landschap als oneindige ruimte, met optische middelen in de tuin gebracht. Het panorama erbuiten is overbodig geworden. Het geometrische grondplan is in deze constructie niet langer primair het middel om de architectonische 'orde' manifest te maken. Het centraal-perspectivische beeld, waarin vertekeningen door middel van optische 'trucs' worden gecorrigeerd, neemt deze rol over. De éénheid van dit concept is zo sterk dat het tot specialisaties in de detaillering aanleiding geeft. Drie specialisten, architecten van respectievelijk interieur, gebouw en landschap, hebben hier samen aan het 'grand ensemble' ontworpen.

Vervolgens wordt in hoofdstuk 3 geanalyseerd hoe het vormgevend denken zich heeft ontwikkeld na het 'absolute' hoogtepunt van het formele ontwerp in de centraal-perspectivische landschaps-constructie. Geïllustreerd aan voorbeelden wordt in een aantal stappen de relativering van het formele denken geschetst. De dynamiek van de menselijke beweging vormde een interne ondergraving van de eenheid van het architectonisch ontwerp. Daarnaast kwamen in de landschapsschilderkunst, met haar mogelijkheden om de gevoelsdynamiek van de natuurbeleving uit te drukken, revolutionaire tendensen in het ruimtebegrip tot ontwikkeling, die in de landschapskunst zijn opgenomen en gematerialiseerd. Ook bij de landschapskunst kunnen we het plan op twee niveaus, in twee lagen bekijken. Het maagdelijke landschap wordt nu niet in een geometrisch concept expressief gemaakt; de ontwerper gaat veeleer te werk als een schilder, die met rake toetsen op essentiële plaatsen in het bestaande landschap het hele beeld weet te organiseren. Overal is voelbaar dat het landschap is 'aangeraakt' door de hand van de meester. De geometrie wordt nog slechts plaatselijk toegepast. Formele constructielijnen worden (in plaats van letterlijk) imaginair; zichtlijnen worden 'zichten', spiegelsymmetrie wordt tot dynamisch evenwicht.

Op het tweede niveau is de architectuur van het gebouw en zijn directe omgeving verzelfstandigd ten opzichte van het ruimteconcept van de tuin. Beide zijn ondergebracht in een beeldend systeem waarvan de geometrie en de centraal-perspectief niet meer de enige grondslagen zijn. De centrale positie van het gebouw wordt gerelativeerd: het wordt één van de vele beelden. Het bewegingspatroon (de rondwandeling) wordt meer en meer de drager van een in reeksen geschakelde beeldengalerij (de 'belt' in de monumentale landschapskunst, die zich in The Picturesque ontwikkelt tot

het 'allegorisch circuit'). Nog één stap verder wordt het gebouw als beeld hiervan losgekoppeld. Het landschap en het bewegingspatroon verzelfstandigen zich en de oervorm van het 19e eeuwse stadspark is geboren. Beide niveaus, dat van de architectuur en dat van het 'aangeraakte' landschap, passen niet meer op elkaar. Zij vertegenwoordigen vanaf dat moment verschillende ruimtelijke ervaringsmodaliteiten. In de ruimtelijke compositie is de dialectiek tussen deze twee verschillende beeldlagen van nu af aan een belangrijk gegeven.

Een gangbare opvatting van het omgevingsontwerp, het situatief ontwerpen, komt in hoofdstuk 4 aan de orde. Deze opvatting is vooral gekoppeld aan de organisatie van ruimten en objecten in de stad ('townscape'). Een aantal voorbeelden in het laatste hoofdstuk is daarom ontleend aan stedelijke planconcepten. Ze illustreren een architectuurfilosofie, die een gesubjectieerd (aan 'beleving' gekoppeld), vrij gebruik maakt van de in de voorgaande hoofdstukken geobjectiveerde ruimtebeelden. In het tweede deel van de studie zullen ook andere ruimtelijke concepten van de stad aan de orde komen. Via de hier gekozen, van de voorgaande hoofdstukken afwijkende, en op het tweede deel vooruitlopende invalshoek, wordt een poging gedaan om niet in de landschapsarchitectuur of de landschapskunst geformaliseerde, archaische patronen (The Vernacular) op te sporen. De landschaps-onderlegger wordt in deze opvatting niet in een geometrisch plan gedefinieerd of naar een ideaal totaalbeeld gereorganiseerd. Er vindt van plek tot plek een absorptie van landschapselementen, dan wel een harmonieuze invoeging in het bestaande landschap plaats, met een vrij gebruik van vormgevende middelen. Zo wordt vanuit onderdelen en patronen van het landschap een structuur opgebouwd. In een extreme vorm kan er sprake zijn van echte camouflage; het landschap als

zoekplaatje. Een variant hiervan is het 'organisch expressionisme'; gebouwde architectuur als uitdrukking van landschap en natuur. In de architectonische interactie gebouw - landschap, wordt de positie van het gebouw(-ensemble) in de ruimte vastgelegd door de projectie van een reeks (concentrische) sferen of zones; nader aangeduid als 'cel', 'hof' en 'domein'. Het landschap is primair van belang als open ruimte. Het is de zogenaamde 'natuurlijke' ruimte, waarvan de architectonische of 'architecturale' ruimte de verbijzondering is. De tuin, het dorp en de stadswijk zijn zulke verbijzonderingen: besloten ruimten, cellen of hoven met 'vensters' naar volgende ruimte-sferen. In de opbouw van het plan wordt dit ruimte-spel (binnen - buiten, open - gesloten, enz.) gestructureerd door de (hiërarchische) vorm van de plan-contour (vierkant en cirkel) en die van de plandrager (assenkruis).

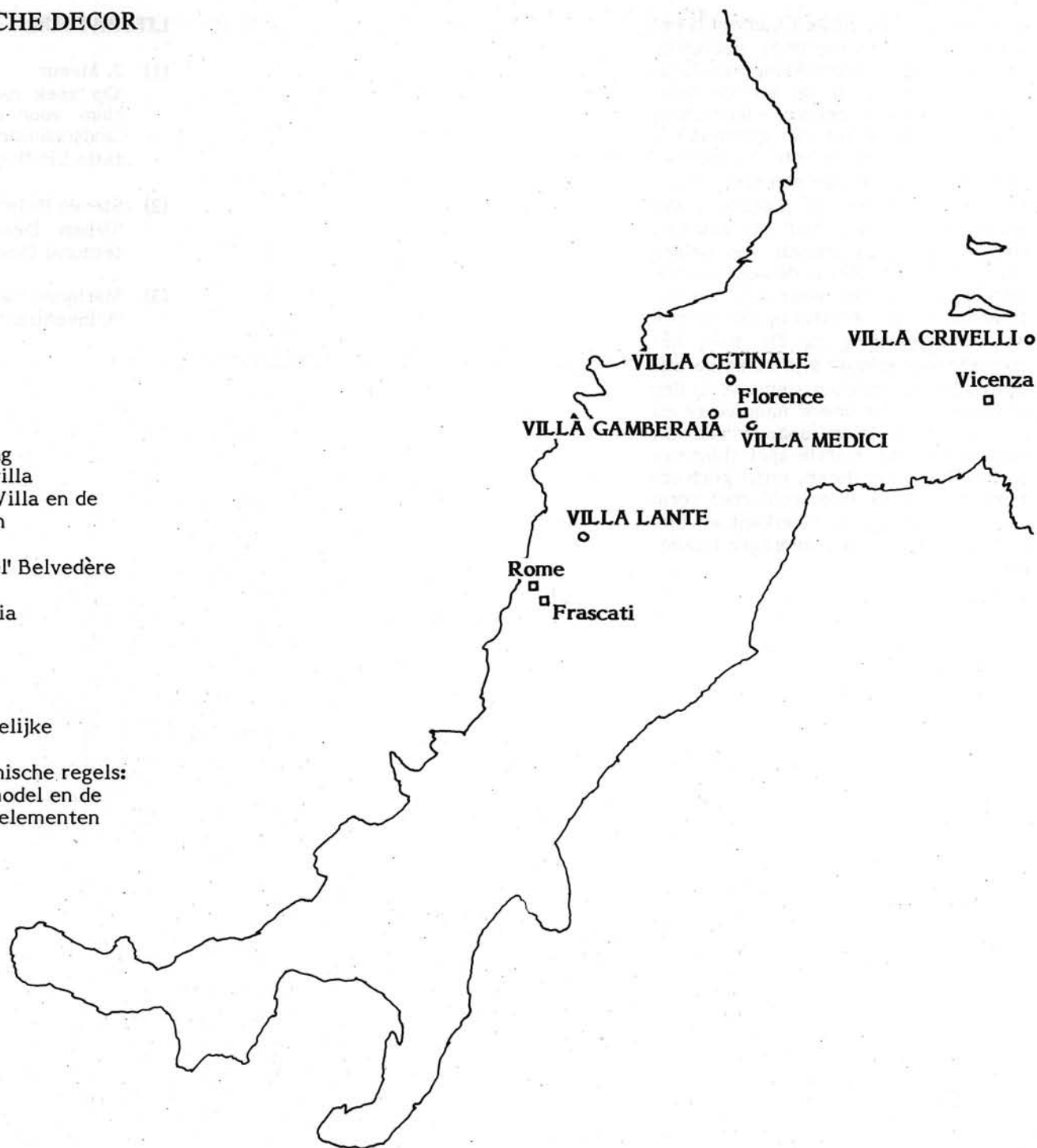
LITERATUUR

- (1) J. Meeus
'Op zoek naar een instrumentarium voor ontwerpkritiek in de landschapsarchitectuur'. Dissertatie LH-Wageningen, 1984.
- (2) Steven Peterson
'Urban Design Tactics', Architectural Design vol. 49, 1979.
- (3) Marianne Barzilay e.a.
'L'invention du Parc', Paris 1984.

1. HET ARCADISCHE DECOR

INHOUD

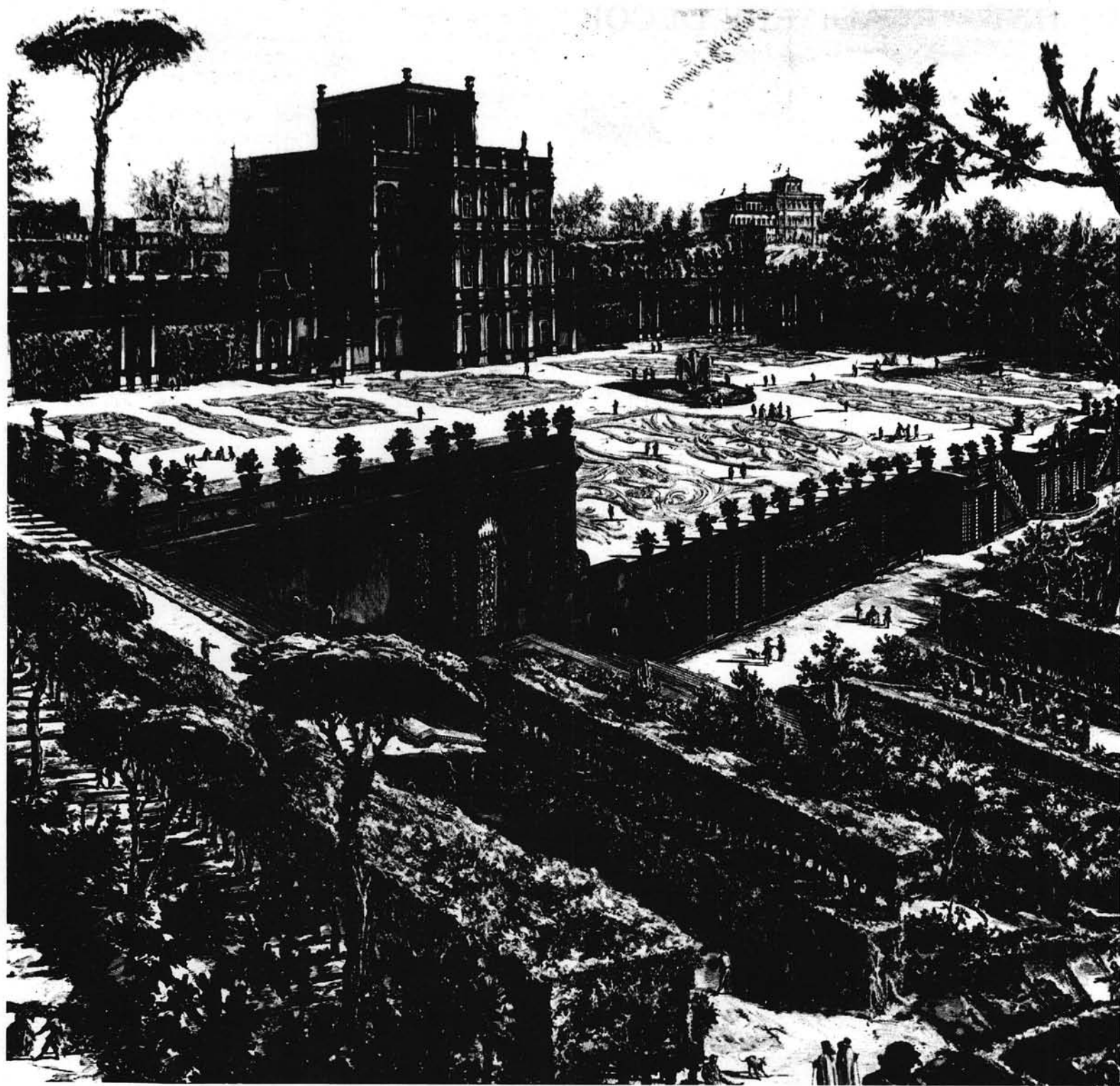
- 1.1 Verantwoording
- 1.2 Inleiding. De villa
- 1.3 De Italiaanse Villa en de
Gothische Tuin
- 1.4 Villa Medici
Het Cortile del' Belvedere
Villa Giulia
Villa Gamberaia
Villa Lante
Frascati
Villa Crivelli
Villa Cetinale
- 1.5 De landschappelijke
enscenering
- 1.6 De architectonische regels:
Het formele model en de
catalogus van elementen



1. HET ARCADISCHE DECOR

DE LANDSCHAPPELIJKE ENSCENERING VAN DE RENAISSANCEVILLA

W. Heesen
Ir. G. Smienk
W.A.M. v. Winden



1.1 Verantwoording

De gemeenschappelijke noemer, waaronder hier een viertal studies bijeen zijn gebracht, wordt gevormd door de manier waarop het landschapsarchitectonisch object wordt benaderd. Binnen de landschapsarchitectuur als vormgevende discipline is, in verschillende periodes, het landschap geconcipeerd afhankelijk van de wijze waarop de natuur wordt begrepen. Er wordt nagegaan hoe dit concept van het landschap steeds verschillend is geconcretiseerd.

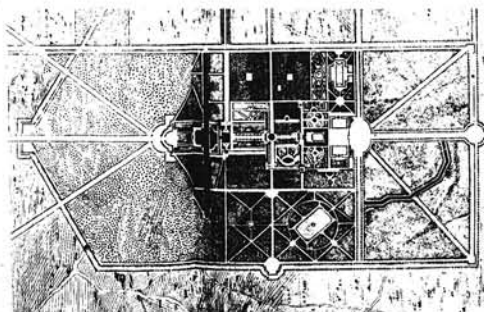
De enscenering van de 15e- en 16e-eeuwse Italiaanse villa in het omliggende landschap, die tot uitdrukking kwam in de vervlechting van de villatuin en de omgeving, betekende een nieuwe fase in de ontwikkeling van het tuinontwerp, en laat zien dat op grond van een geëxpliciteerd idee van de natuur, het omliggende landschap een essentiële rol speelt in het ontwerp van de tuin. De villa-architectuur vormt hiermee een uitbreiding van de traditie van de middeleeuwse tuinaanleg 1). Anderzijds laat ze in de wijze, waarop ze zich ontwikkelt tot omstreeks het eind van de zeventiende eeuw, een aantal voorbereidingen zien in de richting van de Franse tuinaanleg en in de richting van de ontwikkeling van de Engelse landschapskunst zoals die vanaf de achttiende eeuw in Engeland gestalte krijgt.

De relatie van de villa met de Franse baroktuin is schijnbaar voor de hand liggend. Evenals dat in de renaissancevilla het geval is, wordt in de Franse tuinaanleg de relatie tussen gebouwen, tuinen en landschap geformaliseerd met behulp van de geometrie en de

proportieleer, en afgehandeld binnen een perspectivisch ruimteconcept.

De betekenis die aan het landschap wordt toegekend in het villa-ontwerp, moet echter worden begrepen in samenhang met de *villeggiatura* 2), de ideologische legitimatie van het leven op het land. De ongerepte natuur was een noodzakelijk decor voor het verblijf van de aristocraat op het platteland, en dus een essentieel onderdeel van het programma van de villa. Het "natuurlijke" landschap werd opgenomen in het panorama van de villa. Door de esthetisering en intensivering van het idee van de ongerepte natuur in de ordening van de tuin werd de samenhang tussen villa en landschap geconcretiseerd. In de renaissancevilla zijn alle onderdelen, waaronder ook de uitzichten, vastgelegd in één architectonisch geconcipeerd plan.

De Franse tuinkunst heeft gebruik gemaakt van de architectonische middelen die in de villa-aanleg werden ontwikkeld. Er moet echter niet worden gedacht aan een continue overgang.



Vaux-le-Vicomte

De Franse baroktuin wordt in principe niet in een panoramisch landschap opgenomen, Vaux-le-Vicomte is bijvoorbeeld gesitueerd in een vallei 3). Het ongeordende landschap wordt buitengesloten en de natuur wordt in de tuin

opnieuw als geordend systeem vastgesteld. Het plan wordt ondergeschikt aan de beheersing van de ruimte door de centraalperspectief.

Voor de renaissance-architect vormde het samenhangend stelsel van maten en verhoudingen een ontwerpmodel, waarbinnen door de bijzondere rangschikking van elementen het landschap in de architectonische compositie van de villa kon worden opgenomen.

In de renaissance-villa blijft de as, ook wanneer ze in zekere mate is verzelfstandigd, één van de elementen waarmee het plan is geordend. In de Franse baroktuin wordt het plan ondergeschikt gemaakt aan de feitelijke betekenis van de centrale as waarop een nieuwe perspectivische werkelijkheid wordt geconcipeerd en beheerst.

De verbindingen van de villa-architectuur met de ontwikkeling van de landschapskunst in Engeland zijn minder duidelijk, gecompliceerder en tot nu toe ook nauwelijks onderzocht. Veelal wordt de breuk van de landschapskunst met het klassieke ontwerpsysteem verklaard uit het ontstaan van een ander natuurbegrip en de oriëntatie op de romantische literatuur en schilderkunst. Het is waar dat de verwijzing naar de klassieke voorbeelden gaandeweg een meer literair karakter krijgt en dat de betekenis verschuift naar de picturale kwaliteit die in de

1) De middeleeuwse tuin is in het algemeen een ommuurd domein, een 'buitenkamer'.

2) De *villeggiatura* omvat het verschijnsel van de trek naar het platteland van de welgestelde stedelingen.

Zie L. Puppi, *The villa garden of the Veneto*, in: D.R. Coffin (ed.), *The Italian Garden*, Washington D.C. 1972.
R. Bentmann, M. Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Frankfurt a/M, 1970.

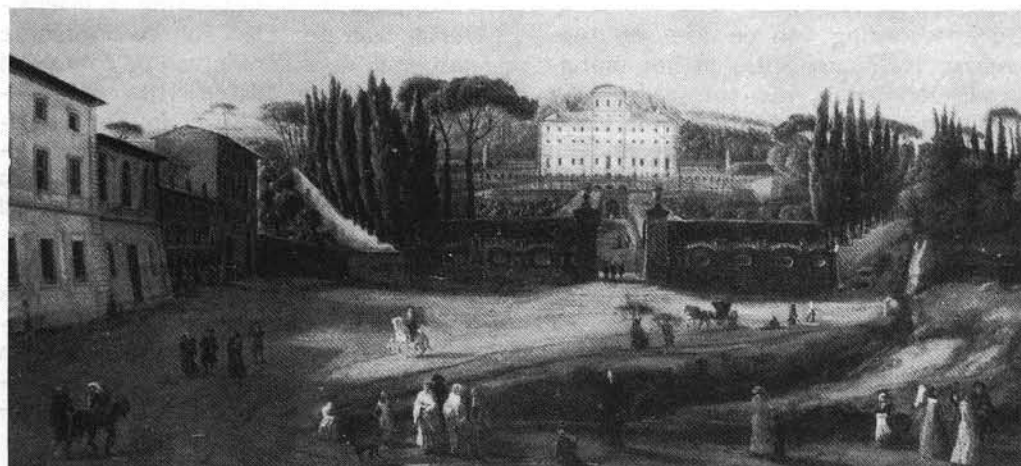
3) Zie hoofdstuk 2.



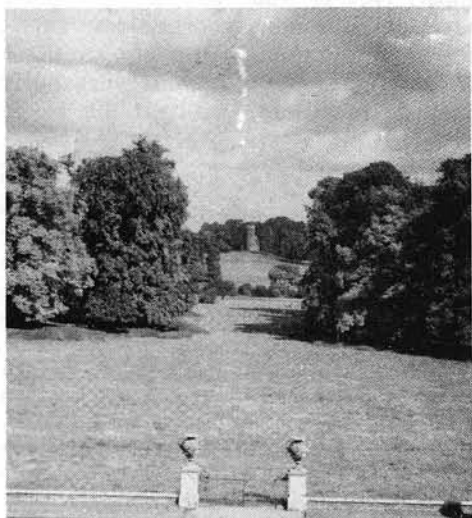
Villa Emo, Fanzolo



Villa Gori, Siena



Villa Aldobrandini, Frascati

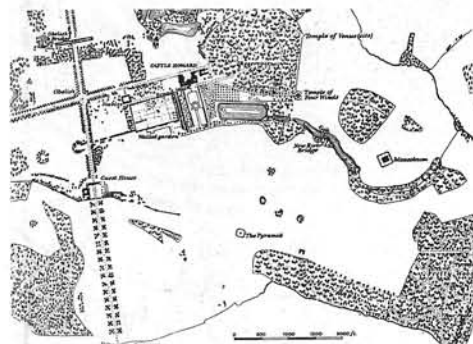


Wimpole, Cambridgeshire



Villa Cornaro, Piombino d'Ese

route door de tuin wordt waargenomen. Als wij ons instellen op de tuin als 'natuurlijk' tableau, waarin het gebouw één van de stofferende elementen is, zoals bijvoorbeeld de landschappelijke uitleg van Castle Howard kan worden opgevat, dan lijkt echter de overeenkomst met de villa-architectuur evident.

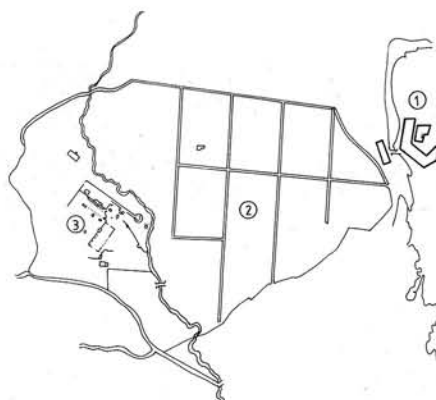


Castle Howard

Bij een nadere analyse van een aantal villatuinen blijken ook hier de elementen, hoewel ze doorgaans gebonden blijven aan organisatie-assen, uit de ontwerpmatrix te 'ontsnappen' en strategische posities in het landschap te gaan innemen die niet meer direct uit het formele schema zijn te verklaren maar geografisch en/of picturaal zijn bepaald (bijv. de villa's Palavicini en Cetinale). In het geval van de Sacro Bosco in Bomarzo overheerst zelfs de encensering van de elementen langs de route door de tuin de formele organisatie ervan.

De belangrijkste verandering van de Engelse landschapstuin ten opzichte van zowel de villa als de Franse tuinaanleg is het doorbreken van de eenheid van architectonische compositie, waarbij de wederzijdse verwijzing van architectuur en landschap niet meer binnen één formeel model wordt afgewikkeld, maar op het niveau van de individuele ervaring wordt gebracht. Met het uit elkaar vallen van de for-

mele eenheid lijkt bovendien de scheiding van architectuur en landschapskunst een feit geworden.



Sacro Bosco, Bomarzo. (1) het paleis, (2) de vroegere renaissance-tuin, (3) het sacro bosco; hier zijn de elementen zo in scene gezet, dat een dwalende wandelaar regelmatig een verrassend tafereel ontdekt

1.2 Inleiding. De villa

Wanneer hier gesproken wordt over de Italiaanse villa en de relatie daarvan met het landschap, dan wordt daarmee een verzameling objecten onder één noemer gebracht die voldoen aan een aantal gemeenschappelijke kenmerken, waardoor ze als landschapsarchitectonisch object te benoemen zijn en onderzocht kunnen worden.

Deze vooronderstelde gemeenschappelijkheid kan worden gedefinieerd op zowel ideologische als formele kenmerken. Als object bestaat de villa uit een samenstel van gebouwen en tuinen en ze ontstond weer in het quattroceto (15e eeuw) in Italië als buitenverblijf van de nieuwe, stedelijke rijken 4).

De ideologische grondslag voor de villa-architectuur werd gevormd door de villeggiatura, de cultuur van het leven op het land, die moet worden opgevat als pendant en complement van de stedelijk bepaalde cultuur van de heersende klasse. Vanuit dit omvattende begrip van de villeggiatura moe-

ten veranderende programma's voor de villa-aanleg worden begrepen zoals deze gerepresenteerd worden in bijvoorbeeld de 'ceremoniële' Toscaanse en Frascati-villa of de 'agrarische' Veneto-villa.

Ook op het niveau van de formele kenmerken blijken de villa's vergelijkbaar ondanks het feit dat de ontwikkeling van de villa-architectuur een periode van meerdere eeuwen heeft omvat en dat de villa's in verschillende, plaatselijke bouwtradities zijn ingebed. Onveranderlijk wordt de relatie tussen huis en tuin en landschap binnen één architectonisch plan georganiseerd. De manier waarop dat gebeurt is verschillend bij de afzonderlijke villa's, maar steeds bepaald binnen een vastgesteld systeem van formele regels. De verschillen in uitwerking zijn minder afhankelijk van stilistische opvattingen of verschillende bouwtradities dan van de precieze wijze waarop de actieve wisselwerking met het landschap binnen de uitleg tot stand kan worden gebracht.

Het zijn vooral verschillen in het programma, de aard van het landschap of de situatie die de uitwerking van het plan bepalen en de manier waarop het ideaal van de villeggiatura wordt gerepresenteerd.

1.3 De Italiaanse Villa en de Gothische Tuin

Het belangrijke moment van verandering in de geschiedenis van de tuinkunst dat door de villa-aanleg wordt gevormd, is gemarkeerd door de aanleg van de Villa Medici in Fiesole in

4) De plattelandsvilla-met-tuin was overigens geen nieuw verschijnsel, reeds de antieken wisselden het drukke bestaan in de stad af met het rustgevende buitenleven. Met name de brieven van Plinius de Jongere over zijn Villa Tusculum waren een belangrijke referentie voor de 16e eeuwse villabewoner.



Maesta, Duccio. (Siena)



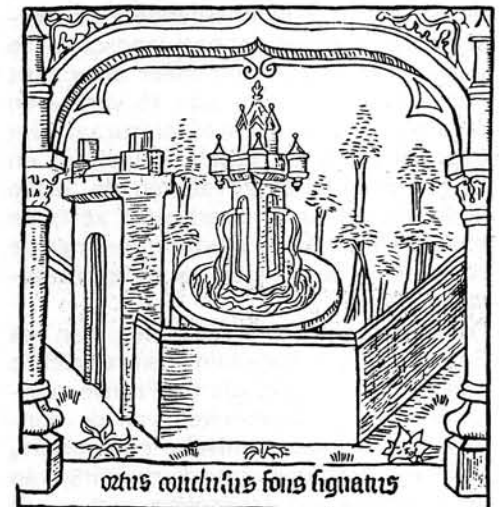
De allegorie van de hertog van Urbino, Piero della Francesca (Florence)



De Gedaanteverwisseling, Giovanni Bellini. (Napels)



De gothische tuin symboliseert de Hof van Eden. Een enkelvoudige ruimte, versierd met afzonderlijk waar te nemen objecten. (Ludolphus van Saxen, Leven Jhesu Christi, 1503)



Hortus Conclusus. De middeleeuwse tuin is een ommuurd domein waarbinnen met symbolische objecten het paradijs wordt nagebootst.

1453. Voor het eerst worden hier het huis en het landschap via de tuin symbolisch en formeel in samenhang gebracht binnen de architectonische compositie van het villacomplex. Dit vormde een wezenlijke uitbreiding van de middeleeuwse tuin, die volgens het model van de ommuurde kloostertuin een afgescheiden domein vormde; symbool van het paradijs; beladen met christelijk-mythologische verwijzingen.

In 1311 gaf de landbouwtheoreticus Petrus de Crescentius enkele wenken voor de aanleg van de tuin: "... er moet een vlak terrein worden uitgekozen, dat zeker niet zompig of drassig mag zijn, en evenmin afgeschermd van de verfrissende wind. Het terrein dient tenminste 4 ha. groot te zijn, overeenkomstig de wensen van de heer, en omgeven door degelijke hoge muren ... 5).



Het boeren erf. Uit het 'Liber ruralium commodorum', een in 1311 uitgegeven voorschriftenboek over het landleven

Crescentius repte met geen woord over enige openingen in de muren, of over een uitzicht op het landschap, alleen: "... mogen er (in de tuin) geen obstakels zijn, die het uitzicht vanuit het paleis op de tuin op enigerlei wijze belemmeren."

Evenmin als uit deze 'handleiding voor het buitenleven', die tot ver in de zestiende eeuw dienst deed als standaardnaslagwerk, blijkt uit de vele afbeeldingen van middeleeuwse tuinen dat er sprake zou zijn van enige samenhang tussen de tuin en het omliggende landschap. De ligging in het landschap van de gotische tuin werd hoogstens bepaald door klimatologische omstandigheden of geografische mogelijkheden maar was voor het overige indifferent. Er is geen sprake van directe of indirecte verwijzingen naar de omgeving. De tuin is een privé-domein, een enkelvoudige ruimte, verborgen tussen vier muren, een plaats voor contemplatie en genot.

De decoratieve elementen zijn niet in een ruimtelijke samenhang geplaatst, maar maken deel uit van een fragmentarische, additieve compositie, en kunnen slechts afzonderlijk worden waargenomen. De elementen hebben een mythologische betekenis (de boom der wijzen, de 'fons salutis' e.a.) en staan daardoor in een symbolisch-anecdotisch verband.

Een voorbeeld van de veranderende opvatting over de betekenis van het landschap en de natuur kan worden geleend van de schilderkunst.

Duccio's 'Maësta' in de kathedraal van Siëna toont een reeks christelijk-mythologische scènes; het is een doorlopende voorstelling, waarin dezelfde figuren in meerdere scènes voorkomen. Alle taferelen, die hun betekenis slechts ontleen aan de afgebeelde personages en hun positie ten opzichte van elkaar, zijn tegen een indifferente achtergrond geplaatst; een doorlopende, niet veranderende afbeelding van een kaal, ontoegankelijk berglandschap, dat hier en daar versierd is met een rozenboom. Het is een neutraal decor, dat, zonder horizon, ruimtelijk losstaat van de voorstellingen, en hieraan geen andere betekenis toevoegt, dan een eenvoudige karakterisering van de plaats van handeling. De

figuren zijn zelfstandig tegen de achtergrond gemonteerd.

In de 'Allegorie van de hertog van Urbino' wordt de horizon geïntroduceerd. De compositie is vergelijkbaar met de 'Maësta', in die zin, dat de afgebeelde scène voor een zelfstandige achtergrond is geplaatst, maar door de introductie van de horizon, en de toepassing van het perspectief, is er sprake van een ruimtelijke eenheid in de afbeelding. De landschappelijke achtergrond is echter niet toegankelijk vanaf de plaats van handeling. Door de scherpe en nadrukkelijke scheiding tussen voor- en achtergrond, en door de gesuggereerde grote afstand, wordt het decor-effect van het landschappelijke panorama benadrukt, dat hierdoor inwisselbaar wordt.

Het onderscheid tussen de voorstelling en het landschappelijke decor is bij Bellini's 'Gedaanteverwisseling' opgeheven. Beide zijn verenigd in één ruimtelijk continue compositie. Niet alleen vormt het landschap, waarin de verschillende scènes gesitueerd zijn een ruimtelijke eenheid, maar ook wordt gesuggereerd dat het toegankelijk is. Het landschap is niet meer een inwisselbaar decor, maar het is een integraal onderdeel van de voorstelling, en is in die zin vergelijkbaar met de landschappelijke inscenering van de renaissance-villa, waarmee een architectonische samenhang tussen het gebouw, de tuin en het landschap tot stand wordt gebracht.

Tijdens de gotiek wordt binnen de vier muren van de tuin een ideale natuur, als afspiegeling van het paradijs, gesymboliseerd, terwijl de renaissance-tuin een intensivering en een esthetisering van het omliggende landschap betekent, dat zo een voorwaarde voor de villa-aanleg is.

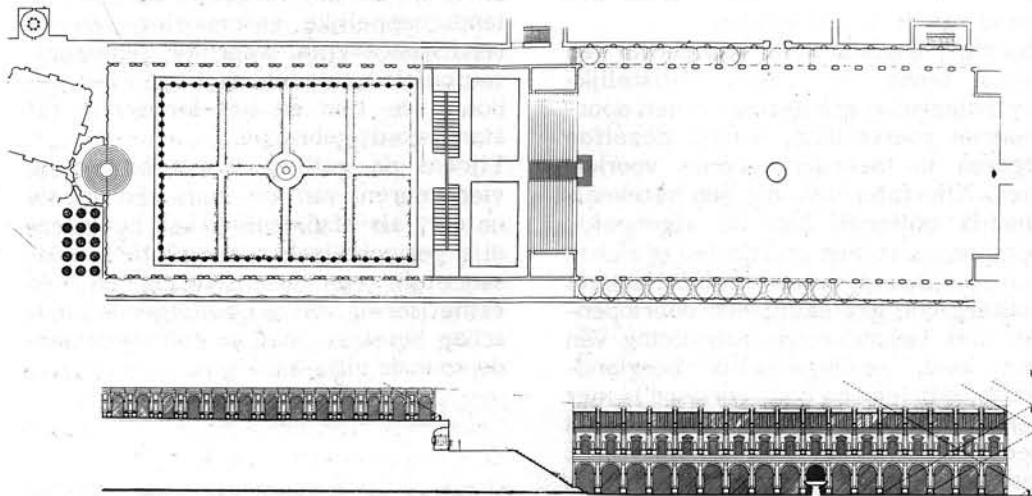
5) Petrus de Crescentius, Liber Ruralium Commodorum, Venetie 1495, cit. in M. Kubelik, Die Villa im Veneto, München 1977.



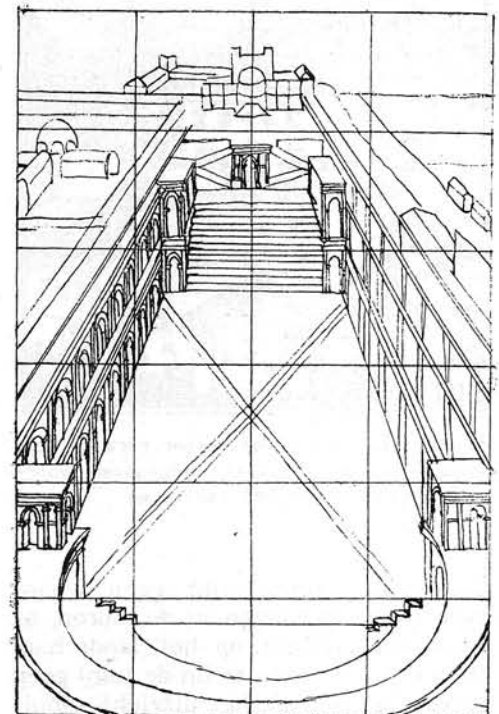
Villa Medici, Fiesole, het woonhuis en het boventerras



Villa Medici; panorama van het Arno-dal

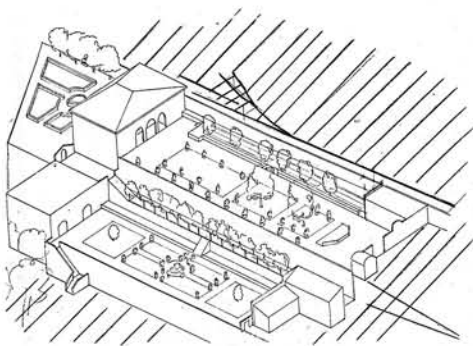


Het belvedere, schema van de terrassen. Door de perspectivische vertekening wordt de binnenplaats verlengd; de horizon lijkt binnen de tuin te liggen.



Het Belvedere, zicht uit de loggia

1.4 Villa Medici



De villa Medici in Fiësole, bij Florence, werd omstreeks 1450 in opdracht van Cosimo de Medici aangelegd door de architect Michelozzi. De villa, genoemd door Filarete, is op twee terrassen gebouwd, die, evenwijdig aan de hoogtelijn, tegen een steile helling zijn aangelegd. Het bovenste terras bestaat uit twee volgens geometrische patronen ingedeelde tuinen, die aan weerszijden van het woonhuis liggen. Eén tuin ligt aan de entreezijde van het huis, de andere is door een loggia met het huis verbonden. Het lage terras, waarop een bijgebouw staat, en een derde tuin is aangelegd, ligt los van het woonhuis, en is vanaf het boventerras niet direct toegankelijk. Het kan slechts bereikt worden via een tussen de terrassen gelegen pergola, een lange, schaduwrijke promenade, vergelijkbaar met de filosofengang uit de antieke villa.

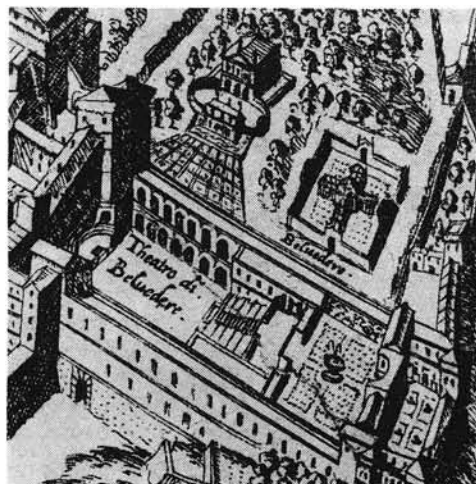
Hoewel de tuinen zijn gedecoreerd met traditionele elementen, bloemperken, fontein en spaarzaam geplante bomen, staat de villa model voor een belangrijk moment van verandering in de geschiedenis van het tuinontwerp.

In de middeleeuwse tuin kon de suggestie van een gebergte door een rots, en van een bos door een enkele boom worden gegeven. De organisatie van de middeleeuwse tuin, de samenhang tussen de decoratieve elementen, kon door de opeenstapeling van losse fragmenten slechts in het hoofd wor-

den gevat. In de Villa Medici daarentegen werd een geometrisch schema toegepast, dat de verschillende elementen van een samenhang voorzag; het ontwerp van de villa werd vastgelegd in één omvattend architectonisch plan. Niet alleen was de vorm van de ommuurde middeleeuwse tuin verdwenen, ook de symbolische ruimte ervan was opgelost in het villa-ontwerp; de tuin is aangelegd om het uitzicht te genieten. De zonnige terrassen, aan drie zijden door hoge muren begrensd, lijken te zijn behangen met het panorama van het Arno-dal en de stad Florence daarin. De horizon is een onderdeel van de compositie geworden.

De ontdekking van de horizon hing ten nauwste samen met de uitvinding van het perspectief. Alberti sprak van de zichtbare dingen, waarvan de vorm in de geest werd gemeten. Het perspectief was geen illusie, niet een truc om de werkelijkheid te manipuleren, maar een verborgen orde daarvan 6). Een mathematische constructie, die de ruimte van een samenhang voorzag, en de dingen daarin een plaats gaf. Het perspectief veronderstelt een verdwijnpunt (of meerdere verdwijnpunten) op de horizon, die daardoor limiet van de compositie is.

Het Cortile del' Belvedere

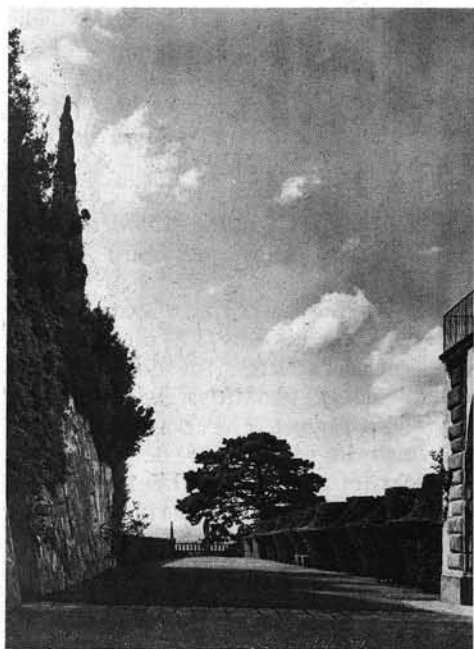


De ontdekking van de horizon werd gevierd met de bouw van het Cortile del' Belvedere in de Vaticaanstuinen. Hier werd het perspectief toegepast, om het uitzicht over de wereld met een mathematische precisie te construeren. Het reusachtige complex, dat ca. 100 x 300 m. meet, werd in het begin van de zestiende eeuw aangelegd door de paus Julius II, in samenwerking met de architect Bramante. De *renovatio imperii*, die deze kerkvorst zich tot doel had gesteld, moest geïllustreerd worden door een gigantische bouwproductie, die werd ingeleid door de bouw van het Cortile; geen gering begin.

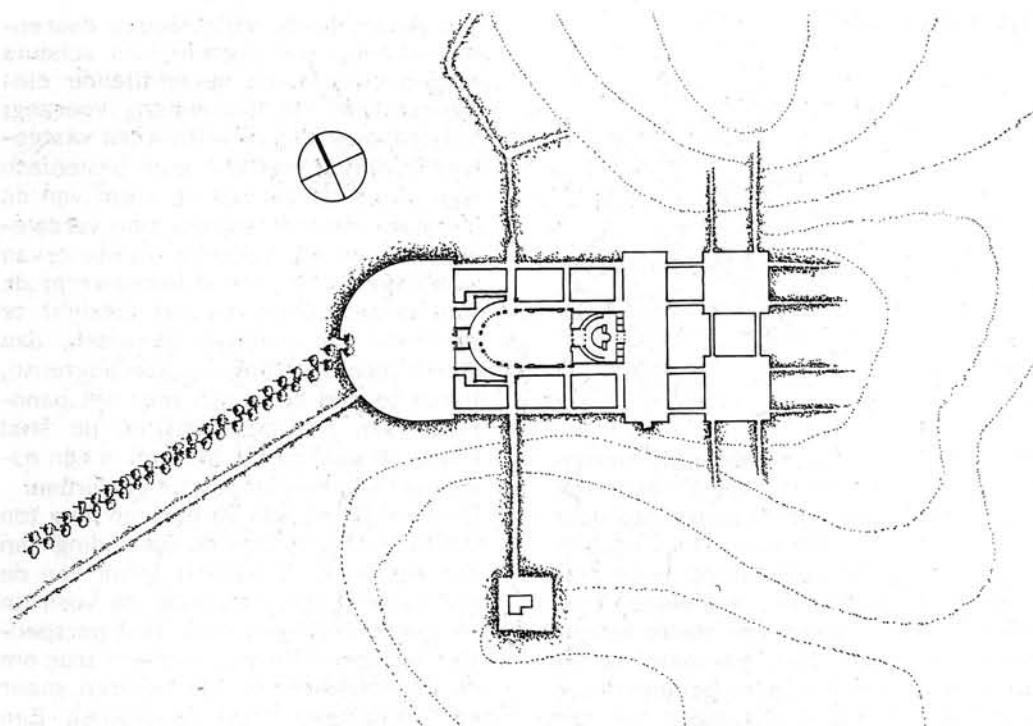
In de geest van de *renovatio* werd het programma voor het Belvedere afgeleid van dat van de antieke villa; een openluchttheater (dat ooit plaats heeft geboden aan 60.000 toeschouwers), een tuin en een standbeeldengalerij.

Om de enorme afmetingen van het complex te kunnen overmeesteren maakte Bramante gebruik van antieke voorbeelden; per slot waren de Romeinen de laatsten geweest, die met dit soort reusachtige opgaven overweg konden. Ackerman wijst op de overeenkomsten tussen het Belvedere en het circus van Caracalla; niet alleen zijn de afmetingen en de verhoudingen van beide ontwerpen vergelijkbaar, vooral is de plaats van de torentjes halverwege de binnenplaats opvallend. Om het niveauverschil tussen de uiteinden van de villa te overbruggen, werd het terrein in drie terrassen verdeeld; het laagstgelegen gedeelte biedt plaats aan het openluchttheater, het tussenstuk wordt gevormd door de tribunes en de trappen, en op het hoogst gelegen deel is de tuin aangelegd. De langsijden van de terrassen worden begrensd door galerijen, die een overdekte verbinding zijn tussen de twee uiteinden van de villa.

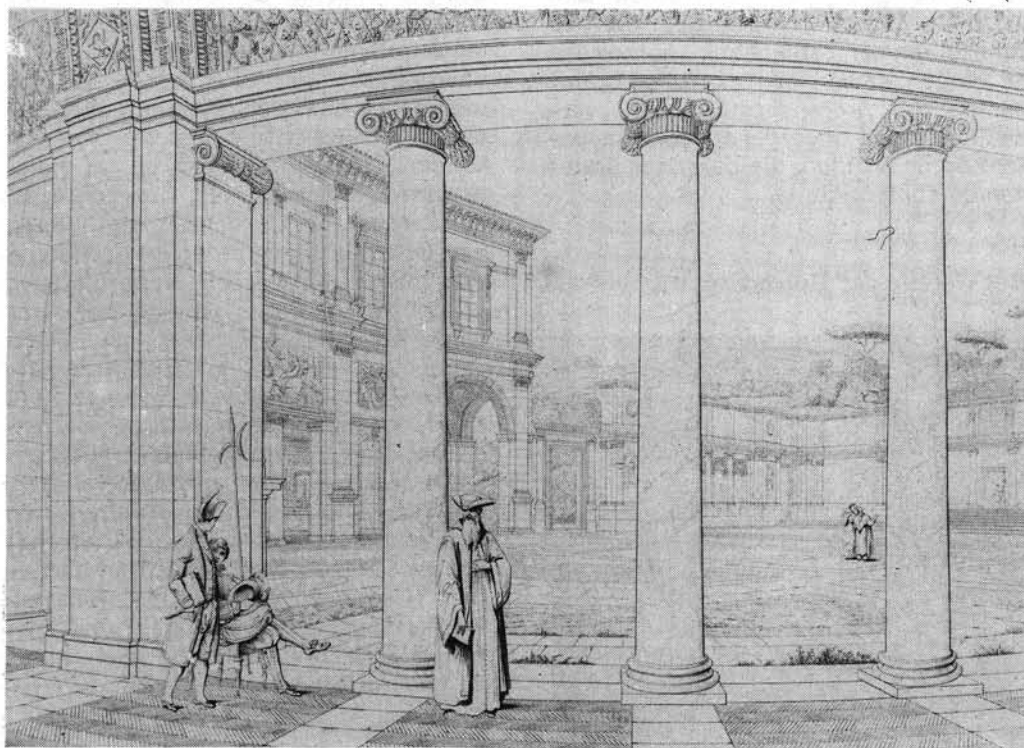
6) L.B. Alberti, *L'architettura* (de re aedificatoria) V/VII, ed. Orlandi.



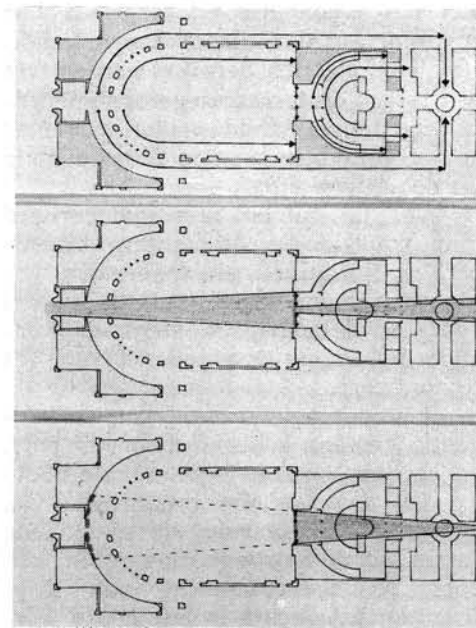
Villa Gamberaia, vergezicht vanaf de 'startbaan'



Villa Giulia, Rome



Villa Giulia, gezien vanuit de portico (Letarouilly)

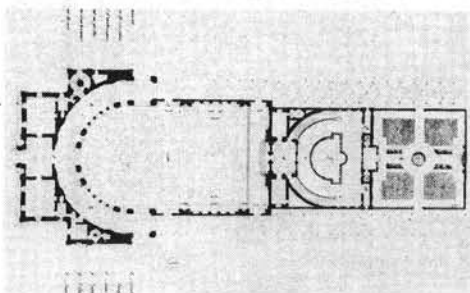


Waren de tuin en het theater bij de antieke villa nog zelfstandig vormgegeven onderdelen, dié aan het woonhuis waren toegevoegd, de schilder Bramante organiseerde de verschillende onderdelen in één perspectivische compositie, een enkelvoudige afbeelding, die bij voorkeur genoten moet worden vanuit de pauselijke loggia.

De kolommen van de langsliggende galerijen zijn in de richting van de tuin verkort, waardoor het perspectief van het uitzicht zodanig wordt vervormd, dat de horizon binnen het domein van de villa schijnt te liggen. Gezien vanuit de pauselijke loggia lijkt de horizon in de hooggelegen tuin verborgen te zijn, zodat de tuin het decor achter het theater is.

Door de perspectivische vervorming zijn de tuin, het theater en de galerijen als een begrensde afbeelding binnen een nauwkeurig bepaalde lijst geplaatst, waardoor het uitzicht op de tuin, gezien vanuit de loggia, de aard van een afbeelding heeft, die is opgenomen in de reeks landschapsschilderingen op de wanden achter de loggia. In tegenstelling tot de Villa Medici, waar het panorama over het dal van de Arno als een externe decoratie aan de tuin is toegevoegd, wordt in het Belvédère het uitzicht zorgvuldig geconstrueerd, en voor de loggia van het hoofdgebouw geplaatst. Hier is de wereld, hetzij in de vorm van een naturalistische schildering van een bekend landschap, hetzij in de vorm van de vista over de tuin binnen handbereik.

Villa Giulia



Vanaf 1551 werd de Villa Giulia in opdracht van paus Julius II gebouwd door aantal architecten, onder wie Vignola, Vasari en Ammanati. De villa is gesitueerd in een vallei, die al eerder door de landschapsarchitect Jacopo Meneghini met uitgebreide aanplanten was verfraaid. In een van zijn brieven vermeldde Ammanati dat er vanaf 1550 36.000 bomen van verschillende soorten waren geplant; de villa is een onderkomen in een uitgestrekt, volgens plan aangelegd landschap.

Een vroeg ontwerp toont een gebouw, waarachter een ommuurde binnenplaats ligt. Deze zijn onderling verbonden door een halfcirkelvormig portico, die tevens toegang geeft tot het omliggende landschap, dat zich buiten de villa uitstrekt, en dat begrensd wordt door de twee heuvelruggen die de vallei omgeven. Het omliggende landschap wordt door de portico, die is beschilderd als een weelderige pergola, tot een onderdeel van de villa verklaard. De villa is niet slechts een object tegen de achtergrond van het omliggende landschap, ook is het landschap een essentieel onderdeel van de villa. Het landschap, dat Bramante als een perspectivische illusie in de loggia van het Belvédère had geplaatst, of dat als een zelfstandig panorama de tuin van de villa Medici decoreert, is bij de Villa Giulia werkelijk aangelegd; niets is aan de verbeelding overgelaten. Het landschap is tot aan de grens van het uitzicht, de heuvelruggen die de vallei omgeven, aangelegd.

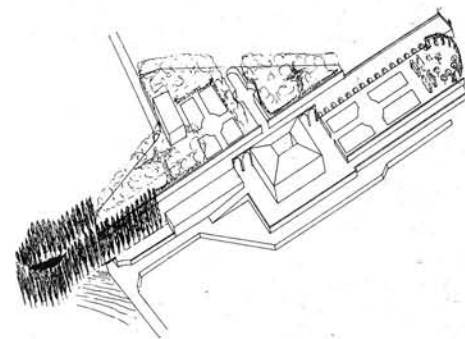
Ammanati vergeleek de villa met een theater; de binnenplaats als het toneel en de tribune geconcentreerd in de loggia van het halfcirkelvormige huis gedacht.

Het nympheum en de geheime tuin, die later aan de villa werden toegevoegd, zijn geordend volgens het perspectief, dat een toeschouwer vanuit de loggia geniet. Echter, niet zoals bij het Belvédère, waar het perspectief werd ingezet om een mathematisch geconcepioneerde afbeelding van de werkelijkheid te creëren, is het bij de

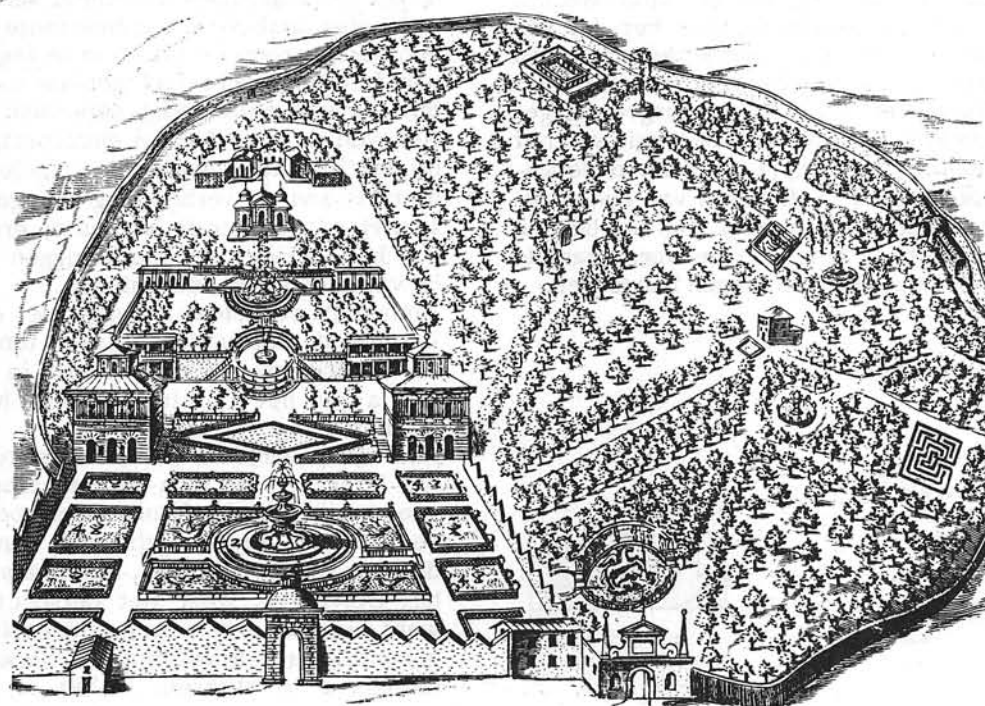
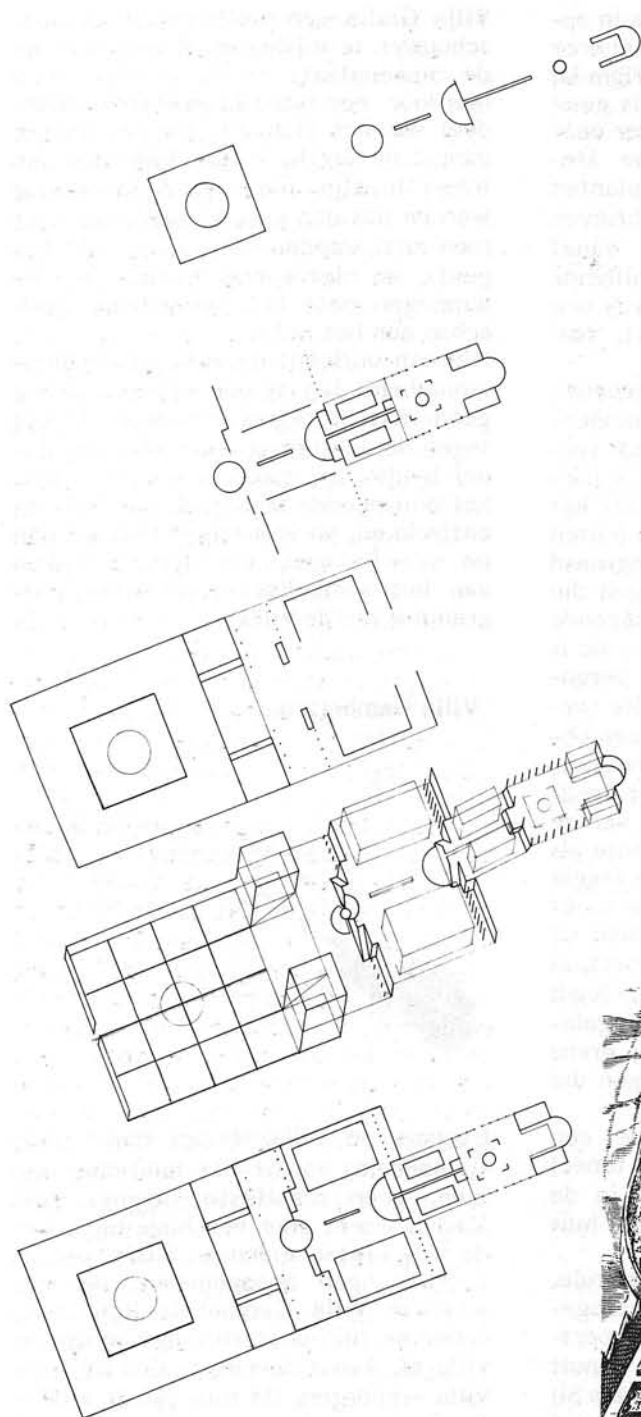
Villa Giulia een methode om de toeschouwer te misleiden. Weliswaar zijn de binnenplaats en de geheime tuin hierdoor een vanzelfsprekend onderdeel van het plan, in die zin, dat ze vanuit de loggia in één blik overzien lijken te zijn, maar deze onderdelen worden pas dan geopenbaard, wanneer men zich wandelend door de villa begeeft, en niet eerder komen de verwijzingen naar het omliggende landschap aan het licht.

Hieraan ontleent de villa zijn dubbelzinnigheid; het is een volgens streng geometrische regels ontworpen object tegen de achtergrond van een artificieel landschap, maar in de villa blijft het omringende landschap aan het oog onttrokken, en is slechts merkbaar aan de verwijzingen, die deel uitmaken van het symbolisch-decoratieve programma van de villa.

Villa Gamberaia



Evenals de Villa Medici heeft Villa Gamberaia, vanuit het landschap gezien, geen manifeste ligging. Villa Medici wordt door een hoge muur van de weg afgescheiden en blijft voor de voorbijganger onopgemerkt; de weg waaraan Villa Gamberaia ligt, loopt onder de tuin door en buigt achter de villa af. Vanaf de weg gezien blijft de villa verborgen. De tuin van de villa is ontworpen volgens het 'stanze'-concept, dat wil zeggen, opgebouwd uit een aantal ruimtelijk zelfstandige onderdelen, die afzonderlijk zijn vorm-

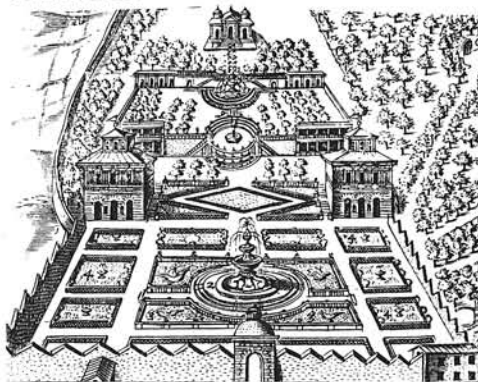


Villa Lante

gegeven. De verschillende delen van de tuin zijn gewijd aan een enkel motief, zoals in dit geval de sterk geurende 'limona', een 'amora-bosco' of de strak geschoren tuin met daarin de spiegelvijver. Alle delen van de villa zijn verbonden met de in het midden gelegen, lange, vlakke, kort geschoren strook gras; de 'bowling green', die een afzonderlijke ruimte vormt, en de grootste maat in de villa maakt, en, als een startbaan, een verband met de verte suggereert. Aan één uiteinde ligt een donkere grot met kwijlende rotspartijen, en omringd door hoge overhangende bomen. Het andere uiteinde is open. Hier staat op de rand van de afgrond een beeld van Diana, een blik op de verte afdwingend. De villa heeft verschillende vergezichten. Vanuit het nympheum is, door het huis heen, de stad Florence zichtbaar; het lijkt een gefixeerde afbeelding, die in de verst verwijderde toegangspoort van het huis is gemonteerd. Ook bovenaan de ingangslaan, die door hoge hagen wordt afgeschermd, geniet de bezoeker plotseling, bij verrassing, een uitzicht op Florence. Loodrecht op de richting naar Florence zijn er uitzichten op de verre natuur, waarvan dat aan het uiteinde van de 'bowling-green' al is genoemd. De giardino segreto is een extract van de natuur. In deze formele tuin is de natuur onder controle gebracht, de bomen en hagen zijn veranderd in bollen, kegels of standbeelden. De natuur kan worden geïmiteerd door haar geheimen en wetmatigheden bloot te leggen; de spiegelvijver spiegelt de natuur en geeft ze de mens haar beeld in handen. De tuin wordt aan de rand afgesloten door een halfcirkelvormige, meer dan manshoge haag, waaruit poorten zijn gesnoeid, waarvan de middelste boog een uitzicht biedt op de 'echte' natuur buiten het domein van de villa. De loggia van het huis is niet in het midden van één der gevels geplaatst, maar juist op de hoek; noch op de as van het nympheum, noch op de as van de giardino segreto. De

loggia onttrekt zich aan de geometrische ordening van de villa, en ligt er los van. Over de tuin heen worden in de loggia de uitzichten op de natuur en op de stad in één panorama verenigd.

Villa Lante



Het park, waarin Villa Lante omstreeks 1560 werd aangelegd, was reeds vanaf het begin van de zestiende eeuw een omheind jachtterrein geweest. Midden op het terrein stond een kubusvormige jachthut, waar buiten-banketten werden gehouden. Het is opmerkelijk, dat alleen in zestiende eeuwse tekeningen het park en de villa als één complex werden gepresenteerd. In latere tekeningen is het park als een irrelevant aanhangsel telkens weggelaten, terwijl het juist een wezenlijke uitbreiding van het villa-concept betekende. Slechts een beperkt deel van het park werd mooi vlak gemaakt, zodat de nieuwe villa in het park kwam te liggen.

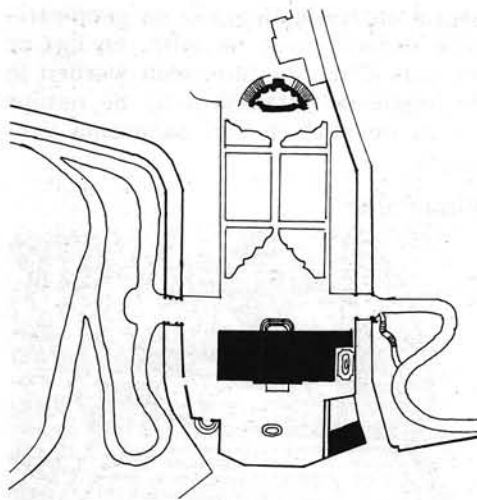
Villa Lante heeft vier terrassen, tussen het hoogste en het laagste terras is een hoogteverschil van vijftien meter. Het laagste terras is aan drie zijden ommuurd, de vierde zijde is open en verschaft uitzicht over het park, opgenomen in een wijde wereld. Ook in deze villa verbindt de geometrie de afzonderlijke delen. Het raster, dat op het laagste terras letterlijk is vormgegeven, in heggen en de spiegelvijver, lost zich op de hoger gelegen terrassen geleidelijk op. Het hoogste terras heeft twee tempeltjes, aan

de negen muzen gewijd, met daartussen een gorgelende grot, bron van de eeuwige stroom.

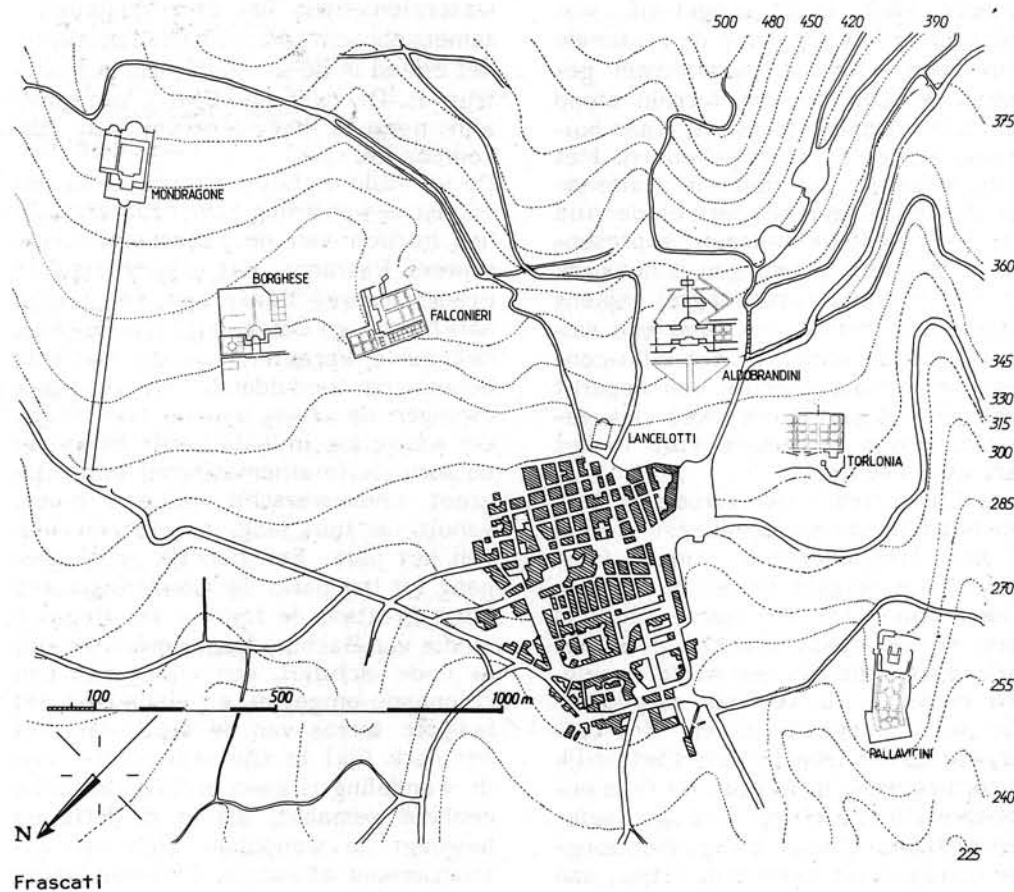
De tuin van Villa Lante wordt vaak vergeleken met het Belvédère in het Vaticaan. Het lijkt niet meer dan een formele overeenkomst. Vergelijkbaar met de twee torens in het Belvédère bepalen de twee paviljoens in Villa Lante de verschillende ruimten; de formele, platte tuin aan de 'voorzijde', het schuine vlak ertussen en de twee terrassen erachter. Bramante's Belvédère is in zijn geheel een compositie van één perspectief, terwijl Villa Lante, overeenkomstig het 'stanze' concept, is opgebouwd uit verschillende eenheden, die niet in één blik te vatten zijn. Alleen vanaf het hoogste terras is er een uitzicht, juist in omgekeerde richting van Bramante's perspectief. In Villa Lante worden de waterelementen in één compositie samengebracht, waarvan de fontein op het eiland in de spiegelvijver, het centrum is. De twee paviljoens, 'het huis', zijn nergens het centrum van een compositie.

De villatuin en het park werden in een cyclische wandeling samengebracht. In het midden van de veertiende eeuw schreef Petrarca, dat zijn 'villetta' in Frankrijk twee tuinen had, één gewijd aan Apollo en één gewijd aan Bachus, het duele karakter van de metende beheersing beduidend, die noodgedwongen de chaos aan de orde stelt. De wandeling in Villa Lante begint in de formele (mathematische) tuin. Een groot niveauverschil en een muur, vanuit de tuin laag, scheidt de tuin van het park. Een poortje geeft toegang tot het park. De wandeling voert langs grotten, de fontein van Pegasus en die van Bachus, langs een labyrint, de oude jachthut, een vijver met een colonnade omgeven, en eindigt op het hoogste terras van de villa, dat met het park lijkt te zijn versmolten. Van de wandeling is geen architectonische eenheid gemaakt; als in de Efteling beweegt de wandelaar zich van attractie naar attractie. De lanen liggen

los in het bos, kris kras door elkaar. De villa is in zijn geheel in het park gelegd, dat een betreedbaar (ontworpen) landschap van de villa is geworden. Het landschap in bijvoorbeeld Villa Medici is alleen een uitzicht. De villa-tuin van Lante is verzelfstandigd, het 'huis' opgenomen in het decor, een incident in de ordening. De tuin is hier geen decor voor het huis, zoals het Belvédère één geheel was, gemaakt voor het oog van de paus in de loggia. De villa en het park vormen een gesloten geheel, vanuit het landschap gezien kan er geen theatrale waarde aan worden gegeven. Dat was wel het geval in Frascati, waar de pauzen en kardinalen elkaar trachtten te overtreffen in de schoonheid van hun villa.



Villa Lancelotti



Villa Lancelotti, het nympeum

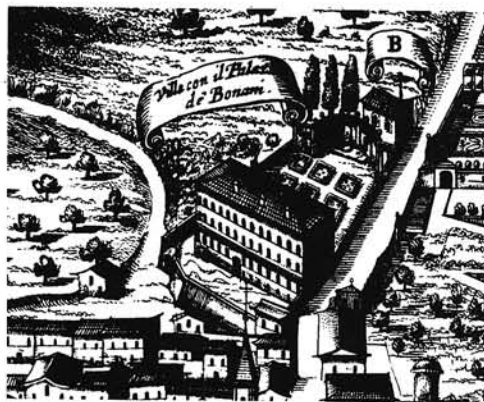
Frascati

Ten tijde van de antieken was de heuvel van Frascati, toen Tusculum, een geliefd oord voor de villegiatura van Rome. Cato, Cicero, Lucullus en anderen hadden er hun buitenverblijf; vooral de brieven van Plinius de Jongere zijn bekend, waarin hij zijn villa Tusculo beschrijft; deze waren een belangrijke referentie voor de villabewoners in de renaissance. Aanvankelijk was de omgeving van Viterbo de streek van de Romeinse villegiatura geweest, tot paus Paulus III Frascati omstreeks 1540 ontdekte. De villa's in Frascati zijn gelegen tegen een noordhelling, waar vandaan een panorama te genieten is dat tot Rome reikt. Vanuit de villa kijkt men met de zon mee; geen tegenlicht en donkere vlakken, maar juist oplichtende vlakken met waarneembare details in het panorama. Aan de andere zijde van de villa wordt de 'piano nobile' vanaf een terras, gelegen tussen het huis en de berghelling, ontsloten.

Het huis neemt het hoogteverschil tussen de noord- en de zuidzijde op; de piano nobile is aan de noordzijde voorzien van een balkon of een loggia, waar het panorama te overzien is. Aan de buitenzijde van het huis wordt de berghelling opgevangen door een keermuur, waarin meestal een halfcirkelvormig nympheum is opgenomen dat tegenover de ingang van het huis ligt. Het nympheum is uitgewerkt als een fontein, waarin het water dat van de berg afkomt, wordt opgevangen. De rijk beboste heuvel is ten behoeve van het uitzicht incidenteel uitgehakt en met strak geschoren hagen omzoomd; ook is er wel een giardino segreto in aangelegd.

Franck 7) heeft voor de Frascati-villa's een summiere typologie opgesteld, in die zin, dat hij ze herleidde tot het schema, dat Crescentius al voor de villatuin voorstelde. Bovendien verbond hij de situering van de villa met de uitwerking van de gevels; de zuidgevels zijn buitengewoon

reliëfrijk, hetgeen tot zijn recht komt door het zonlicht, terwijl de noordgevels altijd in de schaduw gelegen zijn, uitgewerkt zijn als platte vlakken.



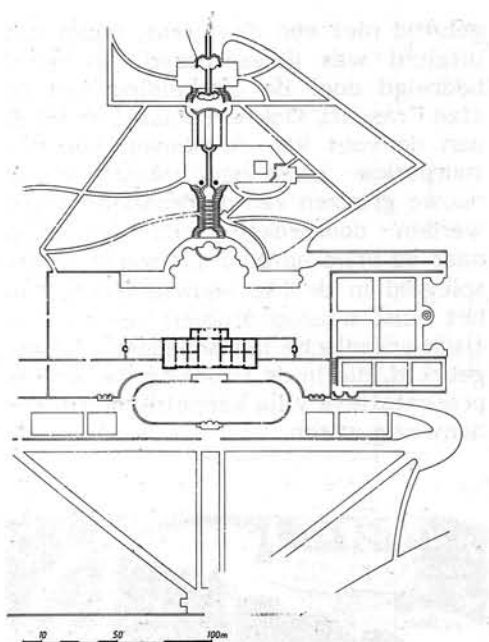
De villa Lancelotti (ook wel Piccolomini), werd in 1590 in opdracht van de heer Bonanni aangelegd en kan in de oorspronkelijke staat model staan voor de overige Frascati-villa's. Het woongebouw ligt op een flauwe helling, tegen de rand van de stad Frascati. Op enige afstand van de zuidgevel, bergopwaarts, is een halfcirkelvormig nympheum geplaatst, tussen het huis en het nympheum is een vlak, omheind terreintje uitgegraven, waarin volgens een geometrisch patroon bloemperken en lage heggen zijn aangeplant, ten einde het zicht op het nympheum niet te belemmeren. Het nympheum maakt deel uit van de keermuur, maar omdat het heuveltje hier in dit geval niet bovenuit steekt, werd een ondoordringbare berghelling gesuggereerd door achter de muur een dicht bos aan te planten. Het uitzicht over Rome, dat is genoemd als een essentiële eigenschap van de Frascati-villa's, is pas veel later, bij een ingrijpende verbouwing aan de villa toegevoegd. Nadat de overige villa's in Frascati, waarbij het representatieve aspect belangrijk was, waren aangelegd, werd ook de villa Lancelotti van een nieuwe, indrukwekkende voorgevel voorzien. Tegelijkertijd werd de villa uit-

gebreid met een dakterras, zodat het uitzicht was gewaarborgd dat werd bedreigd door de uitbreiding van de stad Frascati. Ook werd naast de villa, aan de voet van de heuvel, een natuurparkje aangelegd, waarmee de nauwe grenzen van de renaissancetuin werden doorbroken; een verlangen naar de vrije natuur, dat wordt weerspiegeld in de 18e eeuwse fresco's in het huis, waarop dromen van romantisch-arkadische landschappen zijn afgebeeld, die in de situering van de representatieve villa kennelijk niet meer aanwezig waren.

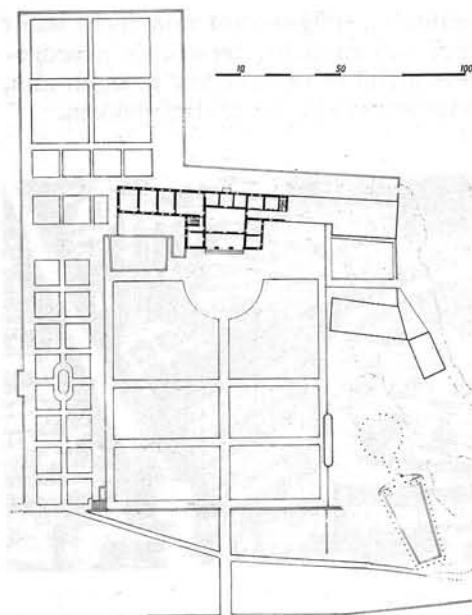


Villa Falconieri, heel vroeger Rufina geheten en na 1548 aangelegd, is de oudste van de Frascati villa's. Toen paus Paulus de Derde besloot zijn buitenverblijf in Frascati te vestigen werd ook het dorp gerestaureerd. De gehele omgeving werd herschapen. Villa Falconieri is anders tegen de heuvel gelegd als de overige villa's in Frascati. De entree van de villa is direct naar de weg gekeerd en de toegangslaan ligt evenwijdig aan de hogtelijn. Andere villa's van Frascati hebben een laan bergafwaarts aan de noordzijde, die de villa met een theatraal gebaar in het landschap verankert en een 'vista' op de villa maakt, en omgekeerd, het voorterrein van obstakels vrijwaart, die het uitzicht

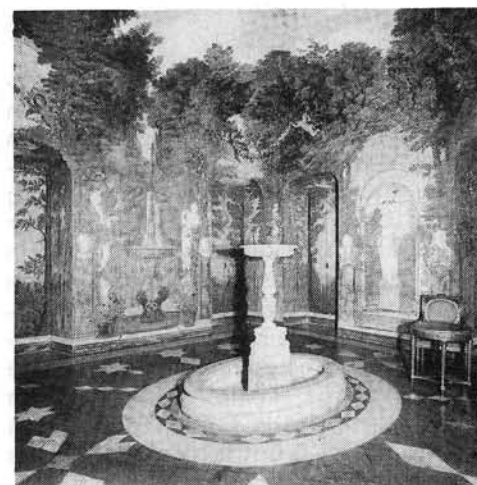
7) G. Franck, die Barokvillen in Frascati. DKV 1956.



Villa Aldobrandini



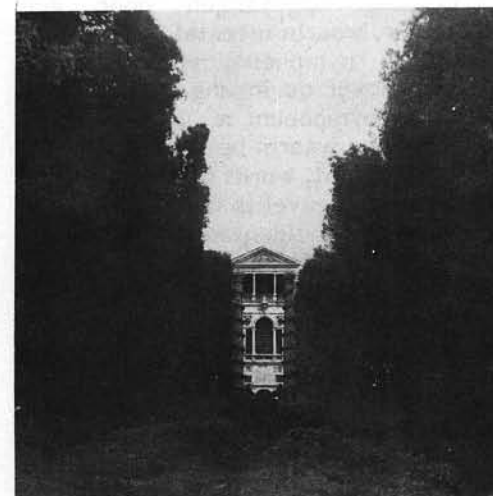
Villa Falconieri (Frascati), plattegrond



Villa Falconieri, de tuinkamer



Villa Aldobrandini, de loggia's



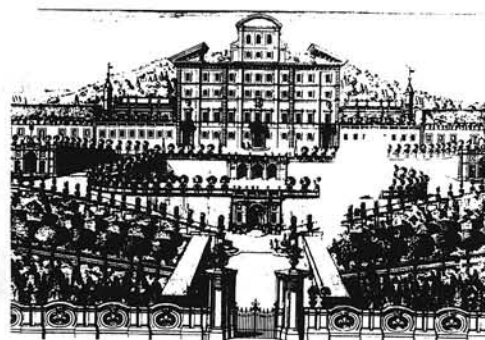
zouden kunnen belemmeren. Omdat deze lanen vaak loodrecht op hoogtelijnen gelegen zijn en daardoor moeilijk te begaan, ligt de eigenlijke toegangsweg hier meestal los van, evenwijdig aan de hoogtelijnen. Bij Villa Falconieri is geen laan aangelegd en ligt de toegangsweg in de as van het huis. De organisatie van de tuin is volgens Francks schema: het huis, een parterre met geschoren hagen en een bos. Aangezien het huis een uitzicht over de vlakte gedeeltelijk zou belemmeren is opzij van het huis een terras aangelegd (dat voorbij het huis rijkt) en de genieting van een wijds panorama mogelijk maakt. In de eerste uitvoering had Villa Falconieri vier hoektorens met daartussen loggia's. Toen de villa, naar ontwerp van Borromini, werd uitgebreid met vleugels aan weerszijden kwam ook de loggia aan de noordzijde te vervallen. De kop van de nieuwe vleugel werd niet open-gewerkt, maar bleef ondergeschikt aan de symmetrie van het huis. Wel werd er een balkon aangehangen en werd de laatste kamer door schilde-

ringen veranderd in een open plek in de tuin, met een fontein in het midden. Ook na de uitbreiding was de villa niet manifest in het landschap gelegen, zoals de andere villa's, die een teken in het landschap zijn. Het was een nieuw verschijnsel in de villeggiatura dat er zoveel villa's tegen één heuvel werden aangelegd. In tekeningen werd een panoramisch overzicht gegeven van de ligging van de villa's. De villa's waren voortdurend aan verbouwingen onderhevig, door de niet aflatende strijd om de mooiste villa, door afgunst gedreven. Zo was Villa Mondragone in aanvang een klein gebouw. Toen een veel lager gelegen jachtterrein werd verworven, werd tussen het huis en het terrein de bomenlaan aangelegd. Daarna werd het huis uitgebreid en om de as van de bomenlaan symmetrisch gemaakt. Enzovoort. De villa zoals die er nu staat is een samenvoeging van twee villa's, waartussen een blok kamers werd gebouwd. In totaal bevat de villa 365 kamers, opgedragen aan de invoering van de nieuwe kalender. De heuvel achter het nympheum werd aangelegd. Kennelijk was het een groot gemis dat de villa niet tegen een prachtig beboste helling stond zoals de villa van kardinaal Aldobrandini.

ren haag, die het beeld zowel naar het huis als vanaf het huis gezien, diepte geeft, en waardoor het huis een losstaand monument wordt. De villa is van buitenaf in het landschap gezet door het gebroken timpaan, met name in de gravure van Specchi waar de heuvel en het timpaan dezelfde hoek hebben en samenvallen.

Het terras achter het huis loopt door in westelijke richting waar het een overzicht geeft over de villa's Torlonia, Garzoni, Mutti en Palavicini. De privé-tuin aan de achterzijde en het openbare (representatieve) deel van de voorzijde worden door "bosco's" met elkaar verbonden. De "bosco's" zijn in elke richting te doorkruisen en verbinden zo op eenvoudige wijze voor- en achterkant.

Het middeldeel van de achtergevel is een opeenstapeling van loggia's, het springt iets naar voren. Vanuit de loggia's is een telkens wisselend perspectief geconstrueerd op het waterfestijn. De picturale compositie van de waterloop waarmee de achterliggende berghelling is versierd kan alleen vanuit de loggia's worden gezien. Dit effect wordt versterkt door de anti-perspectivische vervorming van de op de berghelling aangebrachte cascade, die hierdoor vanuit de loggia als vlakke afbeelding wordt waargenomen. In de omgekeerde richting, vanaf de berg gezien, is het huis telkens anders ingekaderd. Alleen het middendeel met de loggia's is zichtbaar, de cascade en het nympheum vallen helemaal weg. Het perspectief was niet langer de ordening van de wereld, het vertrouwen erin definitief verloren. In de perspectieven van Aldobrandini wordt het reële niet nagebootst maar uitgedaagd.



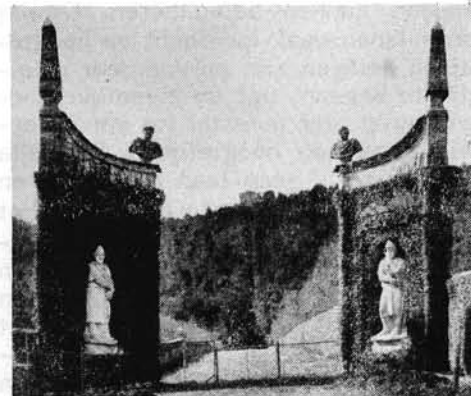
In de uitleg van Aldobrandini zijn het deel voor het huis en het deel achter het huis volledig verzelfstandigd. Voor het huis een kale helling met in de symmetrie-as van het huis een gescho-



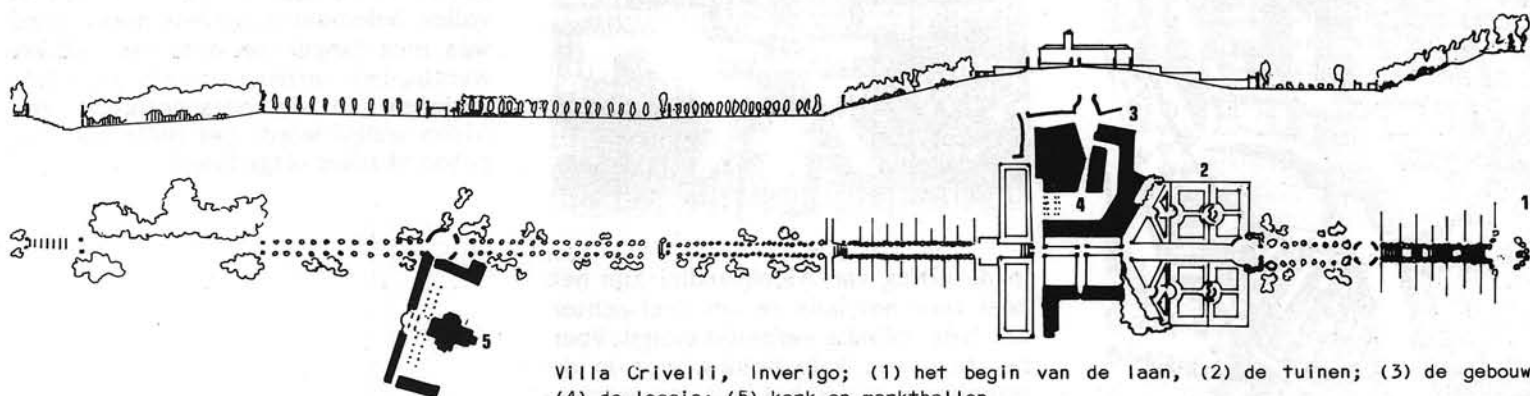
Villa Crivelli, de laan



Villa Crivelli, de loggia

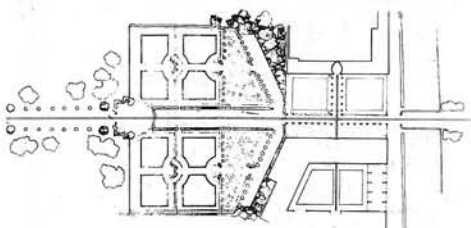


Villa Cetinale, uitzicht op de kapel



Villa Crivelli, Inverigo; (1) het begin van de laan, (2) de tuinen; (3) de gebouwen; (4) de loggia; (5) kerk en markthallen

Villa Crivelli



De Villa Crivelli in Inverigo (bij Como) was het administratiecentrum van een uitgestrekt landbouwgebied. Het landschap en de villa zijn georganiseerd en met elkaar in verband gebracht door een kilometerslange laan, die zich, zonder zich iets door natuurlijke hindernissen in de weg te laten liggen, kaarsrecht over het aardoppervlak uitstrekt.

De laan, die hier en daar aan weerszijden door hoge cypressen wordt gemarkeerd, is zichtbaar tot aan de horizon, en zet zich hierachter vermoedelijk eindeloos voort. Het begin van de laan wordt aangeduid door een reusachtig standbeeld van Hercules, 'Il Gigante', die vanaf zijn verheven positie de wereld overziet, en door de as zijn aanwezigheid aan de wereld kenbaar maakt.

Achtereenvolgens zijn de villatuinen, de woongebouwen, de stallen en schuren, en drie kilometer verderop nog een marktplaats en een kerk, langs de laan gegroepeerd. Deze wordt op regelmatige afstanden gekruist door de wegen die de landerijen ontsluiten. De kruispunten zijn gemarkeerd door poortjes, obelissen of andere objecten, die de aanwezigheid van het administratiecentrum merkbaar maken.

Door deze éne, absolute ingreep wordt een directe en letterlijke samenhang vastgelegd tussen de villa en het landschap, dat zich in de beplanting aan weerszijden van de as condenseert.

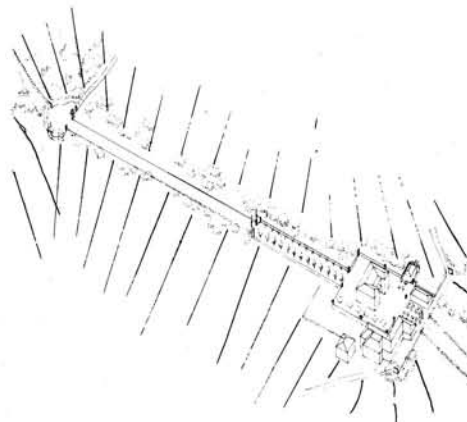
Het landschap en de delen van de villa zijn op identieke wijze langs de laan geordend, en zijn slechts vanaf de laan toegankelijk, waardoor elke hiërarchie

in het plan radicaal is opgeheven, zoals door het systeem van parallellen en meridianen de landkaart wordt geneutraliseerd, en de fragmenten van het aardoppervlak gelijkwaardig benoembaar worden.

De tuin, die op drie terrassen aan weerszijden van de laan is aangelegd, is een incident aan de laan. De tuin is slechts vanaf de laan toegankelijk, en niet vanuit het huis; het is een zeer plaatselijke intensivering van het agrarische landschap, verfraaid om van afstand gezien te mogen worden.

Aan de andere zijde is de villa voorzien van een loggia, waarvandaan een uitzicht over het landbouwgebied mogelijk is. De loggia ligt bezijden de laan, en onttrekt zich aan de ordening van de villa; het toezicht op het produktielandschap is gewaarborgd, zonder er zelf deel van uit te maken.

Villa Cetinale



De eindeloze laan van de Villa Crivelli had tot doel op overzichtelijke wijze een uitgestrekt agrarisch produktielandschap te kunnen exploiteren en te controleren. In het geval van de Villa Cetinale, bij Siëna, wordt dit middel ingezet om op symbolische wijze het omliggende landschap te annexeren. De uitleg van de villa en het bijbehorende park is de verbeelding van een aantal christelijk-mythologische

thema's, die tijdens een wandeling door de villa en het park aan het licht komen.

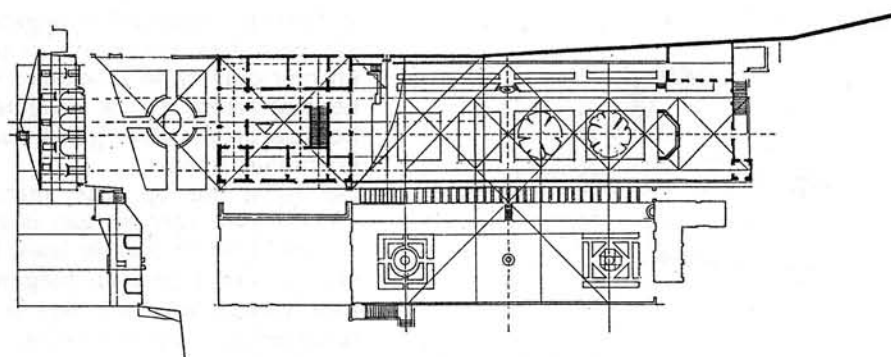
Het woongebouw van de villa is gebouwd op een vierkant ommuurd terras, dat uit een flauwe helling is gegraven, en verder is voorzien met regelmatig aangelegde bloemperken en lage heggen. De hoofdas van het gebouw zet zich in twee richtingen voort in het landschap, dat door kleine ingrepen tot onderdeel van de villa wordt gemaakt. Deze as is op uiteenlopende wijzen vormgegeven; aan één zijde is een strook geboomte uit een beboste berghelling weggehakt. Aan de andere zijde is de as uitgewerkt als een strook kortgeschoren gras die tot 100 meter vanaf het huis is omzoomd met cypressen, en dan wordt onderbroken door een poort. Buiten de poort zet deze strook zich voort, evenwijdig aan de hoogtelijnen van de berghelling, om uiteindelijk uit te monden in een ommuurd prieel, waar twee standbeelden uitnodigen het panorama te genieten, en waarmee gesuggereerd wordt dat het landschap deel uitmaakt van de villa. Vanaf dit prieel zet de as zich voort, nu in de vorm van een nagenoeg onbegaanbaar rotspad, waarlangs de wandelaar met grote moeite een steile berghelling kan beklimmen. Uitgeput, maar gelouterd, bereikt deze uiteindelijk een kapel op de top van de berg, waarvandaan de villa in zijn geheel zichtbaar is. Pas hier is, onbereikbaar ver verwijderd, op de as van de villa een standbeeld te ontwaren, waarmee het tussenliggende landschap tot onderdeel van de villa is verklaard.

1.5 De landschappelijke inscenering

In de studie naar de wijze waarop de gebouwen, tuinen en landschap binnen de formele organisatie van de villa tot samenhang worden gebracht, en het begrip van de natuur in het architectonisch concept wordt ontwikkeld, zijn een aantal villa's geanalyseerd op hun formele opbouw en hiermee onderling vergelijkbaar gemaakt. Essentieel bij een analyse van de villa's is de tuin.

De tuin was het toneel waar de genieting van de natuur werd gecultiveerd en onder controle gebracht. In de tuin vond de organisatie, de omvorming en perfectionering van de natuur plaats volgens de vastgestelde regels van de architectuur. Ze vormde de *integrazione scenica*⁸⁾ van de villa, waarmee de positie van de villa ten opzichte van het landschap in de tuin werd bevestigd. De verschillende betekenissen die de tuin als schakel tussen villa en landschap heeft, bleven niet constant, en bijvoorbeeld in de villa's van Palladio traden er een aantal verschuivingen op, waardoor huis en landschap rechtstreeks op elkaar werden betrokken⁹⁾.

De villa-aanleg werd mogelijk op het tijdstip dat door de beheersing van het achterland vanuit de steden de noodzaak van de versterkte plattelandsvesting vervallen was. Bestaande buitenverblijven van de grootgrond-bezittende stadsadel konden worden omgevormd en nieuw aan te leggen villa's behoeften niet meer verdedigbaar te zijn. Beide types, zowel de landbouwvilla als de villa die uitsluitend ten behoeve van de genieting van het buitenleven werden aangelegd, representeerden het ideaal van de *villeggiatura*. Puppi schrijft: "In het algemeen voorzag de tuin behalve in direct functionele, ook in fijnzinnigere spirituele eisen, die elkaar soms overlaptten of zelfs samenvielen. In het eerste geval is er, esthetisch gesproken, sprake van de meest verfijnde vorm van landbouw; in het andere geval waarborgt



Villa Medici - Tuingevel, plattegrond en geometrisch schema

de tuin de bevoorrechten een gerieflijk, doelloos toevluchtsoord uit het tumult van de stad." 10).

Deze verschillende programma's konden in de villa-aanleg worden gerealiseerd. Zelfs Palladio's villa's in Veneto, die in wezen efficiënt georganiseerde landbouwbedrijven zijn, waarvan het programma was bepaald door de ingrijpende agrarische hervormingen en een veranderde landbouwpraktijk, representeren het ideaal van de *vita rustica* in de wijze waarop de landschappelijke inscenering tot stand is gebracht¹¹⁾.

De verschillen in inscenering laten zich bijvoorbeeld illustreren met analyses van de Villa Medici, de Villa Pallavicini en de Villa Crivelli. De analyses van de eerste twee voorbeelden maken duidelijk hoe de interactie tussen villa en landschap door architectonische regels tot stand werd gebracht. De feitelijke ingrepen beperken zich hier tot het territorium van de tuin. Het gebied erbuiten is vastgelegd door de situering van de villa, maar wordt onder controle gebracht

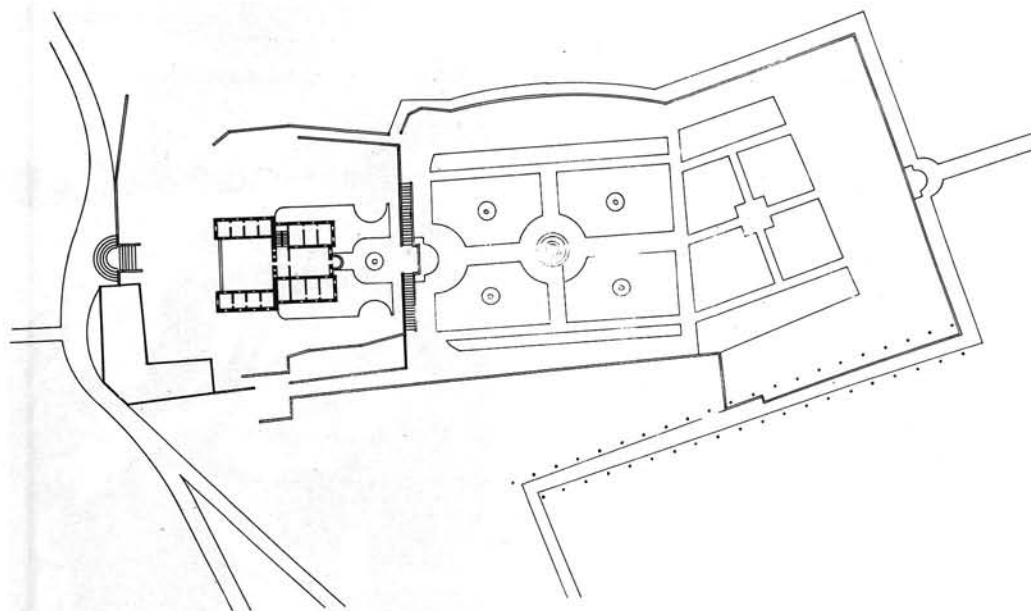
door de bewerking van elementen ervan binnen de uitleg van de tuin. Bij de Villa Medici wordt de positie van de villa ten opzichte van de hoogtelijnen duidelijk gemaakt door de schuine plaatsing van de tuinmuur van de boventuin. Door deze afwijking ten opzichte van het rechthoekige maatsysteem van de villa-uitleg ontstaat een restmaat die wordt geprojecteerd op de tuingevel van het *casino* en die een confrontatie aangaat met de hoofdmaten van de gevel. Binnen het zo gevormde dubbele maatsysteem wordt de verschuiving van de ramen van de bovenverdieping ten opzichte van de loggia opgenomen, evenals de uitleg van de tuin en de asverschuiving

8) G.C. Argan, Landscape Architecture, in Encyclopedia of World Art VIII, col. 1068.

9) Zie 'Palladio'. G. Smienk, W. Heesen, W.A.M. van Winden in Wonen/TABK 19/1983.

10) L. Puppi, the villa garden ...

11) Zie 'Palladio' (zie 7).



Villa Pallavicini,

gen ten opzichte van de loggia. Bovendien wordt het landschap ook nog eens letterlijk binnen het domein van de tuin gebracht door de schildering ervan tegen de achterwand van het koepeltje op de grens van de boventuin en de *giardino segreto*.

Bij de Villa Pallavicini is de bosco verdraaid in de richting van de vallei waaraan de villa grenst. De naar de tuin gerichte wand ervan werkt vanaf de parterre gezien als een scherm. Vanaf het terras kijkt men er echter overheen en door deze hoekverdraaiing wordt de interactie tussen landschap en villa ondubbelzinnig geformaliseerd. Ze wordt nog eens versterkt door de opening in de omsluitende muur in de kijkrichting van het hoofdpad van de bosco, waardoor een terugblik langs het casino tegelijkertijd de afgeschuinde kant van het terras verduidelijkt.

Bij de Villa Crivelli ontstaat echter

een andere ordening. Hier is een kaarsrechte lijn door het landschap getrokken, met het beeld van *Il Gigante*, zinnebeeld van wellust en macht, als beginpunt en de horizon als schijnbaar eind. Langs deze lijn zijn de tuinen, de woongebouwen, de stallen, de schuren en de onderdelen van het landschap geordend. De functies van de tuin worden doorbroken doordat hun positie niet verschilt van die van de andere elementen die langs de as zijn geordend. Zelfs de loggia, die van de tuin is afgekeerd, wordt een afzonderlijk incident. De interactie en integratie van landschap en villa door middel van de tuin en de betekenisgeving ervan door de architectonische organisatie zijn overgenomen en opgelost door de verzelfstandiging van de as.

Ook bij de Veneto-villa van Palladio trad deze verschuiving in de betekenis van de tuin op in samenhang met een veranderend landschapsconcept. De

fijnzinnige genieting van de natuur, zoals deze werd uitgewerkt in de Villa Medici en de Villa Pallavicini, behoeft een fraai, arcadisch landschap dat voor de villabezitter geen produktieve betekenis had. De natuurperceptie was het complement van een stadscultuur. De villa's van Palladio waren daarentegen gesitueerd in een vlak, uitgestrekt produktielandschap, dat geen rechtstreekse verwijzing naar het arcadische ideaal van de *vita rustica* toeliet.

Bij de landbouvvilla van Palladio is de tuin een ceremoniële inleiding tot de trap en de *piano nobile*, waarmee de representatie van de landheer wordt gesymboliseerd. De interactie tussen villa en landschap vindt plaats met de middelen waarmee het landschap zelf wordt georganiseerd. Daardoor verkrijgt de tuin zijn functie in de totstandbrenging van de landschappelijke enscenering. Landschap en villa worden door lange assen in één architectonische ordening gebracht. De enscenering van de afzonderlijke componenten vindt plaats volgens deze assen. De ordening is kunstmatig; ze kan toevoegingen in zich opnemen en er kunnen elementen uit worden wegge-
laten.

De dominantie van de villa door de centrale ligging op de assen en de verheven positie van de *piano nobile* heeft een tweeledig effect. De transformatie van het landschap van object van genot naar middel tot produktie heeft geleid tot de totale beheersing ervan. Aan de andere kant is daarmee de oorspronkelijke reden van het verblijf op het land, namelijk de verlustiging in de natuur binnen het afgeperkte domein van de villa, teniet gedaan. Wat buiten verloren ging, kon echter in het interieur worden hersteld. In de fresco's die de wanden van de centrale hal van de villa bedekken kon het ideaal van het landleven opnieuw worden vormgegeven. In de hal, die door Palladio als een openbare ruimte werd gedefinieerd, werd de villa als het ware binnenstebuiten gekeerd. In die

ontmoeting werd het landschap in zijn arcadische betekenis hersteld.

1.6 De architectonische regels: Het formele model en de catalogus van elementen

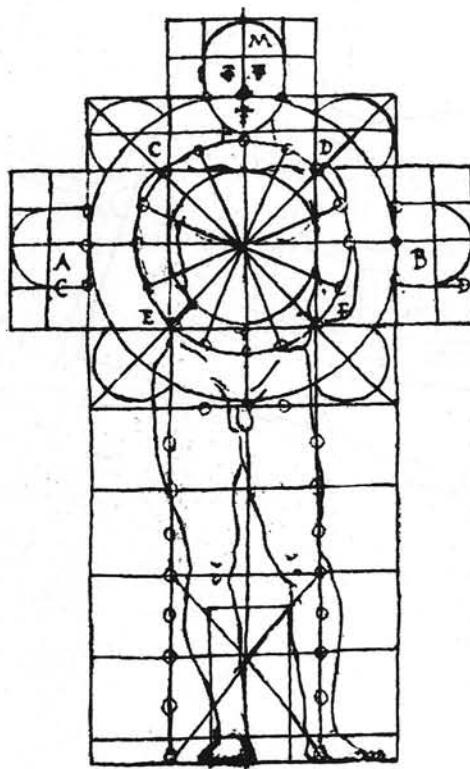
De architectuur van de renaissance is gebaseerd op de idee van het bestaan van universeel ordeningsstelsel. Dit stelsel weerspiegelde zich in formele regels die konden worden afgeleid uit geometrische vormen en maatverhoudingen. De architect had een tweeledige taak; in zijn ontwerpen moest hij de regels toepassen maar bovendien werd hij gedwongen onderzoek te doen naar dit universele model omdat er geen handboeken bestonden waarin het formele systeem ervan was vastgelegd 12).

De bouwkunst van de antieken werd als voorbeeld genomen maar zelfs de studie van de werken van Vitruvius leverde geen uitsluitsel over de exacte maten en verhoudingen van het universum, temeer daar in de door hem nagelaten geschriften over architectuur geen afbeeldingen voorkwamen 13). Naast de studie van de antieken richtte de renaissance-architect en theoreticus zich op de studie van de 'natuurlijke' vormen en in het bijzonder op de constructie van de proportionele verhoudingen van het menselijk lichaam. We zien een groot aantal pogingen om de menselijke figuur in geometrische vormen en maatstelsels te vangen.

De belangrijkste consequentie voor de villa-architectuur was niet alleen de opvatting dat er een ideaal proportioneel stelsel af te leiden zou zijn, maar vooral dat de relatie tussen de villa en het landschap, of nog algemener, mens

12) A. Tzonis. 'Het architectonisch denken', SUN.

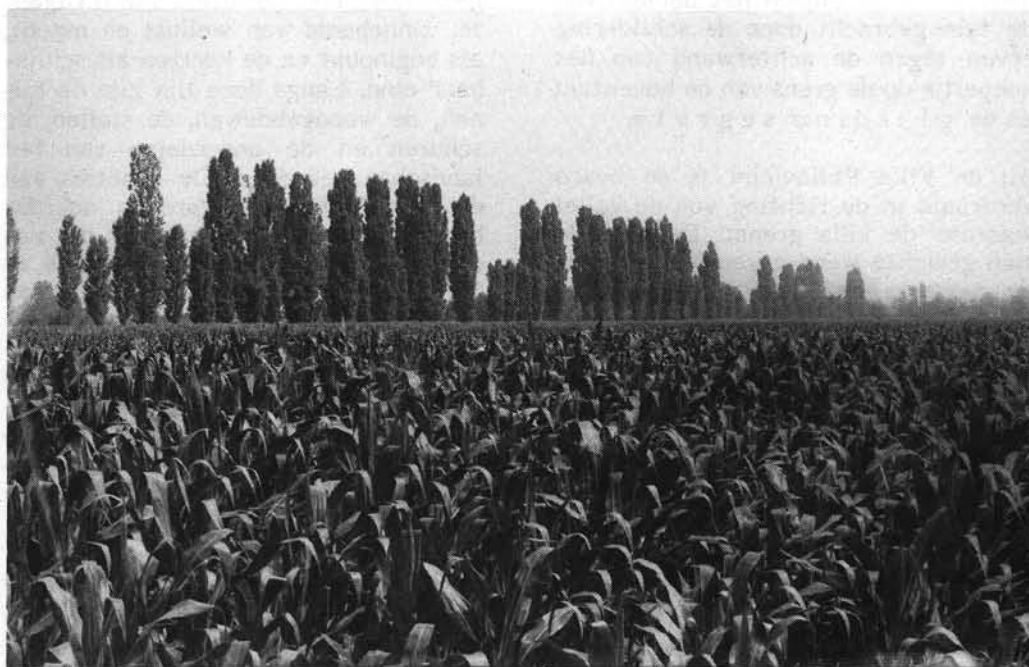
13) Vitruvius. De architectura Libri Decem (C. Fensterbusch, Darmstadt 1964).



Plattegrond van een kerk,
Francesco di Giorgio Martini



Het in kaart brengen van de aarde
(uit: L.B. Alberti, X Libri)



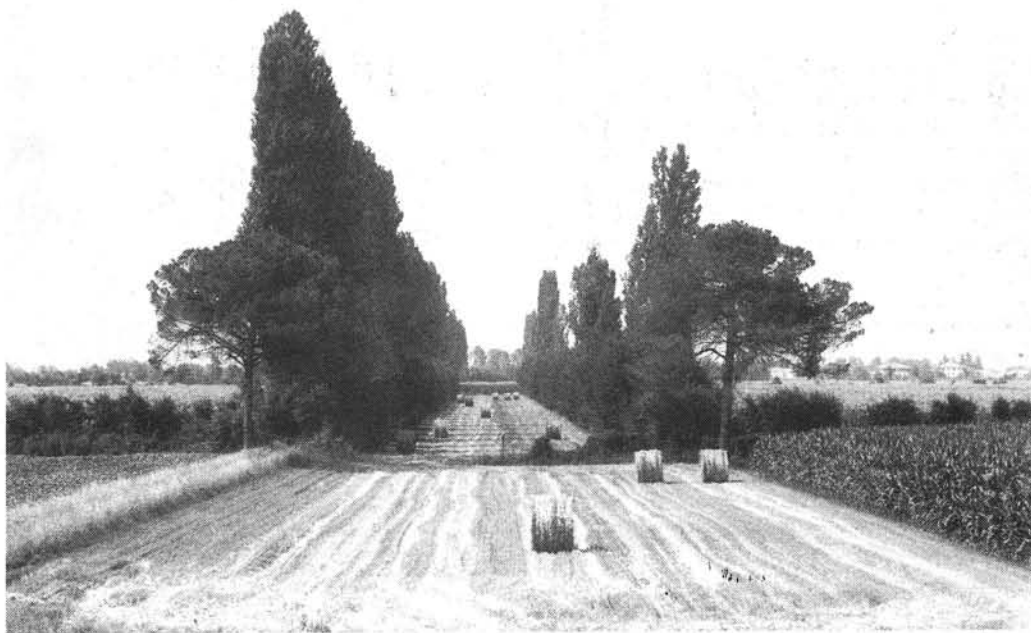
en natuur zich kon openbaren binnen dit formele stelsel van maten en verhoudingen. De aanwezigheid van de ongeordende natuur was voorwaarde voor de aanleg van het buitenverblijf op het land. Voor de villa-architect was het zaak om binnen het domein van de villa het natuurlijk landschap te representeren en bovendien de verborgen ordening te destilleren uit de chaos zoals de natuur zich aan hem voordeed. Het toneel hiervoor was de tuin. Binnen het territorium van de tuin als schakel tussen landschap en villa kon het spel worden gespeeld tussen de representatie van de natuur en de ordening ervan.

Het plan van de villa kan worden opgevat als een formeel schema dat over het landschap wordt gelegd en waarin die onderdelen van het landschap, die binnen het bereik van het schema vallen, zijn geordend en geïntensiveerd door de afzonderlijke elementen van de tuin.

De interactie tussen landschap en villa kan onderzocht worden, door de formele eigenschappen van het plan van de villa te analyseren. De relaties tussen landschap en villa, en de manier waarop de natuur wordt gerepresenteerd, zijn geprojecteerd in een model, in de specifieke ordening van de elementen. Dit model is een formele matrix, waarop plattegronden en opstanden zijn ontwikkeld. De verschillen binnen de afzonderlijke villa's zijn bepaald door bijzondere bewerkingen van deze matrix; de onderlinge rangschikking van de elementen en de typische architectonische behandeling ervan.

Het plan van de villa kan samen vallen met het territorium van de tuin. De landschappelijke bepaling vindt dan plaats in de behandeling van de rand en in de rangschikking van de elementen van de tuin als verwijzing naar het omliggende landschap.

Bij Villa Medici bijvoorbeeld bestaat



Villa Emo, Fanzolo



Villa Aldobrandini (ets van Kircher)



Villa Barbaro, Maser.

het plan uit twee ten opzichte van elkaar verschoven maatrasters, waarmee een aantal eigenaardigheden van de situatie zijn verwerkt, zowel in de plattegronden als in de opstanden.

Een ander voorbeeld is Villa Lante waar de maatrasters op de verticale sprongen in de situatie over elkaar zijn geschoven en de tuinelementen op deze verbijzonderde plaatsen naar het parklandschap buiten de tuin verwijzen.

Een derde voorbeeld hiervan is Villa Gamberaia. Wanneer, zoals hier, plandelen zijn verschoven, worden ze binnen de compositie weer vastgelegd door de rangschikking van de elementen.

Het plan van de villa is op te vatten als een collage van fragmenten, die verschillende verwijzingen naar het landschap en de natuur bepalen.

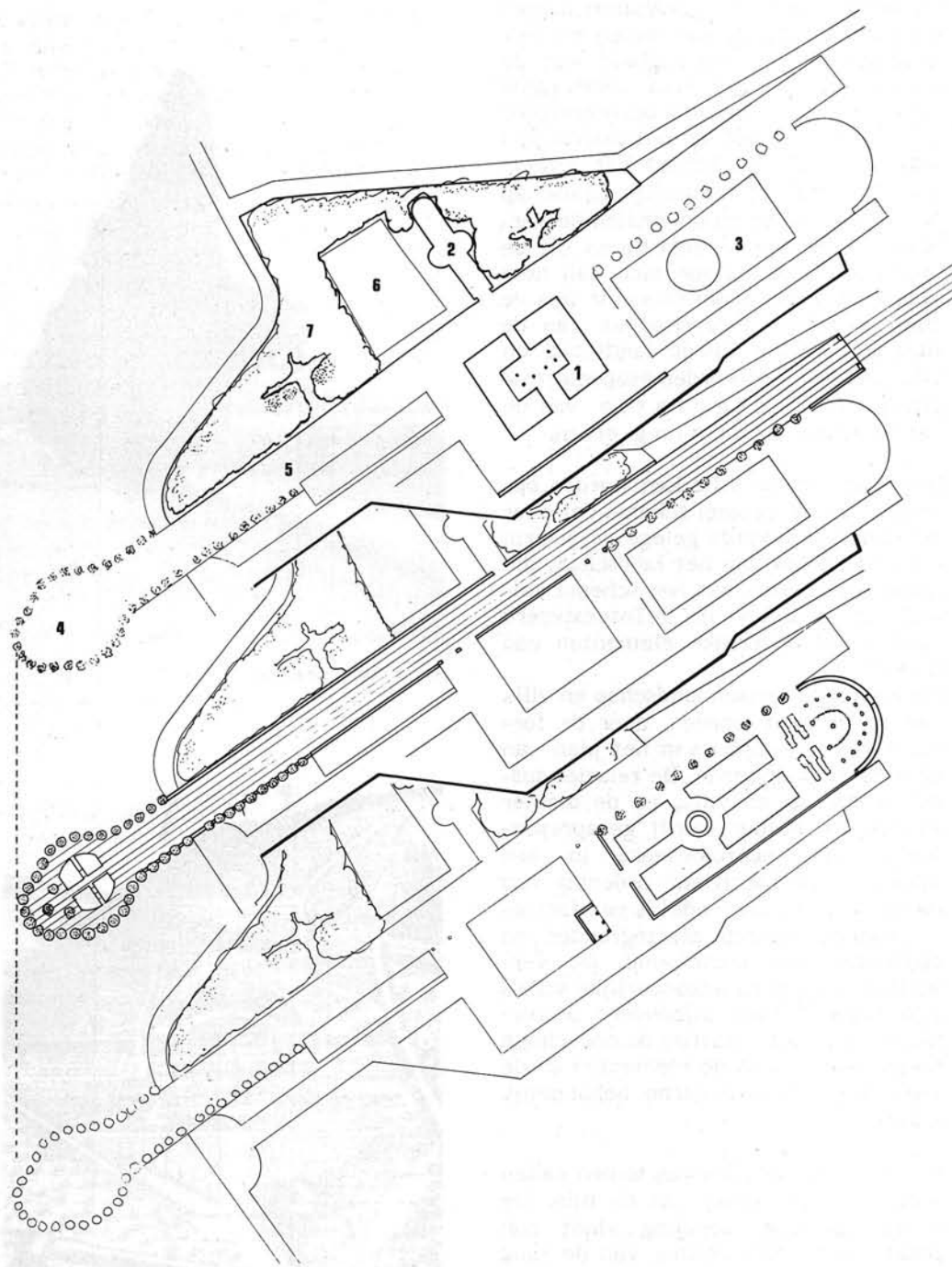
Het huis is opgenomen in een gebruikelijke reeks elementen; het nympheum, het huis en het terras, waar het uitzicht op Florence zich openbaart. Het nympheum is volmaakt geënsce-neerd; uitgegraven in een berg, die op 'natuurlijke' wijze is beplant met de "amora bosco's", waar men kan dwa-len, en zich in een bos waant.

Haaks hierop staat de lengte-as van de villa, die is uitgewerkt als een bowling-green. Deze verbindt de grot met een uitzicht op de horizon.

Naast het huis is de giardino segreto geplaatst; de natuur is hier getrans-formeerd tot geschoren buxus en een spiegelvijver.

Het deel ten westen van de bowling-green is geordend met behulp van evenwijdige lijnen, de begrenzingen, onderdelen en de eigen ordening van de vier elementen huis, laan, bijgebouw en parterre aan elkaar relateren.

Door dit ordeningssysteem ontstaat de verschuivende, parallelle reeks; de bowling-green, het huis met bijgebouwen en de giardino segreto, en het terras.



Villa Gamberaia, Settignano. (1) casino; (2) nympheum; (3) giardino segreto; (4) grot; (5) 'bowling green'; (6) citroenentuin; (7) bosco's.

Door het maatschema en de bewerkingen daarvan wordt in het plan van de villa de relatie met het landschap aangeduid. In de elementen van de tuin, die als objecten op het raster zijn geplaatst, wordt de natuur geordend, de interactie met het landschap vastgelegd en de representatie van de ongeordende natuur in de compositie bepaald.

Het aantal elementen is beperkt wanneer ze worden beschouwd en gecatalogiseerd op formele kenmerken: halfronde wand (nymphéum), loggia, scherm, poort, spiegelend vlak, kolom, colonnade etcetera. In de organisatie van de tuin krijgen de afzonderlijke elementen hun verschillende betekenissen. De positie van het casino als element in het plan is dubbelzinnig. Het is onderdeel van de architectonische compositie maar weerspiegelt ook de oorspronkelijke reden van het verblijf op het land. De bepaling ervan in het villacomplex hangt samen met deze representatieve betekenis. Dit verband is bijvoorbeeld te zien in een vergelijking tussen villa Aldobrandini en Villa Lante. Bij Aldobrandini wordt de villa gerepresenteerd door de naar het dal gerichte gevel van het woonhuis en wordt de relatie met het landschap rechtstreeks bepaald door de opname van de berghelling in de twee afgebroken timpanen. De tuin ligt tussen de helling en het woonhuis aan de achterzijde. Bij Villa Lante is het casino in twee gelijke paviljoens opgesplitst en wordt de plaatsing daarvan aan weerszijden van de lengte-as van de tuin door de compositie van de tuin bepaald. Naar het dorp Bagnaia toe trekt dit villacomplex zich terug achter de gesloten tuinmuur aan de zuidzijde van de parterre.

Tussen het plan van de villa en de samenstellende onderdelen ervan kan een spanning bestaan wanneer een van de elementen sterk wordt verbijzonderd. Bij Aldobrandini gebeurde dit door het casino naar voren te schuiven en de representatieve betekenis ervan

te versterken door de rechtstreekse relatering aan de berghelling die zo tot decor voor de villa is geworden. Er ontstaat in de villa-aanleg een moment waarop de vraag kan worden gesteld of de landschappelijke inscenering nog binnen het plan wordt vastgelegd of dat de organisatie is overgenomen door een van de planelementen. Dit is het geval bij de introductie van de over het landschap gelegde as. Bij Villa Crivelli, de Palladiovilla en Villa Cetinale bijvoorbeeld is deze as zodanig verzelfstandigd dat de interactie met het landschap wordt bepaald door de opname van landschappelijke fragmenten als 'ready-mades' in de organisatie. Deze ordening van landschappelijke elementen buiten het eigenlijk territorium van de tuin kan bij Crivelli of de Palladiovilla worden gezien als het organiseren van een toevalligheid binnen een door de as bepaalde hiërarchische ordening.

Bij Villa Cetinale is dit niet het geval. Hier legt de as geen willekeurige punten vast maar worden er een aantal afzonderlijke scènes door verbonden.

De situering van het nymphéum en het begin van de route naar de bedevaartskapel op de heuvel vallen nauwkeurig samenvallen met een verandering van de geomorfologische karakteristiek van het terrein. Bovendien vormt dit nymphéum het begin van een 'kruisweg'-route die een aantal kapelletjes verbindt waarvan de aanleg niet binnen het model, of de verbijzonderde as kan worden verklaard, maar bepaald is volgens de pictorale positie in het landschap.

De verzelfstandiging van de as en de loskoppeling ervan uit het plan betekende het eindpunt van de ontwikkeling van de villa-architectuur en markeerde tevens het ontstaan van nieuwe ordeningsprincipes in de landschapsarchitectuur die verbonden werden aan een ander natuurbegrip en de ruimtelijke voorstelling daarvan in het landschap.

Voor de ontwikkeling van de renaissance villa was de ontdekking van de perspectivische ruimte essentieel.

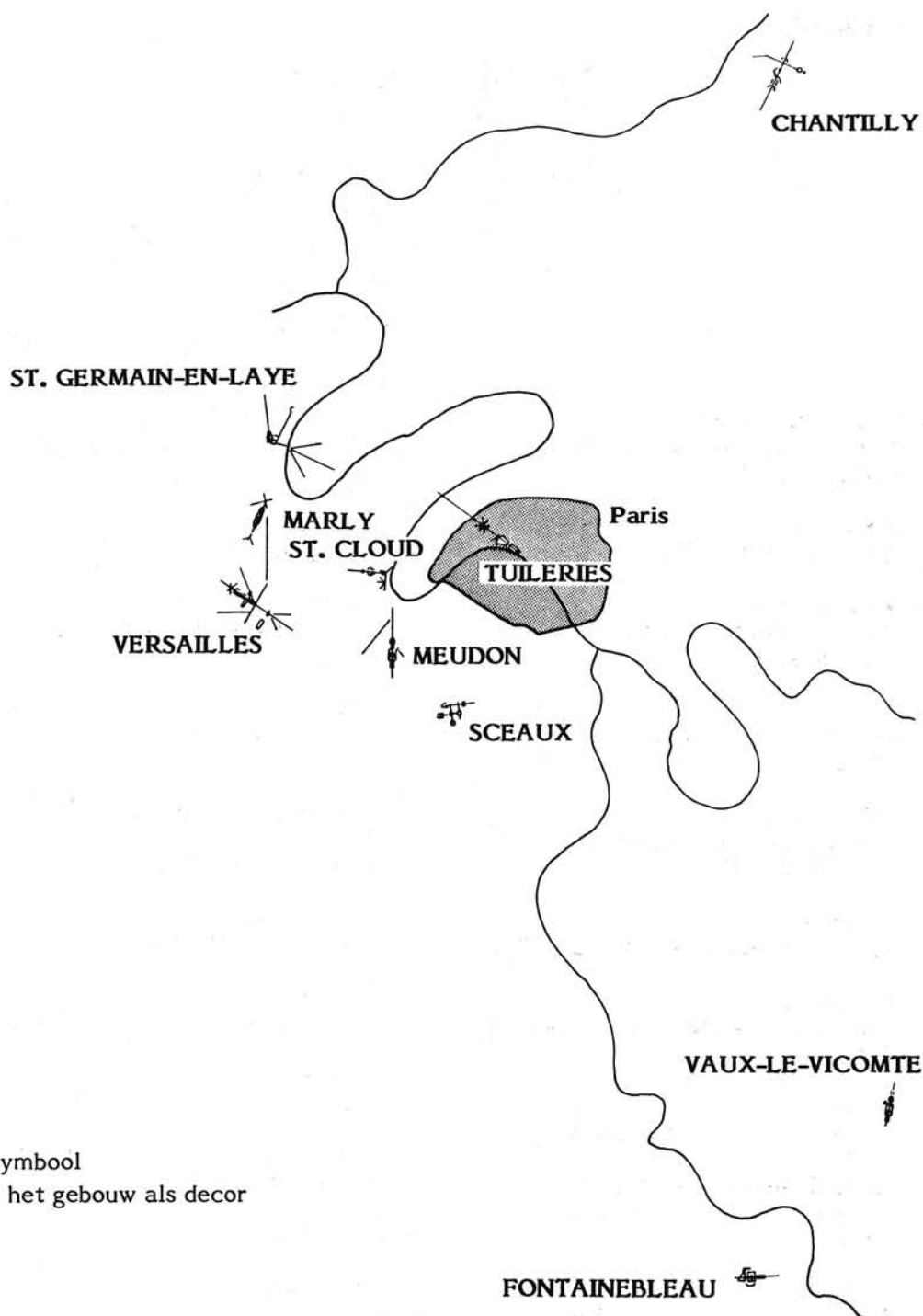
Door de introductie van de horizon kon de verbinding worden gelegd tussen de villa en het landschap. Het perspectief werd ingezet om het plan te ordenen. Waar gebruik werd gemaakt van bijzondere perspectivische effecten, zoals het 'verrekijker' effect bij Villa Giulia of de perspectivische vertekening van de cascade van Villa Aldobrandini, blijft dit gebonden aan de bijzondere uitwerking van een van de onderdelen van het plan. Eerst in de Franse baroktuin wordt het perspectief uit het plan gelicht en aan de centrale as gebonden ter ordening van de nieuwe centraal-perspectivische werkelijkheid. De trompe-l'œil die in de renaissance tuin onderdeel is van het plan, wordt hier essentieel instrument van de compositie.

De ingrediënten die door de villa-architectuur werden geleverd aan de ontwikkeling van de Engelse landschapskunst, zijn te vinden in de wijze waarop bij Cetinale de landschappelijke elementen langs de as werden verbonden. Wanneer deze as uit de formele structuur van het plan wordt gehaald en als route in de beweging door het tuinlandschap de afzonderlijke pituraal bepaalde onderdelen gaat verbinden, is het ruimteconcept van de Engelse landschapstuin gedefinieerd.

LITERATUUR

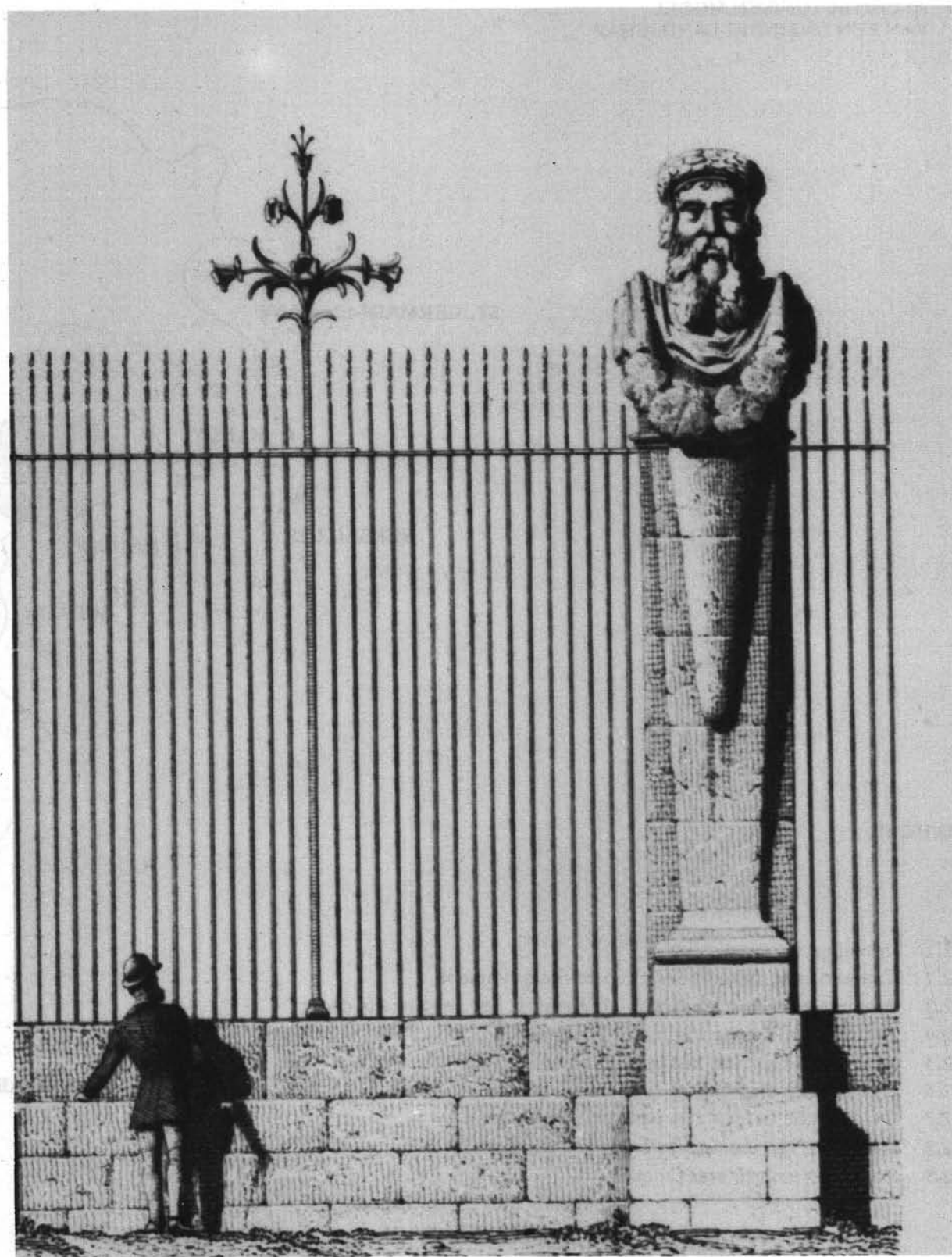
- D.R. Coffin (red.)
The Italian Garden, Washington D.C., 1972.
- J.S. Berrall
The Garden, New York, 1978.
- Shepherd & Jellicoe,
Italian Gardens of the Renaissance, London, 1966.
- C. Franck
Die Barokvillen in Frascati, DKV, 1956.
- M.L. Gothein
Geschichte der Gartenkunst, 1^e Band, Jena, 1926.
- A. Schiavo
Villa Doria Pamphilia, Milaan, 1942.
- H. Spielman
Gärten des Manierismus, Hamburg 1977.
- G. Masson
Italian Gardens, London, 1961.
- G. de Angelis d'Ossat (red.)
La Villa Lante di Bagnaia, Milaan 1961.
- C. Fiorani
Giardini d'Italia, Roma, 1960.
- L.B. del Maso, A. Venditi
I Castilli Romani Frascati, Roma, 1980.
- D. Bernini, A.T. Mignosi
Villa e Paesa, Roma, 1980.
- I.B. Barsali, M.G. Branchetti
Ville della Campagna Romana, Milano, 1975.
- F. Fariello
Architettura dei Giardini, Roma, 1967.
- R. Bentmann, M. Müller
Die Villa als Herrschaftarchitektur, Frankfurt a.M., 1970.
- J.S. Ackerman
Palladio's Villa's, New York, 1967.
- L.B. Alberti
De re aedificatoria, Milaan, 1966.
- A. Palladio
I Quattro Libri dell' Architettura
- V. Scamozzi
Idea dell' Architettura Universale
- A. Tzonis
- A. Richard Turner
The vision of landscape in Renaissance Italy
Princeton University Press.
- D.R. Coffin (ed.)
The Italian Garden.
Washington D.C., 1972.
- O. Stein
Die Architekturtheoretiker der Italienische Renaissance.
Karlsruhe, 1914.

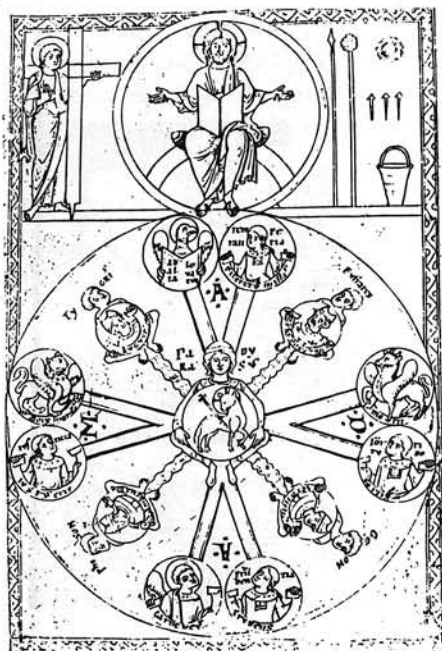
2. ARCHITECTONISCH MODEL VAN EEN ONEINDIG LANDSCHAP



INHOUD

- 2.1 Inleiding
- 2.2 Landschap en natuurbegrip; de tuin als symbool
- 2.3 'Menuet-trio'; het landschap als theater, het gebouw als decor
- 2.4 De interactie tussen tuin en landschap
- 2.5 De modellering van het landschap
- 2.6 Het gebouw als coulisse
- 2.7 De optische deformatie van een rasterplan
- 2.8 De illusie van volmaakte orde en oneindigheid
- 2.9 Vaux-le-Vicomte staat model





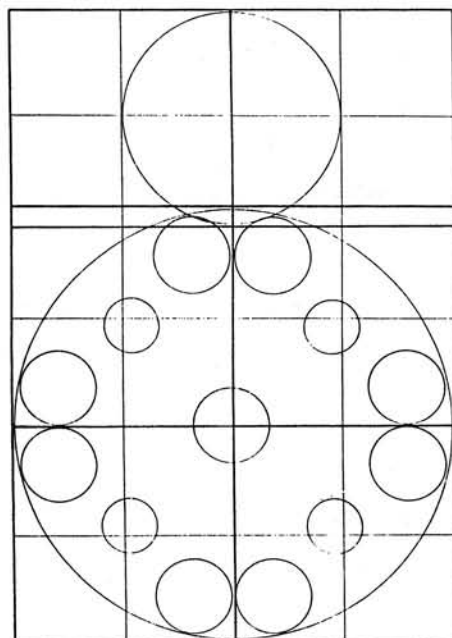
2.1
Het mystieke paradijs; een microkosmisch beeld der Schepping door de volmaakte Schepper. De combinatie van 'volmaakte' vormen als cirkel of vierkant en kruis (introvert, centralistisch) is typisch voor het middeleeuwse tuin- en stadsplan

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk komt de ontwikkeling van de kennis en toepassing der centraal-perspectief in het ontwerp van de ruimte- en vorminteractie tussen gebouw en landschap aan de orde. Het landschap is hierbij veelvuldig gebruikt als 'ruimtelaboratorium' voor perspectivische experimenten.

In verband met omvang en gewenste diepgang, wordt het thema besproken in de vorm van een 'anatomische les'. Een vanuit het thema geselecteerd ontwerp (Vaux-le-Vicomte), van de als grootmeester beschouwde Le Nôtre, wordt als prototype stap voor stap 'gedemonteerd'.

De rationele plananalyse wordt voorafgegaan door twee inleidende paragrafen. In de eerste wordt de algemene culturele, intellectuele en maat-



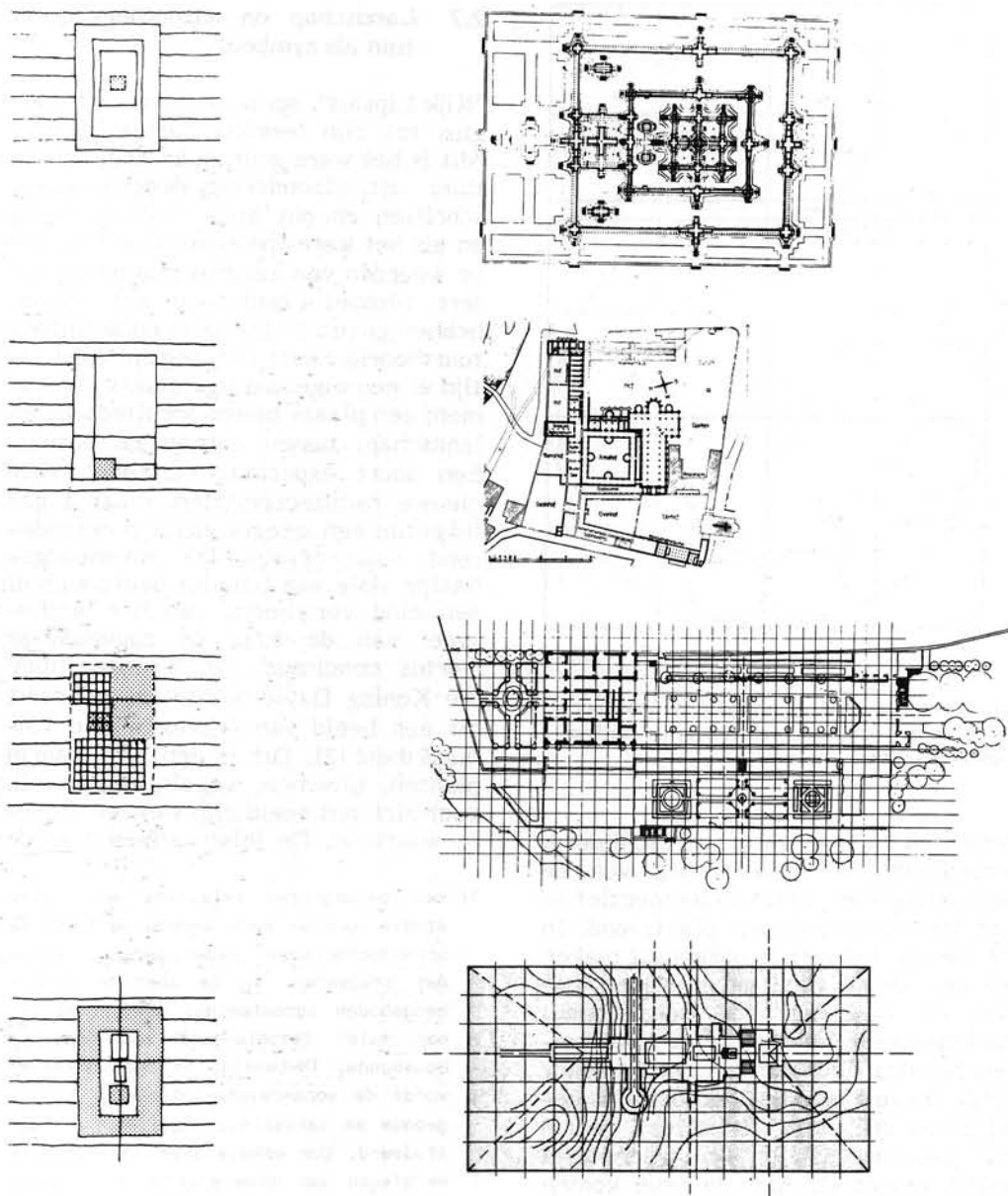
schappelijke context geschilderd, waarbinnen de ontwikkeling van de toepassing der centraal-perspectief in het landschapsonwerp plaatsvond. In de tweede inleidende paragraaf maken we een kleine excursie en wonen tussen de coulissen een sensationeel spektakelstuk bij met in de hoofdrollen Nicolas Fouquet en de Zonnekoning. De rest van het hoofdstuk is gewijd aan de 'anatomische les', waarin het gekozen plan op de ontleedtafel wordt gelegd 1). Aan de orde komen onder andere de interactie tussen spiegelas en landschapspatroon, de modellering van het landschap, de rol van het gebouw in de ruimte, de optische deformatie van een (maat)raster en de illusie van volmaakte orde en oneindigheid 2).

Het hoofdstuk wordt afgesloten met een korte slotbeschouwing over de betekenis van het gekozen model.

2.2 Landschap en natuurbegrip; de tuin als symbool

"Kijk Lipsius", sprak de humanist Langius tot zijn leerling Justus Lipsius, "dit is het ware gebruik en doel van de tuin: rust, afzondering, denken, lezen, schrijven en dat alles in ontspanning en als het ware spelenderwijs" (1). Deze woorden van Langius moeten de latere filosoof Lipsius aan het denken hebben gezet. In filosofie en architectuurtheorie heeft het begrip 'tuin' altijd al een eigenaardige plaats ingenomen; een plaats tussen architectuur en landschap, tussen cultuur en natuur. Een soort experimenteerkamer voor nieuwe ruimteconcepten, maar tegelijkertijd een spiegel van een veranderend natuurbegrip. De bovenaangehaalde visie van Langius heeft zich al een eind verwijderd van het 'archetype' van de tuin; de zogenaamde 'hortus conclusus', de 'besloten tuin' die Koning David dichterlijk gebruikt als een beeld van de Goddelijke volmaaktheid (2). Dit is een tuin waarin planten, bloemen, vogels, dieren elk voor zich het beeld zijn van een diepere waarheid. De lelie verbeeldt er de

- 1) Een belangrijke stimulans voor deze studie vormden onder andere de talrijke architectonische experimenten, samen met studenten, in de door de auteur aangeboden vakoefening: 'Een stad als een tuin' (studie-oefening, afdeling Bouwkunde, TH-Delft). In deze oefening wordt de vorm-ruimte-interactie tussen gebouw en landschap, experimenteel bestudeerd. Ook enkele zeer interessante verslagen van studiereizen naar onder andere Franse tuinen, door H. Meijers, wetenschappelijk hoofdmedewerker TH-Delft, hebben een extra prikkel geleverd voor deze studie.
- 2) Theoretische en praktische discussies over de werking van de centraal perspectief met ir. R. Kegel, wetenschappelijk hoofdmedewerker TH-Delft, hebben een belangrijke bijdrage geleverd aan de totstandkoming van het gedeelte dat over dit onderwerp handelt.



2.2

Schematische modellen van interactie tussen gebouw en landschap(-ruimte), met respectievelijk de 'hortus conclusus' (onderschikking en nevenschikking), het (maat-)raster en de (centraal-perspectivische) spiegelas (respectievelijk Angkor Wat Tempel in Cambodja, Abdij aan de Sambre, Villa Medici en Vaux-le-Vicomte)

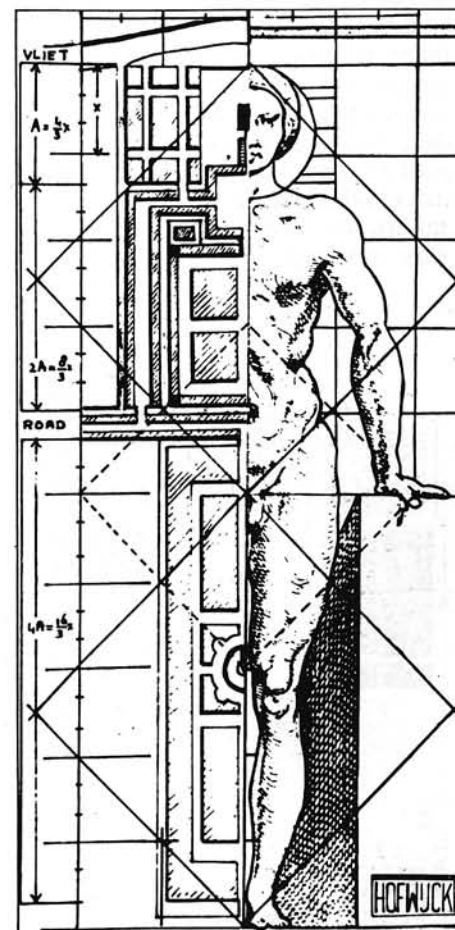
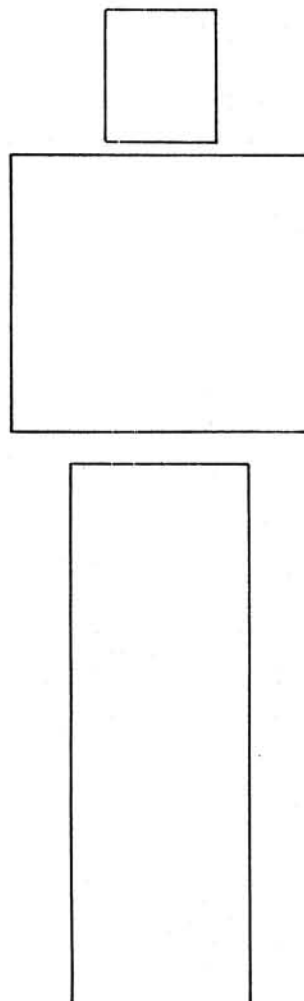
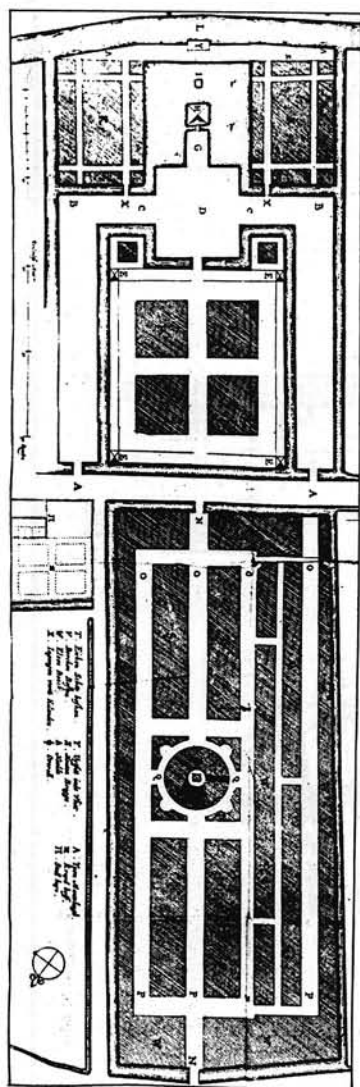


2.3

Perzische tuin als 'aards paradijs'

zuivere liefde, een bloeiende klaproos de dood, een distel de haat enzovoort. Het is de iconografie van een middeleeuwse miniatuur. De waterput in het centrum is de "levende Bron, waaruit ieder mensenhart putten moet", het schaap graast er naast de leeuw, wat de afwezigheid van een 'struggle for life' beduidt, enzovoort. In figuur 2.2 is dit (arche-)type als diagram voorgesteld in de eerste twee modellen. De ruimte tussen gebouw en landschap is er geordend door middel van gesloten wanden, soms in een duidelijke hiërarchie van ruimten zoals deze bijvoorbeeld te vinden is in tempel-, pyramide- en kloostercomplexen.

De Joodse exegeet Philo gaat in zijn definitie van het begrip 'tuin' een stapje verder: "een plaats met allerlei bomen, maar symbolisch gezien is de betekenis: wijsheid, begrip van de Oorzaak der dingen in de natuur" (3). De uiteenzetting die Langius gaf, blijft meer op het niveau van die van iemand als Lorenzo de Medici: "een plaats vol aangename en zalige din-



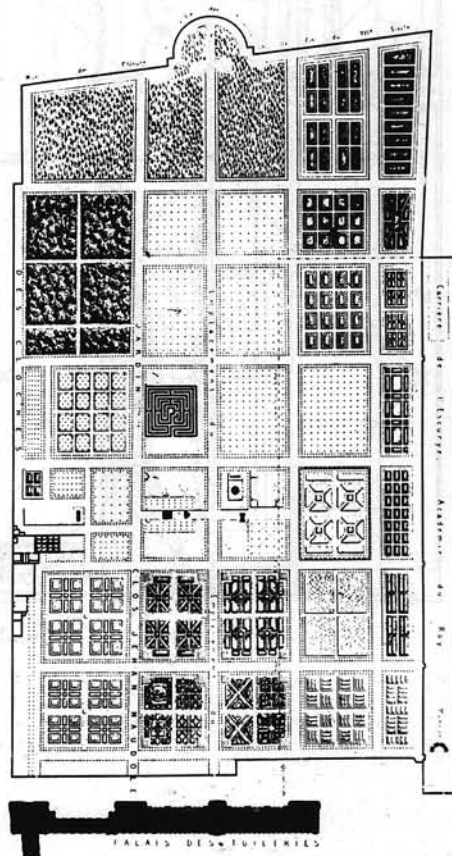
2.4

Hofwijck, tuin van Constantijn Huygens, een 'imago hominis' en een 'imago mundi'. In zijn gedicht 'Hofwijck' laat Huygens elk deel van zijn tuin corresponderen met een deel van het menselijk lichaam (vijver

+ huis = hoofd, boomgaard = borst, enzovoort), maar ook met het daarmee corresponderende deel van de macrokosmos (beneduin = lichaam = aardse wereld, boomgaard = borst = ziel, enzovoort). R.J. van

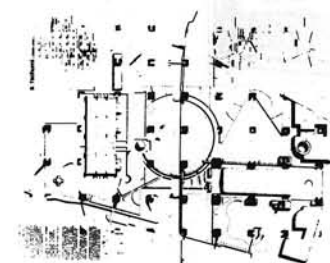
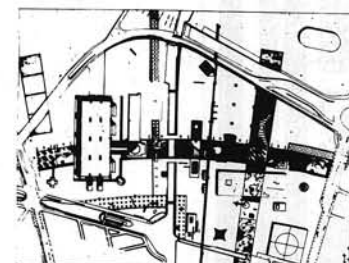
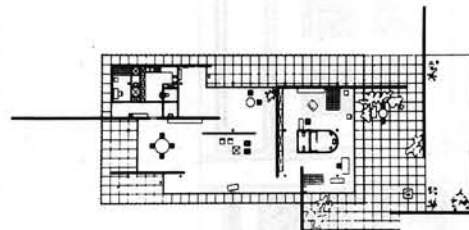
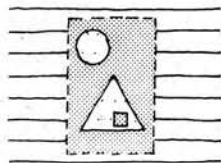
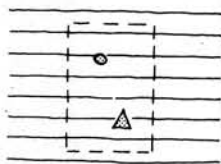
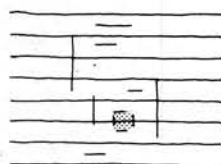
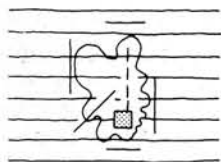
Pelt (34) heeft in een verrassende analyse gevonden dat de tuin, in navolging van de door Vitruvius bepaalde maatverhoudingen van de ideale mens, is gecomponeerd op een 'antropomorf' raster

gen; bomen, appels, bloemen, een bevallige vrouw, alle genoegens waar het mensenhart van droomt" (4). Of ook die van Mohammed: "buiten twee exemplaren van iedere vruchtdragende plant, buiten twee altijd stromende bronnen, kan men daar nog vele altijd montere jonge meisjes aantreffen" (5). Langius, Lorenzo de Medici en Mohammed blijven steken in uiterlijkheden, David en Philo graven dieper. Zij zoeken naar de betekenis achter de uiterlijkheden, zoals het wijsgeren betaamt. De latere filosoof Justus Lipsius zal zich daarom niet tevreden



2.5

Parijs, Jardin des Tuileries. In dit 16e eeuwse plan wordt het verdwijnpunt van de hoofdas nog gevormd door een zogenaamde 'echo'



2.6

Schematische modellen van interactie tussen gebouw en landschap(-ruimte) met respectievelijk de 'belt' (rondwandeling), schermen (coulissen), autonome objecten en autonome ruimten (respectievelijk Castle Howard, experimenteel huis M. van de Rohe, ontwerp E. Vreedenburg en B. Tschumi, Parc de la Villette)

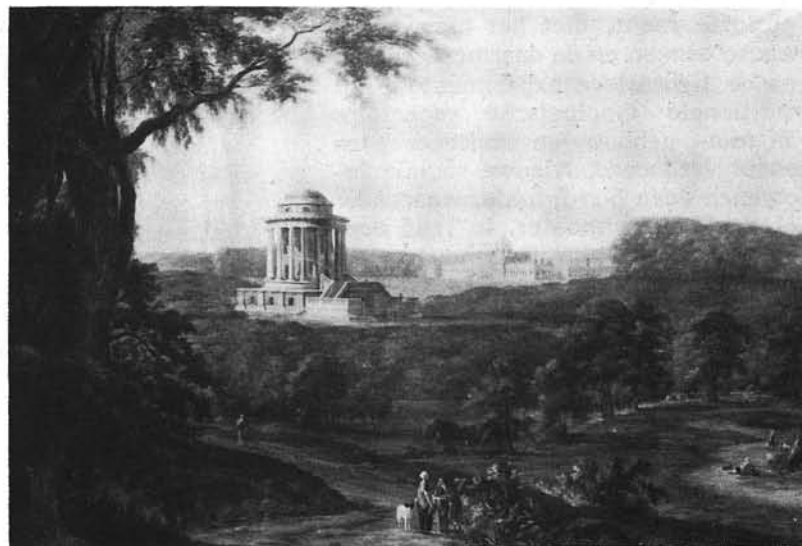
hebben gesteld met de uitleg van zijn vroegere leermeester Langius. Ongetwijfeld kwam hij in aanraking met diepere gedachten, waarvan denkers als Vitruvius en later ook Alberti exponenten waren. In zijn 'De Architectura' geeft Vitruvius de proporties aan om een ideale menselijke figuur te construeren (6). Alberti betoogt dat de ware architectuur een primaat kent van het abstracte geometrische concept met mathematische proporties (7). De Vlaamse wiskundige en ingenieur Simon Stevin, vestingbouwer maar ook tuinontwerper van Prins Maurits, is van mening dat geen enkele bouwmeester kan werken zonder symmetrie en proportie (8). De harmonie en verhoudingen in de ideale mensfiguur van Vitruvius vinden een weerspiegeling in symmetrie en proporties van (tuin-)architectuur- en stadsconcepten. Vooral in Italië zijn deze gedachten een leidend basisprincipe voor renaissance-architecten. Het gebouw wordt met de tuin, op een 'antropomorf' maat raster in het landschap gelegd (fig. 2.4). De essentie van de tuin is nu niet meer primair te vinden in allerlei betekenisvolle ingrediënten erbinnen, in een iconografie der afzonderlijke beelden, maar allereerst in de compositie; in de abstracte proporties, het raster en de symmetrie. Afgeleid van de ideale mensfiguur van Vitruvius worden deze geïnterpreteerd als een "microkosmische expressie van de harmonische macrokosmos van de Schepper" (9). De tuin is een kosmografie, een diagram van de natuurlijke ordening. Het ontwerpen is volgens St Augustinus "de gelegenheid waarbij de verborgen structuren in de natuur verschijnen." Omdat God zich onder andere openbaart in de natuur, wordt daarmee tevens het belang getoond van de natuurwetenschap als instrument voor een beter Godsbegrip. In figuur 2.2 is dit type schematisch aangeduid in het derde diagram.

In dit hoofdstuk zullen we ons evenwel concentreren op het type zoals dat in

het vierde diagram is aangeduid. Het is de tuin, als intermediair tussen gebouw en landschap, en nu niet alleen bepaald door harmonie en proportie (een raster), maar ook en vooral door de optische werking van de centraal-perspectief. De renaissancetuinen van de 16e en 17e eeuw blijven qua afmetingen vergelijkbaar met die van het gebouw; assen of uitzichten zijn meestal over niet meer dan 200 à 300 meter 'voorzien' van een architectonisch kader. Hoge locaties, met een landschappelijk panorama als 'verlengstuk' van de geometrische tuin, hebben daarom een voorkeur. Toch houden Italiaanse architecten zich reeds in de 15e en 16e eeuw bezig met de manier waarop in de architectuur 'het oneindige' kan worden gerepresenteerd en tenslotte gerealiseerd. Het verdwijnpunt van een horizontale as wordt daartoe gesymboliseerd in een gebogen scherm; de absis in het gebouw, de zogenaamde 'echo' in de tuin. Het verdwijnpunt van de 'oneindige' verticale

as wordt gerepresenteerd door de koepel. In 1651 schrijft de Franse landschapsarchitect André Mollet, dat op het eindpunt van lanen in een tuin, mooie, perspectivische schilderijen dienen te worden opgesteld (10). Het opstellen van dergelijke perspectiefschilderingen op doek in de buitenruimte duidt op een streven in de tuinarchitectuur naar een verdergaande representatie van het 'oneindige'. Door middel van allerlei ruimte-experimenten vindt dit streven tenslotte zijn hoogtepunt in het volledig gerationaliseerde landschap, geconstrueerd volgens optische principes om een 'oneindige' maat onder controle van het menselijke oog te brengen.

Leonardo Benevolo noemt enkele factoren die van invloed zijn geweest op deze volledige rationalisering van het landschap en constructie van de 'oneindige' ruimte (11). In de plaats van de wereld der direct waarneembare, zichtbare verschijnselen, zijn bij we-



2.7

Castle Howard; het gebouw is een van de decors in een meer 'letterlijke' interpretatie van 'de natuur'

tenschappers en filosofen abstract denken en menselijk voelen op de eerste plaats gekomen. Zo zegt de wiskundige Pascal in zijn 'Pensées' dat aantrekkingskracht en schoonheid bestaan in een bepaalde relatie tussen onze natuur en het ding dat we mooi vinden (12). Deze interpretatie stelt zich heel wat vrijer op dan de Vitruviaanse idee, waarin, zoals we zagen, de door Pascal genoemde relatie bestaat in een 'vertaling' van menselijke proporties in een architectonisch concept.

Het abstracte denken komt onder andere tot uiting in vele studies over de perspectief. Reeds in 1605 is Simon Stevin van mening dat een ontwerp-tekening voor een vestingwerk tevens in perspectief moet worden uitgevoerd (13). Van Salomon de Caus verschijnt in 1612 een verhandeling over 'Perspective des ombres et des miroirs', Père Nicéron schrijft in 1642 'Perspective curieuse'. De landschapsarchitect Le Nostre schijnt beïnvloed te zijn geweest door in het laatste werk gepubliceerde optische trucs en modellen.

Tenslotte raakt, met het nieuwe abstracte denken en de daarmee gepaard gaande figuratieve experimenten, het traditionele typologische repertoire van tuin-, gebouw- en stadsconcepten geheel verouderd. Nieuwe sociale fenomenen doen hun intrede; waaronder het (Italiaanse) theater. In 1645 doet Jacopo Torelli zijn toeschouwers in Parijs perplex staan door zijn encenering en wisseling van toneeldecors. Het is de tijd van grote openbare ceremonies, feesten, processies, vuurwerk, kroningen, begrafenissen, enzovoort (14). Artiesten die de nieuwe smaak op het niveau van gebouw en landschap vertolken zijn vooral Louis II Le Vau (1612-1670), André le Nostre (1613-1700) en Charles Lebrun (1619-1690). André le Nostre is de zoon van Pierre, 'premier Jardinier des Tuileries', hij wordt door zijn va-

der in het vak ingewijd, om vervolgens bij schilders en architecten zijn kennis te verdiepen. Dit is overeenkomstig de opvattingen van die tijd, verwoord door Jacques Boyceau, 'Intendant des Jardins du Roi', die voor een landschapsarchitectenopleiding kennis van architectuur, tekenen, schilderen en geometrie essentieel acht (15). Le Nostre is de belangrijkste ontwerper geworden van het nieuwe, abstracte, optisch 'oneindige' landschap. Door het absolutisme komt dit nieuwe fenomeen tot grote bloei. Een maximaal geperfectioneerde orde wordt tot de grenzen van het optisch mogelijke over het landschap gelegd, als symbool van de Goddelijke orde in de natuur, de menselijke ratio en de koninklijke macht. In figuur 2.2 is dit nieuwe type landschapsontwerp geschematiseerd in het vierde diagram. In de volgende paragrafen zal een model van dit type worden 'gedemonteerd' om te laten zien welke landschappelijke, architec-

tonische en optische middelen bij de rationele constructie ervan zijn ingezet.

In figuur 2.6 zijn opnieuw vier diagrammen geschetst. Het eerste diagram in deze figuur vertegenwoordigt wat men, nogal simplificerend, de 'landschapsstijl' zou kunnen noemen. Hier vindt de encenering niet langer plaats op één centrale lijn in het concept (de spiegelas), maar op een route, waarbij het gebouw niet meer het centrum, maar nog slechts één van de vele decors is. De stereotype, maar nogal onzorgvuldige interpretatie, verwoord in de opvatting dat de natuur pas ontdekt wordt met de intrede van de landschapsstijl, behoeft na het voorgaande niet meer te worden ontzenuwd. Het zijn uiteindelijk dan toch de 'oppervlakkige' opvattingen van Langius; uiterlijkheden, directe waarneembaarheden in de natuur, die de (ontwerp-)opvattingen dan gaan be-



2.8
Nicolas Fouquet, 1615-1680 (R. Nauteuil)



2.9
Andre le Nostre, 1613-1700 (C. Maratta)

heersen. Nieuwe, in de natuur ontdekte vormen en processen zijn aanleiding tot een nieuwe beelding. Maar deze wordt op en in zichzelf gezien, en niet langer als een ontvouwing, een cosmo-graphie van het Goddelijk model. Het reeds in de renaissance op gang gekomen proces, waarbij architectonische vormen niet meer de 'geheime plattegrond van de hemelse stad' weerspiegelen, maar waarbij de architectuur beschouwd wordt als een verheven kunst, wier doel het is de zintuigen te bevredigen, krijgt nu nog definitiever zijn beslag. In het Nederlandse woordenboek van N. Chomel, verschenen in 1778 te Leiden en Leeuwarden, stemmen de teksten onder 'natuur' echter merkwaardig genoeg nog geheel overeen met meer symbolische natuuroppvattingen; "... de bestendige orde en loop der stoffelijke dingen, volgens de wetten, die God gelegd heeft op de bewegingen door Hem indrukt." (16)

De volgende diagrammen in figuur 2.6 stellen tenslotte nog drie andere interactie-typen voor tussen gebouw en landschap. Daarbij laat het laatste diagram zien, hoe in zeer recente ontwerpen orde (puntraster) en symboliek (ruimteform) opnieuw opgeld doen (17). Dat dit model echter nog onrijp is blijkt uit het feit dat een vaste verankering tussen het ordeningsmiddel (puntraster) en de ruimteform (cirkel, driehoek) nog ontbreekt. Zo'n vaste 'pakking' tussen structuur (raster + spiegelas) en ruimte-form en zelfs ruimte-maat (optisch gecorrigeerd) is wel aanwezig in het rijpe model van het vierde diagram in figuur 2.2. Als inleiding op de ontleding van een prototype van dit model volgt nu eerst de opvoering van een theaterstuk, waarvoor dit ruimte-ontwerp als theatrale omlijsting in elkaar is gezet.

2.3 'Menuet-trio'; het landschap als theater, het gebouw als decor

Op 17 augustus 1661 reed Koning Lo-

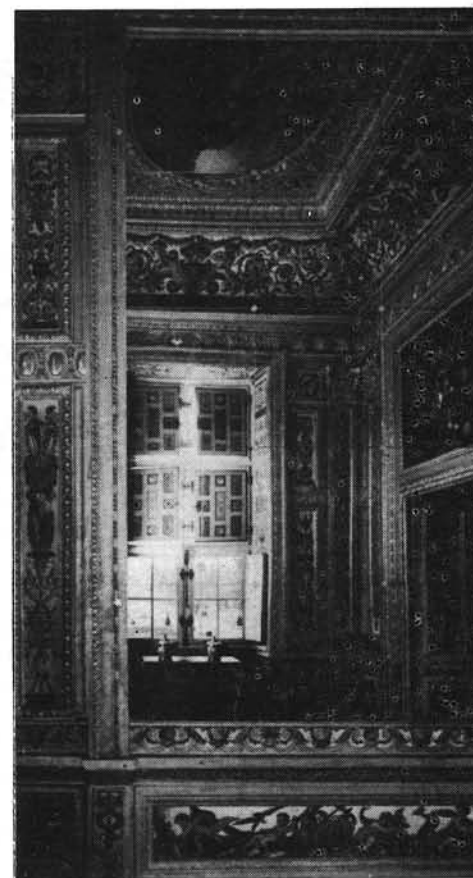
dewijk XIV, samen met enige adellijke dames, per koets van Fontainebleau naar Vaux-le-Vicomte. Nicolas Fouquet, zijn jonge, ambitieuze minister van financiën, verlicht beschermheer van vele kunstenaars, had meer dan zesduizend gasten uitgenodigd, om met de koning een schitterend feest te vieren in zijn nieuwe residentie te Vaux.

Zo'n vijf jaar daarvoor had Fouquet een geniaal driemanschap bijeengebracht; de architect Le Vau, de schilder-decorateur Lebrun en de landschapsarchitect Le Nostre. Op een honderden hectaren groot terrein, dat enkele gehuchten en het dorpje Vaux omvatte, moesten zij voor de opperschatmeester een buitenplaats creëren volgens de nieuwe ideeën van de culturele en intellectuele elite. Uit een nota geschreven door Fouquet op 21 november 1660 valt op te maken dat er op sommige momenten tot 1800 werklieden betrokken waren bij de aanleg van gebouwen en tuinen (18). Nederzettingen werden verplaatst, heuvels afgegraven en rivieren verlegd. In het naburige Maincy bouwde Fouquet een gast- en ziekenhuis voor zijn arbeiders, grote constructiewerkplaatsen en een tapijtfabriek om er de kolossale ontwerpen van Lebrun uit te voeren. Ofschoon de geestrijke minister roekeloos heette, nam hij toch, nadat hij had gehoord dat zijn rivaal en aartsvijand Colbert de geruchtmakende werken in Vaux in het geheim kwam bespieden, enkele voorzorgen. "Zend de metselaars die aan het kanaal werken zolang weg, zodat er zo weinig mogelijk arbeiders te zien zijn." (19). Misschien was hem in zijn overmoed dan toch niet de snedigheid ontgaan, waarmee Colbert, in zijn bijzijn, de koning antwoordde, toen deze bij een bezoek aan het Louvre erover klaagde dat hij geen geld had voor de voltooiing van dit grote gebouw. "Sire, U behoeft slechts één jaar minister van financiën te zijn, en u zult volop kunnen bouwen..." (20)

Fouquet ontving zijn koninklijke gasten met stoute galantheid. De schitterend uitgedoste menigte begon met een wandeling in de tuin, waar men zich vermaakte met de grote waterwerken. Jean de la Fontaine, één der trouwste vrienden van Fouquet, bezong ze in zijn 'Songe de Vaux'.

"Fontaines jaillissez
Herbe tendre, croissez
Le long de ces rivages
Venez petits oiseaux
Accorder vos ramages
Au doux bruit de leurs eaux." (21)

Nymfen in vergulde boten nodigden tot wat spelevaren; achter bomen en hagen verborgen musici lokten ande-



2.10
Vaux-le-Vicomte, gezicht op de tuin, vanuit 'le cabinet des jeux'

ren de doolhof in, de grotten, marmen nissen en andere verborgen plekken. Dan bezichtigde men het kasteel, waar onder andere de decoraties van Lebrun werden bewonderd. De reeds lichtelijk 'aangeslagen' koning schijnt zich geërgerd te hebben aan de overal terugkerende wapenspreuk van Foucquet: 'Quo non ascendam?' ('tot waar zal ik niet stijgen?'). Boze tongen beweren ook dat een allegorische schildering, waarin men de jonge vorstin meende te herkennen, misgenoegen bij de koning veroorzaakte. Een waarschuwing door Madame du Plessis-Bellière, één van de spionnen van de mi-

nister, vlug in zijn hand gefrommeld, werd door Foucquet in de wind geslagen. Na de rondwandeling was er een loterij met kostbare prijzen voor alle genodigden, juwelen voor de dames en wapens voor de heren. Intussen had de beroemde fijnproever Watel de tafels laten dekken. Een compleet gouden servies met meer dan veertig dozijn massief gouden borden moet er hebben staan schitteren (22). "De délicatesse en zeldzaamheid der gerechten waren groot", zegt Jean de la Fontaine, "maar de geestige bevalligheid waarmee mijnheer de minister en zijn vrouw de gasten onthaalden, nog veel

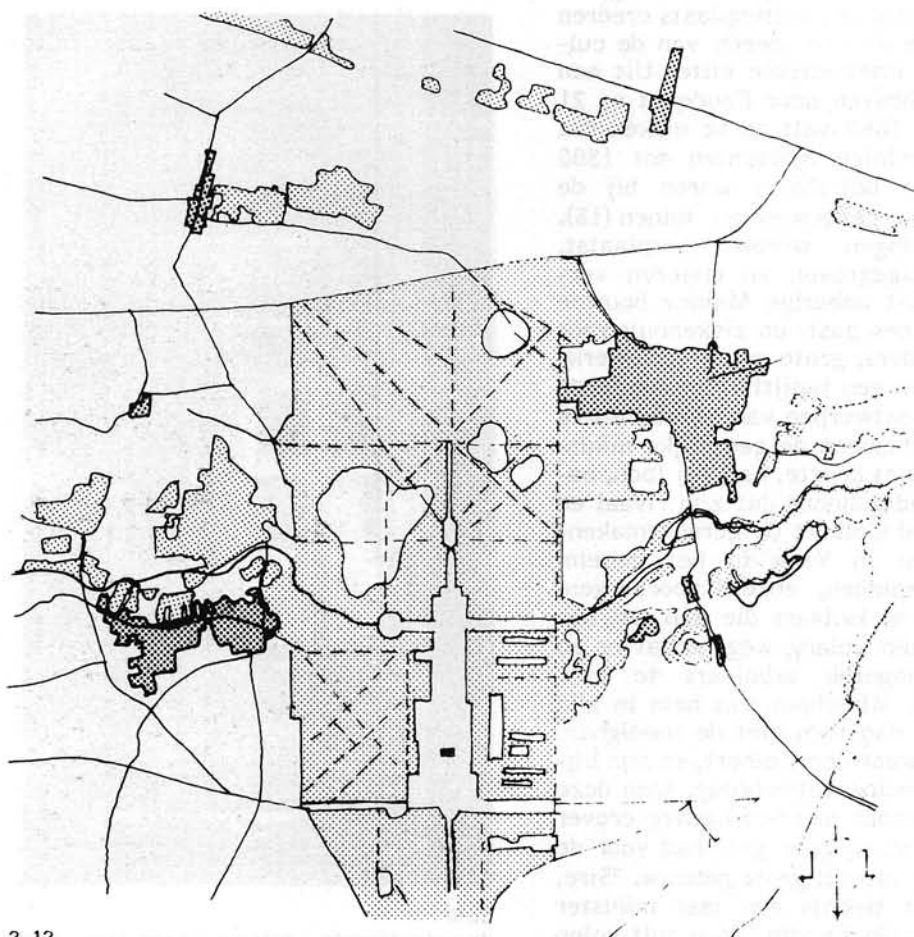
groter." (23). Na het souper begaf het gezelschap zich opnieuw naar de tuin. In de Allée des Sapins was intussen een theaterdecor gebouwd, ontworpen door Lebrun samen met de 'tovenaar' Torelli.

"Deux enchanteurs pleins de savoir-faire, tant par leur imposture.

Ou'on crut qu'ils avaient le pouvoir de commander à la nature." (24)

Een grote rots veranderde er plots in een zich openende schelp, waaruit vervolgens de nymf van de fontein trad. Deze beval de goden van hun marmeren voetstukken te dalen en de koning te vermaken, waarop uit allerlei ornamenten en beelden faunen en bacchanten te voorschijn kwamen en een ballet begonnen. Op het ballet volgde een komedie, 'Les Fâcheux' van Molière, speciaal voor deze gelegenheid geschreven. Toen het afgelopen was, werd het al donker en men maakte aanstalten om terug te keren naar het kasteel, toen plots een regen van vuurwerk de achtergevel nog eens als een allesoverheersend decor deed oplichten.

De Zonnekoning keerde terug naar Fontainebleau. Drie weken later, op 5 september 1661, werd Nicolas Fouc-



2.12
Vaux-le-Vicomte, situatieschets



2.11
Vaux-le-Vicomte, luchtfoto

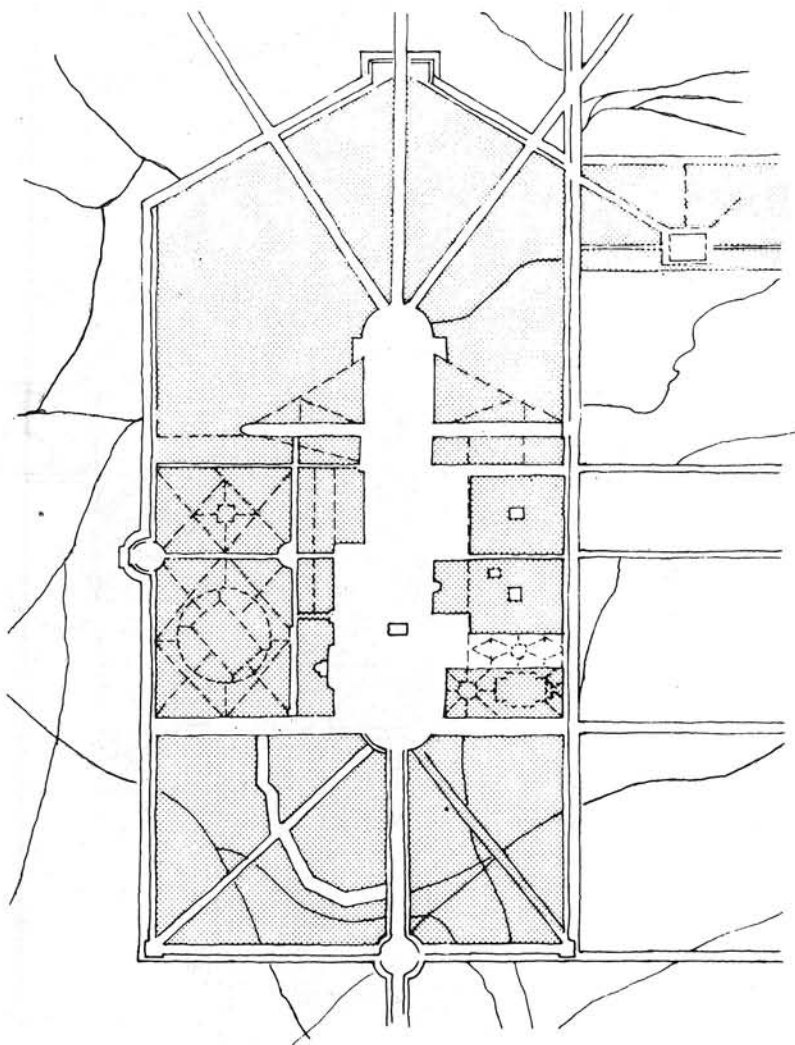
quet op bevel van de koning in Nantes gearresteerd en gevangen gezet. Ondanks het drijven van Colbert en de wrok van de koning duurde het proces, waarin de minister ervan werd beschuldigd staatsfinanciën te hebben misbruikt, meer dan drie jaar en leek voor de beschuldigde een gunstige wending te nemen. De rechters veroordeelden de beklagde tot verbanning, maar de koning vernietigde dit

vonnis en verzwaarde de straf tot levenslang. Zijn bezittingen werden verbeurd verklaard; Colbert kreeg zijn ambt.

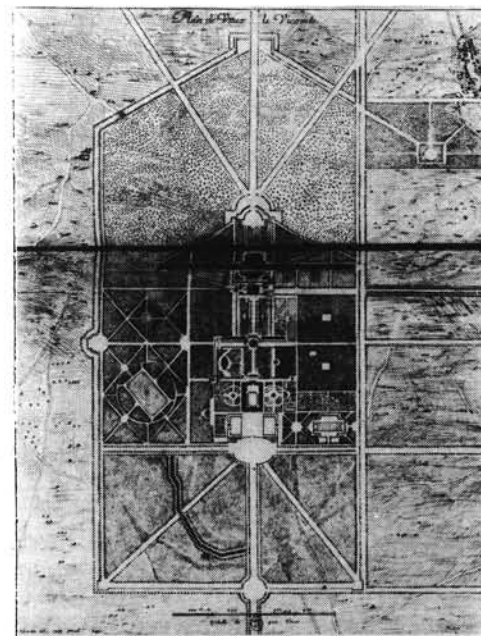
Op advies van Colbert nam daarop de koning zelf de drie ontwerpers van Vaux in dienst om in Versailles een hem waardig nieuw superlatief tot stand te brengen. Ook daar is het vooral Le Nostre geweest die erin

slaagde om het ruimtesysteem te creëren dat perfect paste, niet alleen op het nieuwe sociale en economische systeem (absolutisme), maar ook op de nieuwste ontwikkelingen in wetenschap en beeldende kunst.

Tot zijn dood bleef Foucquet in de gevangenis. Velen hielden het erop dat hij een dief was geweest, en uit het hele, reeds zo berooide land en volk, goud en geld had 'gedraineerd' voor zijn overmoedige capriolen. Anderen, waaronder veel kunstenaars, bleven hem ook in de gevangenis trouw. Het meest van allen wel Jean de la Fontaine, die in zijn gedichten jarenlang tevergeefs de koning om gratie bad. "Remplissez l'air de cris en vos grandes profondes pleurez, nymphes de Vaux, faites croître vos ondes." (25)



2.14
Vaux-le-Vicomte, diagram van de plantekening van Israel Sylvestre



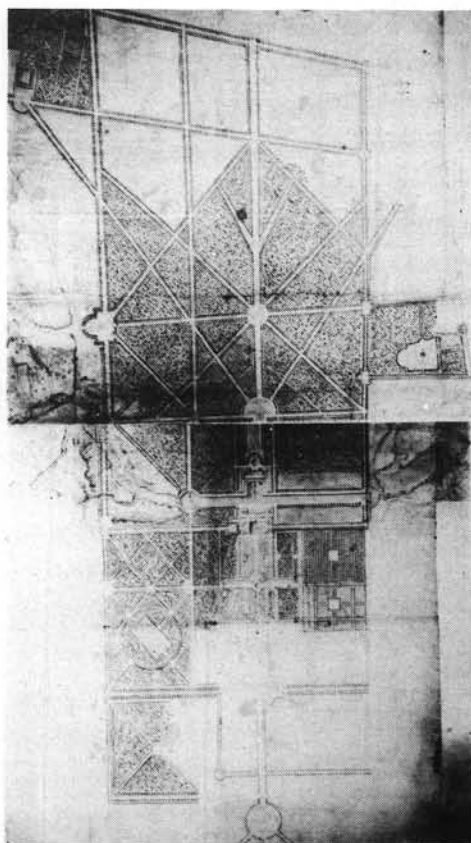
2.13
Vaux-le-Vicomte, tekening van Israel Sylvestre

2.4 De interactie tussen tuin en landschap

In de interactie tussen gebouw en landschap is de 'tuin' bij uitstek het 'medium', waarin de relatie tot stand komt tussen de architectuur van het gebouw en die van het landschap. In figuur 2.12 is een situatieschets te zien van Vaux-le-Vicomte in de huidige staat. De eigenaardige positie van de tuin als medium tussen gebouw en landschap, is hierin goed afleesbaar. In een relatief open landschap ligt een gesloten (bos-)massa, en in dit massief bevindt zich een langgerekte open ruimte (de 'tuin') met het gebouw. Buiten het grote massief bevinden zich twee dorpen op de noord- en zuidhelling van een klein rivierdal. Beschouwen we het bosmassief als 'wand' tussen de tuin en het landschap, dan is aan deze wand een 'binnen'-(tuin)kant en een 'buiten'-(landschap)kant te onderscheiden. De binnenkant is dan een formele tuinwand, de buitenkant een grootschalige (cultuur-)boswand. De meeste lijnen vanuit de tuin, waaronder de hoofdas, lopen dood in de boswand; omgekeerd geldt dat het landschapspatroon als het ware botst tegen de buitenwand. Merkbare interactie tussen de patronen van tuin en landschap vindt slechts plaats, waar een riviertje (l'Anqueuil) in het dal van oost naar west, dwars door landschap, boswand en tuin stroomt, en daar waar een brede allée dwars door de boswand de noordelijke grens van de tuin passeert. Verder is de boswand zelf aan de landschapskant niet als wand gedetailleerd; er is geen wandel'arcade' langs de buitenrand, waardoor de buitenkant niet laat vermoeden dat de wand aan de binnenzijde tuinwand is.

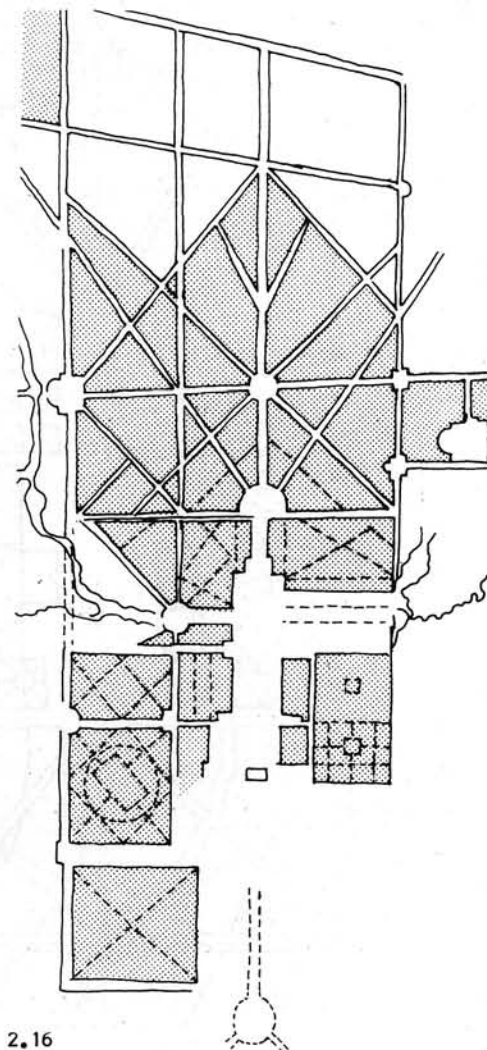
Door dit alles werkt de wand in de huidige situatie meer isolerend dan integrerend. Interactie tussen de patronen van tuin en landschap is bijna afwezig; zelfs het lineaire hoofdelement; de N-Z-spiegelaas, stopt in de wand.

Zoals een kamerwand kasten kan bevatten, zo bevat de boswand bij nadere beschouwing ook een aantal ruimten. De oorspronkelijke vorm ervan is verwaterd, maar de functie is dezelfde gebleven. Vooral nutsfuncties vinden er een plaats, zoals erven, opslag, groentetuin, boomgaard enzovoort. In het programma voor de buitenruimte zijn dus de gebruiksfuncties weggestopt in 'kastjes' in de tuinwand. De eigenlijke tuin wordt uitsluitend door formele overwegingen bepaald.



2.15
Vaux-le-Vicomte, plan van Andre le Nostre

Bij een vergelijking met het plan, getekend door een tijdgenoot van Le Nostre, Israël Sylvestre, als diagram weergegeven in figuur 2.14, vallen enkele verschillen op met de huidige toestand. De hoofdas van het plan loopt bij Sylvestre door de boswand heen het landschap in, samen met twee afgesplitste diagonale assen. Ook de belangrijkste dwarsassen zetten zich naar het westen voort in het landschap. Het patroon van de tuin stopt nu niet in de wand, maar wordt



2.16
Vaux-le-Vicomte, diagram van het plan Le Nostre

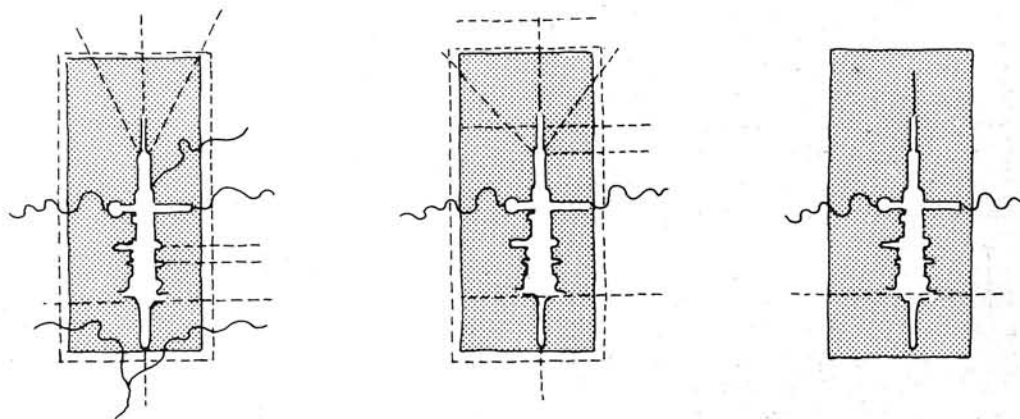
door de wand heen voortgezet in het landschap. De buiten-(landschaps)zijde van de wand is nu evenals de binnenzijde formeel, en omsloten door een wijde wandelarcade met bomenrijen. De wand is bij Sylvestre een expressie van de tuin, ook naar buiten toe. Het patroon van het landschap (landwegen en watertjes) loopt, vooral in het noordelijke en zuidelijke deel, door in de wand. Het formele stelsel is als een nieuwe planlaag over het landschap gelegd, waarbij het patroon van het landschap, als 'onderlegger', in de wand van de tuin is behouden. Alleen in de centrale formele tuin is het landschap als onderlegger 'uitgewist'. De gebruiksruimten in de wand hebben bij Sylvestre nog een geometrische vorm.

Als derde plan is er een ontwerp tekening van Le Nostre. Deze is geschematiseerd in figuur 2.16 weergegeven.

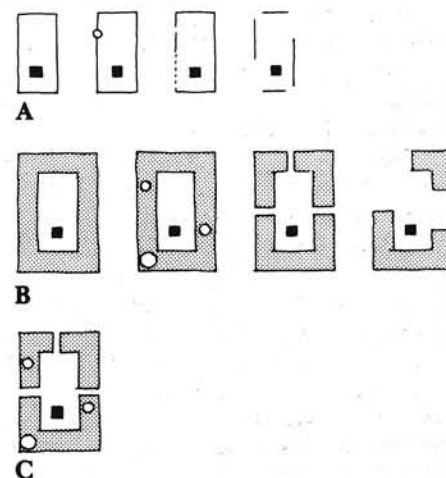
Meer dan in het plan van Sylvestre, zet zich hier het formele stelsel van de tuin door in de wand. In het zuiden is een compleet sterrebos ontstaan; enkele assen lopen als lanen door in het landschap. De hoofdas loopt wel het landschap in, maar wordt in het zuiden opgevangen in een dwarslaan. Er ontstaat daar een patroon van lanen en daardoor ingesloten ruimten in het landschap. Evenals bij Sylvestre straalt het formele tuinpatroon uit over het landschap. Tevens is, evenals bij hem, de buitenzijde van de wand formeel gedetailleerd als wandelarcade; daarmee reeds aan de buitenzijde aanduidend, wat men aan de binnenkant kan verwachten. Het belangrijkste verschil met Sylvestre is te vinden in de manier waarop het landschapspatroon als 'onderlegger' doorloopt in de tuinwand. De gehele wand is nu, evenals de tuin, bepaald door een geometrisch patroon. Het patroon van het (oorspronkelijke) landschap is er geheel uitgewist. Alleen ter plaatse van de rivier l'Anqueil dringt het landschapspatroon duidelijk door de wand.

In de tuin wordt dit riviertje geformaliseerd tot achtereenvolgens een waterval, een kanaal en een waterval. Le Nostre beperkt zich in feite tot twee uitgesproken, elkaar loodrecht kruisende lijnen, die een heldere interactie tussen de patronen van tuin en landschap tot stand brengen. De N-Z-spiegelaas loopt als de dominante formele lijn in de compositie, vanuit de tuin, door de wand heen, naar buiten het landschap in. Loodrecht daarop stroomt de rivier l'Anqueil als de dominante lijn vanuit het landschap, door de wand heen, de tuin in.

In figuur 2.17 zijn de drie plannen als vereenvoudigde schema's naast elkaar gezet. In het middelste schema (Le Nostre) bestaat de interactie tussen tuin en landschap uit een lijn die vanuit de tuin het landschap inloopt (spiegelglas) en een lijn die vanuit het landschap de tuin inloopt (rivier). Het linker plan (Sylvestre) heeft dezelfde opzet, maar hier zetten zich meerdere lijnen uit het landschap door in de tuinwand. Het rechter schema laat zien dat de interactie thans beperkt is tot de rivier die door het plan loopt,



2.17
Vaux-le-Vicomte, 'reducties' van respectievelijk plan Sylvestre, Le Nostre en huidige toestand



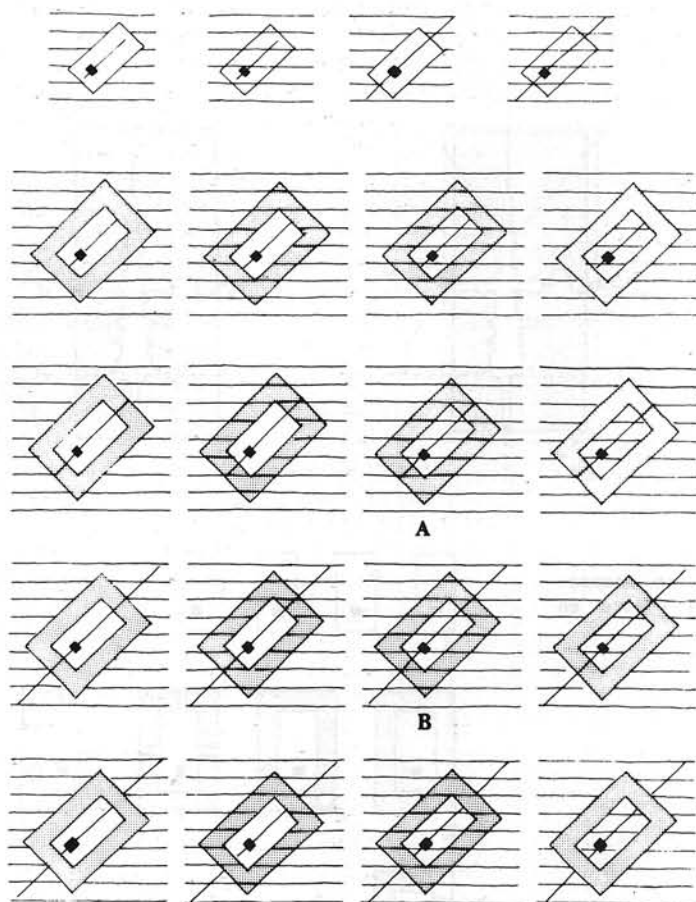
2.18
De (ruimte-)wand in de interactie tussen gebouw en landschap. A: dunne wand, B: dikke wand, C: Vaux-le-Vicomte

en een dwarsas die het landschap inloopt. De wand zelf geeft aan de buitenkant geen indicatie meer van haar functie als tuinwand.

In Vaux blijkt de 'wand' in de interactie tussen tuin en landschap een belangrijke rol te spelen. Deze 'wand' kan in principe een aantal verschillende gedaanten aannemen. Hij kan bestaan uit een gesloten massa; bijvoorbeeld een muur, hierin kunnen verblijfsplekken zijn opgenomen; bijvoorbeeld een belvédère, de wand kan een aantal openingen bevatten; bijvoorbeeld vensters, poorten; en tenslotte

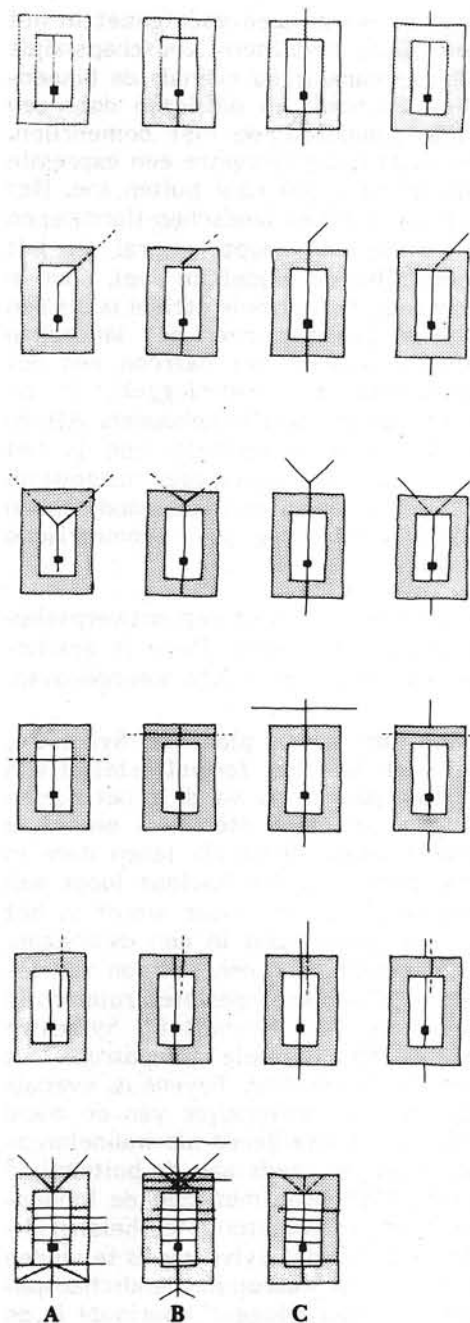
kan de wand bestaan uit enkele losse schermen (fig. 2.18a). Verder speelt de wanddikte een belangrijke rol. Deze bepaalt onder andere of de wand al dan niet een interne ruimtestructuur omvat. Zijn de openingen in de dikke wand overheersend, dan kunnen we spreken van 'coulissen' (fig. 2.18b). In Vaux-le-Vicomte hebben we te maken met een dikke, gesloten wand met slechts enkele openingen, en voorzien van een eigen, interne ruimtestructuur (fig. 2.18c).

Door deze wand heen, zijn nu een reeks van interactiemodellen met het



2.19

Modellen van interactie tussen ruimte-as en landschapspatroon, met de (ruimte-)wand als grens. A: huidige situatie in Vaux, B: plan Le Nostre



2.20

Variaties in de ruimte-as met de ruimte-wand als grens. A: tekening Sylvestre, B: plan Le Nostre, C: huidige toestand in Vaux

landschapspatroon denkbaar. In figuur 2.19 is zo'n reeks weergegeven. Het patroon van het landschap is hierin gesymboliseerd door een horizontale arcering. Het patroon van de tuin is 'gecondenseerd' gedacht in de spiegel-as. Interactie vindt in principe plaats, al naargelang beide patronen elkaar overlappen, hetzij in de tuin, de wand, het landschap of in een combinatie van deze. Model A geeft de huidige toestand van Vaux weer; het tuinpatroon loopt dood in de wand; het landschapspatroon loopt (gecomprimeerd in de dwarsrivier) door wand en tuin. Model B is het oorspronkelijke plan.

Tot nu toe is de hoofdas geïnterpreteerd als één rechte lijn. Hierin zijn natuurlijk modificaties denkbaar. De belangrijkste daarvan zijn as-kruising, as-splitsing, as-verdraaiing en as-verschuiving. Neemt men de plaats waar de modificatie optreedt in aanmerking (in de tuin, in de wand, in het landschap), dan is opnieuw een reeks modellen denkbaar (fig. 2.20). Deze geven dan een indicatie van mogelijke

varianten in een as van tuin naar landschap. In het oorspronkelijke plan van Vaux kende de hoofdas een aantal loodrechte kruisingen, en tevens enkele diagonale afsplitsingen (alleen in de wand) (fig. 2.20a) (Sylvestre) en 2.20b (Le Nostre). In de huidige situatie zijn er nog slechts enkele kruisingen (figuur 2.20c).

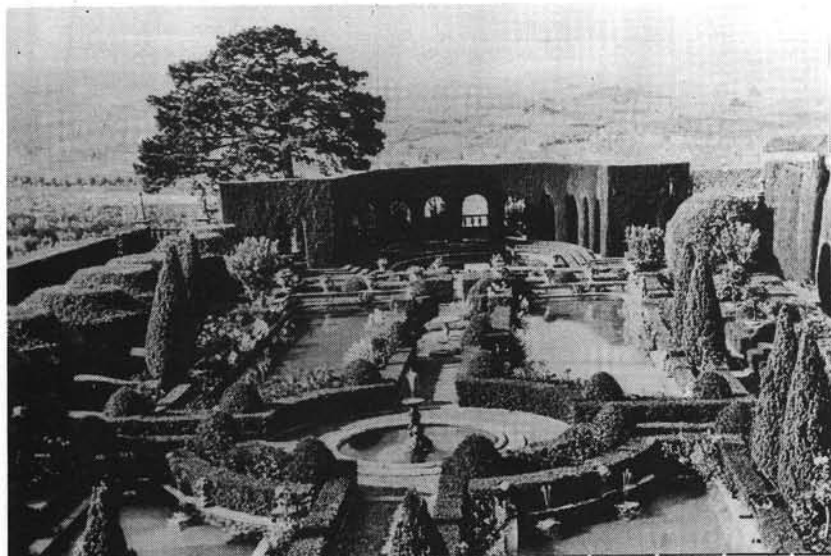
2.5 De modellering van het landschap

Tot zover is bij de interactie tussen tuin en landschap slechts gesproken over de interactie van (formele) patronen. Er is echter nog een ander soort interactie, namelijk de 'reactie' op de gegeven situatie, op het (oorspronkelijke) landschap, ter plaatse van de tuin. Deze moet in veel gevallen met de nodige voorzichtigheid worden geïnterpreteerd. Situaties zijn vaak uitgekozen met een vooropgezet idee over de gewenste compositie. De laatste is dan bepalend voor de keus van de situatie. Omgekeerd kan de si-

tuatie ook bepalend zijn voor de aard van de compositie.

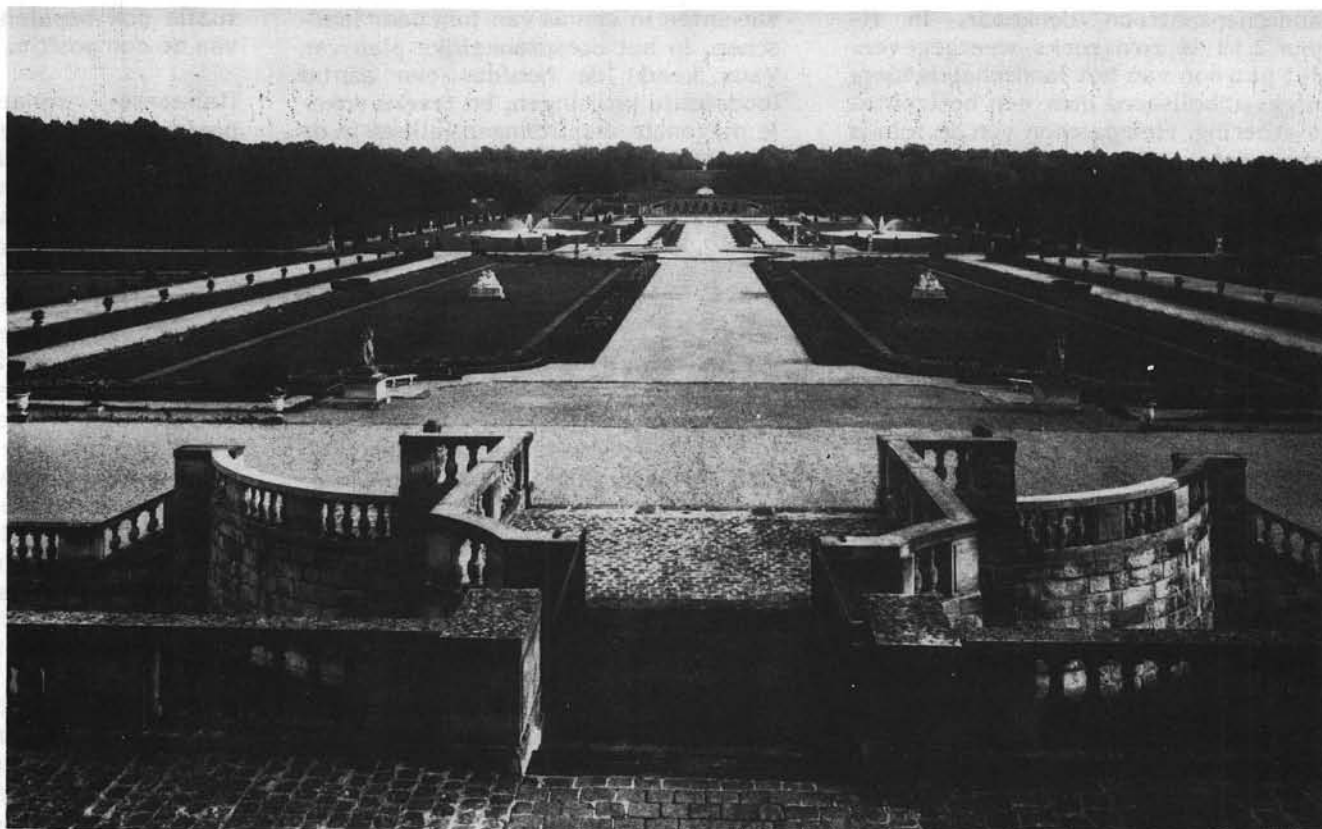
Italiaanse renaissance-villabouwers prefereren vaak een hooggelegen situatie met een fraai landschapspanorama, onder andere vanwege de nog beperkte reikwijdte van het architectonische 'instrumentarium' in de buitenruimte. In Vaux-le-Vicomte is de gekozen situatie geheel anders. Hier is geen sprake van een open expositie op de rand van een plateau of tegen een helling. Hier is geen open 'bolle', maar een gesloten 'holle' situatie gekozen. De 'bolle' situatie werkt exposerend naar buiten; vanuit een hoogte kijkt men neer op een panorama. De 'holle' situatie werkt als het ware 'weerkaatsend', als het een holle spiegel is zelfs oneindig weerkaatsend. Het is iets van deze 'oneindigheid', dat bepalend is voor het maken of kiezen van zo'n holle situatie. Deze biedt namelijk de mogelijkheid van een correctie op de perspectivische verkorting. In een hol landschap is het verst weggelegen vlak naar voren gekanteld, en wordt zo als het ware op het oog geëxposeerd. Zo kan nog een stuk compositie worden getoond, dat in een vlakke situatie niet meer te zien zou zijn. Het 'oneindige' landschap wordt nu niet meer buiten het architectonische kader van de tuin, als panorama vertoond; het wordt door 'manipulatie' van optische wetten, in de tuin zelf, als architectonisch fenomeen gerealiseerd. Hierop wordt later uitvoeriger teruggekomen.

In Vaux bestaat de holle situatie uit het asymmetrische dal van de rivier l'Anquail. In dit hoofddal, met een zwak glooiende en een steile wand, komt onder een kleine hoek een ondergeschikt zijdal uit. Hoofddal en zijdal bepalen beide een (landschaps-)as (fig. 2.24). Projecteren we nu de spiegelas van de tuin op deze geomorfologische landschapsonderlegger, dan blijkt deze spiegelas de landschapsas van het hoofddal loodrecht te snijden, en verder ongeveer 20 graden gedraaid



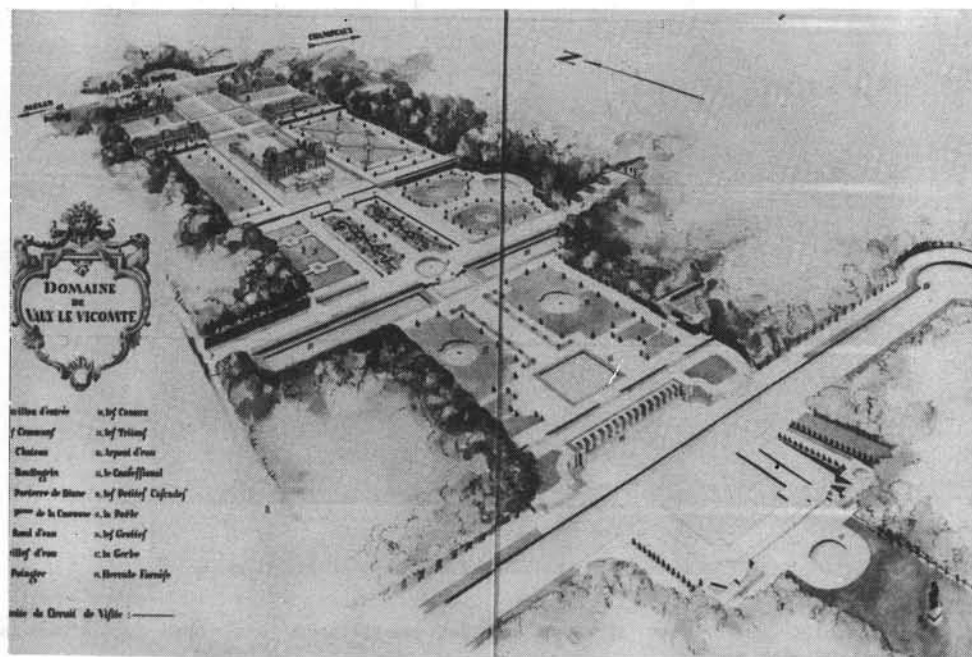
2.21

Villa Gamberaia, een 'bolle' situatie met een hooggelegen tuin, open 'echo' en landschapspanorama erbuiten



2.22

Vaux-le-Vicomte, een 'holle' situatie met een besloten tuin dwars op een dal in het landschap

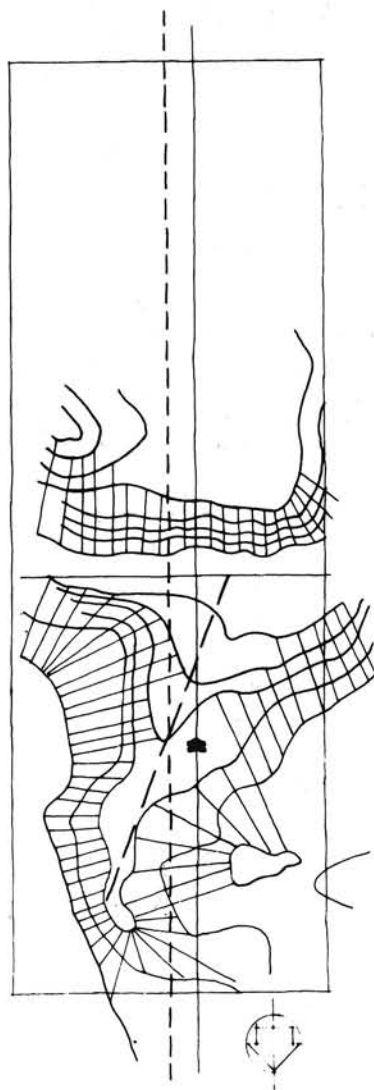


2.23

Vaux-le-Vicomte, vogelvlucht-tekening

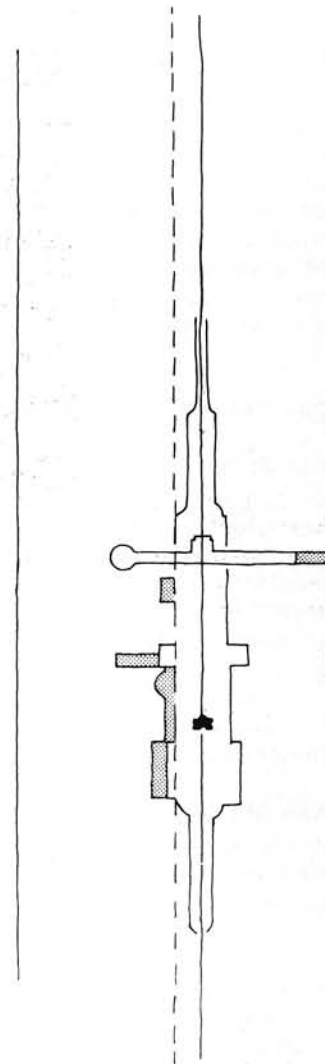
te zijn ten opzichte van de as van het zijdal. Door deze draaiing lijkt de spiegelas van de tuin asymmetrisch op de landschapsonderlegger te liggen. Verder blijkt de spiegelas te zijn verschoven ten opzichte van de denkbeeldige symmetrie-as of middellijn van het totale perceel. De dwarsmaat oostelijk van de spiegelas is groter dan de westelijke dwarsmaat. Speculaties over het waarom en de doelbewustheid van deze keuzes vallen weliswaar buiten het kader van deze uiteenzetting, maar het lijkt toch wel aannemelijk, dat deze verdraaiing en verschuiving van de spiegelas ten opzichte van respectievelijk een landschapsas en de perceelsas, een sleutel bieden tot een beter begrip van de verborgen virtuositeit in het ontwerp. Een virtuositeit die, zoals zo vaak, te maken heeft met een 'speels' componeren van variaties binnen een gelijkblijvend thema. Het is van Le Nostre bekend, dat hij in zijn werk zocht naar afwisseling en verrassing binnen het thema der op zichzelf statische symmetrie. In Vaux lijkt het erop, dat de variaties in de symmetrie van de spiegelas worden 'opgeroepen' door de draaiing, respectievelijk verschuiving van deze spiegelas ten opzichte van achtereenvolgens een landschapsas en de perceelsas. Projecteren we namelijk de contouren van de tuin op de middellijn van het perceel, dan blijkt, dat de verschuiving van de spiegelas ten opzichte van de middellijn van het perceel, expressief is gemaakt door grotere dwarsmaten in de oostelijke helft van de tuin (fig. 2.25). Verder lijkt het erop, dat de asymmetrie in enkele vlakken (parterres en kanalen) langs de centrale spiegelas een verwijzing inhoudt naar de gedraaide secundaire as in de landschapsonderlegger (figuur 2.26). Ten noordoosten van het snijpunt van deze landschapsas en spiegelas zijn de parterrematen groter dan men op grond van de symmetrie in de tuin zou mogen verwachten. Ten zuidwesten van genoemd snijpunt zijn de (lengte-)maten van de twee dwarska-

nalen groter dan hun gespiegelde 'helft'. Een expressie van het overigens onzichtbare verloop van de as van het zijdal in de landschapsonderlegger, kan verder ook worden gevonden in het plan van 1889. Daar zijn in de boswand enkele afgesneden stukken beek te zien, die precies de richting en loop van deze gedraaide landschapsas volgen.



2.24
Vaux-le-Vicomte, hoofddal, zijdal, middellijn van het perceel en spiegelas door het gebouw

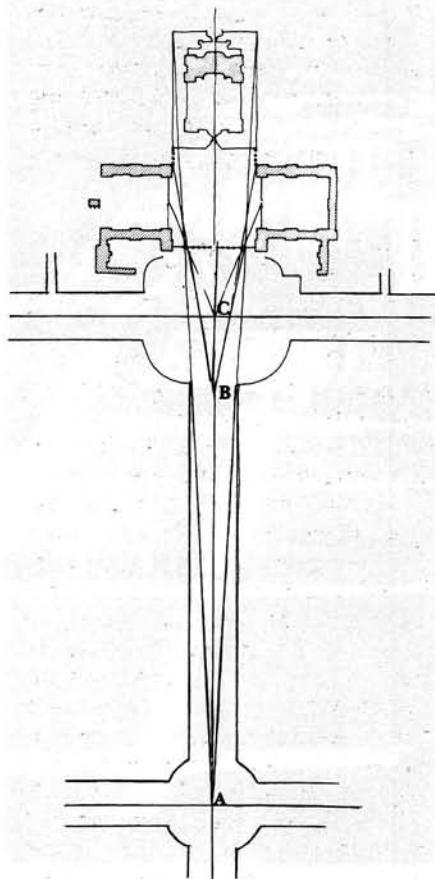
Behalve in formele zin is de gekozen situatie in het landschap ook in technisch opzicht van belang. De in het terrein aanwezige hoogteverschillen leveren het benodigde verval om water van bronnen, beekjes en riviertjes op te nemen in een complex (grotendeels onderaards) waterstelsel van gracht, vijvers, fontein, cascades en kanalen. In figuur 2.28 is een globale



2.25
Vaux-le-Vicomte, de verschuiving van de spiegelas ten opzichte van de middellijn van het perceel, en de asymmetrie in het plan

ring op de toegangspoort met die boven op de lantaarn, op de koepel van het gebouw; sommige gebogen lijnen in of voor de gevel komen terug in overeenkomstige lijnen in het smeedwerk, enzovoort (fig. 2.33).

Door de grote toegangspoort komen we nu op een voorhof. Dit is een merkwaardige ruimte, aan drie zijden begrensd door schermen met openingen, waarin een spel wordt gespeeld tussen poorten, portalen en gevels. Twee tegenover elkaar liggende openingen brengen telkens relaties in de



2.30
Vaux-le-Vicomte, beeldserie (a, b, c) van het gebouwde 'decor' door het transparante scherm van de entree-partij

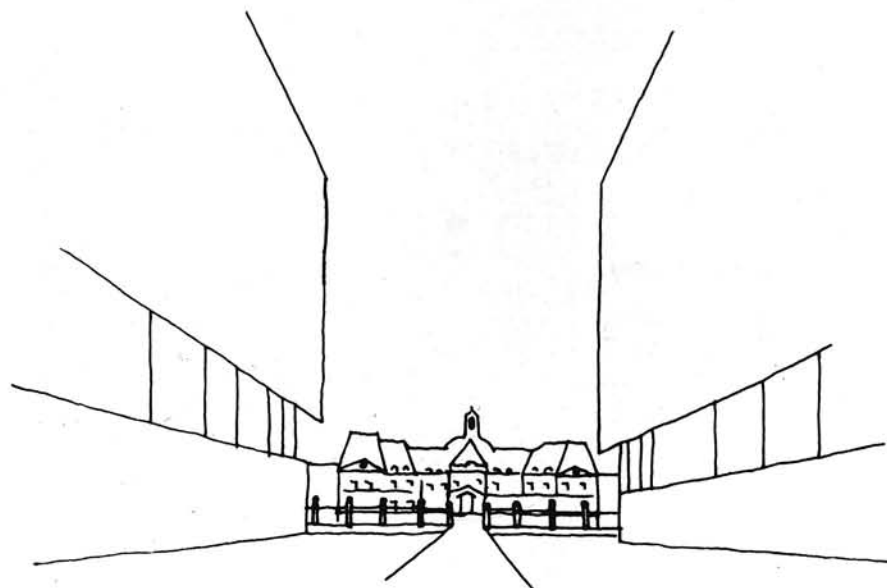
dwarsrichting tot stand. We realiseren ons nu ook, dat de gevel van het gebouw als het ware geprojecteerd is op het scherm, dat we zojuist via de toegangspoort zijn gepasseerd. De twee open portalen in dit scherm zijn een 'projectie' van de twee hoekpaviljoens van het gebouw, en leggen de gevelbreedte vast (fig. 2.34).

Als we nog verder lopen gaat de rol van het gebouw veranderen. Eerst heeft het scherm met de poort, als een coulisse, het gebouw als decor centraal gesteld en onthuld. Nu wordt het gebouw zelf een coulisse; een scherm, dat de eigenlijke compositie erachter verborgen houdt (fig. 2.35). Het gebouw neemt dus én als decor, én als scherm (coulisse) een strategische plaats in op de spiegelas. Pas als dit laatste scherm is gepasseerd, kan de hoofdschotel van de compositie, de dynamische spiegelas, in beeld komen.

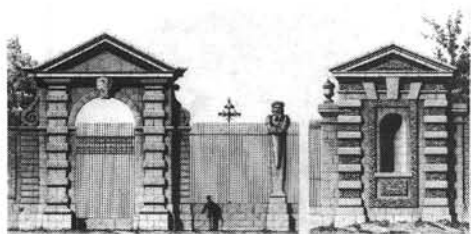
2.7 De optische deformatie van een rasterplan

Een grondige verhandeling over het gebouw, zoals dat in Vaux-le-Vicomte is ontworpen door Le Vau, valt buiten het kader van deze uiteenzetting. Het gebouw wordt hier slechts behandeld voor zover het van belang is in de compositie van het totale ruimtestelsel.

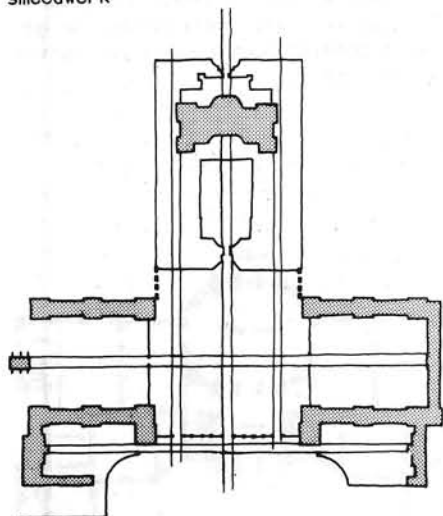
Bij de wandeling in de vorige paragraaf is de rol van het gebouw als respectievelijk decor en scherm, toegelicht. In het gebouw aangekomen, zoeken we een plaatsje in de 'grand salon'. Hier zal eerstens blijken hoe het gebouw door een ingenieus maatstelsel met de totale landschapscompositie is verweven. Vervolgens zetten we vanuit onze comfortabele 'loge' de blik nu eens echt op 'oneindig'. Verrassenderwijs zal dan blijken dat het gebouw op



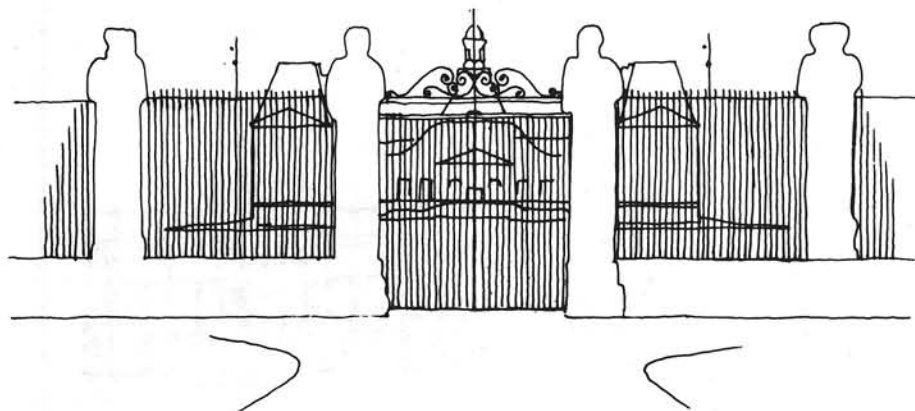
2.31
Vaux-le-Vicomte, gezicht op scherm en gebouw vanaf het begin van de oprijlaan



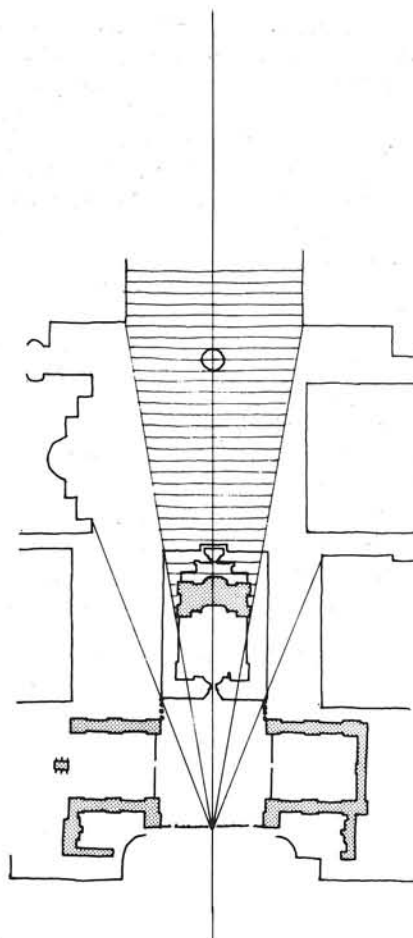
2.32
Vaux-le-Vicomte, details van het scherm voor het gebouw, met hermen, portalen en smeedwerk



2.34
Vaux-le-Vicomte, orthogonale projecties van de gevelwanden op ruimteschermen



2.33
Vaux-le-Vicomte, wisselwerking tussen maten en vormen van het scherm en het erachter gelegen gebouw



2.35
Vaux-le-Vicomte, het gebouw als coulisse voor de erachter verborgen tuin

de spiegelas de plaats inneemt van het 'oculaire' in een reusachtige 'telescoop', geconstrueerd in het landschap.

Het gebouw is nagenoeg symmetrisch ten opzichte van de spiegelas, die de kern van het gebouw doorsnijdt. Deze kern bestaat uit een vierkante vestibule, gekoppeld aan een ovale 'grand salon', waarvan de langste as dwars op de spiegelas staat. De 'salon' is drie verdiepingen hoog en bekroond door een koepel. Hierdoor is een verticale as geïntroduceerd, welke gezien kan worden als een verticale pendant van de horizontale spiegelas. In het ontwerp van Lebrun voor de koepelschildering is het verticale 'oneindige' gesymboliseerd met een (geschilderde) opening in het midden van de koepel. Zo gezien, vormt deze 'oneindige' verticale as reeds een vooraankondiging van de manier, waarop de horizontale spiegelas achter het gebouw is behandeld.

Bij een nadere beschouwing van de plattegrond van het gebouw valt hieruit een maatraster af te leiden met een moduul van ongeveer $5,1 \times 5,1 \text{ m}^2$ (moduul A). De vestibule beslaat dan vier van zulke modulen, de grand salon tien (fig. 2.39). Vervolgens kan de plattegrond worden 'gereduceerd' tot een plan, opgebouwd uit vierkanten, die telkens vier modulen A omvatten. In dit gereduceerde plan is een in het gebouw aanwezige dwarsas goed herkenbaar (fig. 2.40a). Bij een verdergaande reductie van het plan wordt de essentie ervan nog duidelijker (figuur 40b). Het gebouw bestaat uit een naar voren geschoven kern en twee naar achter liggende vleugels. De verschuiving van de centrale partij naar voren is even groot als de insprong aan de achterzijde. Deze verschuiving in het gebouw brengt een dynamiek in de richting van de spiegelas teweeg. Uiteindelijk kan het plan van het gebouw worden gereduceerd tot twee grote vierkanten aan weerszijden van de spiegelas, elk bestaande uit 7×7 klei-

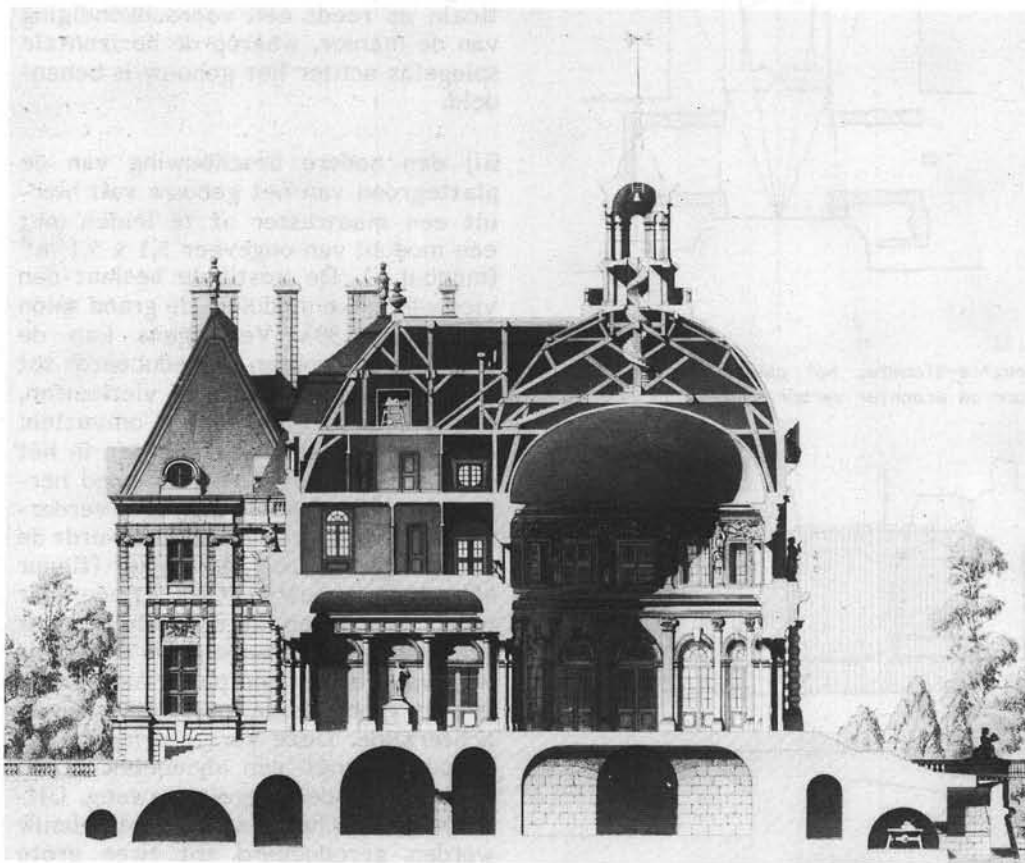
ne modulen A (figuur 2.40c). Dit grote vierkant van $35,7 \times 35,7 \text{ m}^2$ noemen we moduul B.

Uitgaande van het plan 'état actuel' uit het boek 'Jardins de France' (27), kan het plan van de tuin op een vergelijkbare wijze, qua maatstelsel worden geanalyseerd. Gemeten vanaf de ingangspartij met de toegangspoort, tot het beeld van Hercules, dat het (denkbeeldige) eindpunt is van de spiegelas, bestaat de compositie uit drie grote vierkanten van $430 \times 430 \text{ m}^2$. In het oosten en westen vallen de grenzen ervan ongeveer samen met twee noord-zuid lopende boslanen (figuur 2.41). Midden in het eerste vierkant ligt het gebouw, midden in het derde vierkant de grote fontein ('la Gerbe').

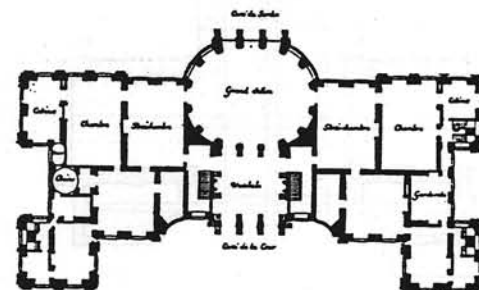
Het grote dwarskanaal ('la Poêle'), de diepste lijn in de compositie, ligt op de grens van het tweede en derde vierkant. De totale oppervlakte van de drie vierkanten beslaat $3 \times 18,5 \text{ ha}$, dit is $55,5 \text{ ha}$. De eigenlijke spiegelas, gemeten vanaf het kasteel tot het beeld van Hercules, meet $2,5 \times 430 \text{ m}$, dit is 1075 m . De gevonden drie vierkanten kunnen nu stapsgewijs worden verfijnd tot een raster. Ze zijn ieder opgebouwd uit zestien kleinere vierkanten ($107,5 \times 107,5 \text{ m}^2$). Op hun beurt zijn deze opnieuw onder te verdelen in negen nog kleinere. De maat van deze vierkanten blijkt dan nagenoeg dezelfde te zijn als die van moduul B, het grote vierkant afgeleid uit het gebouw. Het nu geconstrueerde raster vertoont een manifeste relatie



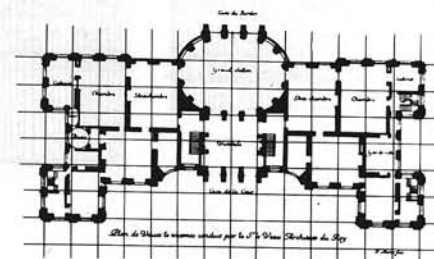
2.37
Vaux-le-Vicomte, het ontwerp van Lebrun voor de koepel in de grand salon. De geschilderde opening symboliseert het verticale 'oneindige'



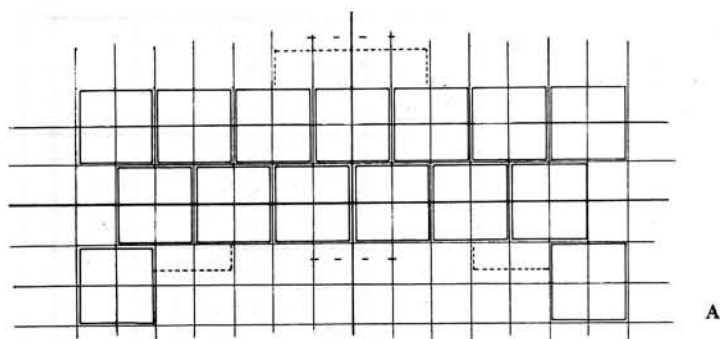
2.36
Vaux-le-Vicomte, dwarsdoorsnede met de 'grand salon'



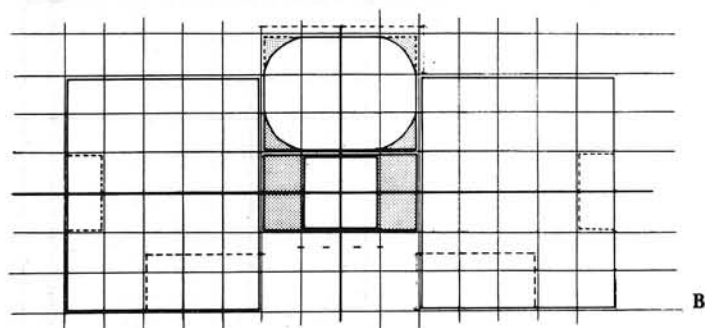
2.38
Vaux-le-Vicomte, plan van Le Veau



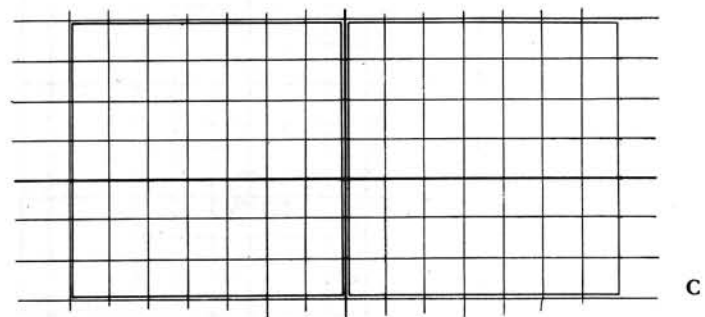
2.39
Vaux-le-Vicomte, het maatraster in het gebouw



A



B



C

2.40

Vaux-le-Vicomte, reductie-tekeningen van het gebouw (A, B, C); het gebouw bestaat uit twee vierkanten (C)

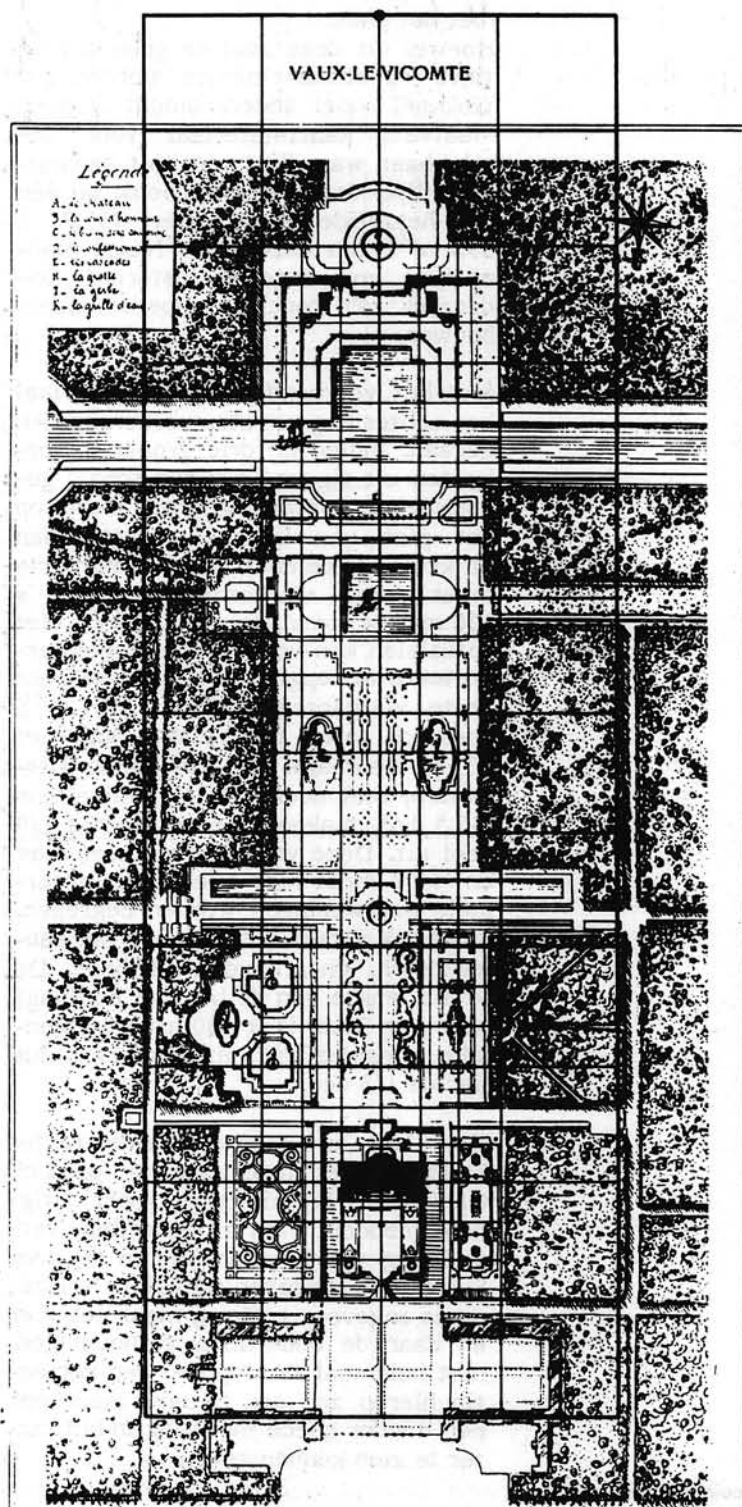
met het plan.

Hoewel uit deze analyse geen definitieve conclusies kunnen worden getrokken, onder andere omdat er geen maatvast kaartmateriaal voor beschikbaar was, lijkt het niet onwaarschijnlijk, dat tuin en gebouw op één en hetzelfde maatraster ($35,7 \times 35,7 \text{ m}^2$) zijn ontworpen. Naast plananalyse zou degelijk historisch onderzoek zo'n conclusie moeten onderbouwen.

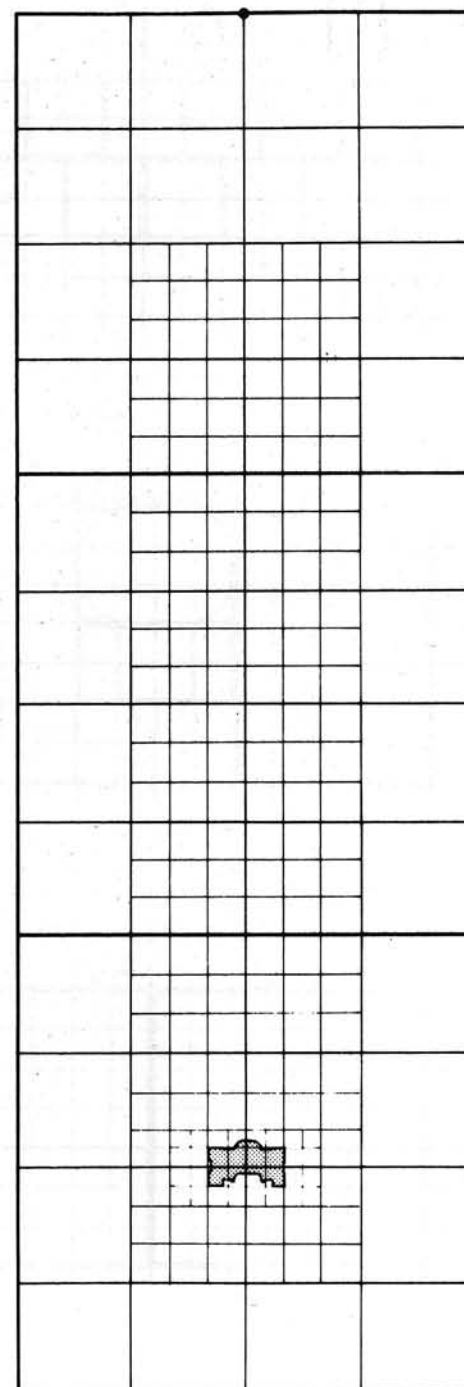
Met het voorhanden zijnde materiaal kan echter nog een stap verder worden gegaan. Indien de drie grootste vierkanten uit figuur 2.42, qua schaal gecorrigeerd, worden geprojecteerd op het plan van Israël Sylvestre, dan blijkt de totale centrale zone niet drie maar zeven vierkanten van $430 \times 430 \text{ m}^2$ te omvatten (fig. 2.44). Het totaalplan kan verder worden geïnterpreteerd als opgebouwd uit twee zeer grote vierkanten ($1505 \times 1505 \text{ m}^2$), zodat de totale oppervlakte ongeveer 453 ha bedraagt. De drie kleine vierkanten, met daarin de eigenlijke tuin (55,5 ha), maken hiervan slechts 1/9 deel uit. Deze verhouding tussen 'bos' en 'tuin' moet niet alleen vanuit formele overwegingen worden begrepen, maar ook vanuit een oogpunt van aanlegkosten, onderhoud en beheer. De totale lengte van de hoofdas bedraagt ongeveer 3 km ($7 \times 430 \text{ m}$); de eigenlijke spiegelas (1075 m) is hiervan dus slechts 1/3 deel.

Ook het nu geconstrueerde raster blijkt op het totaalplan te 'passen'. Opnieuw is hierbij enige voorzichtigheid geboden, want bij onderlinge vergelijking van kaarten blijken de door Sylvestre opgegeven schaal (in 'toises', dit is ongeveer 1,95 m), maar ook hier en daar de onderlinge verhoudingen, niet helemaal te kloppen. Een correctie hierop zou een betere, maar ook een minder goede inpassing in het raster te zien kunnen geven.

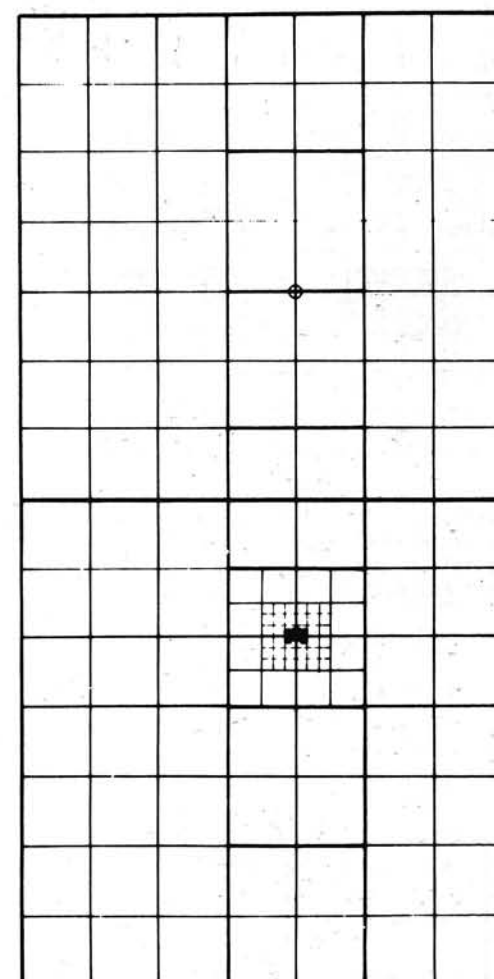
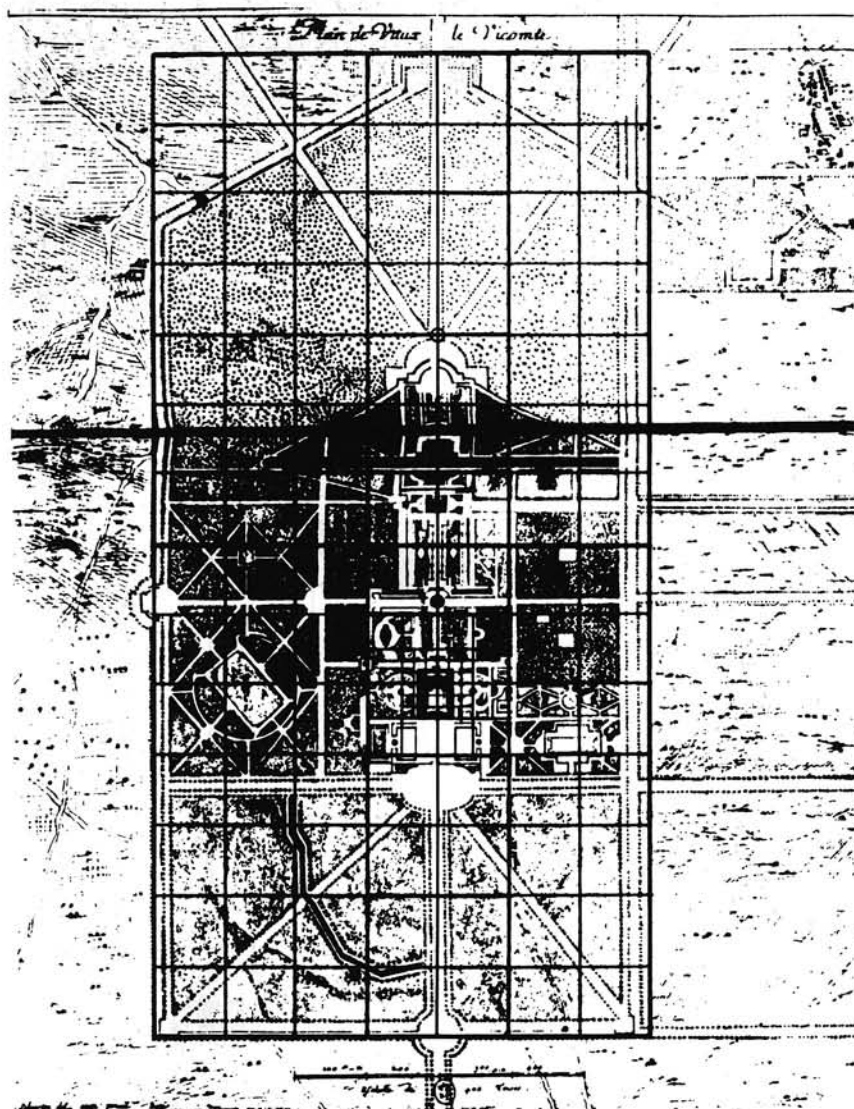
Met het gevonden basismoduul (mo-



2.41
Vaux-le-Vicomte, het
plan 'etat actuel',
met daarop
geprojecteerd
het maatraster
afgeleid uit het gebouw

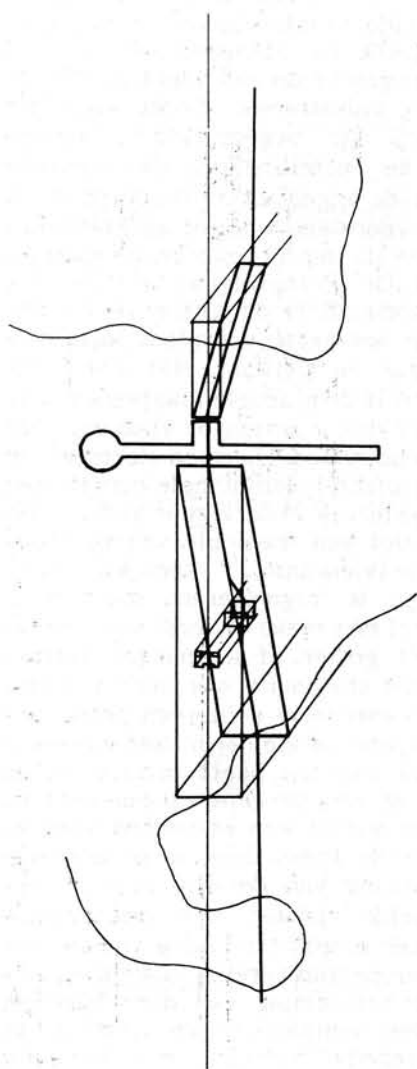


2.42
Vaux-le-Vicomte, het abstracte raster van
de centrale tuin, tussen het gebouw en
Hercules



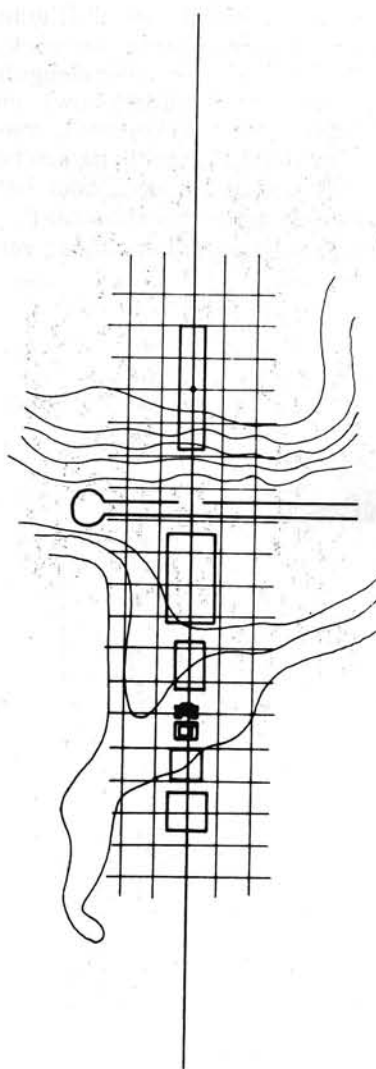
2.43
Vaux-le-Vicomte, het plan van Israël Sylvestre, met daarop geprojecteerd het maatraster afgeleid uit het gebouw

2.44
Vaux-le-Vicomte, het abstracte raster in het totaalplan; de tuin bestaat uit twee vierkanten



2.51

Vaux-le-Vicomte, het opgeklapte ruimtescharnier met het dwarskanaal als draaias. De stand van het scharnier is (mede-)bepalend voor de perspectivische verkorting (gezien vanuit het gebouw)

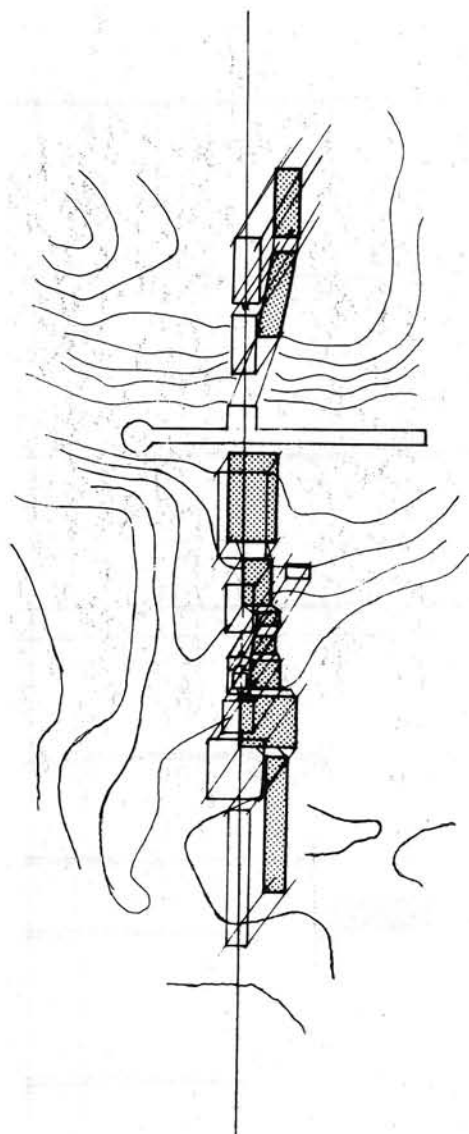


2.52

Vaux-le-Vicomte, synthese van situatie, raster, perspectivische vlakkenreeks en spiegelas

voornut, direct voor het gebouw. Het groter worden van deze in serie geschakelde vlakken, bij toenemende afstand tot het gebouw, lijkt opnieuw te maken te hebben met de werking van de, door Le Nostre en zijn tijdgenoten uitvoerig bestudeerde, centraal-perspectief. Maar de perspectief is hier, vanuit het gebouw gezien, niet versterkt, maar 'gecorrigeerd'. Om een zeer groot tot zo groot mogelijk vlak terrein, als compositie van vlakken, visueel te beheersen vanuit een vast standpunt, moet de perspectivische verkleining van de verder weg liggende vlakken worden tenietgedaan, of minstens gecorrigeerd. Dit kan worden gerealiseerd door de verder van het standpunt verwijderde maten te vergroten. Zo ontstaat een schema, dat de werkingssfeer van het menselijk oog over het platte vlak aanzienlijk kan vergroten in vergelijking met een gewone rastercompositie van 'vierkanten'. Deze constructie maakt het mogelijk om de spiegelas op te blazen tot een kolossale 'telescoop'.

Tot nu toe is het gebouw verschenen in de rol van decor en scherm. Na onze 'verruimende' blikken vanuit de grand salon, moet daar nu aan worden toegevoegd, dat het tevens een magisch 'omklappunt' is (fig. 2.49). Nadat bij de wandeling ernaartoe, alle aandacht geprogrammeerd op het gebouw was gericht, komt men in het gebouw plotsklaps voor het 'oculair' van een enorme 'landschapstelescoop'. Ervoor treedt in de richting van het gebouw een versterking op van de perspectief. Voor dit effect is het vierkant goed bruikbaar. Er achter wordt vanuit het gebouw gezien de perspectivische verkorting tegengewerkt; gecorrigeerd. Voor dit effect heeft de ontwerper de rechthoek toegepast, om niet ook in de breedte kolossale maten te krijgen. Door deze opbouw van het beeld, in een serie van enkele naar achter toe groter wordende vlakken, is door de ontwerper reeds een totaalvlak van grote afmetingen onder controle van



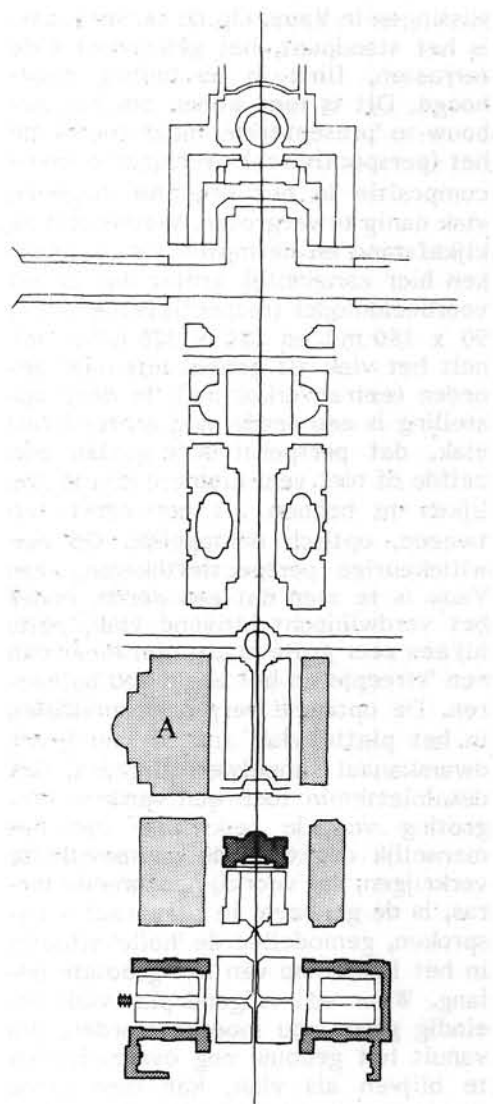
2.53
Vaux-le-Vicomte, de (perspectivische)
vlakkenreeks in het (ruimte-)scharnier

het menselijk oog gebracht. De vraag, die zich nu evenwel opdringt, is of er optische grenzen zijn aan de werking van een dergelijke reeks van gradueel steeds groter wordende (platte) vlakken. Hoeveel vlakken kunnen achter elkaar worden gelegd, en hoe groot moeten ze dan zijn om het beoogde effect van 'uitschakeling' der perspectivische verkorting te verkrijgen? Hypothetisch wordt de uiterste grens bepaald door de raaklijn van het menselijk oog aan de kromming van het aardoppervlak (een 'bol'). Praktisch gezien is het standpunt, alsmede de maatkeus van het eerste vlak bepalend. Aan de hand van een eenvoudig model kan dit beter worden begrepen (fig. 2.50). Stel, dat we een standpunt A kiezen in een volkomen vlak terrein, op een afstand van 20 m van een vierkant plat vlak van $10 \times 10 \text{ m}^2$. De manier, waarop we dit vlak dan perspectivisch waarnemen, is geconstrueerd in het bovenste deel van de figuur. Achter dit eerste vlak moet nu een tweede vlak komen, en wel van zodanige lengte dat dit tweede vlak, vanuit hetzelfde standpunt gezien, en ondanks de perspectivische verkorting, eenzelfde perspectivische dieptemaat heeft als het eerste vlak. Om dit te bereiken moet het tweede vlak in ieder geval langer (en eventueel breder) zijn dan het eerste vlak; ongeveer $32 \times 32 \text{ m}^2$. Met dit tweede vlak zijn we nu reeds zo dicht bij het perspectivisch verdwijnpunt gekomen, dat een derde vlak, dat onder dit verdwijnpunt moet blijven, en met opnieuw dezelfde perspectivische dieptemaat, praktisch niet meer mogelijk is. In de gekozen opstelling zou dus reeds het derde vlak een oneindig grote maat moeten hebben om, ondanks de perspectivische verkorting, nog 'even diep te lijken' als de eerste twee vlakken. Uiteraard kan een kleinere kijkafstand, of een kleinere eerste vlak worden gekozen, maar dit is hier niet erg reëel.

Dit model kan nu enige opheldering verschaffen over bepaalde ontwerpbe-

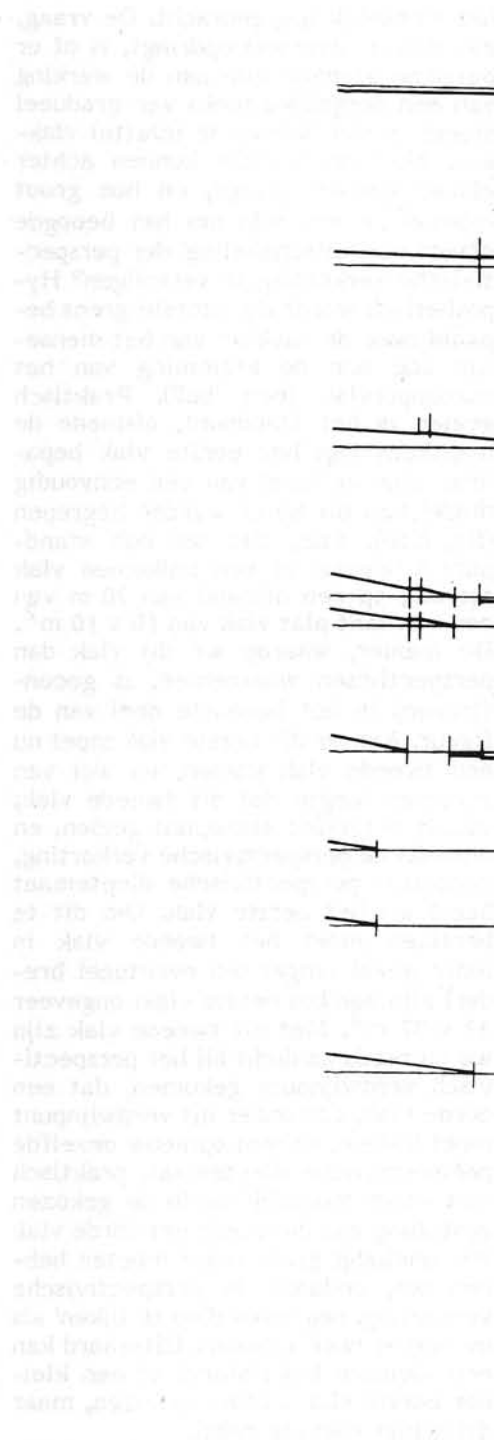
slissingen in Vaux. Op de eerste plaats is het standpunt, het gebouw met de terrassen, flink in de helling opgehoogd. Dit is niet alleen om het gebouw te 'presenteren', maar vooral om het (perspectivisch) overzicht over de compositie in het erachter liggende vlak danig te vergroten. Verder zijn de kijkafstand en de maten van de vlakken hier aanzienlijk groter dan in het voorbeeldmodel (respectievelijk 50 m, $90 \times 160 \text{ m}^2$ en $180 \times 320 \text{ m}^2$). Ook helt het vlak als geheel iets naar beneden (extra verkorting). In deze opstelling is een derde, nog groter (plat) vlak, dat perspectivisch gezien een zelfde of niet veel kleinere diepte zou lijken te hebben als het eerste en tweede, optisch onmogelijk. Op een willekeurige perspectieftekening van Vaux is te zien dat een derde, onder het verdwijnpunt blijvend vlak, zelfs bij een zeer grote maat, niet meer dan een 'streepje' in het beeld zou opleveren. De optische vergrotingsmiddelen in het platte vlak zijn bij het grote dwarskanaal simpelweg uitgeput. Om desalniettemin toch een verdere vergroting van de reikwijdte van het menselijk oog over de compositie te verkrijgen, ver voorbij het tweede terras, is de gekozen, in paragraaf 4 besproken, gemodelleerde 'holle' situatie in het landschap van het grootste belang. Waar een volgend plat vlak oneindig groot zou moeten worden, om vanuit het gebouw nog overzichtelijk te blijven als vlak, kan men ertoe overgaan om dit volgende vlak schuin omhoog te kantelen (fig. 2.51). Door de aanzienlijk kleinere perspectivische verkorting op zo'n gekanteld vlak, hoeft dit dan niet meer onmatig groot (lang) te zijn.

Le Nostre heeft in zijn plan de ligging van het gebouw in een 'hol' landschap minitieuw bepaald en geoptimaliseerd. Over een spiegelglas heen wordt geprobeerd een maximale visuele 'greep' te krijgen over een zo omvangrijk mogelijke compositie. Waar correctie van de perspectivische verkorting in het



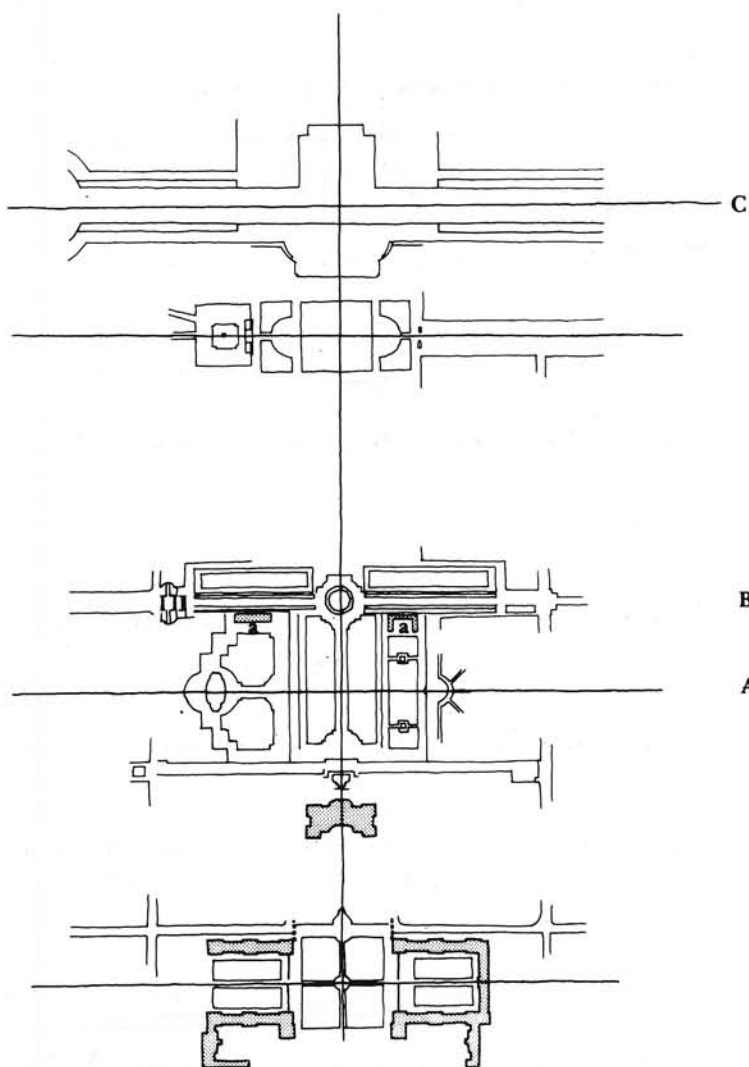
2.54

Vaux-le-Vicomte, symmetrie en asymmetrie langs de spiegelas. Parterre A ligt verdiept



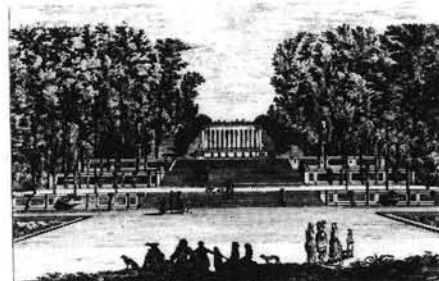
2.55

Vaux-le-Vicomte, reconstructie van de niveauverschillen in de dwarsassen



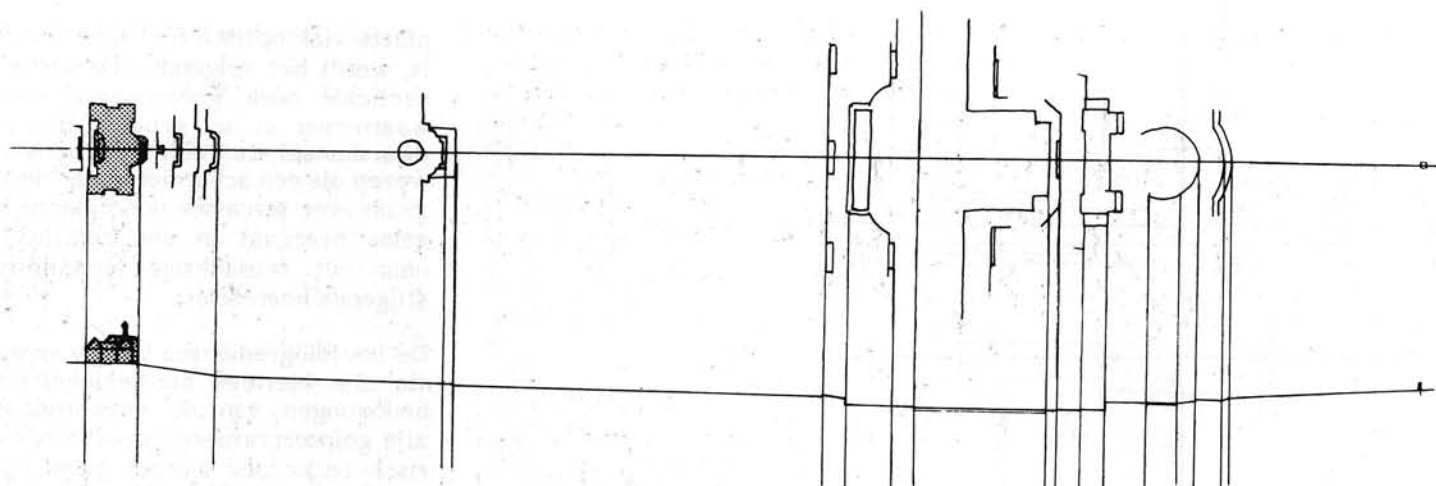
platte vlak optisch niet meer mogelijk is, wordt het volgende vlak onder een verticale hoek 'geëxposeerd' voor de waarnemer in het gebouw. Het grote dwarskanaal La Poêle functioneert in wezen als een scharnier, waar de langzaam over terrassen neerdalende spiegelglas overgaat in een relatief snel naar het reusachtige Herculesbeeld stijgende kortere as.

De hoofdingrediënten van de compositie zijn hiermee blootgelegd. Of de bedoelingen van de ontwerper juist zijn geïnterpreteerd, moet door historisch onderzoek worden geverifieerd. De verrichte plananalyse kan voorlopig de interpretatie ondersteunen, dat het genie van Le Nostre de onderlegger van een geboetseerd, hol landschap, met grote vaardigheid heeft gevangen in het net van een rationeel raster, en vervolgens nog kans heeft gezien om het eigenlijke concept, namelijk de manipulatie van de centraalperspectief, hecht in dit boetseer- en netwerk te verknopen (fig. 2.52 en 2.53). In de volgende paragraaf wordt nog één stapje verder gezet in de ontleding van deze geniale samenhang tussen situatie, (maat-)raster en centraalperspectief.



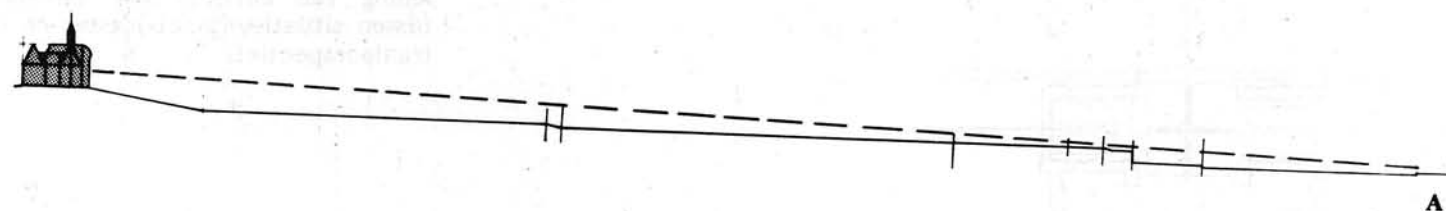
2.57
Vaux-le-Vicomte, dwarsas met 'les grilles d'eau' (Israel Sylvestre)

2.56
Vaux-le-Vicomte, dwarsassen (a, a is een afwijking in de symmetrie van dwarsas A)

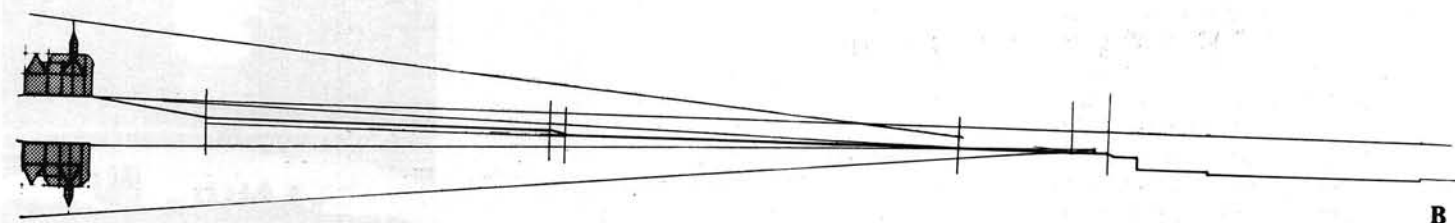


2.58

Vaux-le-Vicomte, reconstructie lengteprofiel over spiegelas



A



B

2.59

Vaux-le-Vicomte, zichtbaarheid van het grote dwarskanaal (A) en werking van de spiegelvijver (B)

2.8 De illusie van volmaakte orde en oneindigheid

De spiegelas in de tuin van Vaux, opgespannen tussen het gebouw en Hercules, is in principe in twee delen geknipt; een dalend en een stijgend deel, die als de twee helften van een scharnier tegenover elkaar liggen. De 'pen' van het scharnier, het grote dwarskanaal La Poële, is tevens de belangrijkste dwarsas op de hoofdas. Deze hoofdas wordt bepaald door volmaakte lijkende symmetrie in de compositie aan weerszijden van een denkbeeldige spiegellijn (fig. 2.54). Afwijkingen in deze symmetrie, samenhangend met de verschuiving en verdraaiing van de spiegelas ten opzichte van respectievelijk de perceelsas en een landschapsas, zijn reeds in paragraaf 2.5 besproken. Een denkbeeldige symmetrie of symmetrie 'in wat men op het eerste gezicht ziet' of 'harmonie' is door de ontwerper verkozen boven een exact mathematische, 'dode' symmetrie. Het is, merkwaardigerwijs, een zeer exact wiskundige, Pascal, die een definitie geeft van symmetrie, die geheel overeenstemt met deze opvatting van Le Nostre: "Symmetrie in wat we zien in een oogopslag, gebaseerd op het feit, dat er geen reden is om het anders te doen" (28). Le Nostre heeft de maatverschillen aan weerskanten van de spiegelas overigens weer in 'balans' gebracht door de introductie van niveauverschillen in de dwarsrichting; bijvoorbeeld de relatief diepe ligging van vlak A (fig. 2.54 en fig. 2.55).

In figuur 2.56 zijn alle dwarsassen afleesbaar. In de detaillering van deze dwarsassen zijn consequent dezelfde principes terug te vinden, die ook in de hoofdcompositie zijn gebruikt. Enkele dwarsassen worden bepaald door een symmetrische indeling erlangs (dwars-spiegellassen). Andere zijn juist bepaald door een 'symmetrie' in 'kop' en 'staart' (dwars-richtingen).

De dwarse spiegelas A (fig. 2.56) is

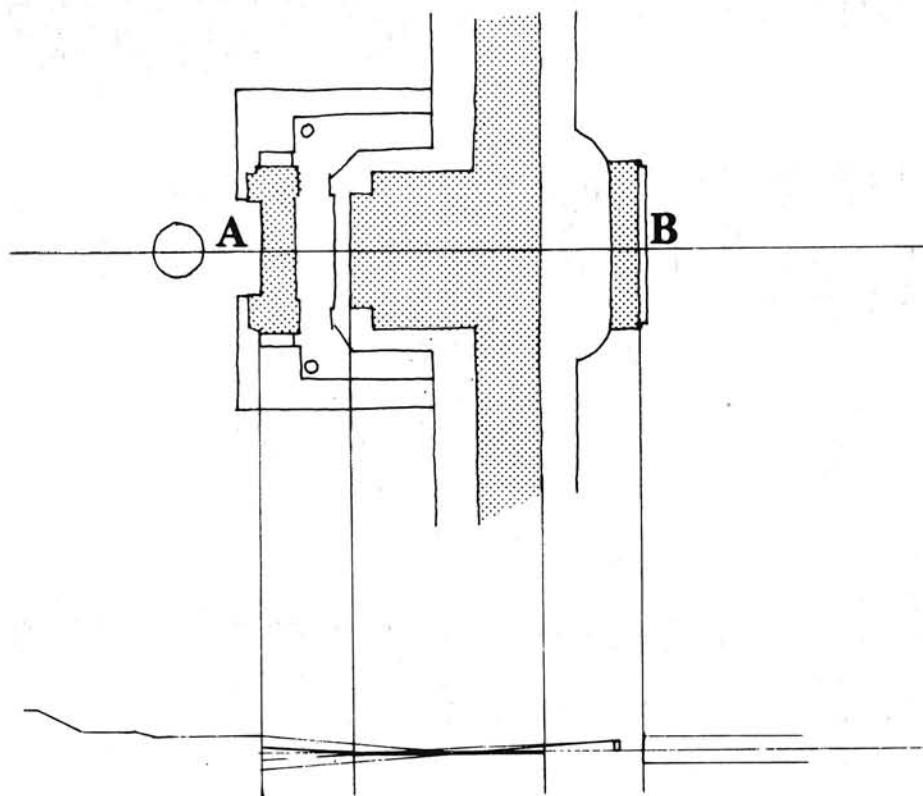
symmetrisch; het snijpunt van deze dwarsas met de hoofdas ligt echter niet in het midden van het terras, maar is verschoven in de richting van het gebouw. Hierdoor werd een correctie in de symmetrie noodzakelijk (a, a), die doet denken aan de zojuist besproken symmetriecorrectie in de hoofdas.

De dwarsrichting B (fig. 2.56) kent een denkbeeldige symmetrie in 'kop' en 'staart'. Het oostelijke eindpunt ervan wordt bepaald door zogenaamde "grilles d'eau", een 'water-traliewerk'; waterstralen gecombineerd met cascades. Het er tegenover gelegen eindpunt van de as in het westen is gemar-

keerd door een smeedijzeren traliewerk (poort), als ingang naar de groentetuin (le 'potager').

Het grote dwarskanaal C (fig. 2.56) lijkt op de plantekening asymmetrisch in 'kop' en 'staart' door het ronde bassin op de oostelijke kop. Vanaf de hoofdas evenwel is dit ronde bassin onzichtbaar, omdat de ontwerper de walkant om dit ronde deel iets hoger heeft gemaakt (sterkere perspectivische verkorting); het kanaal lijkt hierdoor links en rechts een perfecte rechte staaf (29).

De daling van de hoofd-spiegelas vanaf het gebouw naar het kanaal als



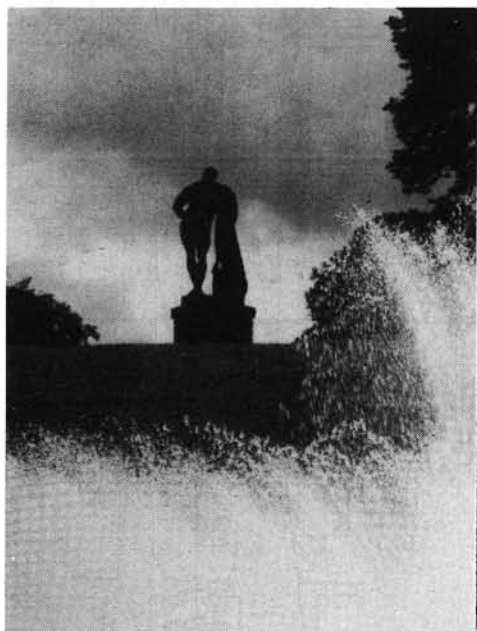
2.60

Vaux-le-Vicomte, verbreding in het dwarskanaal, met grotto A en cascade B

vlakken met tegelijkertijd een afname van de 'verfijning'.

Het patroon van de vijvers in het plan vertoont dezelfde principes; achterwaarts neemt de maat van de bassins toe. Bovendien vindt er een interessante vorm-correctie plaats (figuur 2.66). Vanuit het gebouw lijken vijver A en B, die in werkelijkheid elliptisch zijn, niet alleen even groot maar tevens bijna even rond als vijver C.

De wand van de tuin gedraagt zich 'autonoom' ten opzichte van het principe van vergroting naar achter toe. De hoogte ervan blijft vrijwel constant, terwijl een uitgesproken toename van de breedte der ingesloten ruimte (ongeveer evenredig aan de



2.66

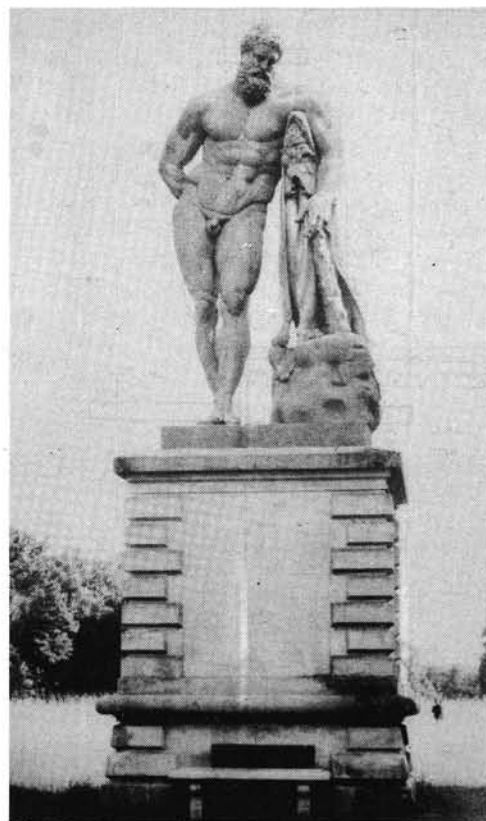
Vaux-le-Vicomte, Hercules, het laatste en meest intrigerende hoogtepunt in de perspectief-corrigerende werking van de spiegel

toename der lengtematen van de terrassen) niet optreedt. Deze breedte van de ruimte neemt richting kanaal eerst iets af, en daarna weer iets toe, maar, eenmaal over het dwarskanaal, vernauwt de hoofdruimte zich resoluut in enkele stappen. De opstelling van de wand in het plan is derhalve niet echt dienstbaar gemaakt aan het 'telescopische' principe, dat afleesbaar is uit de vlakken. De taak van de wand bestaat er hier vooral in, om, als coulissen, het Herculesbeeld in de verte te ensceneren (fig. 2.67). Zo neemt dit beeld, het belangrijkste in een reeks beelden die een allegorie moeten zijn op de persoon en werken van Fouquet, een uiterst intrigerende positie in op de spiegelas. Vanuit het gebouw is het het eind- en hoogtepunt van de compositie, waarvan het, door de complexe werking van vlakken en wanden ervoor en ernaast, onmogelijk is de afstand en grootte te schatten. Dichterbij gekomen blijkt het 3 à 4 x manshoog te zijn, en het is deze reusachtige maat, reeds aangekondigd door de reuzenfiguren ('hermen') in de toegangspartijen en in de grotto, die deze Hercules tot 'kroongetuige' maken van het in de tuin verborgen raadsel. Zelfs de drie appels die de gigant met één hand achter zijn rug verborgen houdt, schijnen dit te suggereren. In figuur 2.70 is dit 'raadsel' nog eens kort samengevat. Er is in te zien hoe de perspectivische verkorting, gezien vanuit het gebouw, wordt gecorrigeerd in achtereenvolgens de hoofdmaten (de terrassen) en de inrichting ervan (de parterres, vijvers en detaillering).

Zo kan de compositie tot 'reuzen'-proporties uitdijen, zonder dat het menselijke oog de greep erop verliest. Le Nostre heeft het 'oneindige' hier niet gesymboliseerd in een 'echo' of een perspectiefschildering op doek aan het eind van een as; hij heeft het 'oneindige' op een rationele, wetenschappelijke manier, tot de grenzen van het optisch mogelijke, in het landschap geconstrueerd.

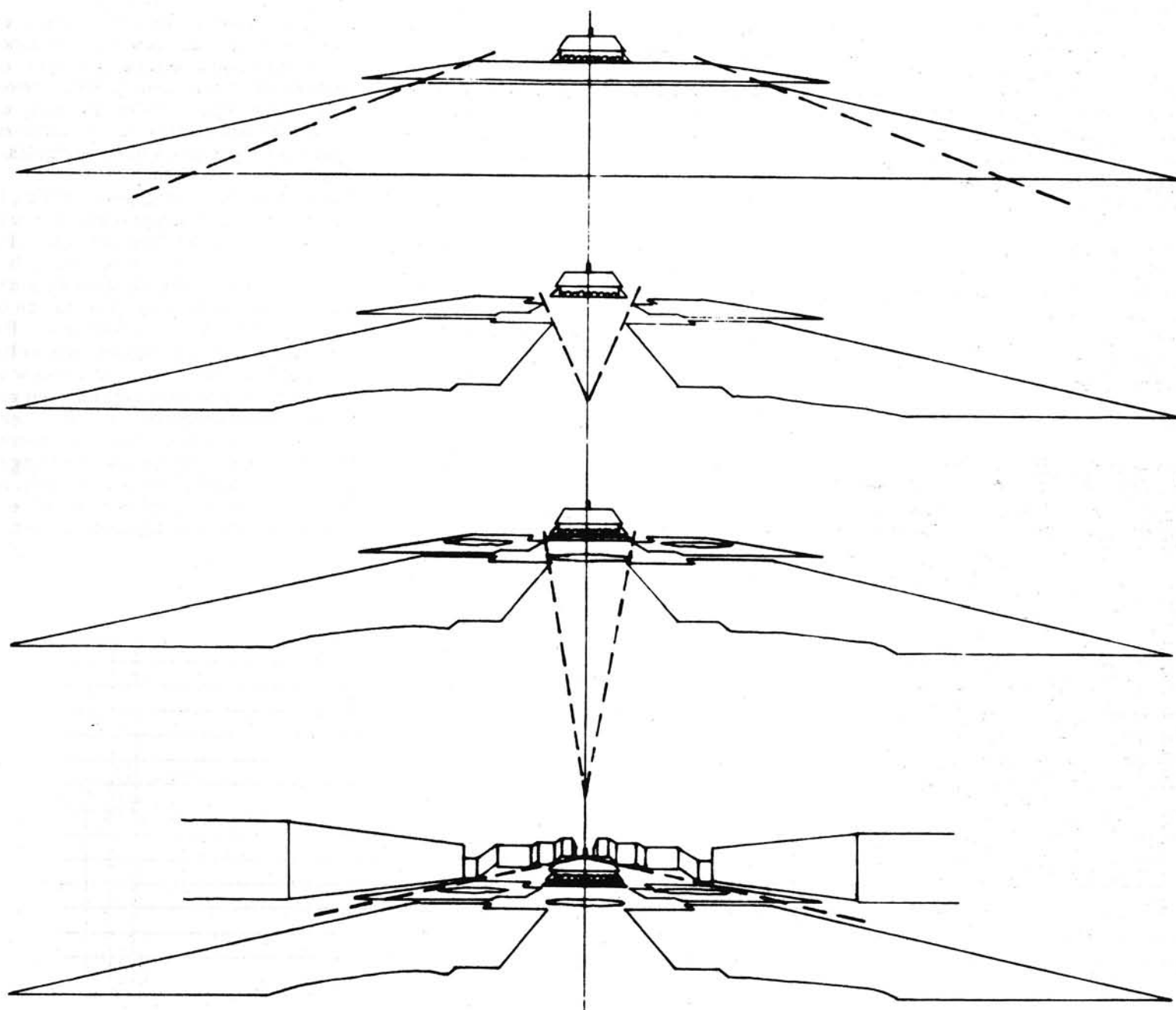
Er is evenwel meer dan dat. Naarmate de perspectivische vertekening in het beeld volmaakter wordt gecorrigeerd, ontstaat vanuit het gebouw gezien een illusie van 'volmaakte' orde. De vlakken zijn dan niet meer in de plantekening allen rond of vierkant en even groot; ze zijn het in de perspectivische werkelijkheid. En de plantekening geeft slechts een 'constructiemethode' weer, om zo'n 'volmaakte' orde in de ruimte, in het perspectivische beeld, te realiseren (fig. 2.71).

In de andere richting gezien, vanaf Hercules naar het gebouw, heeft de hele constructie een omgekeerde werking, ongeveer zoals bij de benadering van het gebouw aan de voorkant (fig.

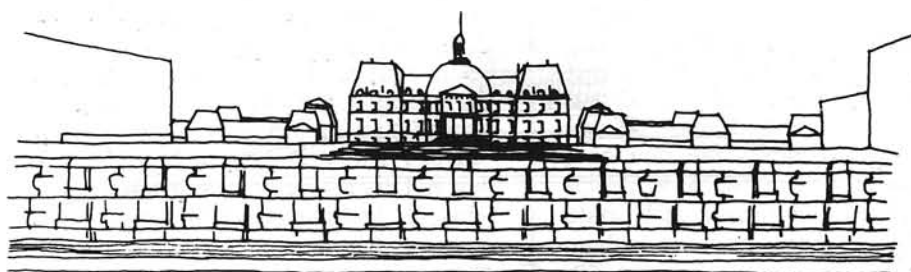


2.69

Vaux-le-Vicomte, Hercules, allegorie op Nicolas Fouquet

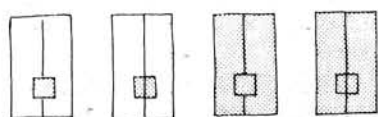


2.70
 Vaux-le-Vicomte, correctie van de perspectivische verkleining in de hoofdmaten (terrasvlakken) en detaillering (parterres, vijvers).
 De wand is een coulisse voor het Hercules-beeld

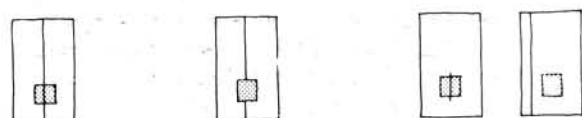


2.74

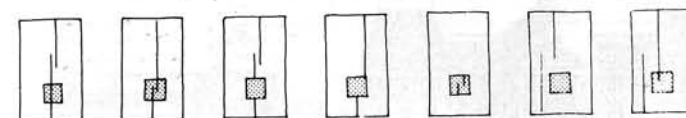
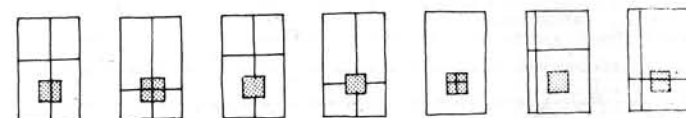
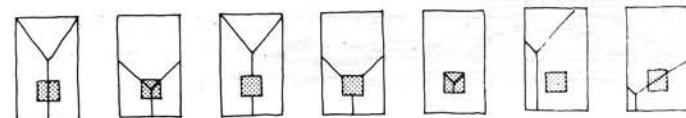
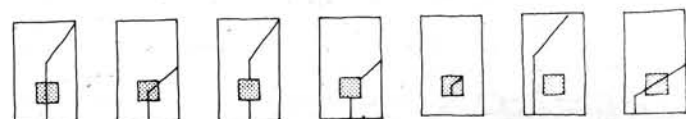
Vaux-le-Vicomte, het naar voren treden van de achterfaçade door het 'wegvallen' van de vlakken ervoor (bij een laag standpunt)



A



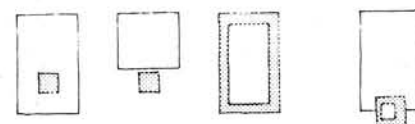
B



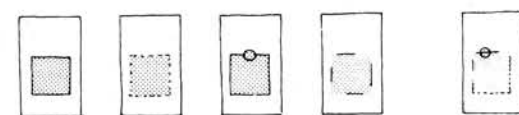
C

2.76

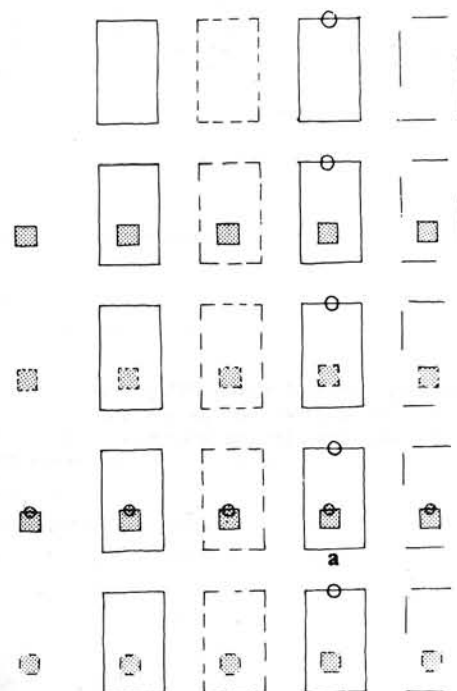
Schematische modellen van de interactie tussen gebouw en spiegelglas (A), de positie van het gebouw ten opzichte van de spiegelglas (B) en mogelijke deformaties van de spiegelglas in relatie tot de positie ten opzichte van het gebouw (C)



A



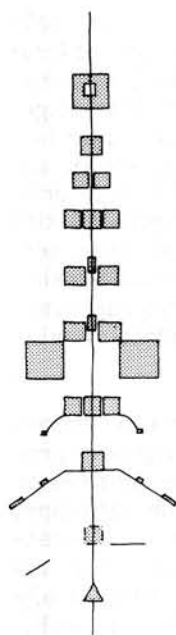
B



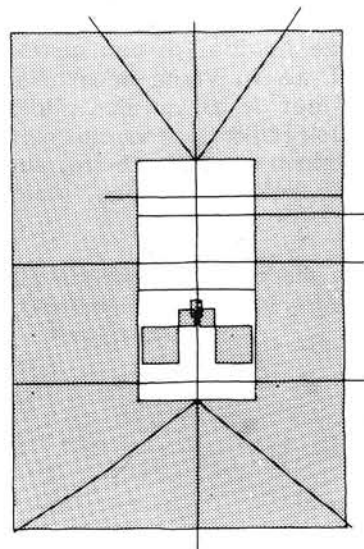
C

2.75

Schematische modellen van de positie van het gebouw ten opzichte van de ruimte (A), de werking van de wand van het gebouw (B), en de mogelijke correlaties tussen de wand van het gebouw en de wand van de ruimte (C)



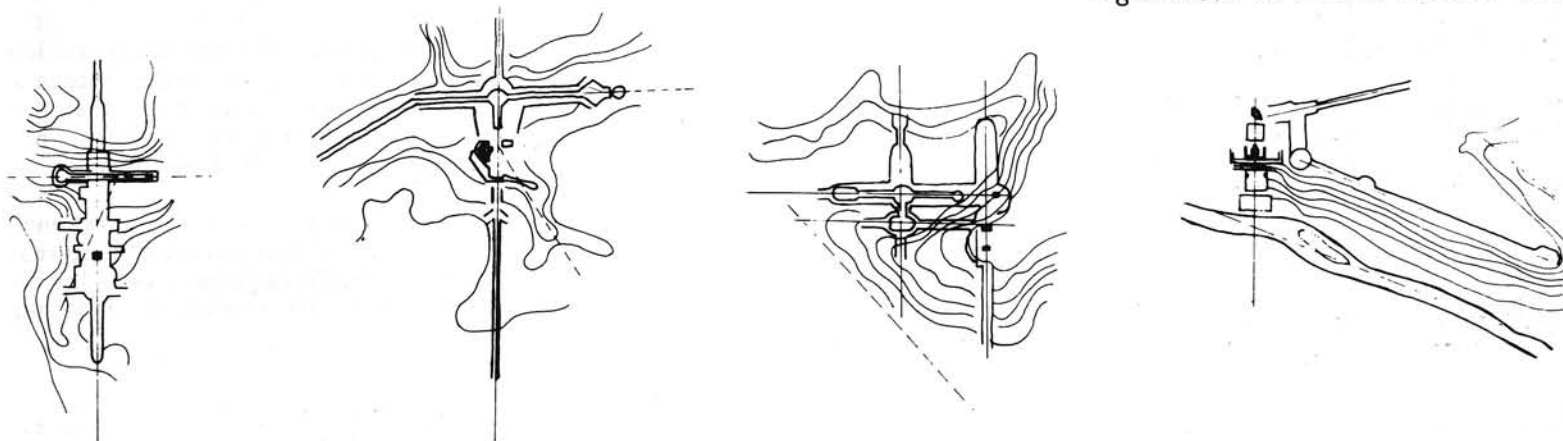
2.77
Vereenvoudigd schema van enkele stadia in de 'deformatie' van het gebouw op een (spiegel)as



2.78
Vaux-le-Vicomte, diagram van gebouw, assenstelsel en ruimte

gen. In combinatie met dezelfde mogelijke werkingen van de (tuin-) ruimtewand ontstaat een matrix van modellen, die de mogelijke correlaties aangeeft van de wand van het gebouw ten opzichte van die van de ruimte (fig. 2.75c). In deze matrix is model A het type, dat we in Vaux hebben aangetroffen.

Evenals de as in de interactie tussen tuin en landschap door de tuinwand heen kon afbuigen, splitsen, kruisen en verschuiven, kan dit ook in de interactie tussen gebouw en (tuin-)ruimte. In fig. 2.76a is de mogelijke, modelmatige interactie te zien tussen gebouw en spiegelas. In het eerste model is er geen interactie, in het tweede vindt interactie plaats in het gebouw, in het derde in de tuin, en in het vierde model zowel in het gebouw als in de tuin. Fig. 2.76b laat vervolgens zien, welke de positie kan zijn van de spiegelas ten opzichte van het gebouw. Hiervan afgeleid is tenslotte fig. 2.76c, waarvan de modellen behalve de positie ook de mogelijke deformaties van de as laten zien. Samenhangend met de ontwikkeling van de (spiegel-)as kan verder een deformatie optreden van het gebouw. Enkele gesimplificeerde stappen in deze deformatie van het gebouw op de as zijn weergegeven in figuur 2.77. In Vaux-le-Vicomte tref-



2.79
Diagrammen (op niet vergelijkbare schaal) van respectievelijk Vaux-le-Vicomte, Chantilly, Sceaux en Saint Germain-en-Laye

LITERATUUR

- (1) Justus Lipsius
'De constantia in publicis malis, 1584'
Citaat uit 'aardse paradijzen', N.R.C. Handelsblad, 22 april 1983.
- (2) Psalm 104
Hooglied 4:12
- (3) Pearsall, D. en Salter, E.
'Landscapes and seasons of the medieval world'
Londen, 1973.
- (4) Lorenzo de Medici il Magnifico, Opere ed., A. Simione Bari, 1913, vert. in A. Turner
'The Vision of Landscape in Renaissance Italy'
Princeton, 1966.
- (5) Pearsall, D. en Salter, E.
Landscape and seasons of the medieval world'
Londen, 1973
- (6) Vitruvius
'De Architectura Libri Decem, liber III, cap. 1.'
- (7) F. Hopper
'De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet'
Bulletin K.N.O.B., no. 3/4, 1983.
- (8) F. Hopper
'De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet'
Bulletin K.N.O.B., no. 3/4, 1983.
- (9) F. Hopper
'De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet'
Bulletin K.N.O.B., no. 3/4, 1983.
- (10) André Mollet
'Le Jardin de Plaisir'
Stockholm, 1651.
- (11) L. Benevolo
'The Architecture of the Renaissance'
Londen, 1978.
- (12) Pascal, Pensées
'Citaat uit: Benevolo, The Architecture of the Renaissance'
Londen, 1978.
- (13) F. Hopper
'De Nederlandse klassieke tuin en André Mollet'
Bulletin K.N.O.B. NO. 3/4, 1983.
- (14) L. Benevolo
'The Architecture of the Renaissance'
Londen, 1978.
- (15) J. Boyceau
'Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art'
Parijs, 1638.
- (16) J. Stehouwer
'De geometrische tuin; een kwestie van interpretatie'
Delft, 1977.
- (17) B. Tschumi
'Parc de la Villette'
Parijs, 1982
- (18) R. Pfnor e.a.
'Le chateau de Vaux-le-Vicomte'
Parijs, 1888.
- (19) T. Cook
'Twenty-five great houses of France'
Londen, z.j.
- (20) R. Pfnor e.a.
'Le chateau de Vaux-le-Vicomte'
Parijs, 1888.
- (21) R. Pfnor e.a.
'Le chateau de Vaux-le-Vicomte'
Parijs, 1888.
- (22) R. Pfnor e.a.
'Le chateau de Vaux-le-Vicomte, citaat uit les portefeuilles de Vallant, V.III., Bibliothèque Nationale'
Parijs.

- (23) R. Pfnor e.a.
'Le chateau de Vaux-le-Vicomte,
Parijs, 1888.
- (24) Jean de la Fontaine
'Lettre de Maucroix, édit. cit. V.
III.', p. 304, citaat uit R. Pfnor
'Le chateau de Vaux-le-Vicom-
te'.
Parijs, 1888.
- (25) Jean de la Fontaine
'Elégie aux nymphes de Vaux, ci-
taat uit: Hector Saint Sauveur,
Chateaux de France'
Parijs, 1948.
- (26) F. Hamilton Hazlehurst
'Gardens of Illusion'
Nashville Tennessee, 1980.
- (27) P. Pean
'Jardins de France, Vol. I'
Parijs 1925.
- (28) Pascal, Pensées
'Citaat uit: L. Benevolo, The Ar-
chitecture of the Renaissance'
Londen, 1978
- (29) F. Hamilton Hazlehurst
'Gardens of Illusion'
Nashville Tennessee, 1980.
- (30) F. Hamilton Hazlehurst
'Gardens of Illusion'
Nashville Tennessee, 1980.
- (31) Verhagen
'Het geluk van de tuin'
Zwolle, 1961.
- (32) Bijhouwer
'Waarnemen en ontwerpen in
tuin en landschap'
Amsterdam, 1967.
- (33) R. Jansen en J.W. van Kuilen-
burg
'Een architectonisch onderzoek
van het Park de Tempel' Scriptie
'Stadsparken', Vakgroep Lands-
chapskunde en Ekologie, TH-
Delft, 1984.
- (34) Pelt, R.J. van
'De wereld van Huygens, Hof-
wijck', Bulletin K.N.O.B. no. 3/4,
1983.
- (35) Steven Peterson
'Urban Design Tactics', Archi-
tectural Design nr.49, 1979.

3. BALANS DER BEWEGING

INHOUD

3.1 Inleiding

Analysemethoden
Bruikbaarheid voor het landschapsontwerp

3.2 Het probleem van de landschapsstijl

De receptuur van de landschapsstijl
De romantische vormtaal
Het begrip 'stijl'

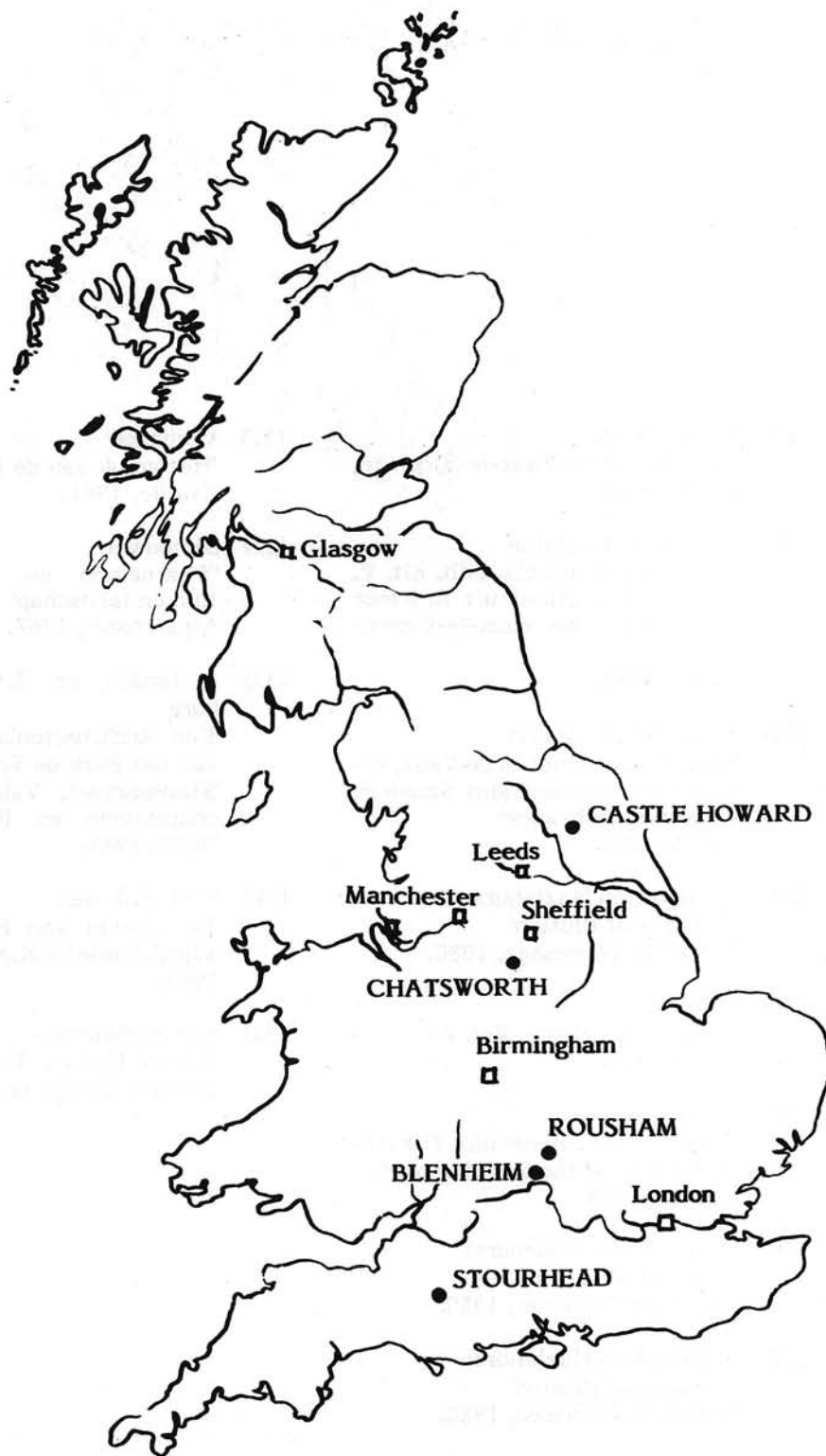
3.3 Beknopte voorgeschiedenis van het landschapsontwerp

Italië
Frankrijk

3.4 De landschapskunst

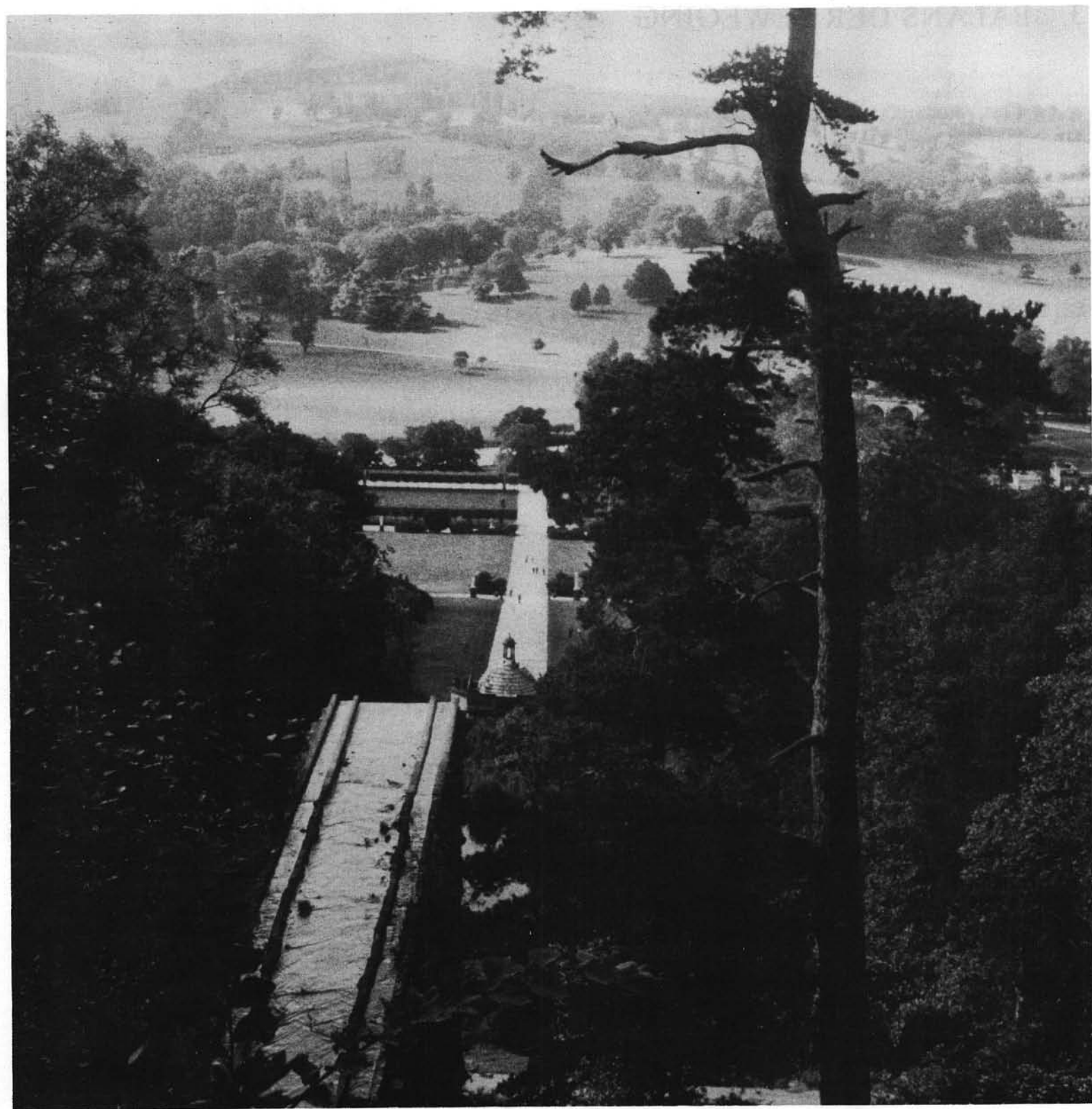
Castle Howard
Rousham 1 en Rousham 2
Browns verbouwing van Blenheim Palace
Stourhead
Humphrey Repton
Paxtons Chatsworth

3.5 De betekenis van de landschapskunst voor de ontwikkeling van het ruimtelijk ontwerpen



3. BALANS DER BEWEGING

DE BEELDING VAN DE CONTINUE LANDSCHAPSRUIMTE



3.1 Inleiding

De landschapskunst ontwikkelde zich in Engeland in een betrekkelijk korte bloeiperiode, ruwweg in de eerste helft van de 18e eeuw. De invloed ervan was evenwel tot ver in de 19e eeuw merkbaar. In deze studie wordt een poging ondernomen om het begrip van de landschapskunst te verdiepen en de ideeën en vormgevende techniek die daarbij een rol spelen een plaats te geven in de ontwikkeling van het vakgebied. De relatie tussen 'huis' en 'landschap' zoals die vorm kreeg in het Engelse landschapsontwerp staat hierbij centraal in de belangstelling. In een vervolg-studie zal de invloed van de ideeën die hierin ontwikkeld zijn op het 19e eeuwse stadsontwerp aan de orde komen.

Het onderzoek naar het 18e eeuwse landschapsontwerp staat in Nederland nog in de kinderschoenen. In Engeland en Duitsland verschijnen met enige regelmaat studies, vooral monografieën, en ook in Frankrijk verschijnen zo nu en dan waardevolle bijdragen. Tot een samenhangende interpretatie is het nochtans niet gekomen. Aan Nederlandse studies ligt meestal een aantal vooronderstellingen ten grondslag die 'cultuurhistorisch' van aard zijn. De aandacht is gericht op de overgang van de 'formele stijl' (Barok) naar de 'landschapsstijl' (Romantiek) met als voornaamste aandachtspunten het ontstaan van een nieuwe vormtaal (1) en een nieuw natuurbegrip (2). De oorsprong van deze vernieuwingen wordt vaak gezocht in de Engelse romantische literatuur, bijvoorbeeld die van Pope, ook wel in de Franse schilderkunst van bijvoorbeeld Claude en l'Orizante (3). De landschapskunst

Chatsworth, Derbyshire. Het landschapspark aan de overzijde van de Derwent, gezien vanaf het aquaduct. Op de achtergrond Edensor

dreigt daarmee buiten de ontwikkeling van het ruimtelijk ontwerpen geplaatst te worden. Het is daarom van belang de aandacht te richten op de innerlijke stuwkracht van nieuwe ideeën over ruimte en tijd, een nieuwe opvatting van landschap, zoals die neergelegd is in het landschapsontwerp 1).

Een bruikbare uitgangsstelling voor de analyse van het landschapsontwerp wordt hier gezocht in een kunsthistorisch begrip van de ontwikkeling van het beeldend denken en in een relativisering van het 19e eeuwse stijlbegrip. De analyse van de hier behandelde voorbeelden bestaat uit een tamelijk vrij gebruik van bestaande analysemethoden in de architectuur, die hier beknopt zullen worden aangeduid 2).

Analysemethoden

De analyse van de wijze waarop het landschap in de architectuur is geformaliseerd wordt door verschillende auteurs formele analyse genoemd (5). De bijdragen van Gerrit Smienk en Clemens Steenbergen elders in dit boek zijn daar beide toe te rekenen, zij het met enige nuanceverschillen.

De morfologische analyse bestaat in een uiteenleggen van de complexe stadsstructuur. Ook hierin zijn nuances: bij Guidoni (6) gaat het om de dialectiek tussen straat en blok. Bij de analyse van Rowe en zijn leerling Peterson (7) van de stadsstructuur van Rome gaat het om het uitprepareren van de actieve compositie-elementen van de stadsruimte: de straat en het plein.

De typologische analyse richt zich op de intrinsieke samenhang van vormgevende overwegingen, het 'plantype' (8). Kan men een plantype onderkennen, dan is het reproductief bruikbaar. De typologische analyse is zowel op gebouwen als op stadsplattegronden van toepassing.

De psychodynamisch-kritische benadering is een nieuwe manier om het ruimtelijk ontwerp, en vooral ook het ontwerpproces dat er aan ten grondslag ligt, te analyseren (9). De analyse beschrijft de inhoud, de innerlijke hoedanigheid van het ontwerp, zoals die wordt bepaald door de psychodynamische verhoudingen objectmatig - ruimtelijk en individueel - collectief. In de methode wordt dus een verband gelegd tussen architectonische categorieën en psychodynamische verhoudingen.

Bruikbaarheid voor het landschapsontwerp

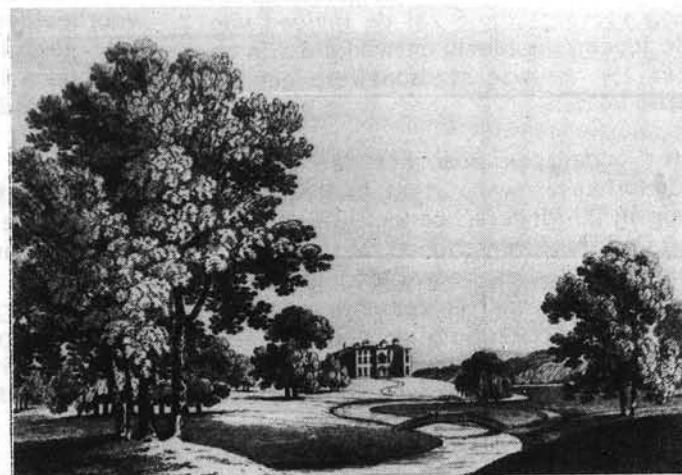
De formele analyse lijkt voor het 18e eeuwse landschapsontwerp van betrekkelijke betekenis, omdat daarin de formele ordening juist wordt gerelativeerd. De morfologische analyse lijkt evenmin bruikbaar voor het landschapsontwerp, al speelt de morfologie van het landschap daarin vaak een belangrijke rol. De typologische analyse geeft houvast om compositieschema's te herkennen, maar lijkt van betrekkelijke betekenis door de situatieverschillen die elk landschap laat zien. Daarbij komt dat ik de aandacht meer wil richten op de unieke betekenis van het ontwerp, op 'de uitvinding',

1) Deze keuze is ingegeven door de behoefte de autonome betekenis van het landschapsontwerp bloot te leggen. Dat wil echter nog niet zeggen dat de dynamiek van de vakontwikkeling enkel daarin gezocht moet worden. Waar die gezocht moet worden is een van de moeilijke vraagstukken van de architectuurgeschiedenis (4).

2) Zie voor een uitvoeriger behandeling van de morfologische en de typologische analyse het collegedictaat B310A011: 'De stad als object van bewerking' (Permanente Werkgroep Projectraad-productie).

dan op de herhaalbaarheid. De dynamisch-kritische benadering biedt aanknopingspunten om nieuwe ruimtelijke ideeën bloot te leggen, maar benoemt niet de compositiemiddelen waarmee dat kan worden bereikt.

Geen der analysemethoden is geschikt om de compositie van de Engelse landschapsparken te ontleden. Het zoeken is naar een combinatie van bruikbare elementen van de verschillende analysemethoden die meer op het landschapsontworp is toegesneden. De voorzichtige conclusie zou kunnen zijn dat in de landschapskunst een zelfstandige beeldende discipline is ontwikkeld, die buiten het formele systeem van de architectuur is getreden.



De opvatting van The Landscape Movement versus die van The Picturesque.
Een illustratie van Hearne bij het gedicht 'The Landscape' van Knight

3.2 Het probleem van de landschapsstijl

Het begrip 'Engelse landschapsstijl' heeft in het vakgebied vaste voet gevonden. Men gebruikt het voor ontwerpen die niet strak (formeel) geordend zijn maar 'vrij', uit zowel de 18e als de 19e eeuw. Zelfs vroeg 20e eeuwse ontwerpen worden hiermee aangeduid. Ik zal trachten aannemelijk te maken dat men het begrip vaak ten onrechte gebruikt. Dat de landschapsstijl eigenlijk helemaal geen stijl is, en dit cliché het uitzicht belemmert op het ontstaan van een kunstvorm die voor de ontwikkeling van het ruimtelijk ontwerpen van wezenlijke betekenis is geweest.

De receptuur van de landschapsstijl

Tegen het einde van de 19e eeuw werden parken voor de in West-Europa toen snel groeiende steden vaak volgens recept aangelegd uit voorbeeldboeken die aanwijzingen gaven voor het maken van een 'geslaagd' ontwerp (10). Deze receptuur bevatte onder meer de volgende aanwijzingen:

- het gebruiken van pittoreske elementen uit de omgeving als achtergrond, bijvoorbeeld het zicht op een kerktoeren;
- het wegwerken van afrasteringen, waardoor het park groter lijkt dan het in werkelijkheid is;
- het toepassen van optisch bedrog om ruimte en afstand te suggereren door middel van holle grasvelden, coulissen en atmosferische perspectief (dit is het kiezen van grijsgetinte beplanting in de achtergrond);
- het ongekunsteld, 'natuurlijk' groeperen van de - bij voorkeur exotische - beplanting;
- het suggereren van doorstromende waterpartijen door het krommen en wegplanten van de uiteinden;
- het verbergen van kruispunten in het padensysteem in de beplanting, waardoor het contrast open - dicht

versterkt wordt;

- het gebruikmaken van weerspiegeling van beplanting en tempeltjes in het water;
- het vangen van het zonlicht 's ochtends vroeg en 's avonds laat in zichten en toppen van de beplanting;
- het toepassen van ornamenten met zinnebeeldige betekenis zoals de hoorn des overvloeds, rozetten, manen, enzovoort.

Aan het ontstaan van deze receptuur die bestaat in het clichématig, niet meer geheel bewust toepassen van op zichzelf genomen belangrijke vondsten ligt een strijd om een nieuw schoonheidsideaal ten grondslag die zich in de laatste decennia van de 18e eeuw en de eerste helft van de 19e eeuw, vooral in Engeland, afspeelde. Het strijdperk was de landschapskunst, waarvan de bloeiperiode toen al voorbij was. In deze strijd kwamen twee opvattingen tegenover elkaar te staan die bekend zijn geworden als The Landscape Movement versus The Picturesque.

De belangrijkste representant van The Landscape Movement was Lancelot 'Capability' Brown (1715-1783), die een zeer groot aantal parken heeft omgevormd naar zijn ideeën, waaronder Blenheim, dat in dit hoofdstuk behandeld wordt. The Landscape Movement vertegenwoordigde het klassicistisch denken. Brown hanteerde klassieke esthetische criteria zoals harmonie en proportie (The Beautiful) en oneindigheid (The Sublime).

Richard Payne Knight (1750-1828) en Uvedale Price (1746-1829) vertegenwoordigden het laat 18e eeuwse, romantische schoonheidsideaal, dat men The Picturesque is gaan noemen (11) en dat gekenmerkt wordt door een streven naar schilderachtigheid, contrast, variatie, onregelmatigheid, complexiteit en 'natuurlijkheid'. De oorzaak van dit streven lag niet in de

landschapskunst zelf besloten, maar werd er als het ware in 'geprojecteerd'. The Picturesque hield geen nieuwe opvatting van het landschap in. Daarom moet men in 19e eeuwse ontwerpen onderscheid maken tussen The Picturesque en een 'onderstroom', waarin wel nieuwe ruimtelijke, landschappelijke en stedenbouwkundige ideeën werden geformuleerd. Deze onderstroom is te beschouwen als een verdere ontwikkeling van de landschapskunst. In The Picturesque overheerste het subjectiveren van de ruimtebeleving, terwijl in de landschapskunst het objectieve, dynamische begrip van het landschap prevaleerde.

De romantische vormtaal

Het meest in het oog vallende vormkenmerk van de Romantiek is de 'kromme lijn', die in de discussie over het landschapsontwerp vaak tegenover de 'rechte lijn' wordt gesteld. De kromme lijn geldt als ouderwets; de rechte wordt als modern beschouwd (3). Dat is een ongenueanceerd oordeel, waarbij geen recht wordt gedaan aan het romantische vormbegrip. De kromme lijn wordt gezien als een lijn die onterecht, dat wil zeggen op on-

3) Deze tegenstelling moet mede gezien worden in het licht van de vormdialektiek van het laat 19e eeuwse (Franse) stadsontwerp. De blokverkeveling, de basisidee van de 19e eeuwse stadsuitleg, door Cerda in zijn plan voor Barcelona nog in een grid met diagonalen weergegeven, kreeg in Frankrijk en Duitsland een monumentale 'facade' naar het model van de 18e eeuwse Franse formele stedenbouw. De parkaanleg contrasteerde met deze 'klassicistische' ordening van straten en blokken in het uitdrukken van het romantisch vormidee. Een Nederlands voorbeeld hiervan is het eerste ontwerp van H.P. Berlage voor Amsterdam-Zuid (1902).

juiste gronden niet recht is. Daarmee wordt uit het oog verloren dat de vrije curve of de arabesque een nieuw dynamisch vormbegrip representeerde, waarin het formele denken van de 17e en 18e eeuw werd verlaten.

In het formele denken drukte de vorm de innerlijke organisatie van het object uit - nee: was die organisatie. Dit werkelijkheidsbeeld viel in de 18e eeuw uiteen in het functioneel begrip van de Verlichting (het rationele denken) en het vormbegrip van de Romantiek (het gevoelsmatige denken). Het was de veranderingskracht van de subjectieve emotie die deze tweespalt zijn dynamiek gaf. De Romantiek laat de ontwikkeling van een statisch naar een dynamisch vormidee zien, maar met een nog hybride karakter: een vormende energie die de materie doet stollen tot vorm en tegelijkertijd elke vorm in beweging kan oplossen (12). Deze ontwikkeling is mijns inziens wezenlijk voor een juiste interpretatie van de landschapskunst, omdat met behulp hiervan een nieuw begrip van landschap (omgeving) gestalte kon krijgen.

Het begrip 'stijl'

Het begrip stijl wordt kunsthistorisch vaak ongeveer begrepen als 'mode': een verzameling van uiterlijke vormenkenmerken die in een bepaalde periode overheersen en waarvan men veronderstelt dat ze de tijdgeest uitdrukken. De ene stijlperiode volgt de andere op als gevolg van maatschappelijke veranderingen en van veranderende zeden. Deze opvatting is in de tuin- en landschapsarchitectuur algemeen verbreid. Boer merkt bijvoorbeeld het volgende op: "Was de Renaissance juist op het punt aangekomen het uitzicht op een nieuwe verlichte levenswijze in een 'ruimtelijke doorbraak' van de statische tuinvorm te laten blijken, de Barok zullen we vooral ervaren als de periode waarin de heerser

zich zal doen gelden in grootste concepties van gebouwen en open ruimte en later ook in de stedenbouw. De aanzet hiertoe wordt gegeven door het bewind van de 'Zonnekoning' Lodewijk XIV (1638-1715). Zijn legendarische uitspraak: "l'Etat c'est moi" manifesteert zich, vooral voor de mens uit de 20e eeuw, die Versailles bezoekt, in de indrukwekkende ruimtelijke compositie van de tuin." (13). Jellicoe ziet de tuin van Villa Boboli als: "... a mixture of Roman Renaissance, Mannerism and Baroque. The grotto (...) shows the Mannerist escape from reality in a grotesque world (...). On the other hand, the gardens link classical Rome splendidly to the France of le Nôtre" (14). Zo'n zienswijze is als verklaring onbevredigend. Met zulk een formalistisch stijlbegrip kan men niet in het ontwerp doordringen, omdat de vormgevende overwegingen er achter in het duister blijven.

Een interessante visie op het begrip stijl is te vinden bij de pianist en muziekhistoricus Charles Rosen (15). Hij merkte op dat, zelfs binnen het oeuvre van één kunstenaar, we zijn stijl niet karakteriseren aan de hand van regelmatigheden in zijn werk, maar aan de hand van "zijn grootste en meest individuele succes". Het buitengewone staat centraal in onze belangstelling. In de zienswijze van Rosen is elk werk (opus) in beginsel 'absoluut': het kent zijn eigen organisatie en bestaat slechts in zichzelf, in die zin, dat de oorzaken van de vormgeving slechts in het werk zelf te vinden zijn. Het is uniek, weerstaat parafrase, maar - en dat is een contradictie die essentieel is voor een kunsthistorische benadering van het werk - kan slechts ontstaan en begrepen worden in de context van een muzikale 'taal' die gekenmerkt wordt door de mogelijkheid tot parafraseren en vertalen (de 'anonyme stijl' of 'musical vernacular'). De stijl van Haydn, Mozart en Beethoven bestaat zijns inziens in een synthese van artistieke mogelijkheden van de ano-

nieme stijl, en een zuivering van niet (meer) ter zake doende overblijfselen uit een voorbijge traditie. Hierin zit het idee van een stijlontwikkeling die niet als een blind proces maar als een evolutie verloopt: stijl als consequentie van een ontwikkeling in vormgevend denken. Een voortdurende vernieuwing is kenmerkend voor de ontwikkeling van een stijl tegenover epigomisme, dat aan zichzelf gelijk blijft.

Het verklarend beginsel van de stijlontwikkeling moet daarom niet gezocht worden in de uiterlijke verschijningsvorm, maar in de ideeën die er aan ten grondslag liggen. In het landschapsontwerp: een nieuw begrip van de wereld, nieuwe ruimtelijke ideeën, een nieuwe visie op het landschap (16).

3.3 Beknopte voorgeschiedenis van het landschapsonwerp

De relatie tussen 'het huis' en 'het landschap' vormt, zoals eerder gezegd, een rode draad die door deze studie loopt. De bedoeling is om na te gaan hoe het begrip van deze relatie zich in de architectuur heeft verdiept, genuanceerder is geworden, verrijkt is met nieuwe ideeën over het landschap. Om de betekenis van de landschapskunst hierin te kunnen begrijpen is het wenselijk de ideeën van de Italiaanse renaissance architectuur, de Franse tuinarchitectuur en de Engelse tuin- kunst - zoals ik die zie - beknopt naast elkaar te zetten.

Italië

Door de pacificatie van de Veneto en Toscane in de loop van de 15e eeuw was de verdedigbaarheid als basis voor de plaatskeuze van het huis verdwenen. Het uitzicht over het landschap werd van noodzaak tot genoeg. Kastelen hoog in de bergen maakten plaats voor landhuizen tegen glooiende heuvels of op de top van lagere uit-

lopers (de Piedmonte). Dat ging samen met een bewuster begrip van de oriëntatie van het huis in de ruimte, door middel van de vier windrichtingen. Villa Capra, een ceremoniële villa, ligt op de top van een lage heuvel van waaruit men de Po-vlakte, waar de nieuw ontgonnen of nog te ontginnen landbouwgronden lagen, kan overzien. Villa Medici is het voorbeeld van een Toscaanse villa gelegen tegen de heuvels van waaruit men Florence kan overzien.

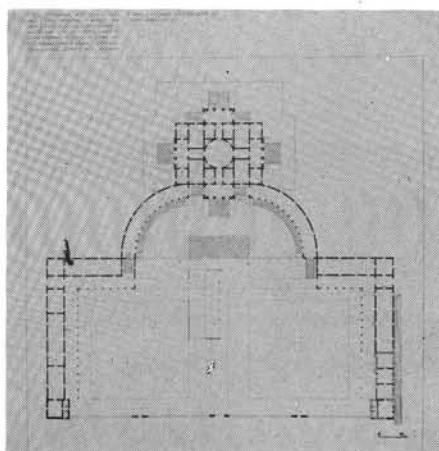
De belangrijkste ontdekking van de Italiaanse tuinkunst is mijns inziens het panorama, het 'balkon naar het landschap'. Ruimtelijk is er een ontwikkeling zichtbaar van grid naar axialiteit als basis voor de lay-out van de tuin of het park. De ontwikkeling van Villa Capra naar Villa Trissino (Meledo) in het werk van Palladio is hiervan een voorbeeld. Tegelijkertijd deed zich een ontwikkeling voor van objectmatig naar objectloos ruimtebesef: bij villa Trissino is de relatie huis - landschap frontaal, maar bij Villa Crevelli en Villa Gamberaia schieten de ruimte-assen langs het huis, zijn ze flankerend. Villa Gamberaia is als ruimtelijk ontwerp zeer gecompliceerd. Er is een balkon naar Florence. Loodrecht daarop, aan een andere zijde van het huis, de ontwikkeling van een formele tuin, die geen frontale relatie heeft met het huis. De belangrijkste ruimte-as, die weer onafhankelijk is van de formele tuin, schiet langs het huis. De tuingevel heeft volgens de Toscaanse traditie een groot balkon vlak onder het dak, dat niet in de axiale ordening is opgenomen maar vrij over het geheel uitziet. De polariteit van de ruimte-as wordt gevormd doordat zij ontspringt in een nympheum, waarin het 17e eeuwse (nog animistische) natuurbegrip is aangeraakt. Zij is op de ruimte gericht, weergegeven door een balkon met een kolonnade. (Zie voor een uitvoeriger behandeling de bijdrage van Gerrit Smienk en Willem Heesen).

Frankrijk

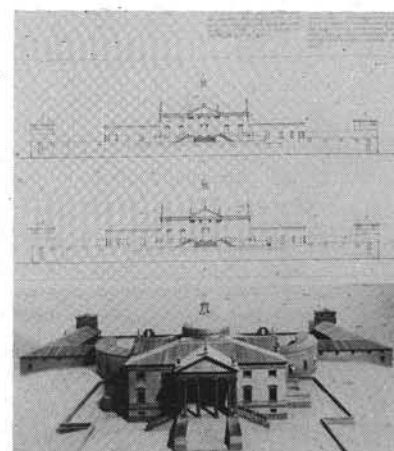
"Landscape architecture in seventeenth-century France was as important an art form as architecture, sculpture, and painting (...). The gardener of the period knew architectural



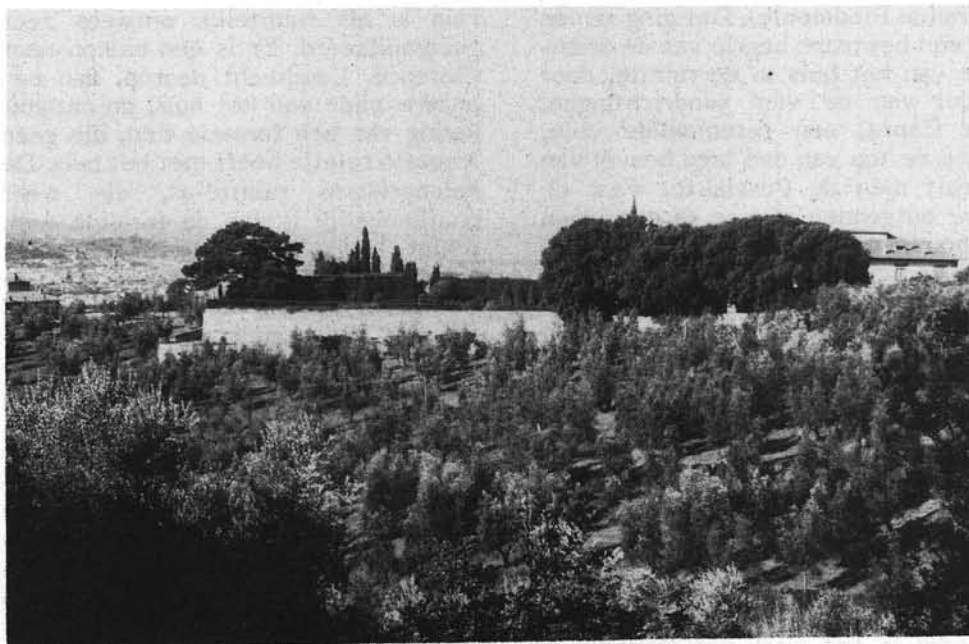
Villa Capra (la Rotonda). Vicenza (A. Palladio, 1566)



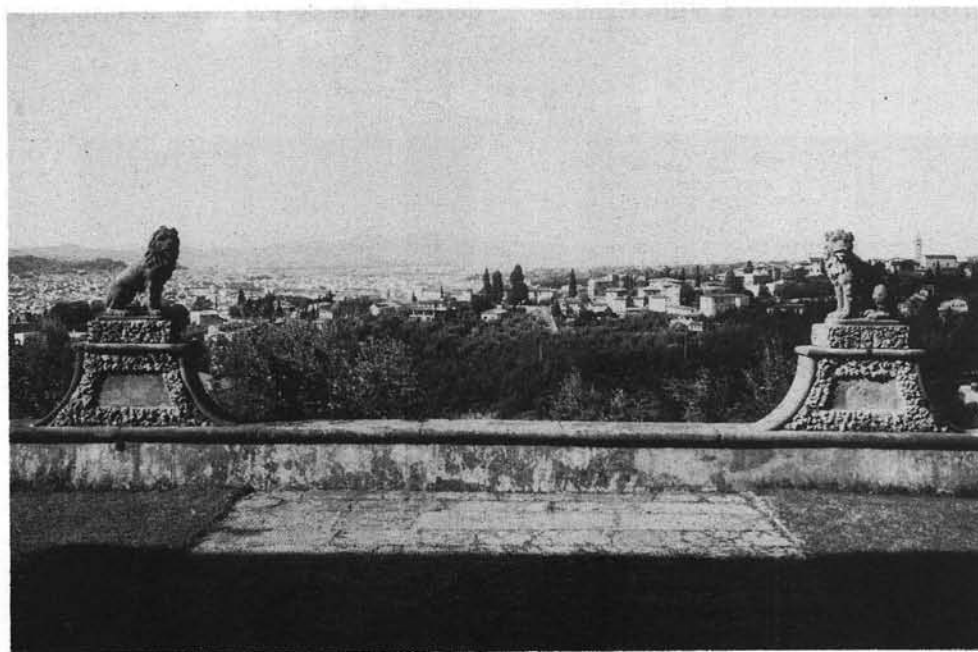
Villa Trissino, Meledo. Plattegrond. (A. Palladio, 1567)



Villa Trissino, Meledo. Maquette



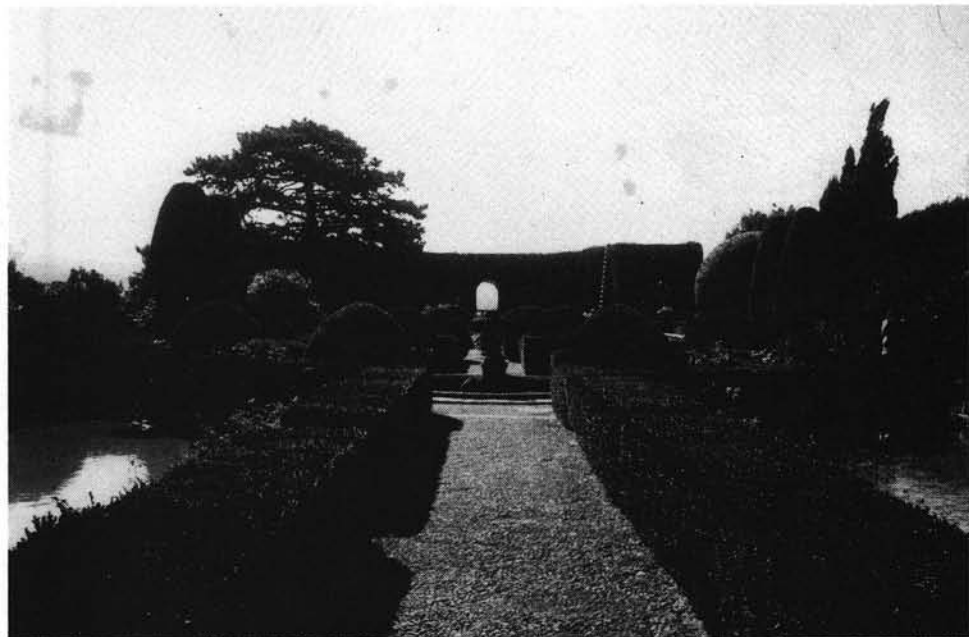
Villa Gamberaia, Settignano (1610)



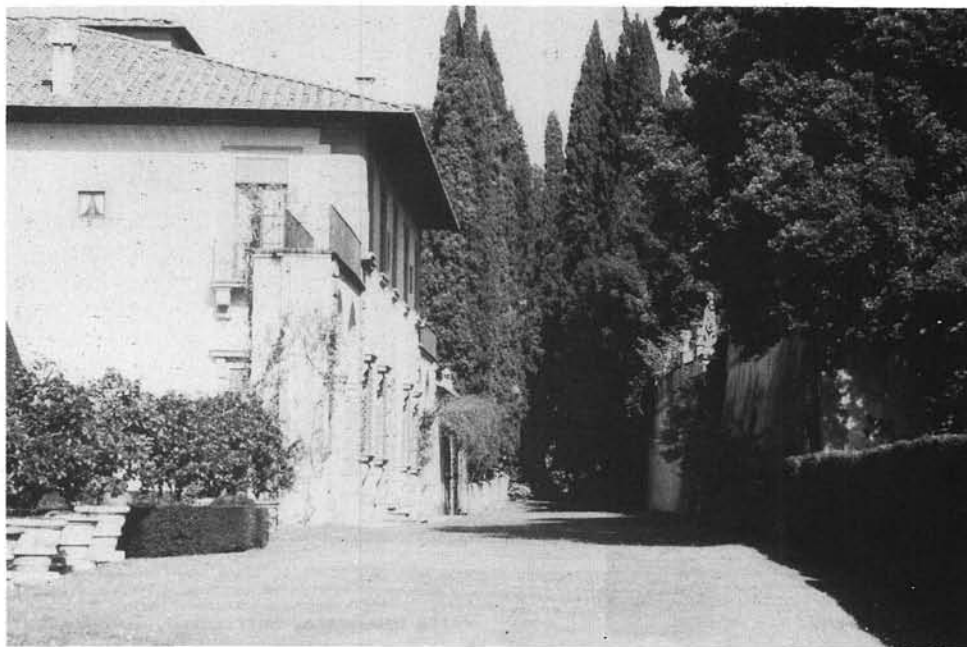
Villa Gamberaia, Settignano. Balkon naar
Florence



Villa Gamberaia, Settignano. Tuingevel



Villa Gamberaia, Settignano. Topiary-tuin



Villa Gamberaia, Settignano. Ruimte-as
richting nympheum



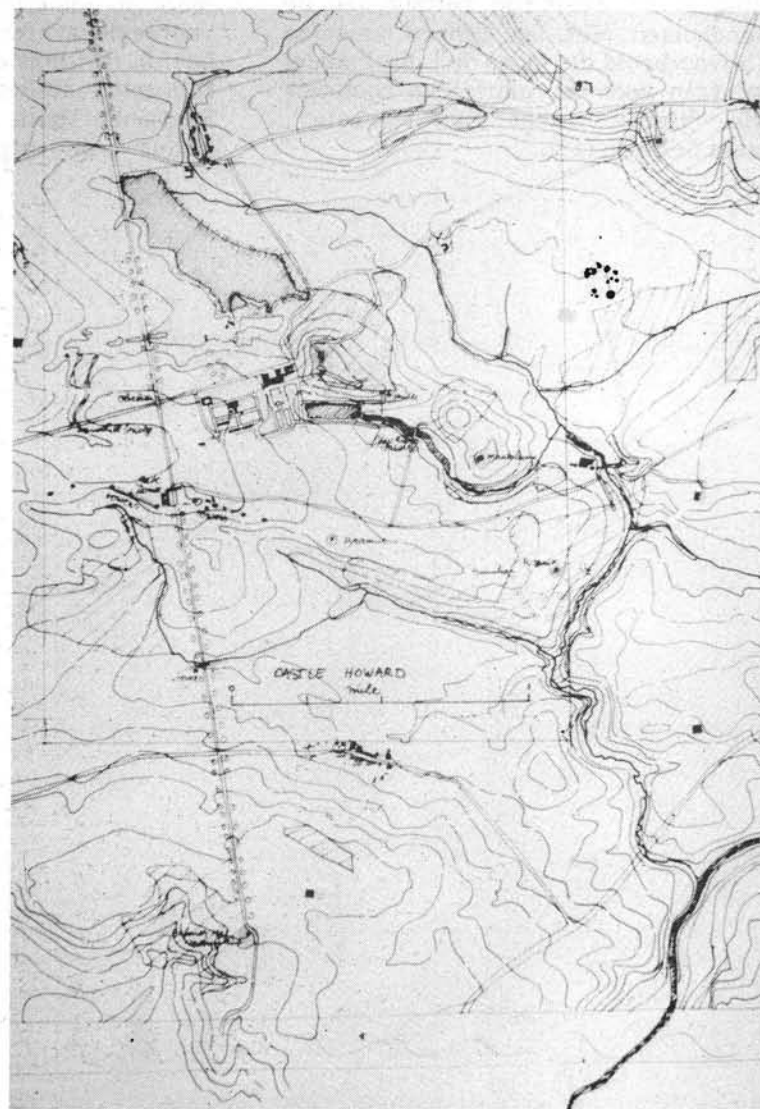
Villa Gamberaia, Settignano. Ruimte-as
richting ballustrade

principles and was able to extend them to the realm of the garden. He also knew to use sculpture to advantage, employing it (...) as a device to underscore the essential lines of the overall garden scheme" (17). Aan het ontwerp voor Vaux-le-Vicomte, het eerste grote werk van Le Nôtre uit 1661, zijn een aantal karakteristieken af te lezen die maatgevend voor 'de Franse tuin' zijn geworden. Het eerste dat opvalt is dat het huis midden in de ruimte staat, in het water. In Frankrijk kende men de burgerlijke Venetiaanse en Romeinse cultuur van de landhuizen niet, en hebben kastelen (bijvoorbeeld die langs de Loire) model gestaan voor de ruimtelijke compositie. "Heroic rather than domestic", zegt Jellicoe (13).

Zoals uit de studie van Clemens Steenbergens blijkt is de compositie van Vaux-le-Vicomte vanuit de centraal-perspectief gedacht, in een lineaire schakeling van optische verkortingen en verlengingen. De grondslag van het ontwerp van huis en tuin is een rastersysteem. Door vergroting en verkleining van de rastermodule ontstaat de proportionering van het ruimtelijk stelsel. De relatie van het huis met de tuin is frontaal. Ruimte-assen zijn tussen objecten gespannen (bijvoorbeeld tussen huis en standbeeld), maar er komen ook zichten voor (bijvoorbeeld achter het Hercules-standbeeld). Het huis en de tuin vormen een ruimtelijk stelsel, dat tegenover het landschap staat. Het landschap en de natuur zijn uitgebannen. Dit Grand

Ensemble is in beginsel driedimensionaal gedacht. De tuin is vlak, in terrassen opgevat. Dat lijkt enigszins in tegenspraak met de plaatskeuze: de tuin ligt in een dal en heeft dus twee hellende wanden. Bovendien staat de tuin niet loodrecht maar schuin op de begrenzingen van het dal. Een meesterlijke beheersing van de perspectief is nodig om de illusie van een plat vlak te geven. Of is juist de dubbelzinnigheid, de spanning die oproepen wordt door deze twee verschillende ordeningen te confronteren, de essentie van het ontwerp?

Castle Howard, Yorkshire. Landschapsstruc-
tuur (Tekening J.J. Peskens)



3.4 De landschapskunst

De ontwikkeling van de landschapskunst heeft gestalte gekregen in een relatief klein aantal Engelse parken, die juist daarom van grote historische betekenis zijn. Deze parken zijn niet alleen te beschouwen als mijlpalen, maar hebben elk als kunstwerk ook een uitgesproken 'karakter'. De belangrijkste ervan worden hieronder nader belicht.

Castle Howard

Het ontwerp (1710-1725) voor het park van Howard Castle, voor het merendeel toegeschreven aan John Vanbrugh (1633-1726) heeft een revolutionair karakter. Nauwelijks vijftig jaar na Versailles werd hier een volkomen nieuwe visie op het landschap vormgegeven. In schaal overtreft het Versailles misschien wel; rondkijkend merk je dat tot kilometers in de omtrek obelissen, een nagemaakt 'Old Castle' en zo meer staan. Zij zijn nauwelijks in één plattegrond te vangen en worden daarom meestal weggelaten. Ze horen er echter wel degelijk bij, evenals een grafheuvel uit de Bronstijd.

Het eerste dat opvalt bij nadering van het kasteel is een kilometers lange, kaarsrechte laan, die niet rechtstreeks naar het huis loopt maar in het ontwerp een zelfstandige betekenis heeft gekregen ⁴⁾. Rijdend over deze laan passeert men een aantal poortachtige bouwsels, die als een vóóraankondiging van de oprijlaan dienst doen. Het lijkt of men het huis nadert en daarbij telkens een muur passeert die om het gehele landgoed loopt, maar dat is

4) Men ziet dit idee ook in Stowe, ontworpen door Bridgeman in samenwerking met Vanbrugh, maar daar schiet de laan schuin voor het huis langs en funktioneert als oprijlaan.



Castle Howard, Yorkshire. Luchtfoto



Castle Howard, Yorkshire. The Grass Walk



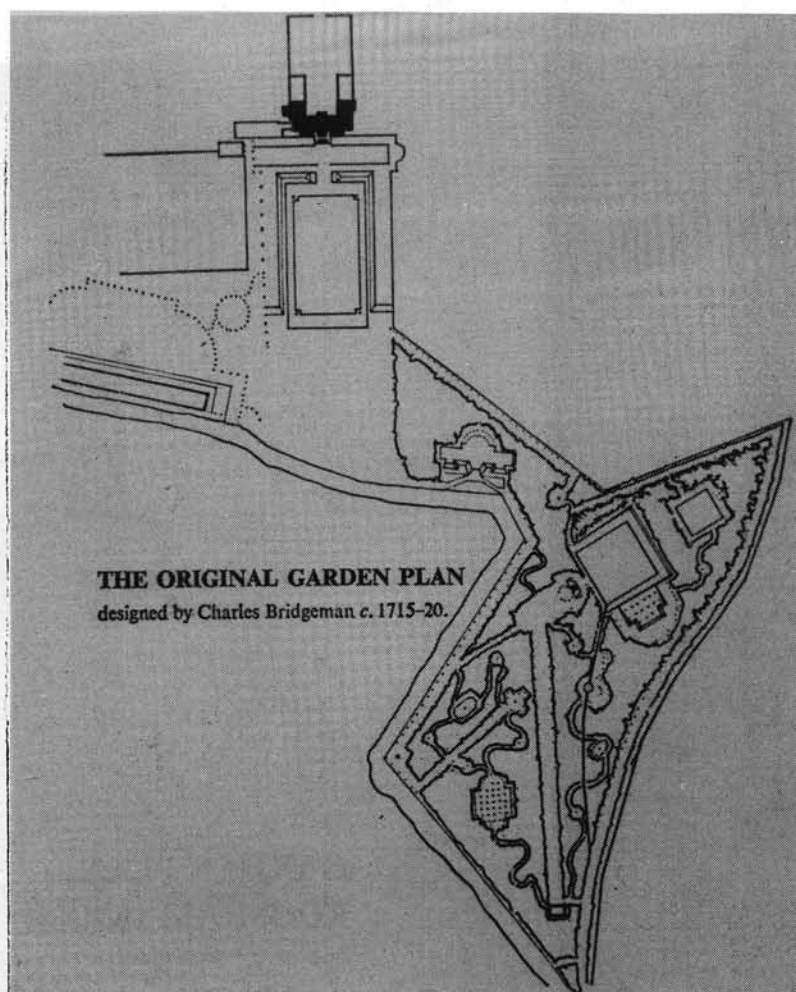
ziet men hem opdoemen op een ver-
deraf gelegen plateau. Bij de brug ge-
komen ziet men aan de horizon een
pyramide liggen in het bouwland. De
bouwwerken zijn onderling niet ver-
bonden door paden. Zij vormen samen
een Arcadisch landschap met een uit-
gesproken monumentaal karakter, de
spil van de compositie van het park,
met een uitstraling tot kilometers in
de omtrek.

Wat treft is de losse manier waarop de
onderdelen van het park met elkaar
zijn verbonden. Het bestaat als het
ware uit verschillende composities,
die een zelfstandig karakter hebben:
laan, huis met groot landschap ervoor
en formele tuin er achter, Arcadisch
landschap. Het huis is niet meer cen-
traal in het hele stelsel, maar is één
van de elementen van een groots op-
gezet landschap. De formele ordening
van de laan is verzelfstandigd en te-
genover de vrije ordening van het Ar-
cadisch landschap geplaatst. Het Ar-
cadisch landschap gaat vloeiend over
in het cultuurlandschap van de omge-
ving. Rond het huis zijn nog rudimen-
ten van een vroegere formele aanleg
overgebleven, maar aan de voorkant
staat het geheel vrij in het gras.

3.17

Castle Howard, Yorkshire. Gezicht vanuit
The Temple of the Four Winds op de Palla-
diaanse brug

Rousham, Oxfordshire. Het ontwerp van
Charles Bridgeman (1715)

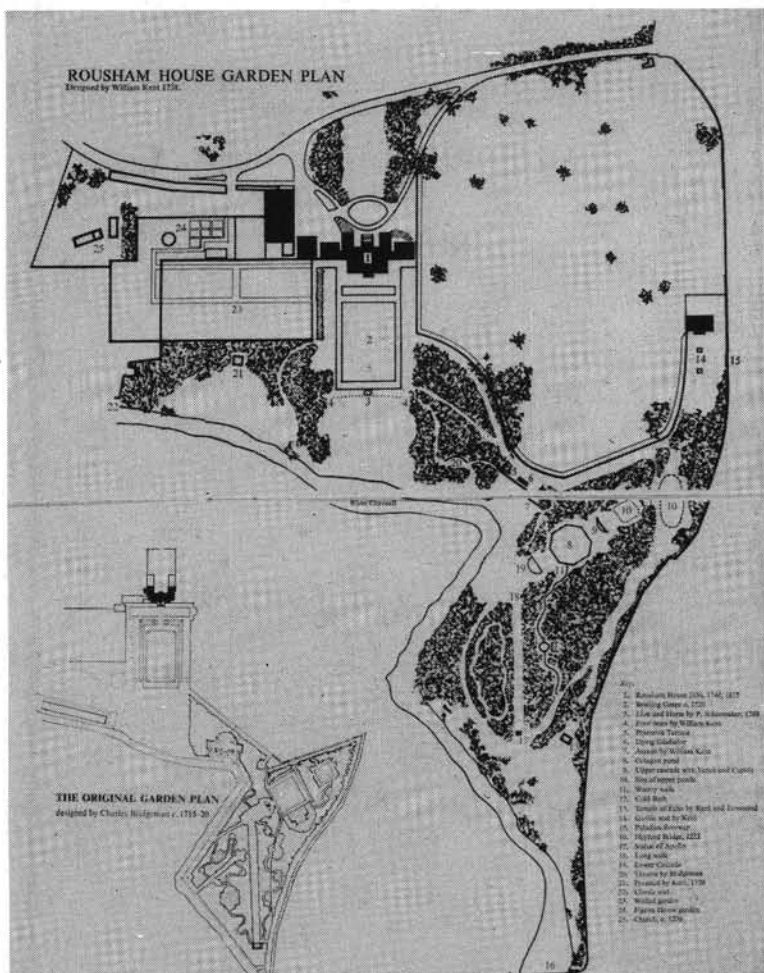


Rousham 1 en Rousham 2

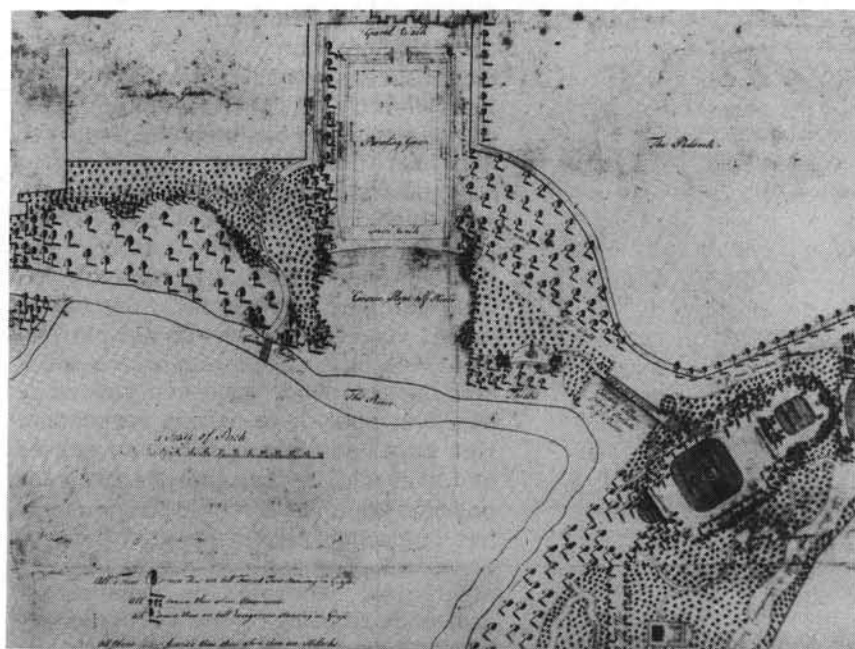
Het ontwerp voor Rousham dat William Kent (1685-1748) in 1738 maakte, was een plan op basis van een vroeger ontwerp (Rousham 1) van Charles Bridgeman (?-1738) uit 1715. Het ontwerp van Bridgeman bestond in een driehoekige tuin, gelegen op een noordhelling langs het riviertje de Cherwell, los van het huis, dat boven op het vlakke gedeelte van het plateau ligt. Het huis en de tuin waren zelfstandig geordend, door één pad langs een keermuur in de helling verbonden. Het huis had vóór een hof en achter een grasveld, axiaal geordend. Vanuit het huis kon men aan beide zijden over het landschap kijken. De tuin bevatte een schakeling van een aantal formele elementen, gebaseerd op twee elkaar kruisende richtingen, die werden opgeroepen door de begrenzingen van de tuin. Zij waren onderling verbonden door serpentine-achtig slingerende paden, zoals men ook in Franse tuinen uit die periode aantreft. De tuin was in zichzelf besloten, had weinig relatie met het omgevende landschap en door zijn ligging een tamelijk somber karakter.

Kents ontwerp (Rousham 2) geeft deze betrekkelijk kleine tuin een veel grotere allure door buiten de begrenzingen van de tuin te treden en het landschap er bij te betrekken. Zijn werkwijze is economisch; de ingrepen die hij verrichtte zijn beperkt van omvang maar buitengewoon doelmatig. De behandeling van het water is kenmerkend voor zijn stijl 7). Hij groef geen

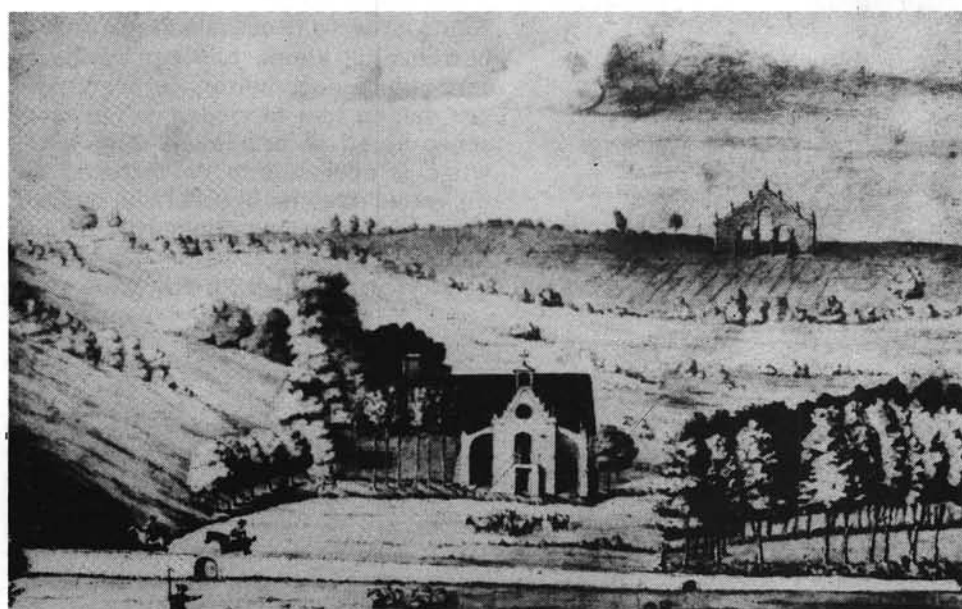
7) Het motief van stromend water speelde ook een rol in zijn vroegere ontwerp voor Chiswick House uit 1736. In de woorden van Horace Walpole: "... But of all the beauties he added to the face of this beautiful country, none surpassed his management of water" (18).



Rousham, Oxfordshire. Het ontwerp van William Kent (1738)



Rousham, Oxfordshire. Oorspronkelijke ontwerp-
tekening van Kent



Rousham, Oxfordshire. Mill, Eyecatcher.
Uitzicht zoals door Kent bedoeld

kanalen, zoals zijn voorgangers zouden hebben gedaan, en maakte ook geen kunstmatig meer door inundatie zoals Brown en Repton zouden hebben gedaan, maar maakte gebruik van het riviertje dat de tuin begrenst.

Kent liet de hoofdingeling van de door Bridgeman ontworpen tuin onaangestast maar veranderde de inhoud en de ruimtelijke opzet. Het kronkelige padenstelsel verving hij door een eenvoudiger systeem. Hij saneerde ook de overdadige hoeveelheid losse tuinelementen die aan deze kronkels zaten geschakeld. De lange, visueel gesloten grasbaan in het ontwerp van Bridgeman vormde hij om tot een zichtlijn, betrokken op een door hem bedacht scharnierpunt in de ruimtelijke opzet van de tuin (de Arcade). De tamelijk willekeurige zichten die Bridgeman op het landschap had ontworpen sloot hij daarentegen juist weer, waardoor een samenhangend ruimtelijk stelsel ontstond. Hij voegde een tempeltje toe en als pièce de resistance maakte hij van een aantal boven elkaar gelegen bassins een cascade.

Het park werd aan de westzijde van

het huis boven op het plateau uitgebreid met een open weide met boomgroepen (the Paddock). Daardoor ontstond een tuin op twee niveaus, die hij onderling verbond door het eerder genoemde scharnierpunt van de Arcade (onderste niveau) met daar bovenop een ballustrade die uitzicht biedt op het landschap, precies in een scherpe bocht van de rivier. Vanaf de ballustrade kan men de Arcade niet waarnemen, waardoor de lagen ook onafhankelijk van elkaar blijven bestaan. Aan de voorzijde van het huis ontwierp hij een zichtlaan (beplanting met de voor hem kenmerkende vierkanten van negen bomen) het landschap in. Aan de achterzijde liet hij de Bowling Green, die vlak ligt, overgaan in een concave helling naar de rivier. De overgang markeerde hij met twee diagonaal geplaatste tuinhuisjes en een standbeeld in het zicht. Kent verlengde de tuin langs de rivier zodanig dat een middeleeuwse brug (Heyford Bridge uit 1255) in zicht kwam en bij de tuin betrokken werd. De blik wordt vanaf het huis en de Bowling Green in het omgevende landschap geleid door The Mill, een gotisch bouwseltje dat aan een bestaande

cottage werd geplakt 8). Aan de horizon staat de Eyecatcher, een Arcade die slechts uit één muur bestaat, en alleen bedoeld is om "de horizon te animeren" (18).

De ordening die Kent met Rousham bereikte, leidde een nieuwe ontwikkeling in de landschapskunst in. Ofschoon evenzeer picturaal geïnspireerd, is de compositie niet letterlijk en monumentaal, zoals bij Castle Howard, maar 'raakt' het bestaande landschap 'aan' 9). Opvallend is ook de coördinatie van ruimtelijke uitzichten, waardoor een imaginair karakter ontstaat. Het huis, de tuin en het landschap zijn daardoor in een nieuw evenwicht gebracht en op elkaar betrokken.

8) Gotisch naar de (literaire) mode van die tijd, die het gebruik van 'The Classic, the Gothic and the Rustic' canoniseerde.

9) Horace Walpole schreef over Kent: "The living landscape was chastened and polished, not transformed" (18).



Rousham, Oxfordshire. Een tempeltje in het laagste gedeelte van de tuin. Het standbeeld staat in de zichtas vanaf de Arcade



Rousham, Oxfordshire. Gezicht op de Arcade vanaf het lage gedeelte van de tuin



Rousham, Oxfordshire. Eyecatcher



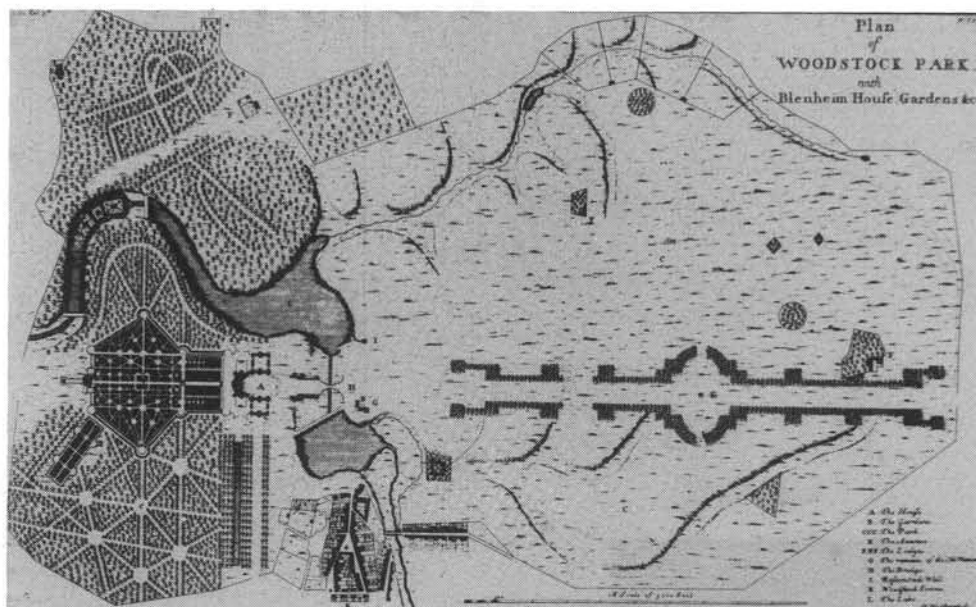
Rousham, Oxfordshire. Cascade volgens tekening van Kent



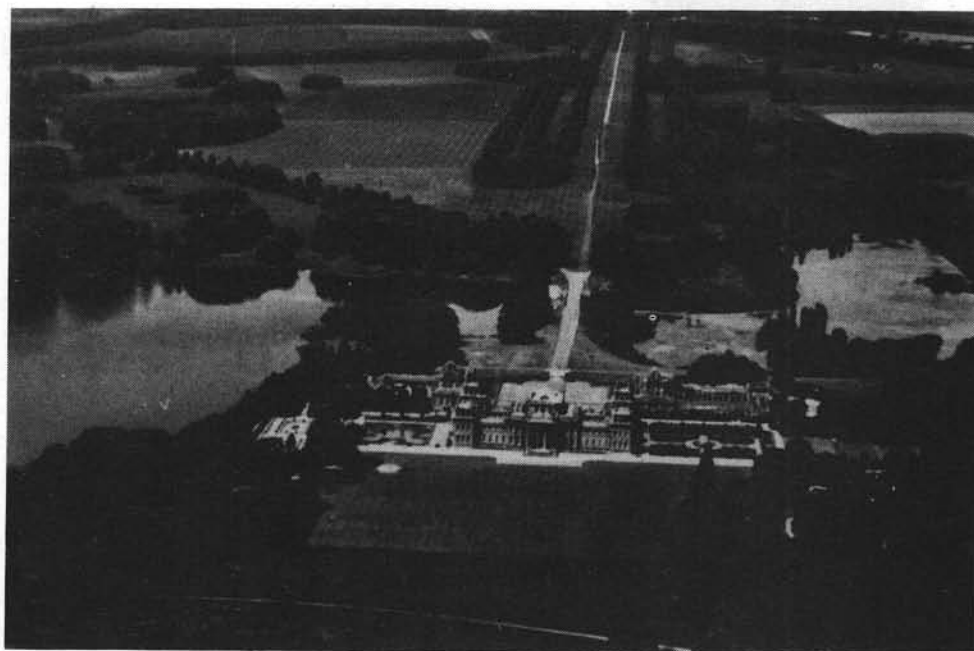
Rousham, Oxfordshire. Huidige toestand cascade



Kousham, Oxfordshire. Een niet bedoeld uitzicht: het huis gezien door een opening van de Eyecatcher



Blenheim, Oxfordshire. Het oorspronkelijke plan van Wise



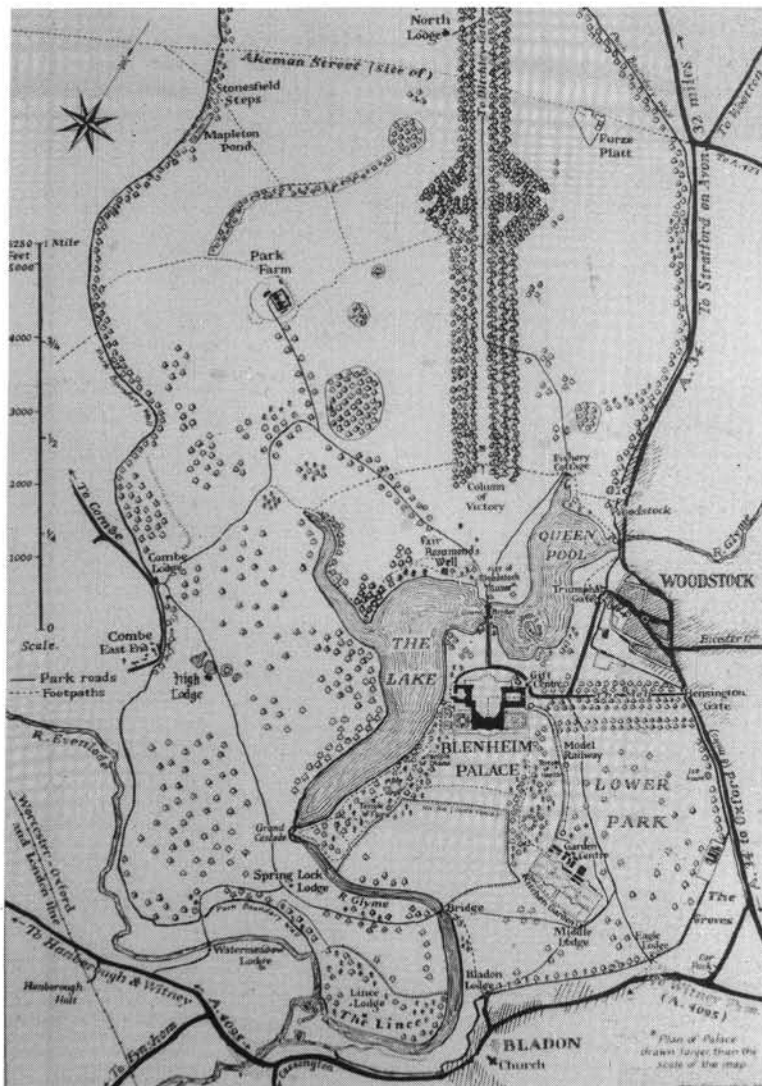
Blenheim, Oxfordshire. Luchtfoto

Browns verbouwing van Blenheim Palace

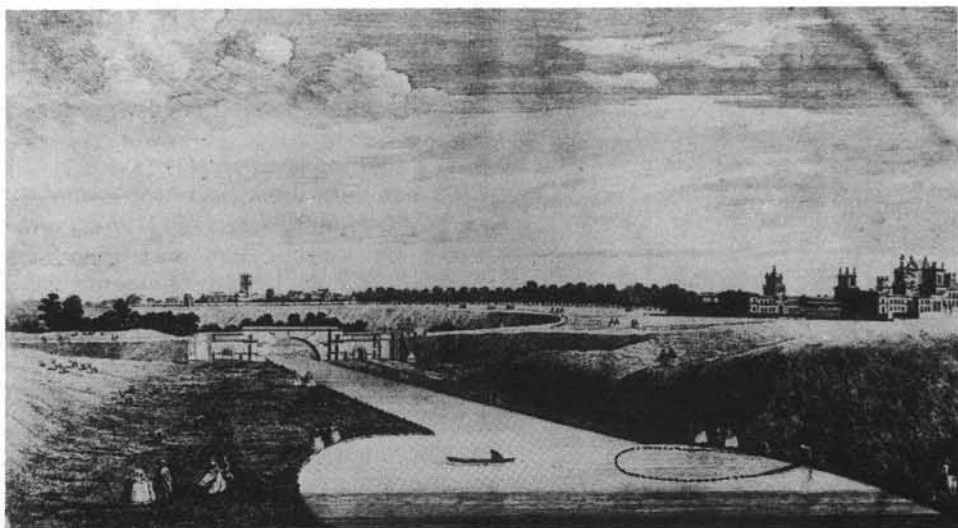
Aan Blenheim hadden reeds meerdere belangrijke architecten gewerkt, voordat Lancelot Brown (1715-1783) in 1765 het park omvormde tot de huidige staat. Henry Wise (1653-1738) ontwierp de lay-out van wat toen nog Woodstock Park heette (genoemd naar het nabij gelegen dorpje Woodstock). Aan de zuidzijde bestond die in een formele tuin met bastions en ramparts. Het geheel had een militair karakter (10), passend voor de Duke of Marlborough. Aan de noordzijde een kilometerslange oprijlaan (nooit als zodanig gebruikt), geflankeerd door dubbele bomenrijen, door een open golvend weidelandschap. Vanbrugh ontwierp vóór het huis in 1708 een enorme Palladiaanse brug, die het voorplein verbond met de oprijlaan. Onder deze brug liep een formeel kanaaltje, dat twee stuwmeertjes met elkaar verbond.

Brown verving de formele tuin aan de zuidzijde door een glooiend grasveld, omzoomd met 'clumps' (boomgroepen), door een ha-ha (hidden fence) functioneel gescheiden van het cultuurlandschap, maar visueel er in doordlopend. Aan de noordzijde liet hij de oprijlaan als ruimte-as intact, zij het dat hij de begeleidende beplanting losser maakte. De oprijlaan zelf liet hij op ongeveer 2/3 in een dal afbuigen, en langs een nieuw geschapen stuwmeer met een grote boog vlak voor het huis weer in de hoofdas terugkeren. Op het enorme terrein aan de noordzijde van de brug voegde hij enkele royale clumps en een rondgang langs de grens van het park (een zgn. 'belt') toe.

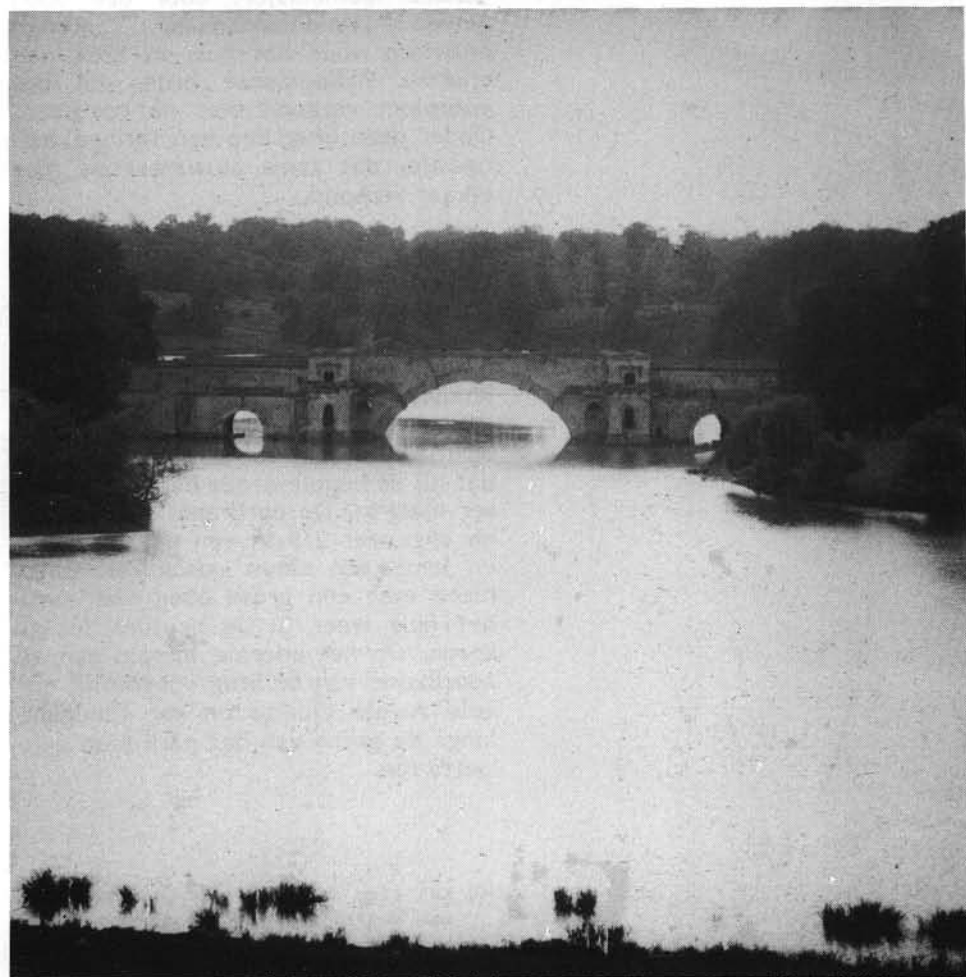
10) Het plan van Wise was afkomstig van een vestingplan van de Fransman Vauban, ontworpen voor de veldtochten van Lodewijk XIV.



Blenheim, Oxfordshire. Plattegrond toestand 1968



Blenheim, Oxfordshire. Kanaal en vijvers
ontworpen door Armstrong met Vanbrugh's
Palladiaanse brug. Op de achtergrond het
gehucht Woodstock



Blenheim, Oxfordshire. Plattegrond toe-
stand 1968

De belangrijkste ingreep bestond echter in het verbinden van het riviertje de Glyme met de vijvers ter weerszijden van de brug en het afdammen van het andere eind, waardoor een stuwmeer ontstond dat vloeiend doorverbonden was en aanzienlijk groter was dan voorheen. Aan het uiteinde van het stuwmeer ontwierp Brown een cascade. De Palladiaanse brug kwam door deze maatregel half onder water te staan. Het huis stond in het ontwerp van Brown in het landschap zonder parterre of andere formele hulpmiddelen 11). De beplanting naderde het huis aan de zijkant vrij dicht, waardoor daar kleinere ruimtes ontstonden.

Browns kunst was (en is) omstreden 12). De meeste van zijn ontwerpen zijn veranderingen van bestaande, meestal formele, tuinen die daarbij zoals bij Blenheim volkomen werden afgebroken. Dat heeft veel weerstand opgeroepen, vooral van critici die de Picturesque school aanhingen. Anderen herkenden echter ook zijn genie, dat het Engelse landschapsonwerp zijn 'klassieke' vorm heeft gegeven 13). Zijn landschapsonwerpen zijn voornamelijk praktisch van aard. De

11) De formele watertuin aan de westzijde van het kasteel tegen het stuwmeer aan is tussen 1908 en 1930 ontworpen door de Franse restauratiearchitect Duchêne.

12) "Of all Capability Browns alterations to the gardens of his predecessors, few were more disastrous than his destruction of the garden at Blenheim. The vast palace now sits on a lawn which, visually, does not support its weight." (19)

13) Horace Walpole schreef: "Such was the effect of his genius that he will be least remembered. So closely did he copy nature that his works will be mistaken for it" (18)



Blenheim, Oxfordshire. De door Brown omgelegde toegangslaan met 'clumps'



The Leasowes, Worcestershire



Woburn Farm, Surrey

hellingen die hij maakte waren geschikt voor het boerenbedrijf; de bossen die hij schiep waren voor het nageslacht bedoeld. Hij organiseerde het Engelse landschap met grote gebaren, beplante het met royale boomgroepen, bos en schermen. Zijn ontwerpen zijn van enorme afmetingen, het best te paard waar te nemen. In vrijwel elk ontwerp speelt water een grote rol, in de vorm van afgedamde rivieren, geïnundeerde moerassen en grote, natuurlijke cascades aan de uiteinden van de aldus geschapen stuwmeren.

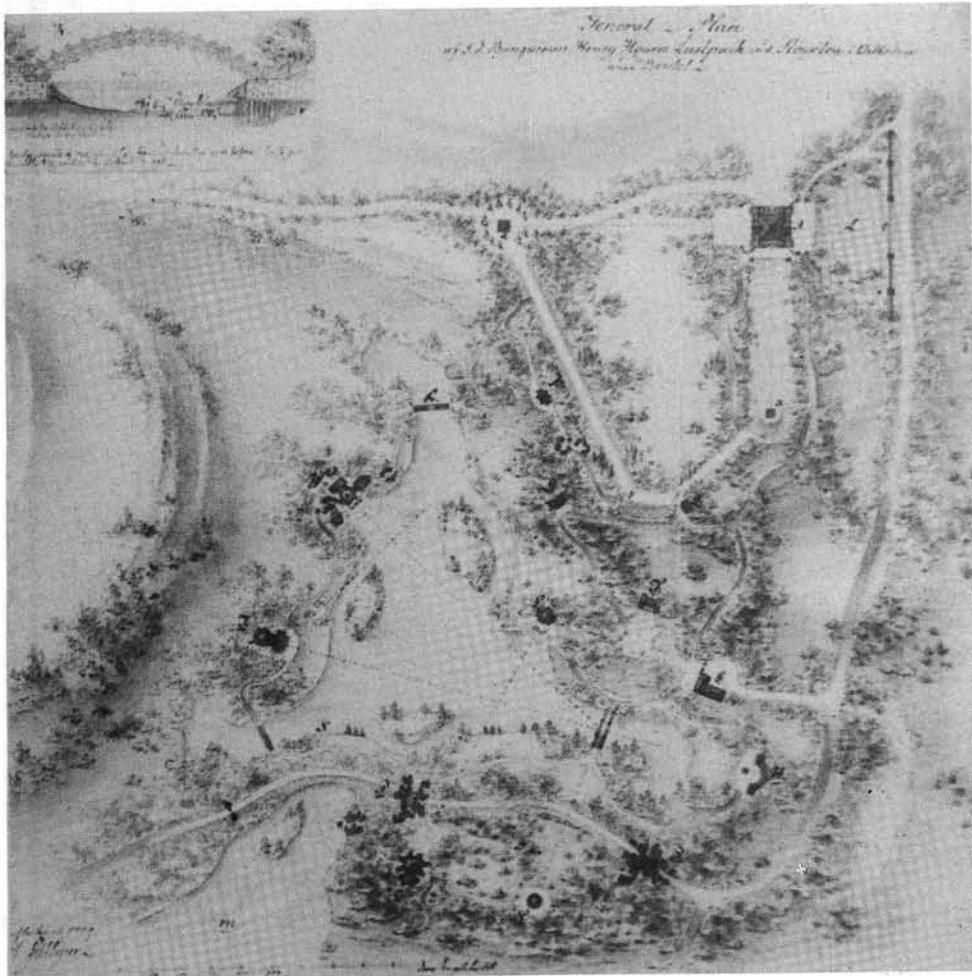
Stourhead

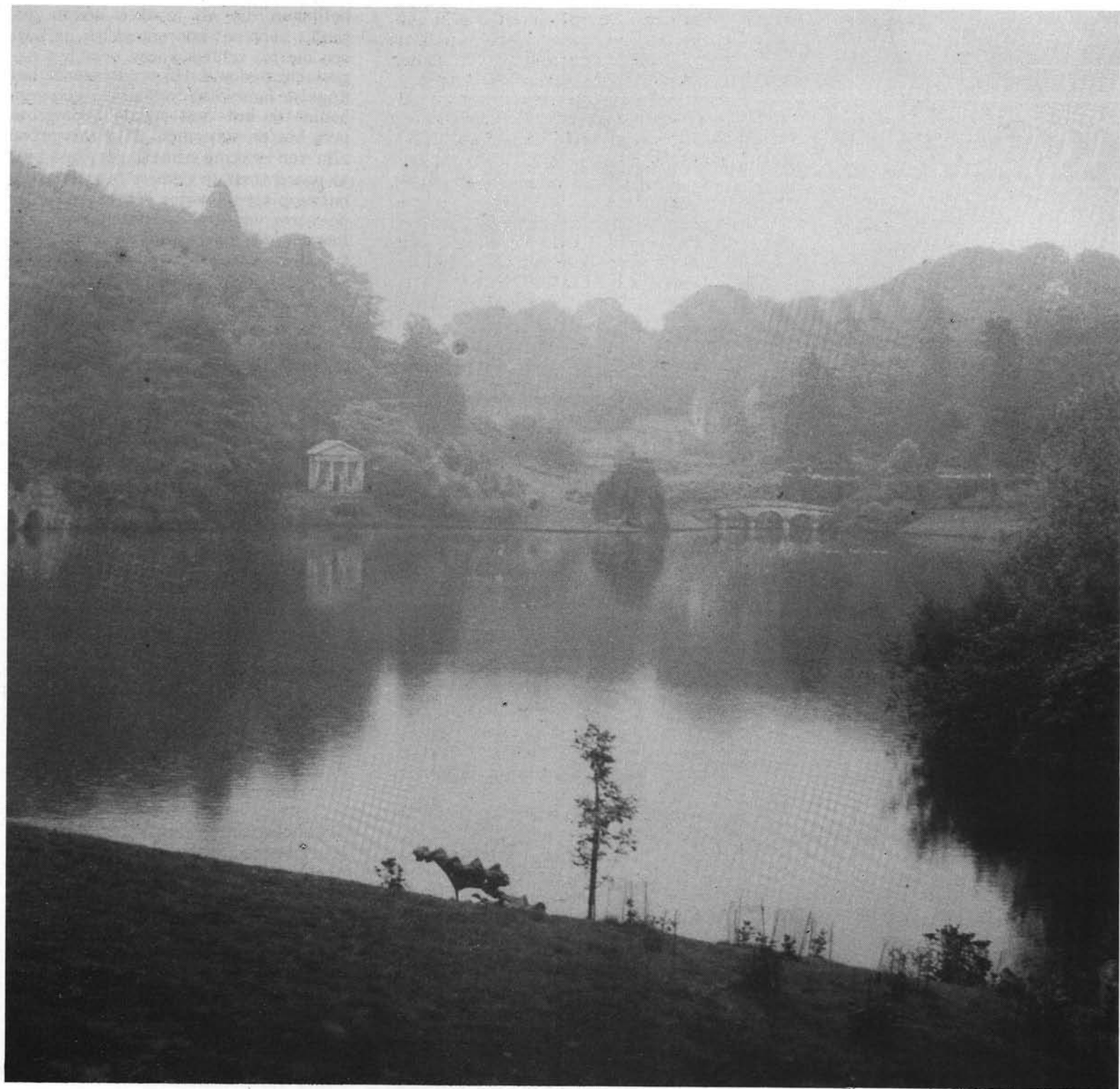
In de periode rond 1740 ontstonden vier parken die van grote invloed zijn geweest op de landschapskunst. Tekennend voor deze periode in de ontwikkeling is dat ze niet zijn ontworpen door architecten maar door de eigenaars-liefhebbers zelf, zonder professionele hulp.

Woburn Farm (1735) ontworpen door Philip Southcote is geheel verdwenen, en Pains Hill uit ongeveer dezelfde tijd ontworpen door Charles Hamilton nagenoeg ook. Het in de 18e en begin 19e eeuw beroemde park The Leasowes (1743) van de dichter William Shenstone is nu een golfcourse. Het best bewaard gebleven park in Stourhead, in 1741 ontworpen door de bankier Henry Hoare.

Chronologisch gezien vallen deze parken samen met de werken van Brown, maar in de ontwikkeling van de landschapskunst zijn ze te beschouwen als voorboden van de Picturesque School, in zekere zin zelfs van de 19e eeuw. De oorsprong van deze parken is niet architecturaal, niet beeldend, maar literair. Dat is ook de grondslag van de

Stourhead, Wiltshire. Plattegrond. De tekening van Piper uit 1779 is niet correct ingemeten, maar geeft details goed weer





Picturesque School en het daarin ontwikkelde schoonheidsideaal, waaruit de ruimtelijke dimensie geleidelijk aan verdween, en waarin esthetiek belangrijker werd 14). De vier parken zijn alle gebaseerd op het principe van een rondwandeling 15), die bedoeld is als drager van zorgvuldig achter elkaar geschakelde 'ervaringen'. Het pad en de directe omgeving ervan was de eigenlijke tuin, de rest was boerderij of bos. Bij The Leasowes is deze rondwandeling rond een heuvel gelegd zodat men zich in steeds nieuwe gebieden waant, bij Stourhead rond een daartoe aangelegd meer.

Stourhead House (1721) ligt boven op een plateau en heeft visueel geen contact met het park. De relatie is vormgegeven door middel van een aantal paden die de helling afdalen en langs architectonische objecten en uitzichten voeren. De aanleg om het huis heen is zeer eenvoudig en formeel van opzet.

Het meer van Stourhead Park is een stuwmeer ontstaan door twee riviertjes, waaronder de Stour, af te dammen en een aantal visvijvers met elkaar te verbinden. Daaromheen een wandeling die georganiseerd is als 'allegories circuit', vrijwel zeker gebaseerd op de Aeneas van Vergilius, de verbeelding van een 'reis' 16). De uiteinden van het ongeveer driehoekige meer zijn weggeplant om de illusie van een doorgaand water te geven, waar bruggetjes overheen gelegd zijn. De omgevende heuvels doen alleen dienst als decor. Langs de rondwandeling staan een aantal bouwwerken die onderling op elkaar betrokken zijn door middel van zichtassen, die over het meer voeren 17). Ze liggen alle op ongeveer gelijke hoogte met als uitzondering de tempel van de zon, die op de top van een heuvel ligt. Oorspronkelijk liet Hoare een aantal classicistische bouwwerken aanleggen zoals het Pantheon, de tempel van Flora en de tempel van de Zon, verkleinde

kopieën van Italiaanse en Syrische originelen. Later zijn daar Picturesque elementen aan toegevoegd zoals een Hermitage, een Cottage, een bron (The Paradise Well) en een gehucht (Hamlet) met Gotisch kerkje. De route langs de tempel van de Zon is een lus, die aan de ene kant over de toegangsweg naar het huis voert, en aan de andere zijde er onderdoor.

Stourhead Park is door het introverte karakter van de ruimtelijke opzet (zichten over een centraal gelegen plas) een geschikt model gebleken voor 19e eeuwse stadsparken.

Stourhead, Wiltshire. Gezicht vanaf het Pantheon op de Tempel van Flora, de brug en het Gothische gehucht (The Hamlet). Linksboven op het plateau ligt het huis

14) Het is niet toevallig dat Shenstone een dichter was en evenmin dat de critici van Brown het steeds over 'goede smaak' hadden, zoals Knight (20).

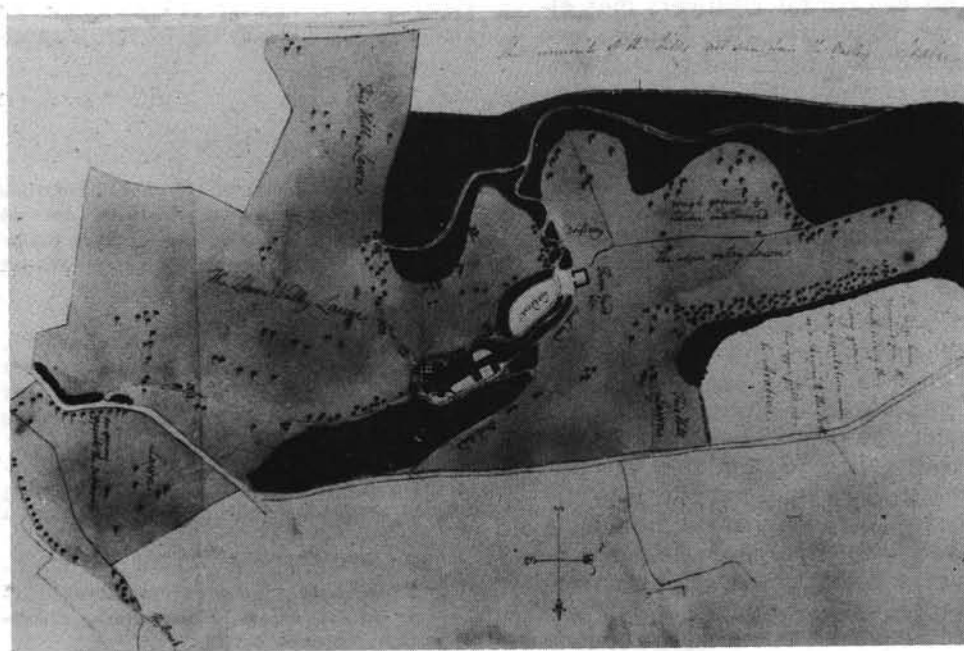
15) Voorloper hiervan is Browns 'Belt', een rondgang langs de grenzen van het park, van waaruit zich zichten op het huis en vergezichten op het landgoed openen.

16) De reis is een romantische metafoor; vergelijk John Dunsyans 'Pilgrims Progress'.

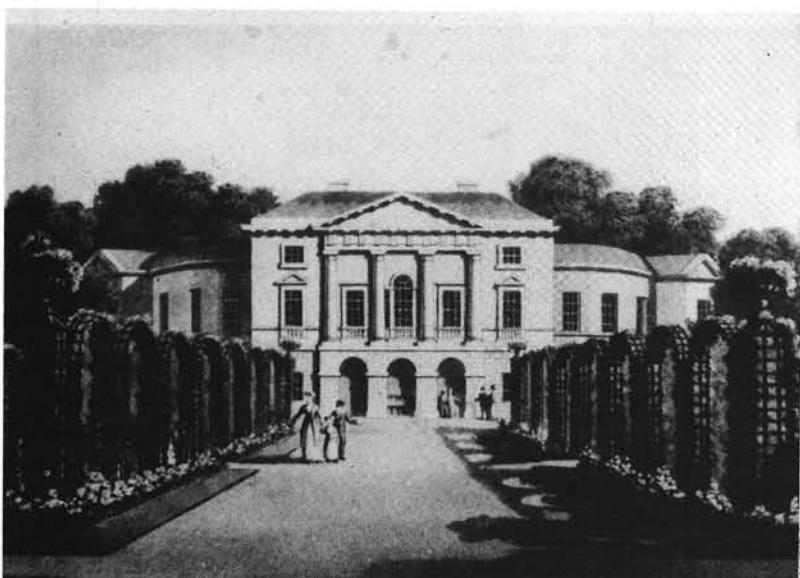
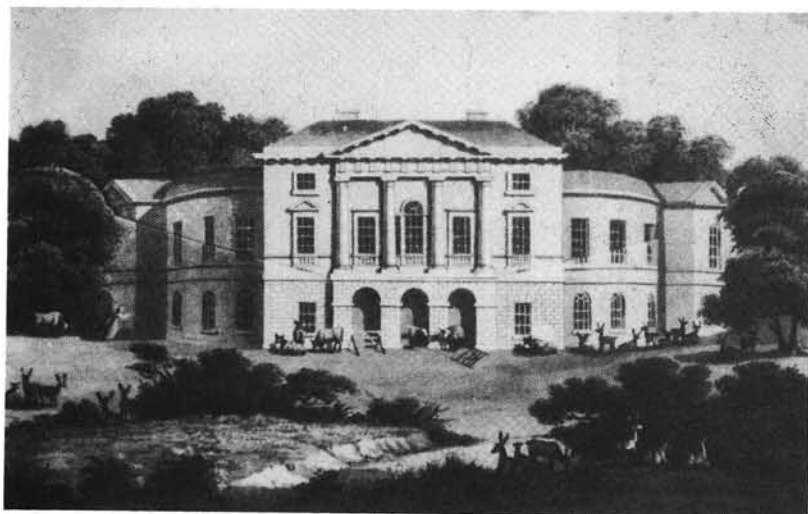
17) 'A Temple in the Grove' (een tempel in een bosschaadje) is een vroeg romantisch zinnebeeld.



Wijde zichten, zacht glooiende hellingen en losse boomgroepen, maar ook grote waterpartijen zoals bij Brown pasten in de visie van Repton



Reptons ontwerp van het park van Luscombe



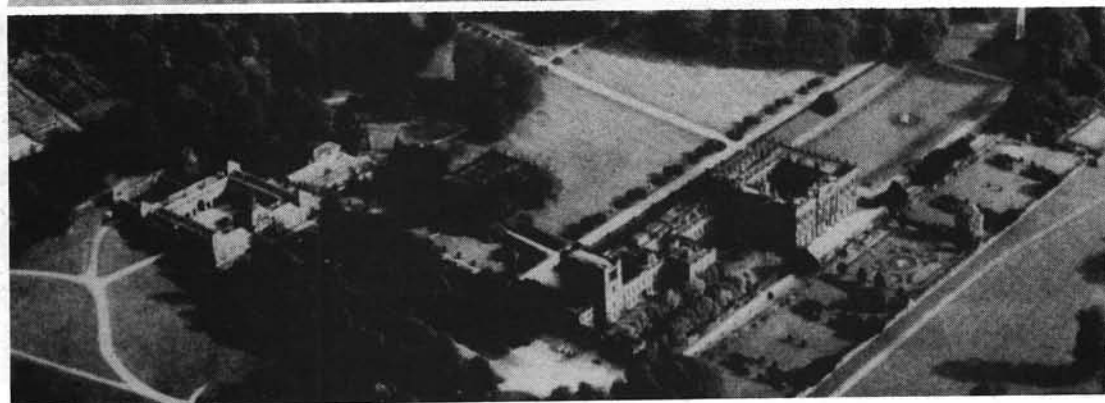
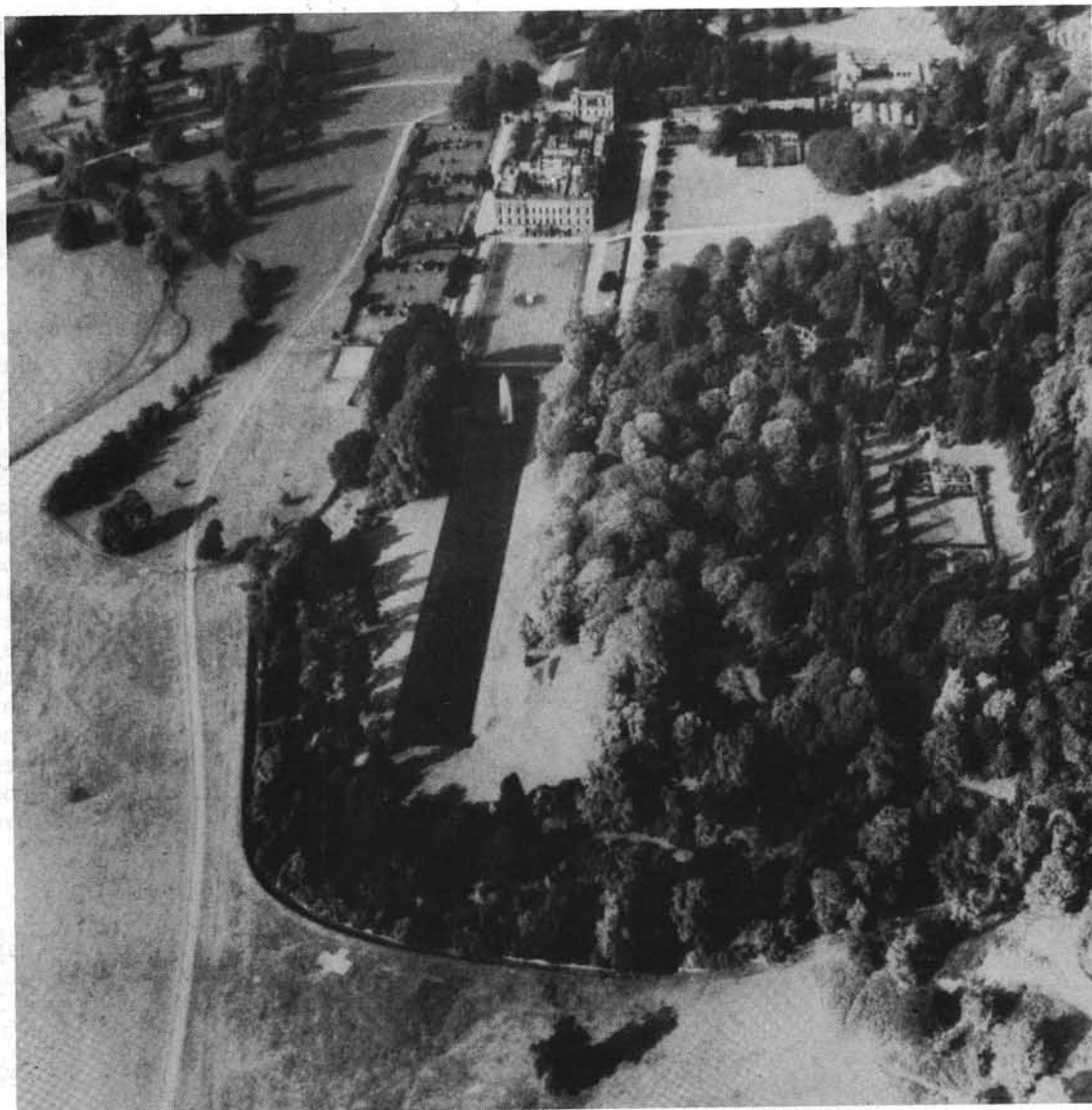
Een voorbeeld van de wijze waarop Repton in een aanleg zoals die van Brown, waarbij het vee tot vlakbij het huis graasde (boven) een parterre teruggebracht (onder) met een meer gecultiveerde tuin

Humphrey Repton

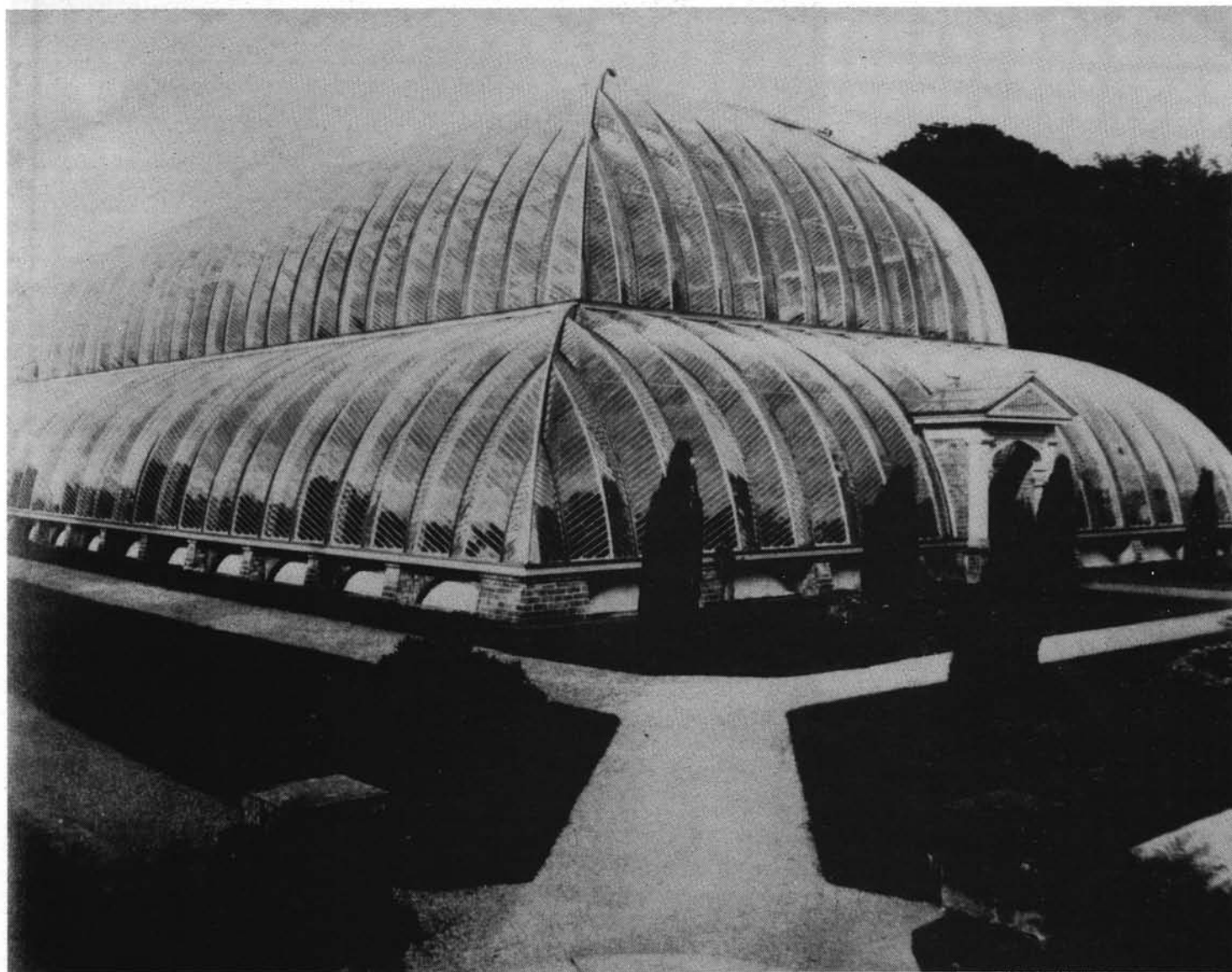
Humphrey Repton (1752-1816) beschouwde zichzelf als de opvolger van Brown. Hij accepteerde diens stijl als uitgangspunt en werkte in een idioom dat daarmee verwantschap toonde, zij het dat zijn behandeling van bomen en boomgroepen anders was (meer losse groepen en solitaire bomen tegenover Browns 'clumps'). Hij bracht de bloementuin terug in het landschapspark, in de vorm van een parterre, vaak ook in de vorm van een terras met hek of ballustrade die de functie van de hahha overnam. Zijn tuinen waren 'kunstmatig' tegenover een 'natuurlijke' behandeling van het landschap. Op basis van deze polariteit streefde hij naar harmonie en 'eenheid' 18). Het is alsof de parken van Brown geciviliseerd moesten worden en gereedgemaakt voor tuinieren als vrijetijdsbesteding (The Gardenesque): hij plaatste cultuurheesters op het grasveld zoals hij boomgroepen in het landschap zette, het gazon moest gemaaid en gerold worden, de paden waren van gravel en hij ontwierp kassen en tuinhuisen.

Repton was in de ontwikkeling van de landschapskunst een tussenfiguur, die bekritiseerd werd door de voormannen van de Picturesque school, zij het niet zo fel als Brown. Zijn ontwerpen bevatten veel Picturesque en Gardenesque elementen ofschoon de grondgedachte van zijn tuinen anders was. Zijn meest complete schepping (hij heeft een zeer groot aantal tuinen bewerkt) is misschien Ashridge in Hertfordshire (1814, waarvan helaas geen

18) "Congruity of style, uniformity of character, and harmony of parts with-(in) the whole, are different modes of expressing unity, without which no composition can be perfect" (21). Het harmoniemodel dat in de Ruimtelijke Ordening zo'n grote rol speelt vindt hierin zijn oorsprong.

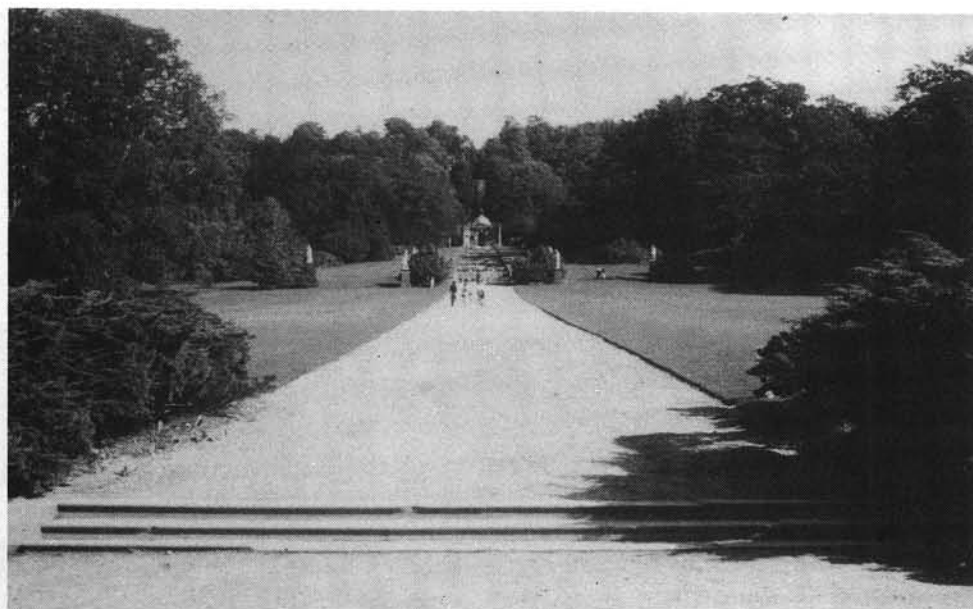


Chatsworth, Derbyshire.
Luchtfoto's van het park en het huis



Chatsworth, Derbyshire. De door Paxton ontworpen plantenkas (The Great Stove), die afgebroken is

Chatsworth, Derbyshire. Cascade in de
dwarsas met daarachter de door Paxton ont-
worpen waterval (Aquaduct)



Chatsworth, Derbyshire. De waterval van
Paxton (The Aquaduct) gezien vanaf de zij-
kant





Chatsworth, Derbyshire. De waterval van Paxton van dichtbij

Van de parterres en het gebied aan de andere zijde van de rivier maakte hij glooiende grasvelden met boomgroepen.

Joseph Paxton (1801-1865) liet de structuur van de tuin ongewijzigd, maar heeft haar als compositie uitgebouwd en vervolmaakt. Hij voegde een formele tuin toe aan de westkant, bouwde de kassen langs de noordmuur (The Conservatory Wall) en een rots-tuin (Wellington Rock). Hij voegde ook Picturesque elementen toe zoals het ravijn aan de zuidkant van de tuin (22). Tot hier trad hij in de voetsporen van Repton.

Zijn originele bijdragen aan de tuin zijn van stedenbouwkundige en van constructieve aard, ingenieurskunst. Hij ontwierp het modeldorp Edensor aan de overzijde van de rivier (rond 1840) en een grote plantenkas (The Lily House of Great Conservatory), die constructief de voorloper was van zijn wereldberoemd geworden Crystal Palace in Hyde Park. Daarnaast ontwierp hij de Emperors fountain aan de zuidzijde van het huis die een waterstraal van 80 meter hoog kon produceren.

Daarvoor was het nodig om een stuwmeer in de heuvels boven Chatsworth aan te leggen, een leiding van 2,5 km en speciale pompen die hij zelf ontwierp. Ruimtelijk is echter de fantastische 50 meter hoge waterval van het Cyclopien Aquaduct, precies in het verlengde van de bestaande cascade, het hoogtepunt. Hierdoor ontstond een maat in de tuin dwars op de rivier die spanning bracht tussen deze kunstmatige constructie en de grote landschappelijke strekking van het dal, waardoor een nieuwe balans is ontstaan.

Paxton begon als tuinman op Chatsworth in 1825, toen de bloeitijd van de landschapskunst al bijna een eeuw voorbij was. De reden dat ik Chatsworth beschouw als een onmisbare

schakel is omdat Paxton hierin een huwelijk tot stand bracht tussen 18e eeuwse landschapskunst en 19e eeuwse techniek, daarmee de lijn die bij Repton afbrak doorzette en met zijn herschepping van Chatsworth een nieuwe visie gaf op het landschap en het landschapsontwerp. Paxtons Chatsworth is een springplank naar zijn latere, in hoofdzaak stedenbouwkundige, werk. Zijn Public Parks, scheppingen die de grondslag hebben gelegd voor het laat 19e eeuwse en vroeg 20e eeuwse stadspark, zijn onderwerp van een vervolgstudie.

20) De idee van een evolutie is ouder dan de wetenschappelijke argumentatie ervan. Het zou interessant zijn na te gaan in hoeverre de (landschaps)kunst hiervan de wegbereider is geweest.

21) Polanyi noemde dat: "dwelling in its motions". (23). In zekere zin is deze ontdekking van de natuur te vergelijken met de 'ontdekking' van het collectief onbewuste door Jung twee honderd jaar later.

3.5 De betekenis van de landschapskunst voor de ontwikkeling van het ruimtelijk ontwerpen

De landschapskunst is te beschouwen als een zelfstandige kunstvorm en niet een vertaling van literatuur en schilderkunst, of een bepaalde vorm van architectuur. Architectuur en landschapskunst zijn beide vormen van ruimtekunst, maar verschillen instrumenteel. In de landschapskunst is het formele denken van de 17e en 18e eeuw doorbroken. Zij heeft daarin een voorhoedefunctie vervuld. In de bloei-periode is er een toepassing van nieuwe wetenschappelijke inzichten in het ruimtelijk ontwerp waarneembaar. The Picturesque beschouw ik als een nostalgische tendens, waarin de natuurbeleving in een primitievere vorm werd gesubjectiveerd.

Door het relativeren van het absoluut begrip van ruimte (statisch, driedimensionaal, oneindig) en tijd (onherhaalbaar, eenparig doorlopen) ontwikkelde zich een modern begrip van de natuur. De natuur werd herkend als een 'levend' bestel met eigen wetmatigheden, in plaats van een uitstalkast van (incidentele) Goddelijke scheppingen (20). Hierdoor verdween de angst voor de chaos, en werd het verdrongen animisme van de formele kunst overwonnen. Uit de ontdekking van de levende natuur ontstond de behoefte, er mee om te gaan, er in te 'verblijven' (21). De landschapskunst is daarvan een manifestatie.

Een daarmee samenhangende ontwikkeling is de ontdekking van het landschap als ruimtelijk organisme. In de beelding van het doorgaande landschap kreeg een nieuw begrip van ruimte gestalte. Driedimensionaliteit, centraal-perspectief en axialiteit werden overstegen in de dynamische ruimteopvatting van een 'in beweging waargenomen landschap'. Het metaforisch model hiervan in de landschapskunst is het stromend water (24). In de ruimte-

lijke compositie van het landschapsoontwerp worden architectuur en landschapsruimte als het ware in een dialectiek van verschillende beeldlagen gehanteerd. Een kenmerk van deze nieuwe ruimte-opvatting is dat de centrale positie van het huis werd gerelativeerd. Dat is een belangrijke stap geweest op weg naar een modern begrip van de stedelijke ruimte.

Na het formeel structuurbegrip van de architectuur, weergegeven door geometrie en raster heeft de landschapskunst een organisch structuurbegrip ontwikkeld: een begrip van structuur op grond van oorzakelijke, functionele (landschappelijke) samenhang. De invloed van de landschapskunst op de 19e eeuwse stadsvorm is daarom anders dan die van de architectuur op het 17e en 18e eeuwse stadsontwerp. Waar 17e en 18e eeuwse parken model hebben gestaan voor de ruimtelijke compositie van pleinen en straten, heeft de landschapskunst de basis gelegd voor een 'modern concept of comprehensive planning', zoals Jellioe het formuleerde en daarmee invloed gehad op de ontwikkeling van de moderne stedenbouwkunde.

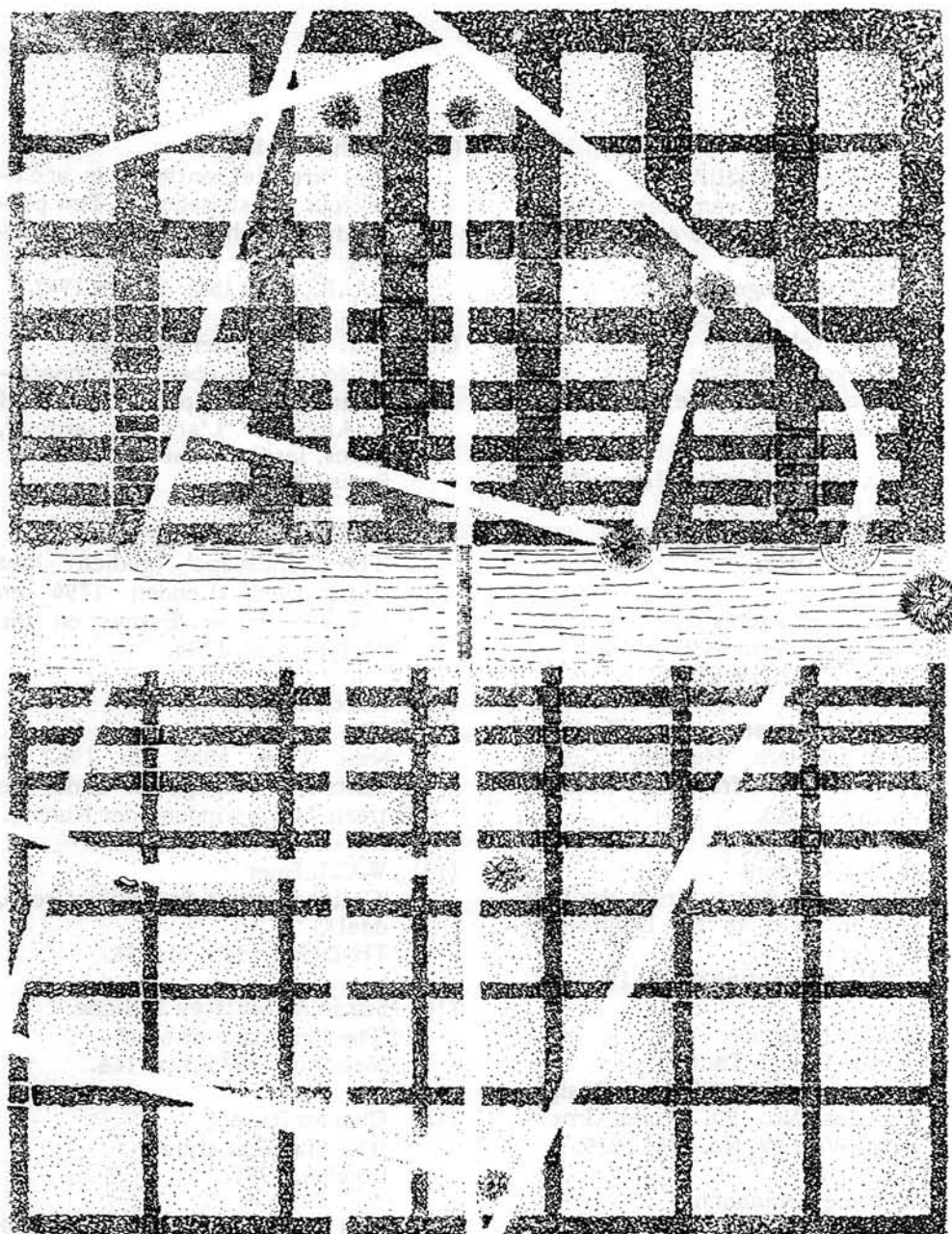
LITERATUUR

- (1) D. Louwerse
'De landschapsstijl'.
Ontwikkeling van een nieuwe
vormtaal in de 18e eeuwse tuin-
kunst.
L.H. Wageningen, 1980.
- (2) Josien Stehouwer
'De geometrische tuin; een
kwestie van interpretatie'
TH-Delft, 1981.
- (3) John Dixon Hunt & Peter Willis
(eds.)
'The Genius of Place'
Londen, 1975.
- (4) Alexander Tzonis
'Het architectonisch denken'
S.U.N. 1982 (1972).
- (5) Themanummer over Palladio
door Willem Heesen, Gerrit
Smienk en Wilfried van Winden,
TA/BK 19/83.
- (6) Enrico Guidoni
'Street and Block. From the late
Middle Ages to the Eighteenth
Century'
Lotus International No. 19, 1978.
- (7) Steven Peterson
'Urban Design Tactics'
Uit Architectural Design,
Profiles No. 20. Roma Inter-
rotta, Vol. 49, No. 3/4, 1979.
- (8) Antoine Grumbach
'Typology of buildings and
greenery'
Lotus International No. III 1979.
- (9) Michiel Polak
'Het creatief ontwerp in archi-
tektuur en stedenbouw'. Een psy-
chodynamisch kritische benade-
ring
D.U.P., 1984 (blz. 191 en 194).
- (10) H.L. von Pückler-Muskau
'Andeutungen über Landschafts-
gärtnerei', Leipzig 1834 of
A. Alphand: "L'art des jardins",
Parcs, jardins et promenades
Paris, 1885.
- (11) Richard Payne Knight
'The Landscape' (gedicht met
illustraties), Londen 1794 en
Uvedale Price: 'Essays on the
Picturesque', 1794.
- (12) Alexander Dörner
'The way beyond Art'
New York 1949 (In 1947 in
Duitsland uitgegeven onder de
titel: 'Ueberwindung der Kunst').
- (13) W.C.J. Boer
'Collegedictaat Stedelijk Groen,
deel I'
TH-Delft, 1980, blz. 38.
- (14) Suzan & Geoffrey Jellicoe
'The landscape of Man'
New York 1975, blz. 166.
- (15) Charles Rosen
'The classical style'
Londen, 1971.
- (16) Rob van Leeuwen en Wouter Reh
'Een poging tot verheldering van
de ideeënstructuur van de land-
schapskunde', projekt 162, deel
II, De Dorschkamp, 1984.
- (17) F.H. Hazlehurst
'Gardens of Illusion. The Genius
of André le Nostre'
Vanderbilt University Press,
1980.
- (18) Horace Walpole
'Essay on Modern Gardening'
Londen, 1785.
- (19) Laurence Fleming en Alan Gore
'The English Garden'
Londen, 1979.
- (20) Richard Payne Knight
'An Analytical Enquiry into the
Principles of Taste', 1794.
- (21) Humphrey Repton
'Theory and Practice of Land-
scape Gardening'
- (22) George F. Chadwick
'The Works of Sir Joseph Paxton'
Architectural Press, Londen
1961.
- (23) Michael Polanyi en Harry Prosch
'Meaning'. University of Chicago
Press, 1975.
- (24) Thomas Whatley
'Observations on Modern Garde-
ning', circa 1765.

4. HOFMAKERIJ, EEN RUIMTELIJKE BELEVING

INHOUD

- 4.1 Inleiding
 - A Opvattingen**
 - 4.2 Townscape
 - 4.3 Ruimte; cel, hof en domein
 - 4.4 Begrippen
 - 4.5 Modellen
 - B Situaties**
 - 4.6 Agrarische nederzettingen-vormen
 - 4.7 Tuin, park en landschap
 - 4.8 Vreewijk - Rotterdam
 - C Voorbeelden**
 - 4.9 Haagse Beemden - Breda
 - 4.10 La Villette - Parijs
 - 4.11 Fallingwater - Bear Run, Pennsylvania
 - 4.12 Slotbeschouwing



Parc de la Villette

Doolhof; een mathematische tuin, gebaseerd op de maatreeks van Van der Laan (het plastisch getal), met de hoofdstructuur van het park er in verweven

4. HOFMAKERIJ, EEN RUIMTELIJKE BELEVING

SITUATIEVE EXPRESSIE VAN LANDSCHAP IN GEBOUWEN EN BUITENRUIMTEN

ir. R. Kegel

Met dank aan C. v.d. Berk voor zijn bijdrage en aan W. Reh en C. Steenbergen voor hun commentaar



4.1 Inleiding

In de voorgaande hoofdstukken is door de auteurs op hun eigen wijze een aantal aspecten van de relatie gebouw en landschap behandeld. Hoe ook de gebruikte beeldmiddelen zijn geëxpliciteerd, het begrip beleving speelde bij die bewerkingen vooralsnog geen rol. De beleving van objecten door de beschouwer is subjectief en staat tegenover de objectiviteit van de ruimtelijke expressie van het gebouw en de omgeving. Beleving en expressie vormen een wederkerigheid. Vanuit het onderzoek naar deze wederkerigheid kunnen ontwerpopvattingen ontstaan over gebouw en omgeving.

Uitgaande van beleving en expressie, wordt in dit hoofdstuk gezocht naar de aard van de wederkerigheid en de ruimtelijke grondpatronen die daarmee samenhangen, alsmede naar beeldmiddelen die gevoelsmatig een relatie vertonen met de ervaringswereld van Cullen's Townscape.

Dit hoofdstuk onderscheidt zich van de eraan voorafgaande hoofdstukken als een beschouwing van ontwerpopvattingen, die mijns inziens als gemeenschappelijke noemer het situatief ontwerpen hebben. Dit met uitzondering van de benadering van Van der Laan. Een beschouwing hiervan is opgenomen om het fenomeen ruimte af te bakenen.

'Gebouw en landschap' wordt daarbij ruim opgevat, wat zal leiden tot aanzetten tot een beschouwing van 'stad en landschap'.

Dudok beschouwde het stedenbouwkundig plan als de partituur van een muziekstuk en de gebouwen als de noten. Maar al te zeer is het landschap(sbeeld) de inspiratiebron voor de compositie, om er vervolgens herkenbaar in verwerkt te worden. Zoals de componist zijn middelen kent, zo ook gebruikt de ruimtelijke ontwerper zijn (beeld)middelen.

Dit zoeken naar die middelen leidt tot een driedeling in de behandeling van de onderwerpen.

Enkele theoretiserende beschouwingen over beleving, beeldvorming en ruimte worden samengevat in een overzicht van nader te beschouwen begrippen, waarna een voorbeeld volgt van een modelmatige manipulatie in een onderwijssituatie.

Vervolgens worden situaties behandeld, waaruit zal blijken hoe de ge-

bouwde omgeving al of niet een in vormtotaal aantoonbare relatie kan aangaan met het omringende of oorspronkelijke landschap. Beginnend met agrarische nederzettingen (vernacular, zie ook par. 3.2), als oudste van landschappelijke factoren afhankelijke bebouwing, wordt een lijn getrokken via tuin- en landschapsplannen naar het stedenbouwkundig plan (Vreewijk). Tot slot wordt een aantal voorbeelden van situatief ontwerpen beschreven.

4.1 Language of Gestures (G. Cullen)

The problem of Anonymity

Many modern developments consists of an adequate traffic layout flanked by a list of bland buildings. Healthy shelter but lacking identity such developments are designed to slip quietly through the planning sieve. But we as individuals are alert, inventive, curious and ready for intrigue. It is intolerable that we should be required to share our lives with this anonymous suffocation. People say: "Well, what's wrong with it, its quiet harmless?" But if it is wrong for people to hide their talents it is also inexcusable to allow our environment to remain unfulfilled.

The root reason for anonymity is that most of the people who create our environment are visually illiterate. They haven't been taught. What does this mean? Try to get at it by parallels. We convey information without speaking by gestures; a wink or a nod, by turning the back or smiling - a dog cannot speak but when it wags its tail or bares its teeth we know exactly what it means - it is visually literate.

A town cannot talk but it has a great deal to communicate. Rapport between the town and its citizens is at the heart of urban civilization.

Orientation of identity

Everybody knows the feelings aroused by the suspension of orientation. The uncertainty caused by a stopped watch, the tension of driving in fog, the futility of trying to communicate in a foreign language or the numbness of bereavement.

The need for orientation is basic to human nature. If this instinct is transposed into terms of the environment it can be defined as the sense of rapport or identity that people seek in their surroundings. To be lost, to be confused in a repetitive sequence of identical streets, to be physically discouraged by vistas and goals that are too long or too far away, to be bored or excluded, all these demonstrate a lack of identity and communication.

Signalization

Communication is primarily achieved by signalization - towns, zones and streets have names, houses and buses have numbers. Identity is provided by the house, style of shops and banks, by typical colors for pillar boxes and so on. There are landmarks and, more locally, placemarks: hill, tree, steeple and monument. These are not printed messages but mute signals and in this rudimentary way the town begins to talk to us, to explain itself.

The ordinary person may not know much about architecture but he asks two simple questions: 'Where am I?' and 'To what do I belong?'. Both questions require answering.

Signalization both literal and mute provides the answer to the first. The answer to the second is more complex.

4.2 Townscape

"People live in houses, but where do houses live?"-

Gordon Cullen en het begrip townscape zijn onlosmakelijk aan elkaar verbonden. Immers Cullen weet als geen ander, het stadsbeeld (maar ook het beeld van het dorp en het landschap) te analyseren en te verduidelijken. Daarnaast reikt hij instrumenten aan om te ontwerpen en om de betekenis van ruimtelijke ontwikkelingen voor een ieder inzichtelijk te maken. Hij en wijst daarbij op het stadsbeeld als plangenererende factor.

Dat wil zeggen dat hij in staat is tot het vertalen van neutrale en voor velen onleesbare ontwerpschema's in bevredigende en begrijpelijke driedimensionale milieus, waarin mensen moeten leven. Op zichzelf staande plan-elementen worden zo verwerkt in een betekenisvolle compositie.

"Townscape is the art of giving visual coherence and organisation to the jumble of buildings, streets and spaces that make up the urban environment"

Twee steeds terugkerende aspecten in de beschouwing van Cullen zijn 'Waar ben ik?' en 'Waartoe behoort ik?'. Townscape geeft dan ook uitdrukking aan 'a sense of belonging'. Hij gaat uit van de stelling dat de omgeving bij de beschouwer op drie manieren emoties oproept en wel via:

- de beeldenreeks die het gevolg is van beweging (serial vision),
- de plaats, de ervaring van hier en daar (place),
- de inhoud, de intrinsieke kwaliteit van de omgevingsobjecten (content).

"Townscape is to join them together into a new pattern, created by the warmth and vitality of human imagination, so that we build the home of man."

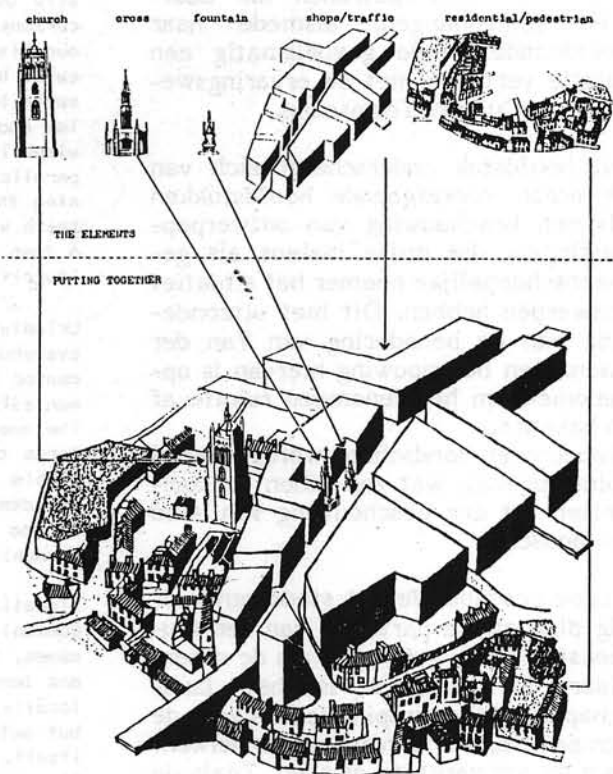
Het aandacht besteden aan en het

ruimtelijk vertalen van een vrijer bewegen (dwalen), het maken van routes ondersteund door en gericht op objecten of plekken is ook een bekend gegeven uit de Engelse landschapskunst (zie hfst. 3).

Cullen benadrukt in zijn werk de betekenis van de visuele verschijningsvorm van de omgeving als bron van informatie en communicatie. Vanuit zijn beleving van de omgeving heeft hij een zeer eigen stijl van beschrijven, analyseren en ontwerpen van voornamelijk stedelijke milieus ontwikkeld. Daarbij maakt hij onder andere gebruik van begrippen zoals die zijn weergegeven in het als checklist te beschouwen

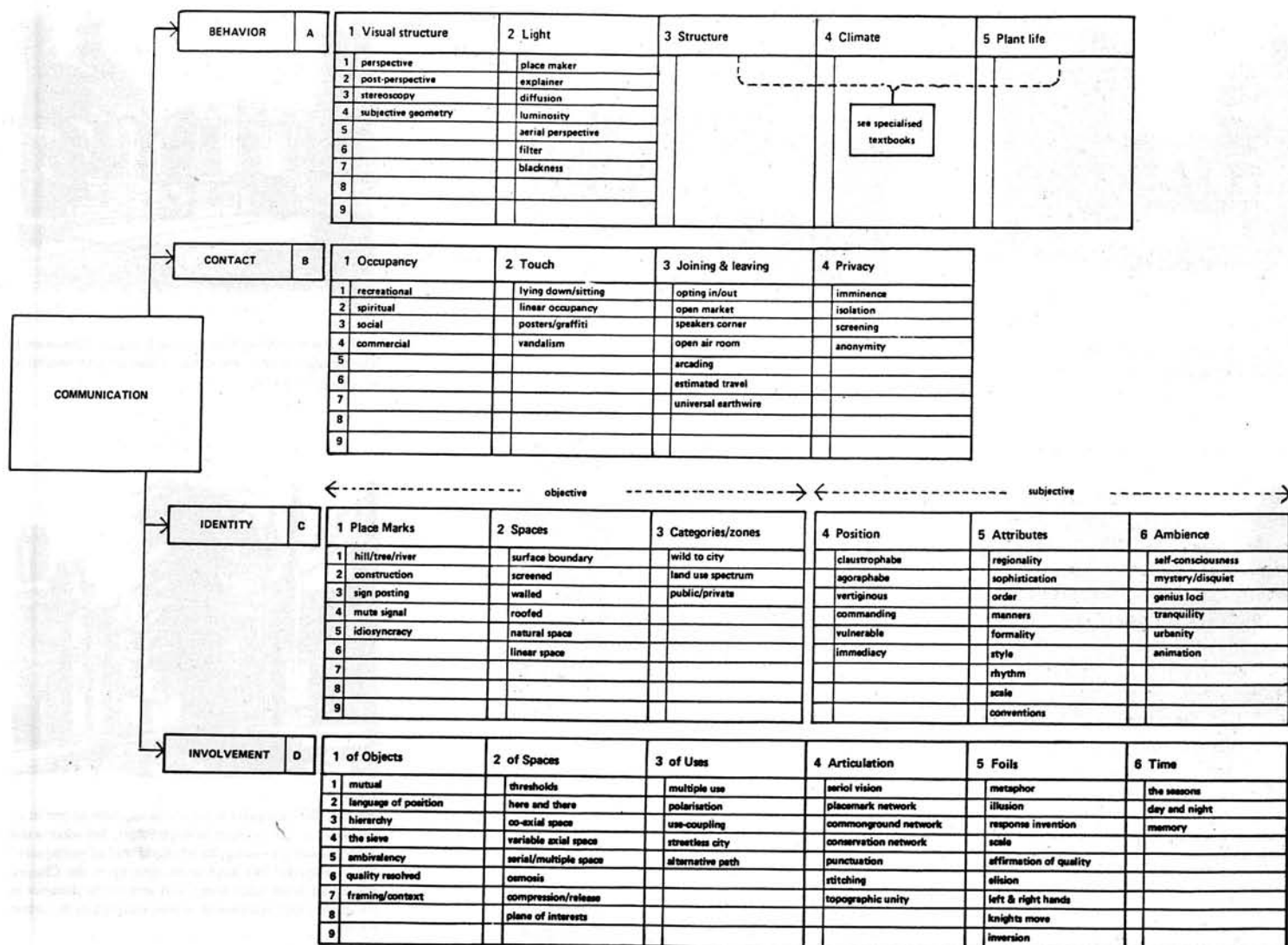
communication frame (afb. 4.3). Hoofddthema is communication, met als onderverdeling behaviour, contact, identity, involvement, welke vervolgens ook weer worden onderverdeeld. In dit schema zijn zowel ruimtelijke als sociale begrippen opgenomen.

Het begrippenapparaat is een hulpmiddel om de ruimtelijke verschijningsvorm van de omgeving te begrijpen of er uitdrukking aan te geven (ontwerpen); in onderdelen maar vooral in samenhang. Er is geen sprake van een uitgesproken vormopvatting of compositieleer. Cullen beschrijft en visualiseert veel begrippen in zijn boek 'The concise townscape'.



4.2

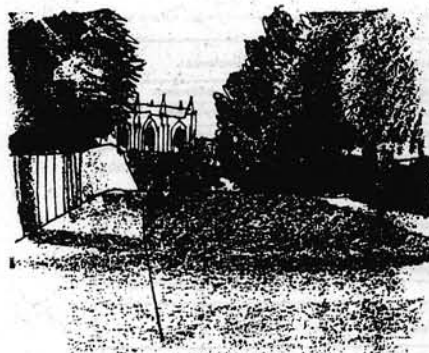
De stedelijke elementen en hun ruimtelijke samenhang/Shepton Mallet (G. Cullen)



4.3
Communication frame (G. Cullen)



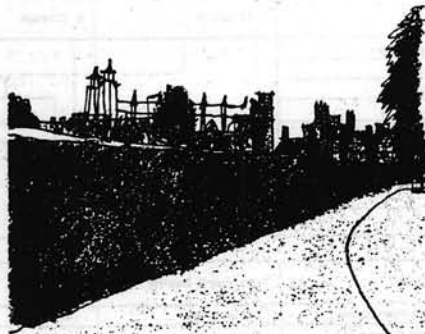
View 1:
From open country the chapel is seen along the road and between trees. A sudden glimpse of rare quality.



View 2:
As we approach the hump of the bridge it gradually cuts off the lower sections of the chapel. As we get nearer we see less.



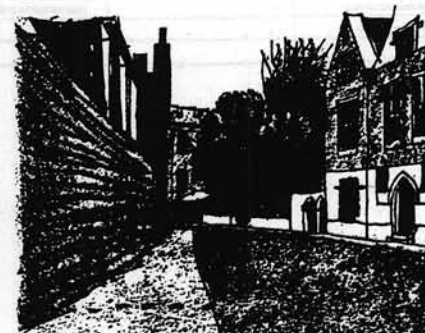
View 3:
But suddenly, on rising to the crown of the bridge and at the same time passing the obstructing foliage, the full prospect is revealed.



View 4:
We turn slightly to the right and descend, but the Chapel still dominates our view.



View 5:
But now the wall begins to cut out the view. The wall slides inevitably higher and higher into our picture. It is infuriating. We want the wall removed.



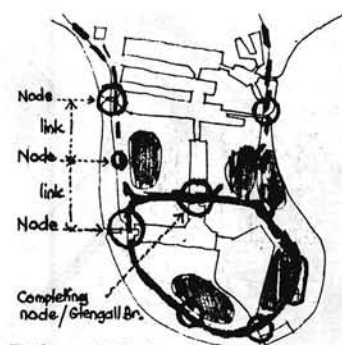
View 6:
Yet notice that the wall, having taken our view away, has turned itself into scenery. It has grown into a building with tall chimneys and become part of the new collegiate scene. It took away the old—but gave us something new in return.



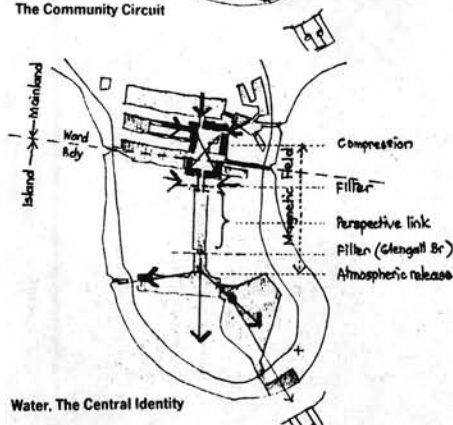
View 7:
And this is now absorbing us. Quadrangles, Monuments. The significant door and dome. These are all revealed as we swing to our left.



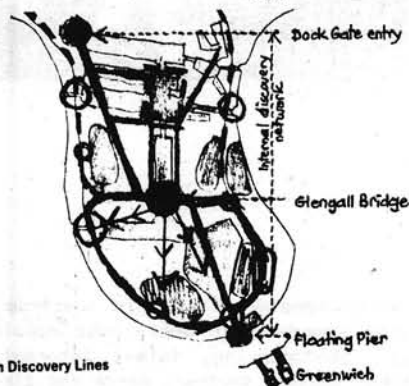
View 8:
We end this particular sequence as we come to rest in an enclosure at the entrance to High Street. Yet what is this noble building forming the left-hand wall of our square? Yes, a surprise! We have come right up to the Chapel. What had been taken away, and seen in the distance in the green fields, is returned at close quarters in the urban setting.



The Community Circuit



Water, The Central Identity



Main Discovery Lines

4.5

London docks - Visual structure

a - The community circuit

b - Water, the central identity

c - Main discovery lines.

The Visual Structure Plan shows how the identities are interlocked. The community circuit links its nodes together and is completed by the Glengall Bridge, which could be the most important node of them all. The compression and release of the water areas is clarified by two filters. To the south, the Glengall Bridge serves this purpose and thereby becomes the key

to the whole concept. The visual structure plan shows how the identities fit together. First the community circuit which links together its nodes into a question and answer sequence. It is completed by the Glengall Bridge development which is potentially the most important of all the nodes because it liberates the enclosed circuit to the wide internal water spaces. Secondly the water areas themselves, which contain their own drama of built-up compression and atmospheric release. The perspective link between these two is defined by planes of transition - that to the south being the Glengall Bridge. Weaving through the Island from north to south is the scenic or tourist route from the Dock Gates to the floating pier opposite the Royal Naval College at Greenwich. This undeclared axis, which will epitomise the Isle of Dogs to the outside world, passes through the Glengall bridge so making it the knot that ties the scheme together. This analysis shows that certain sites carry more prestige than others in the overall concept. Such places should attract a higher quality of development and also face up to the design responsibilities of the situation so that the dramatic potential of the site can be released. (G. Cullen e.a.)

4.6

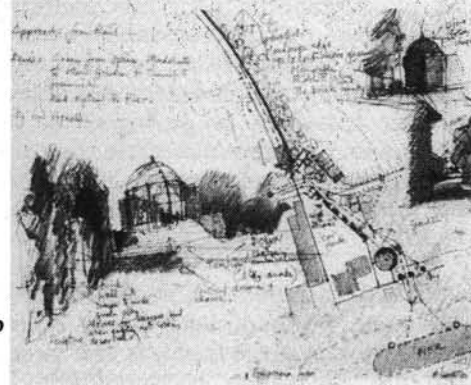
London docks - Pier approach

a - It is from the elevated land of the Mudchute, integral with the central dialogue, that it is possible to see the twin domes of Greenwich Royal Naval College serene in a continuity of green nature from foreground to horizon - an astonishing contact deep in the heart of the Island.

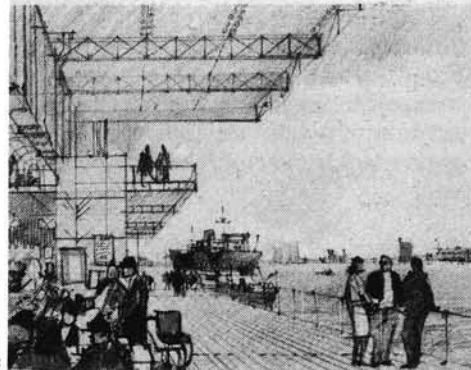
b - West Ferry Road passes under the light rail route close to the floating pier. This, being at river level, is invisible and a marker flagpole is positioned next to the domed rotunda of the pedestrian subway to Greenwich so that as one follows round the curve the pier comes into view. There are two predominant building patterns in the brick arches of the railway viaduct and the metal and glass structure of



a



b



c

the pier. The paths from the station are defined by a proper brick wall of alcoves (street market/sculpture) and the glazed pier is anticipated in the station roof. In this way the central exploratory line is tacitly extended to the Thames.

c - The end of the journey from the dock gates at the floating pier. The presence that has been implicit all the way, the river, is now released; not from a remote embankment but in the exposed imminence of wet water . . . the edge situation. (G. Cullen e.a.)

Het hanteren van het ontwikkelde begrippenapparaat houdt echter geen vrijblijvendheid in. Het vertalen van de begrippen in doordachte planelementen en vormen vraagt een eraan voorafgaande beschouwing en explicitering van de ruimtelijke betekenis van die begrippen. Hierbij kunnen situatieve kenmerken richting gevend zijn. In het samenvoegen van deze planelementen tot een compositie wordt de bestaande situatie expressief gemaakt. In deze compositie krijgen de planelementen door hun onderling afgewogen positie beeldende betekenis. Het benadrukken van de beleevingskwaliteiten bevordert de communicatie tussen de omgeving en de beschouwer. Een communicatie die reeds tijdens het ontwerpproces, en dan als ontwerpmiddel, kan worden gevisualiseerd.

Vooraf de perspectief, in welke tekentechniek, potlood, inkt, krijt, raster, etcetera ook uitgevoerd, is een middel om die onderlinge communicatie inzichtelijk te maken.

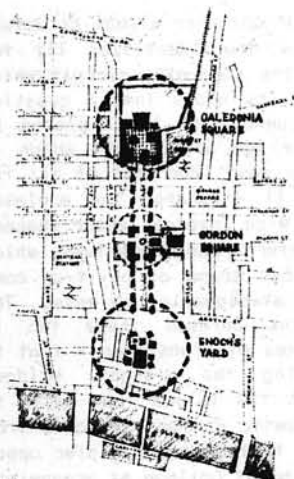
Juist dit subjectieve middel (naast de objectiviteit is de subjectiviteit in de menselijke beschouwing niet te veronachtzamen) kan de individuele (plekgebonden) ervaring/beleving weergeven.

'Perspective' is de technische zijde van de weergave en 'stereoscopy' datgene dat in de menselijke geest zit opgesloten. Deze waardering van de subjectiviteit is eveneens te vinden in het gebruik van de 'mental map' door K. Lynch.

Achtereenvolgens zullen de hiervoor genoemde begrippen: 'serial vision', 'place' en 'content' aan de hand van (voor)beelden worden toegelicht.

Serial vision

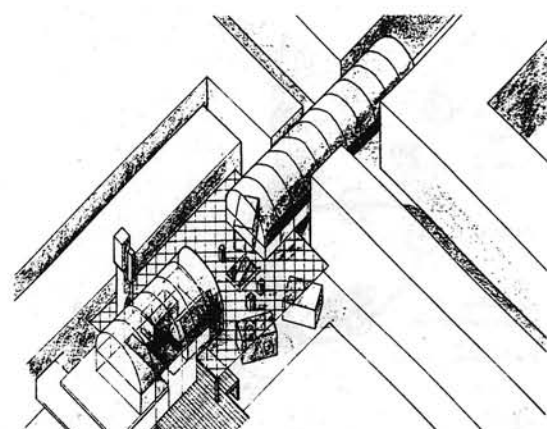
De beschouwing van een route kan op twee manieren gebeuren. Allereerst in de betekenis van gaande van A naar B en ten tweede als onderdeel van een



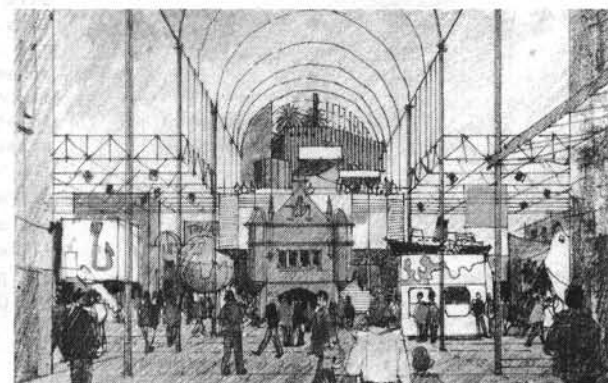
a



b



d



c

4.7 Glasgow - Enoch's Yard

- a - Situatie
- b - St. Enoch's Square
- c - Enoch's Yard
- d - Enoch's Yard, schema

Enoch's Yard is envisaged as a popular complex which combines the whole spectrum of tourist, visitor and city centre needs. It includes somewhere to meet, keep appointments; office space, with access to typing pool, photocopying, telex; information bureaux, travel agencies, bars and restaurants, sauna, squash, snooker, dance and discotheque; exhibitions, markets, taxi rank, banking, cinema, post office. Every city needs one - the Universal Earth Wire. The focal point for these functions is seen as an 'urban village', the present information building giving a guide to scale and accessibility. The village would comprise modest buildings forming linked courtyards providing a network of access points with freedom to rest or to leave.

The policy is to create a nucleus with the village, useful in collecting and encouraging people to drop in. However, there needs to be more massive accommodation behind the village, to house many of the activities of Enoch's Yard. If an arcade is built over the southern end of the Buchanan Street and then extended over Argyle Street, it could act as a shelter over the urban village and then itself become a building housing the remaining functions of the yard. It is possible for some of these to be at upper levels to allow bus movement below. Protected from the rain by glazed vaulting and a space deck roof, the fantasy of the place, its magnetism and energy, will make it into a surrealist campus. (G. Cullen e.a.)

enscenering waarbij de beschouwer betrokken is. De eerste manier is objectief, de tweede subjectief. In bijgaande schetsen (afb. 4.4) wordt, in het gaan naar de kapel van de College te Eton, getoond hoe deze tweede beschouwing een eigen betekenis krijgt door gewaarwordingen en veranderingen.

Place

In het nabij het stadscentrum van Londen gelegen 'verlaten' dockland dient op basis van een functioneel gedifferentieerde inrichting een nieuw stedelijk gebied gecreëerd te worden. Afbeelding 4.5 met toelichting, toont de hoofdopzet, de 'visual structure', van de nieuwe ontwikkeling. In relatie tot de interne stedelijke structuur van het plangebied en in relatie tot de omringende gebieden neemt bijvoorbeeld de omgeving van het park aan de Thames met de aan te leggen 'floating pier' tegenover Greenwich een markante plaats in.

Zowel op de schaal van het plangebied als op de schaal van de plek zelf (denk aan de elementen ter plaatse) krijgen de begrippen 'te zijn' en 'hier en daar' betekenis. Dit wordt mede tot uitdrukking gebracht in afbeelding 4.6.

Content

Afdalend naar het niveau van de omgevingsobjecten in het vorige voorbeeld (Londen) tonen de afbeeldingen tevens de betekenis van de gebouwde en stedelijke groenelementen in hun enscenering ter plaatse. Deze voorbeelden illustreren ook het begrip content.

Een tweede voorbeeld toont een gebouw in zijn omgeving.

In het kader van een studie naar de ontwikkelingsmogelijkheden voor het centrum van Glasgow zijn drie 'places' een speciale plaats toebedeeld. Aan elkaar gekoppeld door Buchanan Street (de hoofdader van het centrum) zijn dit het her in te richten Enoch's Yard en de aan te leggen pleinen Gor-

don Square en Caledonia Square. De ideeën voor en de mogelijkheden van Enoch's Yard zijn hier weergegeven (afb. 4.7).

Het zal duidelijk zijn dat de betekenis van het oude toegangsgebouw van de Underground in relatie tot de omgeving in de nieuwe opzet verandert en aan kwaliteit wint.

Cullens benadering, waarin de beleving en de beeldvorming essentiële onderdelen zijn, en via een tekentechniek zeer expressief gevisualiseerd worden, is niet de enige wijze van beschouwen. Wel een zeer beeldende. Als aanvulling hierop is het nuttig de verwante benaderingen van K. Lynch ('The Image of a city') en 'A theory of good city form') of C. Alexander ('Pattern language') er op na te slaan.

4.3 Ruimte; cel, hof en domein

Uit de Townscape benadering van Cullen zal duidelijk zijn dat beleving en beeldvorming een belangrijke rol spelen in de ruimtelijke ervaringswereld van de mensen. Die ruimtelijke ervaringswereld of de ruimte als dimensie van het menselijke bestaan is niet éénvoudig en dus op verschillende wijzen te beschrijven. Aan de hand van de theoretische invalshoeken van Norberg-Schulz en Dom. v.d. Laan kan het fenomeen ruimte nader worden afgebakend.

Norberg-Schulz

Norberg-Schulz stelt in zijn boek 'Existentie, ruimte en architectuur': "Reeds sinds de oudste tijden heeft de mens niet alleen in de ruimte gehandeld, ruimte waargenomen, in ruimte bestaan en over ruimte nagedacht, maar hij heeft eveneens ruimte gecreëerd om de structuur van zijn wereld uit te drukken als een reël Imago Mundi"- (blz. 16/17). Deze gecreëerde 'architecturale' ruimte definieert hij als de concretisering van de existentiële ruimte. Het

creëren van architecturale ruimte betekent het integreren van een algemeen omgevingsbeeld in de ruimte.

"De mensen brengen de aarde die in hen leeft binnen in het land dat zij vinden, brengen het landschap binnen in hen over op het landschap buiten hen en beiden worden zij een eenheid"- (blz. 59). Zijn beschouwing van het concrete aspect van de existentiële ruimte heeft betrekking op de omgevingselementen en het begrijpen ervan. Hij onderscheidt:

- centra of plaatsen (plekken);

De plaats is beperkt en wordt door de mens gekozen en/of gecreëerd en ingericht voor bepaalde doelen en functies. Doordat de plaats een interactie heeft met de omgeving is er sprake van een binnen en een buiten en is als zodanig eindig, begrensd;

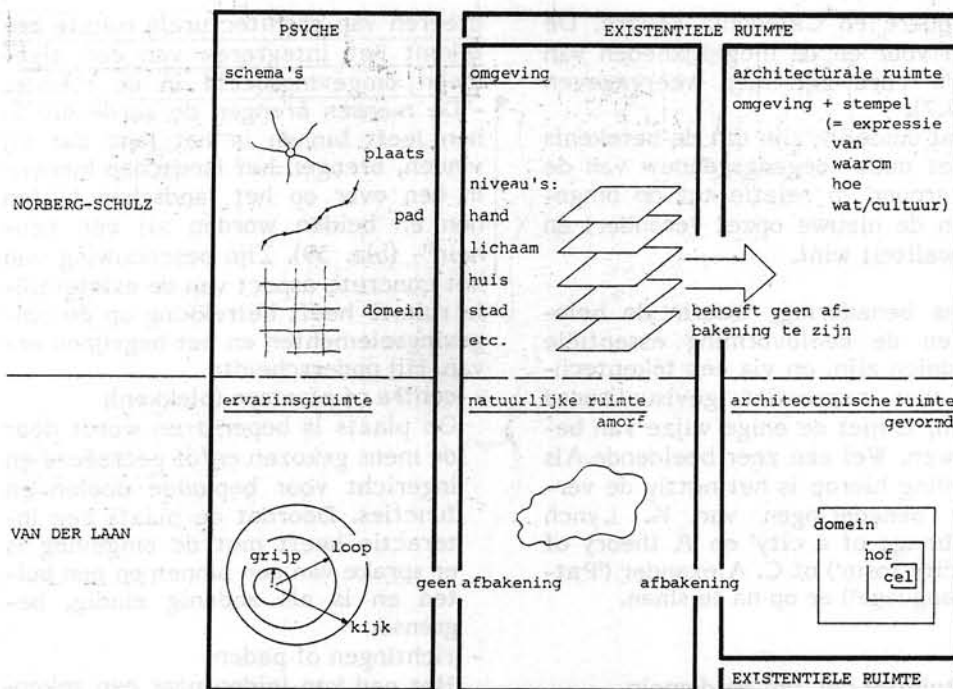
- richtingen of paden;

Het pad kan leiden naar een gekende bestemming, maar duidt dikwijls slechts een richting aan die zich oplost in de ongekende afstand. Omdat de menselijke wegen ook terugleiden (naar huis) kent het pad altijd een spanning tussen het gekende en ongekende. Wat onderweg gebeurt wordt toegevoegd aan deze spanning.

- area's of domeinen;

Het domein is een relatief ongestructureerd gebied waarin plaatsen en paden voorkomen als meer uitgesproken figuren. Het is het complement van het binnen, zijnde het gekende buiten. In zekere zin is een domein ook een plaats door beider definiering door eindigheid, nabijheid en gelijk geaardheid.

Genoemde begrippen geeft hij weer in schema's (de abstracte aspecten van de existentiële ruimte), die elk op verschillende niveaus kunnen worden toegepast. Het zijn de niveaus van de hand, het lichaam, het huis, de stad en het landschap, waar de geografische en kosmologische niveaus bovenuit stijgen.



4.8

Ruimtebegrippen naar Norberg-Schulz en Van der Laan

De interacties tussen de niveaus vormen de structuur van de existentiële ruimte. Per niveau kan hij zo architectuur bedrijven.

Vergelijking van de omschrijving en de inhoud van plaats en pad met Cullen's serial vision, place and content leert dat de verschillende benaderingswijzen (theorie en empirie) tot overeenstemmende begrippen en betekenis kan leiden.

Van der Laan

Van der Laan beschouwt in zijn boek 'De architectonische ruimte' de architectuur in haar fundamentele betrekking tot de natuur, die zij aanvult en uitdrukt, om zo te komen tot een geschikt menselijk verblijf als verbijzondering van de amorf natuurlijke

ruimte en een concretisering van de ervaringsruimte. Zijn existentiële ruimte blijft voornamelijk beperkt tot de verbijzonderde afgebakende natuurlijke ruimte, die hij vervolgens architectonische ruimte noemt. Essentieel in die beschouwing is het ervaren blijven van de amorf natuurlijke ruimte.

Hoewel er overeenkomsten zijn tussen de benaderingen van Norberg-Schulz en Van der Laan is er een belangrijk verschil. Daar waar Van der Laan zijn architectonische, met massa afgebakende, ruimte centraal stelt in de existentiële ruimte, dus niet meer betekenis toekent aan de natuurlijke ruimte dan die van achtergrond, hecht Norberg-Schulz duidelijk meer betekenissen aan de van nature aanwezige ruimte. Waar bij de laatste de mens al

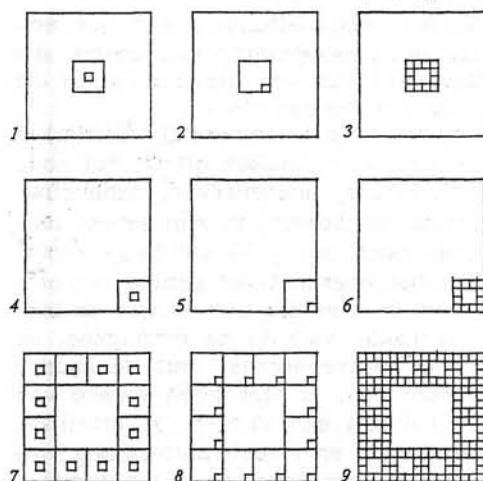
of niet door afbakening een ruimte fixeert, kan deze van een andere aard zijn dan Van der Laan's architectonische ruimte. Norberg-Schulz spreekt dan van een architecturale ruimte.

In zijn benadering ziet Van der Laan de ervaringsruimte onderscheiden in drie zones: de handelsruimte, de loopruimte en het gezichtsveld. De architectonische ruimte moet hiermee in overeenstemming worden gebracht, wil er sprake zijn van een harmonisch geheel. De ervaringsruimte is dus een samengestelde ruimte waarin de onderdelen elkaar omsluiten. De architectonische ruimte moet daarom ook meervoudig zijn. Dit leidt tot meerdere afbakeningen van de architectonische ruimten. Het menselijke verblijf kent volgens Van der Laan drie afbakeningen. Hij noemt ze van klein naar groot cella, hof en domein. Vanuit de cella neemt de architectonische werking van de massa steeds af. Hoe wijder de ruimte is, des te zwakker is betekenis de van de wand. Omdat de architectonische werking van de drie afbakeningen niet even sterk is, ontstaat er in de drie gevallen niet eenzelfde binnen. Voor de intieme binnenruimte van de cella geldt de bredere loopruimte van de hof als een buiten, terwijl deze laatste ruimte zelf weer tegenover het grotere domein als binnen optreedt. De hof is de middelaar, de schakel tussen de cella en het domein. Omsluiten de zones van de ervarings-



4.9

Muurtekst in Halen (Zwitserland)



- 1 Centrale hof met centrale cella.
- 2 Centrale hof met perifere cella.
- 3 Centrale hof met perifere juxtapositie van cella's.
- 4 Perifere hof met centrale cella.
- 5 Perifere hof met perifere cella.
- 6 Perifere hof met perifere juxtapositie van cella's.
- 7 Perifere juxtapositie van hoven met centrale cella.
- 8 Perifere juxtapositie van hoven met perifere cella.
- 9 Perifere juxtapositie van hoven met perifere juxtapositie van cella's.

4.10

Posities van cel, hof en domein (Dom. van der Laan)

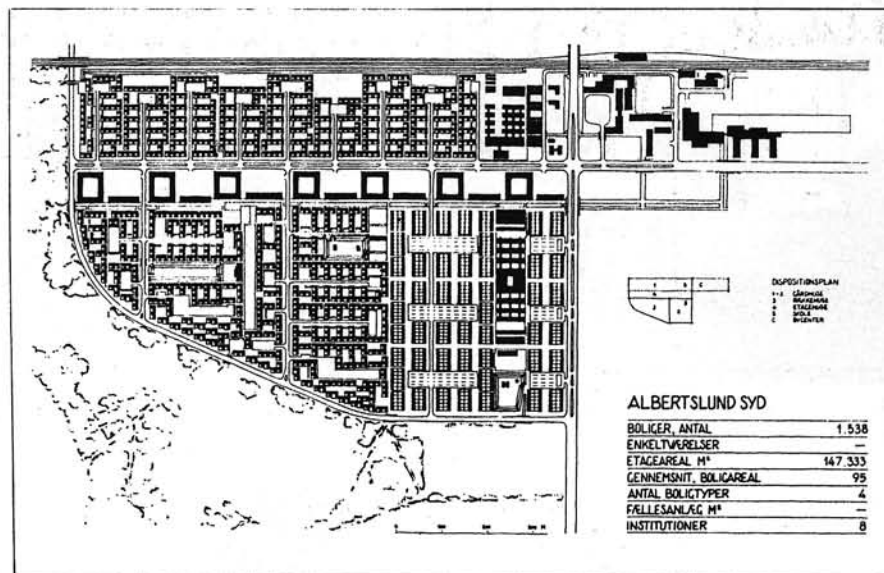
ruimte elkaar, zo ook omsluiten de cella, de hof en het domein elkaar. Daarbij hoeft dit niet tot een centrale ligging van de een ten opzichte van de ander te leiden.

Naast een centrale is ook een perifere positie mogelijk. Ook kan de hof binnen zijn grenzen verschillende cella's in juxtapositie bergen en het domein verschillende hoven. Aangezien bij een centrale juxtapositie van cella's binnen een hof en van eenzelfde positie van hoven binnen een domein de beschikbare ruimte veel eerder is uitgeput dan bij een perifere juxtapositie, komt Van der Laan tot negen bruikbare schema's (zie afb. 4.10). Wanneer tegelijkertijd zowel de cella's

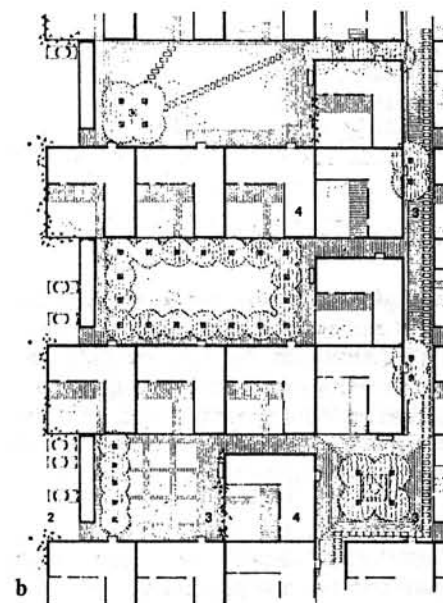
een perifere juxtapositie innemen in de hoven als de hoven in het domein, dan nemen niet de hoven de afbakening van het domein over maar de cella's, die de binnenhoven omsluiten. Dezelfde massa's van de cella's sluiten indirect via de hoven het domein in. Een dergelijk ingesloten domein noemt Van der Laan een plein.

Voorbeelden

Om een indicatie te geven van een cel, een hof en een domein, worden hier vooruitlopend op de cases drie voorbeelden weergegeven. Elk voorbeeld illustreert een afbakening, waaraan de beide andere gekoppeld zijn of er onderdeel van kunnen uitmaken.



a

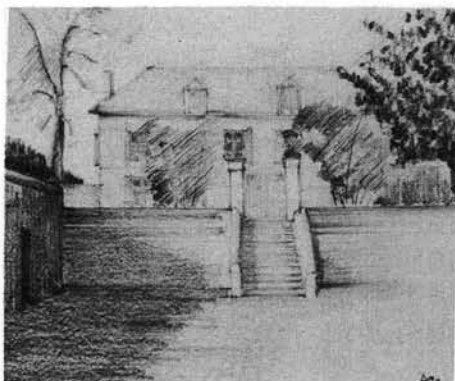


4.11

Albertslund (Denemarken)

a - patio's rondom (binnen)hof

b - verkavelingsplan Albertslund Syd



a



b



c

4.12

Acy (Frankrijk)

a - (binnen)hof, erf

b - straat

c - straat en entree van het erf

De cel als kleinste afbakening kan gekoppeld gedacht worden aan de kleinste wooneenheid: de tuin of de patio bij een woning. Een schakeling van patio's (en woningen) rondom een gemeenschappelijke ruimte, een hof, kan een verkavelingspatroon geven zoals afb. 4.11 van Albertslund (Denemarken) laat zien. De patio(woning) is in dit voorbeeld het 'stempel' waarmee het patroon is vormgegeven.

Een hof kan als in Albertslund een openbare ruimte zijn, maar evenzeer een privé-ruimte. Zo is het dorp Acy (Frankrijk) opgebouwd uit grote, door

muren omgeven binnenterreinen (hoven). De woningen liggen binnen en veelal tegen de muren. Als cellen zijn te beschouwen de overgangen van het huis naar de hof. Het dorp manifesteert zich als een door muren omsloten stelsel van 'straten'. De relatie binnen-buiten komt tot uitdrukking in de deuren en poorten in de tuinenmuren. Deze verschijningsvorm is het kenmerk waarmee het dorp (domein) zich verbijszondert van de omgeving. De hof is in dit voorbeeld het stempel dat het beeld en het patroon bepaalt.

Evenals de beide voorgaande voor-

beelden toont afb. 4.13 een aan een gebouw gekoppeld privé-gebied als voorbeeld van een afbakening, in dit geval een domein.

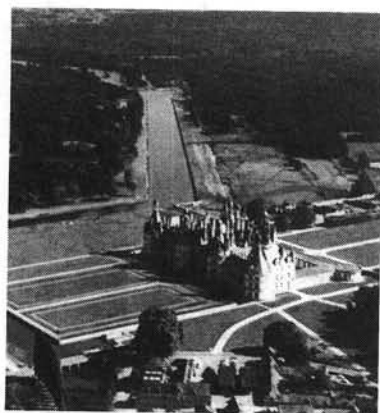
Het landgoed Chambord (Frankrijk) is een gebied bestaande uit de hof rond het kasteel, boerenerven, landbouwgronden en bossen, in zijn geheel omgeven door een ± 30 km lange muur. De muur begrenst het gebied van binnenuit en zondert het af van de buitenwereld. Ondanks de ommuring, de tweede overeenkomst met de andere voorbeelden, is hier géén sprake van één ruimte; wel van een ruimtelijke, functionele en visuele samenhang binnen een gemeenschappelijke begrenzing.

Aansluitend op het begrip communicatie, zoals dit is benadrukt in paragraaf 4.2, zijnde de dialoog tussen de mens en zijn omgeving, kan naar aanleiding van de beide voorgaande benaderingen worden gesteld dat de relatie tussen de mens en zijn omgeving voor hem afleesbaar wordt door het zoneren van de hem omringende ruimte (bijvoorbeeld cel, hof en domein). In de architectuur en de stedenbouw, waarbij het gaat om het concretiseren van deze relatie kan het psychologisch ruimteconcept uitgangspunt zijn.

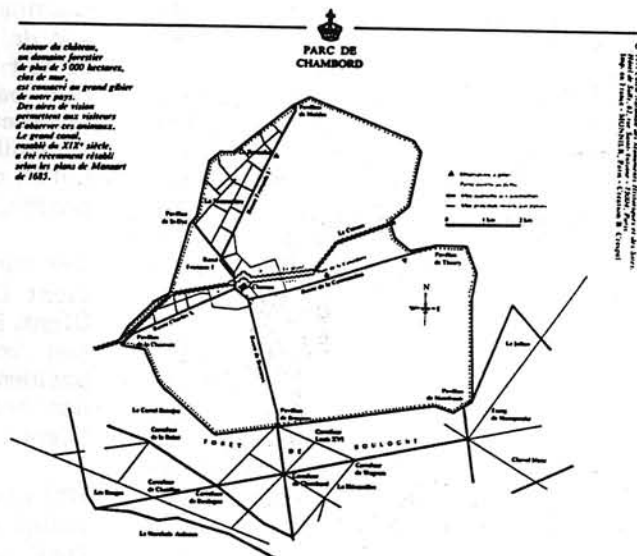
Aan deze zonering, c.q. sequentie van afbakening of ruimten wordt in de hierna te beschrijven situaties en voorbeelden gerefereerd.

4.4 Begrippen

Cullen's 'communicatie frame' geeft begrippen die naar behoefte kunnen worden uitgediept en toegepast. Samen met de architectonische benadering van Norberg-Schulz en Van der Laan is er sprake van een benadruking van identiteit en herkenbaarheid in de opbouw en de samenhang van milieus en hun onderdelen: elementen, massa en ruimten (vorm en afbakening).



Aux environs du château, un domaine forestier de plus de 5 000 hectares, celui de son parc, est consacré au grand gibier de notre pays. Des aires de vision permettent aux visiteurs d'observer ces animaux. Le grand canal, creusé au XVIII^e siècle, a été récemment réhabilité selon les plans de Mansart de 1663.



Chambord, le plus considérable château que la Renaissance ait vu s'élever en France est le point de convergence des plus étonnantes contradictions. D'abord simple rendez-vous de chasse en forêt de Bourgoigne, c'est un des châteaux français les plus vastes : une façade de 120 mètres, 440 paires, 865 cheminées, 24 escaliers... Ce monument, le plus représentatif de la Renaissance, est construit sur un plan symétrique : un tournois d'après une couronne et s'élève dans une cour intérieure. Cette architecture d'une impressionnante rigueur, n'a pratiquement aucune symétrie. La fontaine des sources du château central est située par un mur simple : le même plan est tourné de 90 degrés, et rien ne semble cependant plus libre et plus

spontané. Ce château a cinq siècles, mais il est aussi blanc que s'il avait été bâti hier. Il est d'une seule et unique forme, mais deux fois au gré de sa construction : François I^{er} et Henri II - sans parler de Louis XIV qui fit copier les ailes de chambre à la Mansart aujourd'hui disparues. Enfin le décor de ce château est directement inspiré de l'Italie, mais on ne connaît avec certitude que des maîtres d'œuvre français. La qualité de la sculpture ornementale est digne de la splendeur architecturale. Toutes ces contradictions harmonisées la splendeur architecturale. Toutes ces contradictions harmonisées la splendeur architecturale. Toutes ces contradictions harmonisées la splendeur architecturale.



4.13
Chambord (Frankrijk)

De drie benaderingen lijken op elkaar aan te sluiten en elkaar aan te vullen. Geredeneerd vanuit het situatie, de ruimtelijke grondpatronen en de menselijke beleving of ervaringswereld lijken Cullen en Norberg-Schulz het dichtst bij elkaar te staan. In de architectonische benadering van het begrip ruimte is echter de omschrijving van Van der Laan het sterkst, mathematisch, bepaald.

Om het vervolg van deze beschouwing te richten op een aantal hoofdzaken wordt hier een beperking aangegeven binnen de relevante begrippen:

- structuur, zijnde de onderlinge samenhang, relatie, van de functionele en visueel ruimtelijke onderdelen van een milieu. Visueel ruimtelijk manifesteert de samenhang zich als een patroon, waarbij de herkenbaarheid bepaald wordt door de mate van complexiteit van het milieu en de mate van betrokkenheid van de beschouwer.

4.14
Rome

- a - Opengewerkte stadsplattegrond (deel van de stadskaat die G.B. Nolli in 1748 van Rome maakte)
- b - Campo Martii (J.B. Piranesi)

Beide beelden illustreren de begrippen structuur en route, maar anders dan bijv. 4.5 London docks (structuur) en 4.4 Eton (route).

Het beeld van de opengewerkte plattegrond wordt vooral bepaald door de (grote) openbare ruimten en daarnaast door het patroon van smalle straten. Die openbare ruimten zijn zowel openbare buiten- als binnenruimten. Door of langs deze ruimten zijn vele routes denkbaar.

Dit kan leiden tot wat Cullen noemt een 'streetless city':

"A random city not built on a streetpattern; where ever you go you discover your own way (you find your own pattern of interest)".

Vanuit de beleving van de omgeving wordt een persoonlijk stadsbeeld gecreeerd.

Piranesi (1720-1778) schiep aldus een denkbeeldig schema voor de Campo Martii waarin zijn stadsbeeld tot uitdrukking komt. Als resultaat van zijn studie van Romeinse ruïnes en voorstellen voor reconstructie is het een belangrijk architectonisch document (R. Krier)

- route, zijnde het traject dat wordt afgelegd en waarvan de beeldenreeks die de beschouwer waarneemt bepaald wordt door te onderscheiden onderdelen van het milieu in hun onderlinge compositie en de plaats van de beschouwer daarin.
- ruimte, zijnde de bewust gevormde 1) ruimte tegenover de onbebouwde, onbegrensde, gelaten of ongevormde ruimte. Impliciet wordt daarbij uitgegaan van door vormgeving bepaalde herkenbare ruimten als straten, singels, pleinen, squares etcetera. De beleving en de betekenis, de visuele en functionele kwaliteiten van een ruimte derhalve, worden bepaald door de wanden en de inrichting en in relatie tot de omgeving door de entrees c.q. de uitgangen. De terminologie cel, hof en domein geeft daarbij een mate van onderlinge verhouding en relatie tot de beschouwer aan.
- plek, zijnde een door de aanwezigheid van een of meer condities bepaalde plaats gebonden (potentiële) kwaliteit. Een plek onderscheidt zich zodanig van een ruimte dat de plek onderdeel van de ruimte kan zijn, maar niet door wanden begrensd en gevormd behoeft te zijn. De condities kunnen talrijk zijn: van overgangen in milieus bijvoorbeeld water - steen, ter plaatse van een object bijvoorbeeld een zandbak of een frites-kraam, maar ook de molen aan de vliet etcetera.
- element, zijnde het gebouwde of gegroeide object dat in de functie, de waar-

neming en de beleving van de omgeving een rol speelt.

- oriëntatie /zichtlijnen, zijnde de combinatie van en de onderlinge ruimtelijke verhouding tussen visueel expressieve elementen en de plaats van de beschouwer enerzijds en de visueel ruimtelijke betekenis voor de interpretatie en de herkenbaarheid van het ruimtelijk patroon anderzijds.

Deze zes begrippen vormen een bruikbare basis voor het analyseren van bestaande en het ontwerpen van nieuwe (visueel) ruimtelijke milieus. Voor een nadere uitdieping zal bijvoorbeeld gebruik gemaakt kunnen worden van het uitvoeriger begrippenapparaat, en de ruimtelijke implicaties ervan, uit het

communicatie frame. Een vergelijking van de zes benadrukte begrippen met de vijf typen gegevens die de structurele basis vormen van het mentale stadsbeeld volgens K. Lynch toont verschillen maar geen principiële. Lynch noemt routes, gebieden, knooppunten, randen en herkenningspunten.

Ter illustratie van deze begrippen dient Cullen's analyse van Tenterden (Kent, Engeland) als een voorbeeld van een vertaling ervan in ruimtelijke beelden. Deze beelden zijn ontleend aan het rapport 'Tenterden Explored' (Kent County Council).

Het plaatsje Tenterden wordt voornamelijk getypeerd door de hoofdstraat. Door middel van een vereenvoudigde



4.15
Plaza Real - Barcelona

Zowel de vorm en de maatvoering van de ruimte als de inrichtings-elementen (palmbomen) zijn expressief. Via de entrees, die de relatie leggen met buiten, spreekt de massa. Deze massa is meer dan pleinwand alleen.

1) In de terminologie van Van der Laan kan dit enerzijds een begrensde eindigheid zijn of anderzijds een architectonische ruimte, waarbij aan het laatste begrip in relatie tot de massa specifieke eigenschappen ten grondslag liggen.

plattegrond en een lengte-doorsnede over de hoofdstraat wordt driedimensionaal de ligging als onderdeel van het landschap weergegeven (s t r u c t u u r).

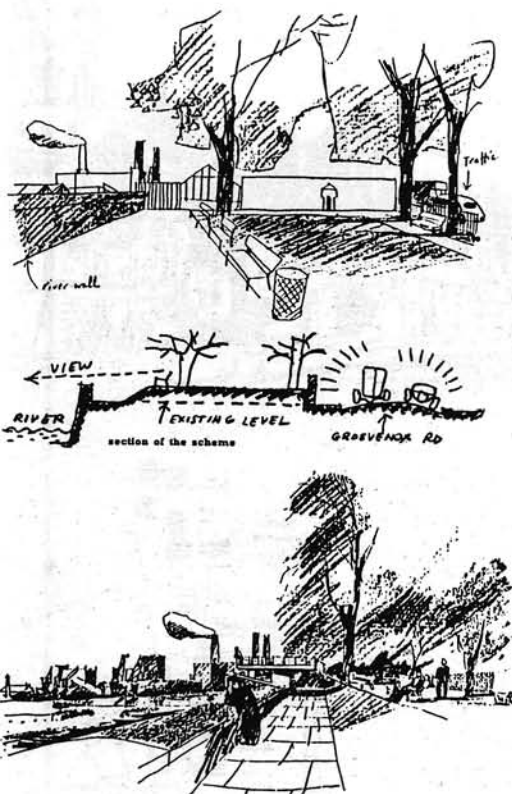
Door vooral de wisselende breedte van de straat, de sprongen in de straatwand en de verhoogde ligging van het centrum kan de hoofdstraat opgedeeld worden in drie (sub)ruimten; voor, ter plaatse van en achter het centrum, ongeacht de richting van waaruit men

komt (r u i m t e). De tekeningen laten zien dat de essentie van de ruimtebeleving ligt in de wanden en het reliëf en als zodanig blijft de informatie daartoe beperkt. Gaande door de straat (r o u t e), worden deze subruimten beleefbaar en krijgen de wanden en gebouwen door hun positie een specifieke samenhangende betekenis (w a n d, e l e m e n t, o r i ë n t a t i e).

Het centrum, met de vernauwing van

de hoofdstraat en ondersteund door de bebouwing nabij de kerk en het gemeentehuis als de meest specifieke verbijzondering, wordt ingeleid door aan de ene zijde een tweede kerk en boombeplanting en aan de andere zijde door een bioscoop (e n t r e e, e l e m e n t). Hetzij in diagrammen, hetzij in sobere perspectieven wordt de noodzakelijke informatie overgebracht.

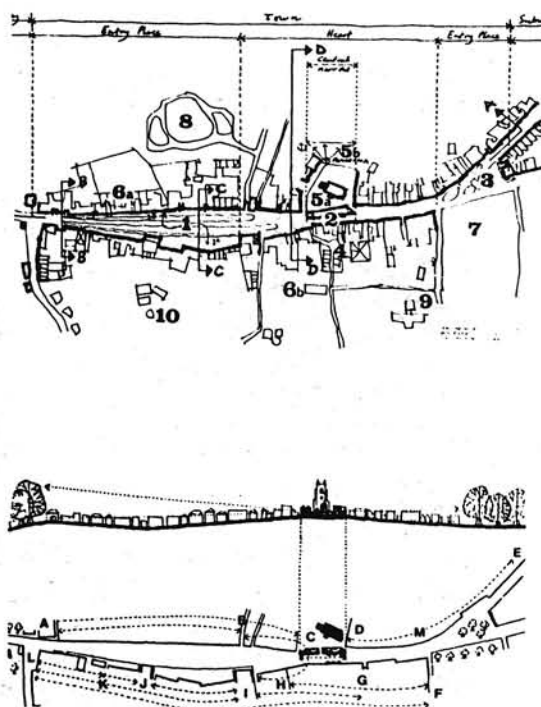
Elk van de hiervoor genoemde gebou-



4.16
Pimlico gardens - London
(G. Cullen)

De plek, als rustpunt aan de Thames, beantwoordt niet aan zijn potentiële kwaliteit door het blokkeren van het uitzicht over het water en door het verkeerslawaai op de achtergrond.

Door het verheffen van het maaiveld worden de bezwaren weggenomen, waardoor de plek betekenis gaat krijgen.

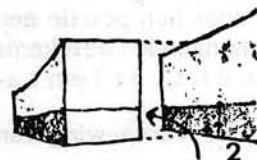
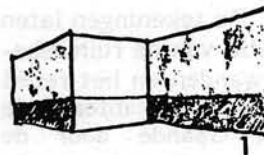


4.17
Tenterden - structuur

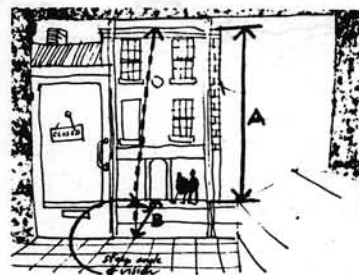
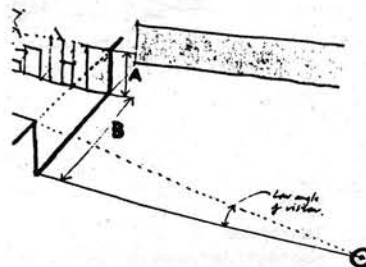
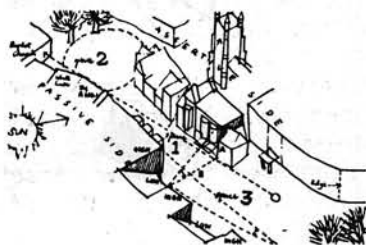


4.18
Tenterden
Hoofdstraat/wanden en reliëf

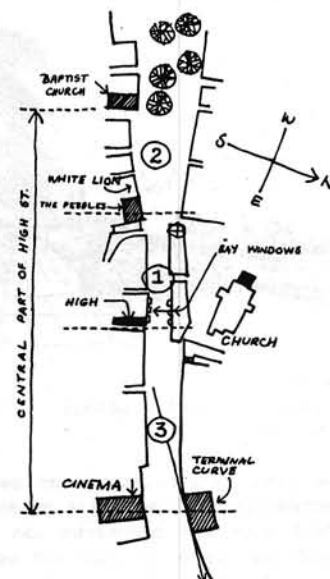
wen creëert in relatie tot de buitenruimte een eigen omgeving, welke tot specifieke inrichtingsaspecten kan leiden (plek, inrichting). Omgekeerd kan een plek of ruimte zijn kwaliteiten ontleenen aan de oriëntatie op of visuele relatie met een object. In dit verband is de betekenis van de ruimtelijke relatie van de kerk met de ervoor liggende hoofdstraat afgetast en in een serie beelden teruggebracht tot de meest elementaire proporties. Zo ook geeft Cullen in eenvoudige beelden inhoud aan en antwoord op de vraag: 'Waar ben ik?', door bijvoorbeeld te laten zien dat de hoogte-breedte verhouding van een ruimteprofiel verandert naarmate de positie van de waarnemer wijzigt. De perspectivische verkorting en de gezichtshoek zijn hierbij de bepalende factoren. Dit gegeven speelt altijd een rol bij de waarneming en beleving van ruimten en objecten.



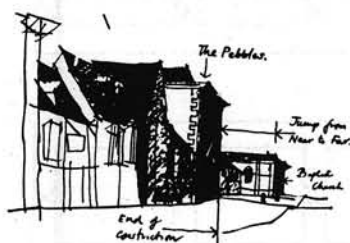
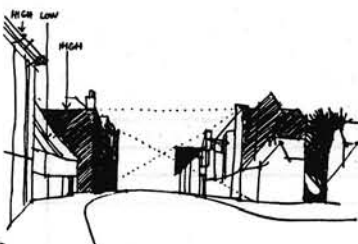
4.19
Tenterden
Relatie kerk - hoofdstraat, hoekoplossing



4.20
Tenterden
In Wisselende ruimtebeleving op grond van
verschillende posities van waarneming



4.21
Tenterden
Hoofdstraat/centrale deel



4.5 Modellen

Een onderwijssituatie

Analysen en ontwerpen zijn in zekere mate omkeerbare processen.

Het voorafgaande heeft geleid tot een beperking van de te beschouwen materie. Een beperking, zoals deze is aangegeven met de zes samenhangende begrippen: structuur, route, ruimte, plek, element en oriëntatie.

Zijn de begrippen hulpmiddel tot het richten van de aandacht en het visualiseren van ideeën; het ontwerpen, het komen tot een compositie is iets anders en kan op diverse manieren geschieden.

Als voorbeeld van een opvatting over het ontwerpproces, wordt hier getoond hoe in een academische situatie stap voor stap en modelmatig een compositie kan worden opgebouwd.

Ontwerpen kan gezien worden als het ruimtelijk vormgeven op basis van te maken keuzen. De keuzen worden niet alle tegelijkertijd gemaakt; ze volgen elkaar op. De ene keuze beïnvloedt de andere. Een kwaliteitscriterium voor het ontwerpproces is de consequentie waarmee dit proces verloopt en de controle daarop. Met andere woorden: 'Is de ontwerper zich bewust welke keuzen hij achtereenvolgens maakt, met welk oogmerk en met welk effect?'. De inhoudelijke kwaliteit van een ontwerp is mede afhankelijk van de gevolgde werkwijze.

Dit oefenen kan georganiseerd worden aan de hand van meer of minder complexe bestaande situaties of elementaire fictieve situaties. De modellenstudie die hierna beschreven wordt toont de resultaten van zo'n elementaire aanpak 2).

2) Deze modellenstudie is onderdeel van een gecombineerd onderwijsaanbod voor 1e jaars studenten Bouwkunde; vakoefening en project 'Stedelijke ruimten-/stedelijk groen', o.l.v. Kegel en v.d. Berk, Vakgroep Landschapskunde en Ecologie/TH-Delft.

Modellenstudie

In de modellenstudie wordt de complexe werkelijkheid teruggebracht tot relatief eenvoudige uitgangsmodellen; tot primaire bouwstenen van de ruimtelijke omgeving, welke op relatief eenvoudige wijze te analyseren en te manipuleren zijn.

De uitgangsmodellen betreffen twee ruimtevolumes:

- een 'straat', afmeting 150 x 10 x 9 meter,
- een 'plein', afmeting 60 x 60 x 9 meter.

Beknopt luidt de taakstelling:

- analyseer de uitgangsmodellen,
- formuleer kwaliteitseisen die gesteld kunnen worden aan de straat en aan het plein; vertaald in ruimtelijke voorwaarden,
- modelleer de uitgangsmodellen tot de gewenste vorm.

Daarbij staan de volgende ingrepen ter beschikking:

- massa toevoegen of weghalen
- massa optillen, omlaagdrukken, verschuiven
- het veranderen van de schaal.

Onder massa wordt verstaan zowel gebouwd (steen, beton etc.) als gegroeid (boom, struik).

Elke kwaliteitseis leidt tot een ingreep. In een cyclisch proces van ingrijpen, toetsen, corrigeren en nieuwe ingrepen doen wordt zo een geheel veranderd model verkregen (ideaalbeeld).

Dit ideaalbeeld is weer uitgangsmodel voor een tweede cyclus van handelingen. Daarin wordt de straat singel of gracht en wordt het plein een square (een plein waarin de kwaliteit en de identiteit in grote mate bepaald wordt door stedelijk groen). Dat wil zeggen dat aan de straat het element water wordt toegevoegd en aan het plein het stedelijk groen. Daarbij optredende verstoringen van het ideaalbeeld moeten vervolgens worden gecorrigeerd,

waarna aanvullende kwaliteitseisen gesteld kunnen worden welke leiden tot adequate ingrepen.

Een derde vergelijkbare cyclus sluit vervolgens de studie af. Hierin worden de laatste modellen gecombineerd tot één geheel, een imaginaire stedelijke omgeving.

Resultaat van een modellenstudie (Student: G.J. van Heugten)

De hier te beschrijven resultaten van een studie tonen het ontwerpen van ruimten op basis van elementaire (belevings)aspecten. Hoewel het ontwerpproces, zoals gesteld, een cyclisch proces is blijft de beschrijving, in verband met de leesbaarheid, beperkt tot de voornaamste en bepalende handelingen.

Straat

De eisen gesteld aan de kwaliteit van de straat, gebaseerd op de beleving van de passant als wandelaar, zijn:

- Gaande door de straat wil de beschouwer het gevoel krijgen vooruit te komen. In ruimtelijke zin betekent dit dat er sprake moet zijn van een bepaalde afwisseling, levendigheid.
- De beschouwer wil betrokken zijn bij de activiteiten onderweg. Dit houdt in dat hij wil weten hoe de 'plaats' in elkaar zit en wat de relatie is met de omgeving ('Waar ben ik?' en 'Waar toe behoort ik?'; G. Culen).

Het uitgangsmodel straat wordt daar toe als volgt bewerkt (afb. 4.24).

Door het toevoegen van poorten in het straatprofiel wordt het totale straatvolume geleed in onderling herkenbare, nader te differentiëren secties. Door het veranderen van de dominante lengte-breedte verhouding wordt de dwarsrelatie over het straatprofiel versterkt, waardoor de zijdelingse betrokkenheid op de wanden wordt vergroot en daarmee de betrokkenheid bij

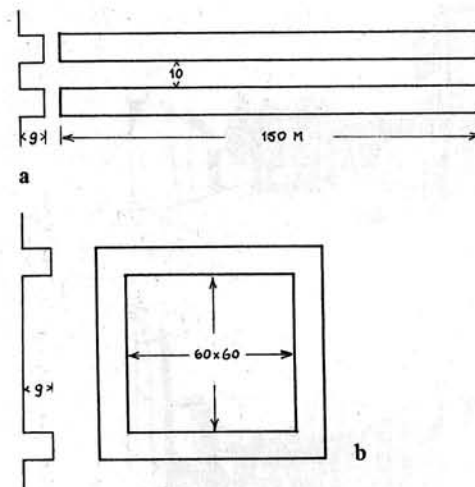
de plaatselijke activiteiten. Voor de lengte-breedte verhouding is in deze studie gekozen voor ongeveer 1:1, zonder daarbij andere verhoudingen op hun effect te onderzoeken. Dit is jammer, immers van een echte straat is eigenlijk nauwelijks meer sprake. Het betreft eerder een aaneenschakeling van drie autonome ruimten. De identiteit van de drie ontstane ruimten kan reeds worden gedifferentieerd door de vormgeving van de poorten. De lengte-as van de straat, afgezwakt, door de sterke geleiding van het lengteprofiel kan weer enigszins worden versterkt door de bogen van de poort(en) niet te sluiten.

Per straatsectie kan, onafhankelijk van de andere, de breedtemaat veranderd worden, zodat er grotere en kleinere ruimten ontstaan, en kan het grondvlak ten opzichte van de rechte lengte-as verschoven worden. Wanneer de passant zich beweegt langs de lengte-as is zijn positie ten opzichte van de wanden steeds anders. Zo ook zal het straatgebeuren per sectie verschillen vanwege de ontstane zonering van de vloer en de plaats van de poorten in de wanden en de daarmee samenhangende looplijnen. In het verkregen model zal de invloed van de zon sterker het straatbeeld bepalen dan in de uitgangssituatie. Doordat de licht - donker situatie voor de passant per sectie geheel anders is, geredeneerd vanuit het belopen van de lengte-as, zal deze factor van meer betekenis zijn dan wanneer elke ruimte op een constante wijze wordt belicht en beleefd.

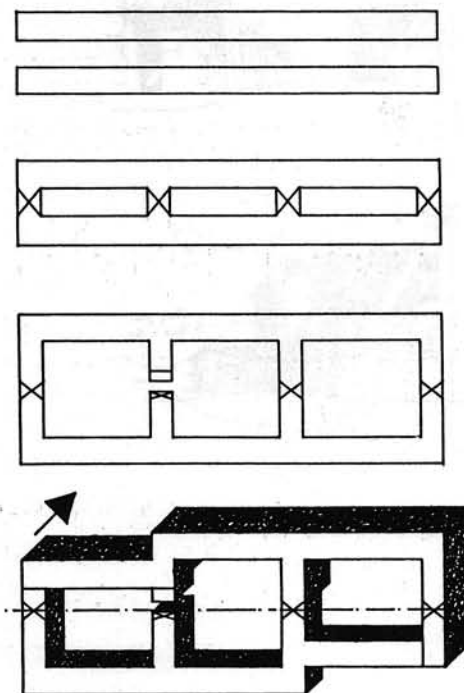
Afhankelijk van de gekozen of gegeven oriëntatie kan de hoogte van de straatwanden per sectie of over het gehele lengteprofiel 'aangepast' worden, waardoor de bezonning van de gevels verbeterd kan worden.

Straat wordt gracht

Het model zoals dit is ontstaan geeft geen aanleiding om het water in het lengteprofiel op te nemen anders dan als een smalle rechte gracht ter plaat-



4.23
Uitgangsmodellen
a - straat
b - plein



4.24
Ontwikkelingsreeks van uitgangsmodel
straat naar ideaalbeeld straat

se van de lengte-as (afb. 4.25). Een differentiatie per sectie zou de autonomie van de secties teveel versterken ten koste van de continuïteit van de straat. Door een eenduidige sobere vormgeving van de gracht blijft de spanning tussen vertrekpunt en bestemming gehandhaafd of wordt zelfs versterkt.

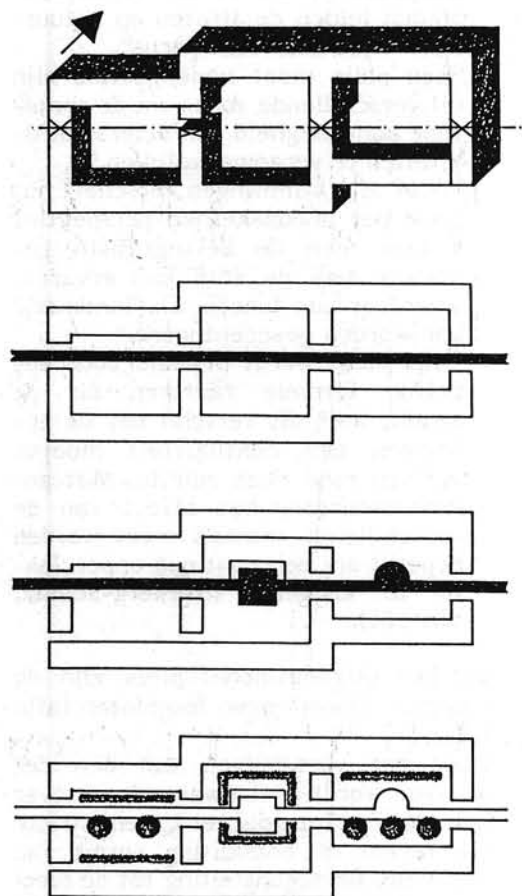
Op deze wijze wordt de gracht een organiserende as voor de ruimten die eraan liggen. Het is de referentielijn ten opzichte waarvan de gevels verschui-

ven. Het plaatselijk 'aantasten' van de grachtwanden om een plek te onderscheiden blijft mogelijk.

Door het invoeren van de water-as is de mogelijkheid ontstaan om in plaats van of naast het verlagen van de bouwhoogte aan de zonzijde de vloerhoogten aan weerszijde van het water verschillend te maken. De slagschaduw kan hierdoor, zij het in beperkte mate, worden verkort.

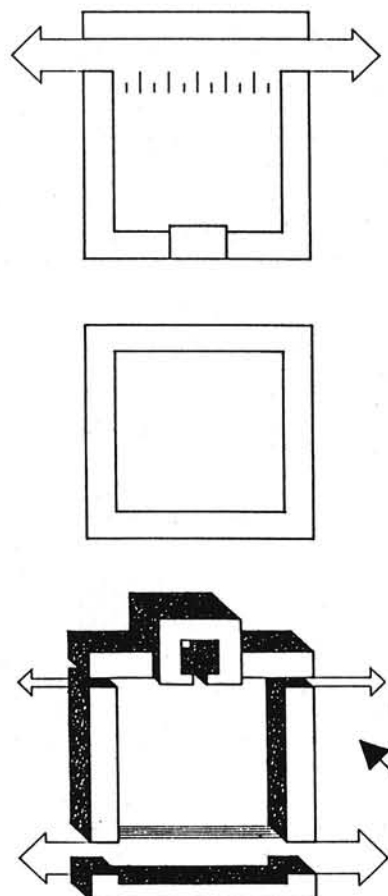
Een probleem hierbij is dat de relatie

tussen water en land in het beschaduwde deel wordt verbeterd terwijl dit ten koste gaat van de mogelijkheden aan de zonnige kant van de gracht. Een mogelijke oplossing is het plaatselijk verlagen van de hoge oever tot het peil van de lage. De lage oever overlapt de hoge. In combinatie met een brug kan een plek ontstaan met goede mogelijkheden om het water expressief en milieubepalend te maken. Bijvoorbeeld door simultaan het waterprofiel te verbreden en de waterdiepte



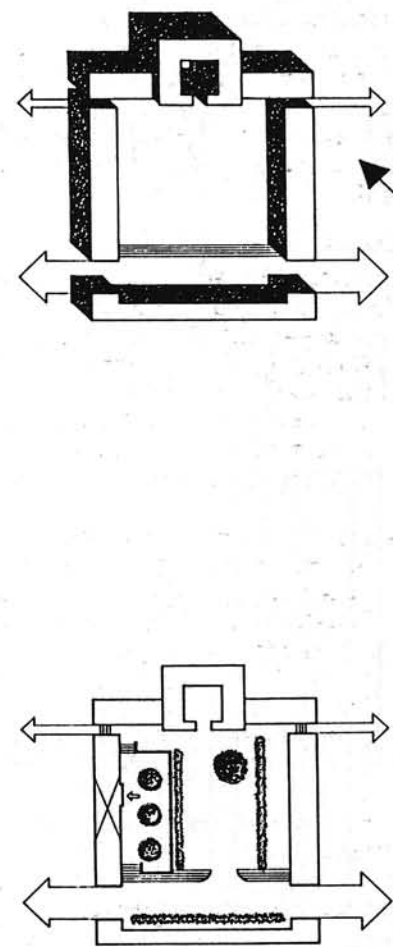
4.25

Ontwikkelingsreeks van ideaalbeeld straat naar gracht



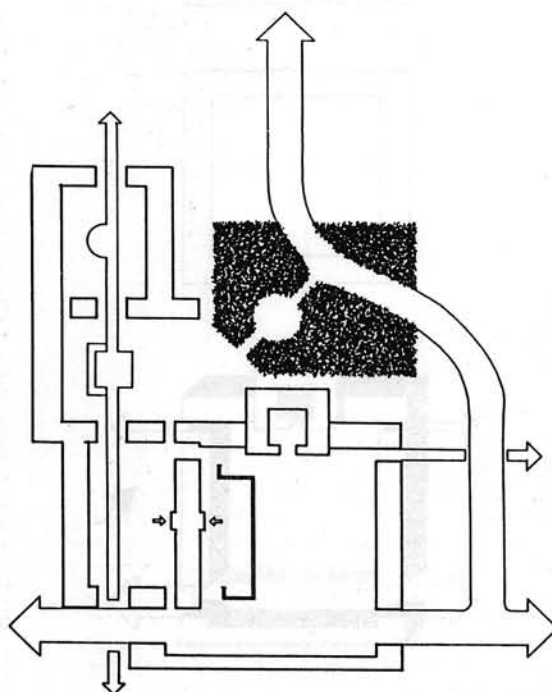
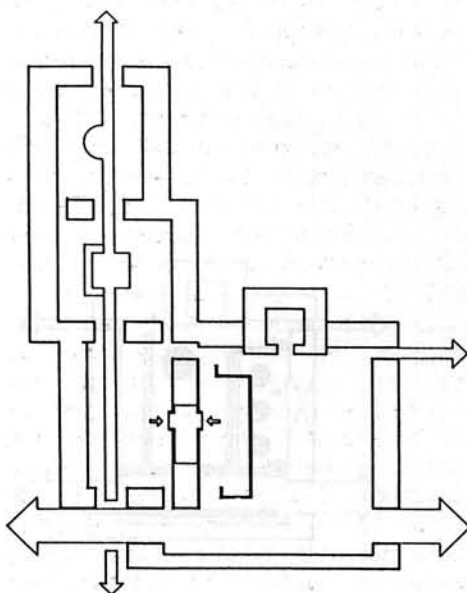
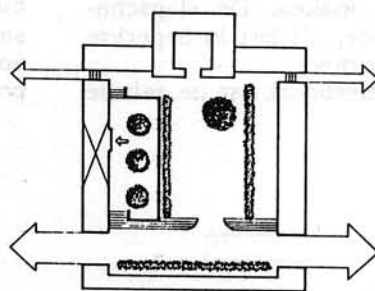
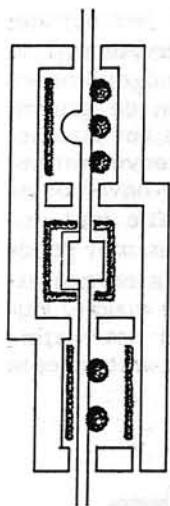
4.26

Ontwikkelingsreeks van uitgangsmodel plein naar ideaalbeeld plein



4.27

Ontwikkelingsreeks van ideaalbeeld plein naar square



4.28
Ontwikkelingsreeks combinatiemodel

te verminderen ontstaan goede spelmogelijkheden. Vervolgens benadrukt de beplanting (voornamelijk bomen) de verschillen die de secties kenmerken.

Plein

De gestelde eisen aan de kwaliteit van het plein zijn:

- Het plein is het elementaire onderdeel van de stedelijke structuur. Het is een duidelijk afgebakende ruimte, centraal georganiseerd, en het vertegenwoordigt een bestemming voor de verplaatsing.

- "Enkel als hij de grote plaats (markt) heeft bereikt, is iemand aangekomen en in de historische steden leiden de straten op natuurlijke wijze naar deze focus".

"Een plein moet samengesteld zijn uit verschillende zones om de simultane aanwezigheid van diverse activiteiten te vergemakkelijken."

"Door zijn afmetingen verschafft het plein het noodzakelijke perspectief waarin men de belangrijkste gebouwen van de stad kan ervaren, waardoor hun functie als 'landmark' kan worden geaccentueerd."

"Het plein wordt bepaald door dezelfde formele factoren als de straat, met dit verschil dat de gebouwen een continuïteit moeten vormen rond deze ruimte. Met andere woorden, het effect van de verschillende massa's moet worden beperkt om een continue oppervlakte te krijgen." (Norberg-Schulz, blz. 101).

Op het uitgangsmodel plein zijn de volgende bewerkingen losgelaten (afb. 4.26).

Door het verschuiven van een der wanden wordt een dwarsrelatie over het plein geïntroduceerd, een 'straat' die tevens de ontsluiting vormt van het plein. (In tegenstelling tot de hiervoor beschreven wandelstraat betreft het een normale verkeersstraat). Er ontstaat een zonering druk - rustig, die kan worden versterkt door de vloer van het plein te verhogen ten opzichte

van de straat. Deze zonering is tevens een aanleiding om de tegenoverliggende pleinwand te onderscheiden van de beide zijwanden.

Een dominant gebouw, verschillend in hoogte, maakt zich los uit de gevelwand door buiten de rooilijn te treden. Het grondvlak van het gebouw wordt vergroot, waardoor een binnenruimte of patio gemaakt kan worden in het gebouw, wat aan de ruimtelijke kwaliteit van het plein ten goede komt (relatie cel - hof; Van der Laan). In de

hoeken aan weerszijden van het dominante gebouw kunnen stegen de wereld achter en naast het plein hierop betrekken. De pleinwand die door verschuiving werd veranderd in straatwand kan, door hem uit te hollen, enigszins in zijn oude functie worden hersteld. Hierdoor worden plein en straat gebonden en in plaats van naast elkaar liggen ze nu over elkaar.

Plein wordt square

De oriëntatie is zodanig gekozen dat

de verblijfsruimte praktisch de gehele dag door de zon beschenen wordt (afb. 4.27).

De noordwestelijke pleinwand leent zich goed voor het ter plaatse situeren van een café met een bijbehorend terras. Dit terras wordt verhoogd ten opzichte van de omgeving. Het in principe symmetrische model wordt hierdoor in belangrijke mate beïnvloed en vervormd. Er ontstaat een meer dynamische ruimte. Met de inrichting van het plein en de plaatsing van bomen kan verder op de ontstane verschillen worden ingespeeld waardoor de asymmetrie sterker wordt.

Combinatiemodel

De bewerking van de voorgaande modellen in onderlinge samenhang leidt tot de in afb. 4.28 weergegeven ontwikkelingsreeks. In het combinatiemodel hebben de straat en het plein (c.q. gracht en square) één bouwvolume gemeenschappelijk. De ruimten worden direct verbonden door de steeg en indirect via de (hoofd)straat. Om dit laatste te accentueren wordt de uitgeholde wand van de (hoofd)straat nog een stukje verlengd. Ook het café speelt bij de koppeling een rol. Het interieur is te beschouwen als een semi-openbare ruimte die straat en plein (gracht en square) verbindt. Het is in dit geval wel gewenst dat het café zowel aan gracht als square een toegang heeft (zie ook afb. 4.29). De rol van het dominante gebouw op het plein kan worden versterkt door er bijvoorbeeld een ontsluitingsweg op te richten. Het gebouw wordt een landmark voor de bredere omgeving. Ook voor de middelste sectie in het grachtmodel kan het gebouw een rol van betekenis krijgen door het ter plaatse wegnemen van de oostelijke bouwstrook. Om de ruimtelijke beslotenheid niet geheel op te offeren en om de bocht in de ontsluitingsweg te begeleiden, wordt het buitenterrein geheel met bomen beplant. Het verkregen bladerdak wordt weer uitgehouden voor een parkeergelegenheid.



4.29

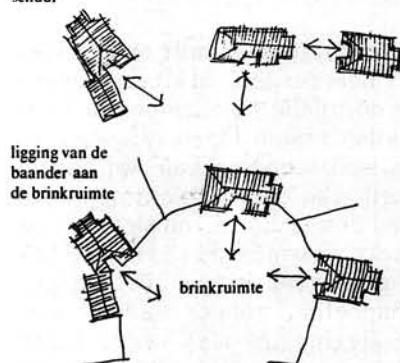
Kingston market (Gordon Cullen)

External and internal

A different aspect of space is shown at Kingston market where two similar spatial systems run side by side. First the Market Square, which is entered by devious small roads, widens out into the busy centre which is heightened by towers and statue. The sky is the dome of this outdoor room. Directly off the Market is the Wheatsheaf Inn which also has a central busy area approached by a narrow corridor. This central area has its own sky, a glass dome. In summer the house is open from back to front and in walking through one is struck by this unity of space-sequence.



Boerderijvormen
Achterbaandertype
Zijbaandertype
Achterbaandertype
schuur



4.32

De ligging van de boerderijen aan de brink (K.R. de Poel e.a. en Rijksdienst voor de Monumentenzorg)

de schaapskooien stonden. Vanuit het sociale dorpsgebeuren was het de vergaderplaats (vergaderboom) of de plaats waar recht gesproken werd. Thans is het veelal de centrale parkeerplaats.

De boerderijen die de begrenzing vormen van de gemeenschappelijke ruimte staan veelal in een onregelmatige bouworde gegroepeerd. De relatie tussen de boerderijen en de brink wordt mede bepaald door de wijze waarop de toegang tot de schuur (=barn) is geregeld.

Door elkaar komen voor het uit het hallehuis ontwikkelde

- achterbaandertype, met het voorhuis van de weg afgekeerd,
- zijbaandertype, met het voorhuis en de baanderdeuren aan de weg.

De boerderijen die in deze eeuw zijn gebouwd hebben het voorhuis aan de weg.

De brink is het openbare gebied, het erf is privé. Desondanks gingen de erven aanvankelijk zonder afscheiding over in de brink. De afgewend liggende moestuin kende wel hagen rondom. Standaard brinken bestaan niet, noch naar type noch naar vorm. Afb. 4.33 geeft een overzicht van de typen brinken in Drente, waarbij de mate van stedelijke invloeden tot uitdrukking komt. Qua basisvorm zijn de brinken driehoekig of recht-/veelhoekig. Bepalend daarbij is onder andere het wegenpatroon.

Belangrijke inrichtingselementen zijn de bomen, die zeer verschillend naar soort en plantverband de beleving kunnen beïnvloeden. Veel gebruikte soorten als zomereik en linde zijn toegepast in een zeer regelmatig verband of als randbeplanting. De gebouwen rondom en de beplanting zijn de wanden die de brink vormen dan wel een deel ervan markeren; bijvoorbeeld het centrale deel onder de bomen of de plek voor de kerk.

Afscheidingen kwamen aanvankelijk niet voor, terwijl door verstedelijkingsinvloeden (het veranderen van functie van wand en ruimte) deze nu toegepast worden in de vorm van greppels, keien, houten paaltjes, stoepranden, heggen. Daarbij is er een toename van verharde (verkeers)opervlakken (inrichting).

De Poel c.s. maakten een ruimtelijke analyse van de brink te Vries, waarin de begrippen: ruimte, massa (wand), inrichting, elementen, relatie met de omgeving (zicht en entree) tot uitdrukking komen (zie afb. 4.34).

De brink heeft een historische en actuele betekenis in Drentse dorpen,

waarbij de verschijningsvorm bepaald is door genoemde ruimtelijke kenmerken. De vraag rijst of en hoe bij toenemende verstedelijking of dorpsuitbreiding de brink kan repeteren. Evenals de vorm en de structuur van de uitbreiding zou dit mede afhankelijk moeten zijn van de landschappelijke omstandigheden en het bestaande en het gewenste ruimtelijke patroon. Niet in de laatste plaats zouden de visueel ruimtelijke en de functionele betekenis die eraan worden toegekend overwogen moeten worden, opdat een nieuwe brink meer wordt dan een open plek in een verkaveling of een 'standaard' pleintje.

Boerderij/erf (slagenlandschap)

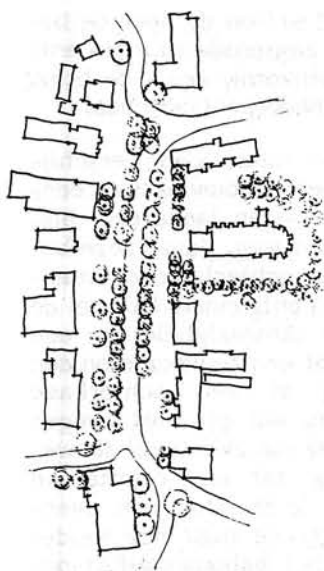
Twee uitersten te zamen, de boerderijen met hun erven geconcentreerd in gesloten dorpslinten en de open weidegronden, bepalen visueel ruimtelijk het beeld van het slagenlandschap, zoals dit bijvoorbeeld in de Zuidhollands-Utrechtse waarden wordt aangetroffen.

Typeringen van de brinken in Drenthe naar de mate van landelijkheid en stedelijkheid

	typering	voorbeelden
met boerderijen	„boerenbrink“ a - aan de brink voornamelijk boerderijen (al dan niet als boerderij in bedrijf).	Eursinge bij Havelte, Langelo, Taarlo, Ter Horst en Wittelte.
	b - aan de brink boerderijen en woningen.	Annen, Hijken, Lhee, Loon en Noordbarg.
	c - aan de brink één of enkele boerderijen, maar voornamelijk woningen en voorzieningen, zoals winkels, dorpscafé of school.	Anloo, Dwingeloo, Oosterhesselen, Vleder en Zeijen.
zonder boerderijen (agrarisch karakter verdwenen)	d - aan de brink geen boerderijen meer, maar woningen en/of winkels en dergelijke (vrij dorps karakter).	Odoorn, Rolde, Ruinen, De Wijk en Zuidlaren.
	e - aan de brink geen boerderijen meer, maar woningen en/of winkels, kantoren en dergelijke (vrij stedelijk karakter).	Assen, Beilen en Emmen.
	„stadsbrink“	

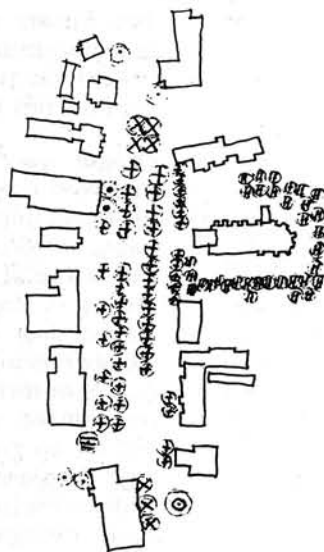
4.33

Typering van Drentse brinkdorpen (K.R. de Poel e.a.)



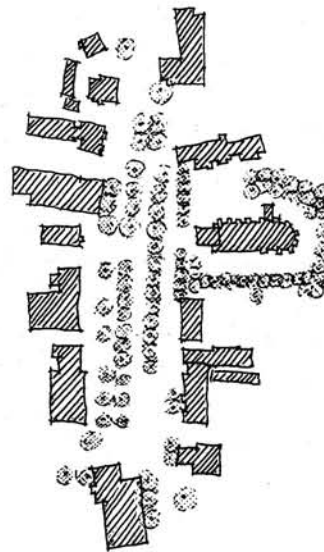
a. beplantingspatroon en patroon van wegen en paden

De wegen zijn met klinkers verhard. Het is opvallend, dat de weg midden over de Brink loopt en dat kleine paadjes ontbreken.



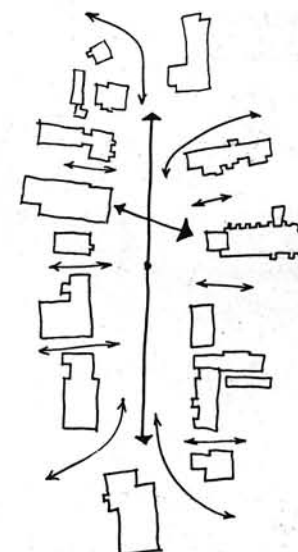
b. boomsoorten

- | | |
|----------------------------------|-------------------|
| cik | - tamelijk oud |
| snoei- of leilinde | - oud en zeer oud |
| linde | - tamelijk oud |
| witte esdoorn (Acer saccharinum) | - tamelijk oud |
| paardekastanje | - tamelijk oud |
| pluimes (Fraxinus ornus) | - vrij jong |



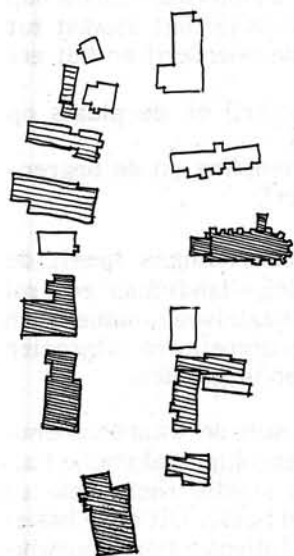
c. verdeling van massa en ruimte

- | |
|-------------------------|
| massa |
| transparante begroeiing |
| ruimte |



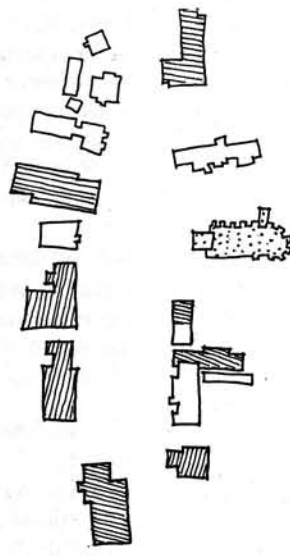
g. ruimtelijke relaties

- | |
|--|
| belangrijke kijkrichting |
| visuele relaties: waardevolle doorzichten |
| Er is sprake van een centrale ruimte met visuele relaties naar aangrenzende ruimten. |



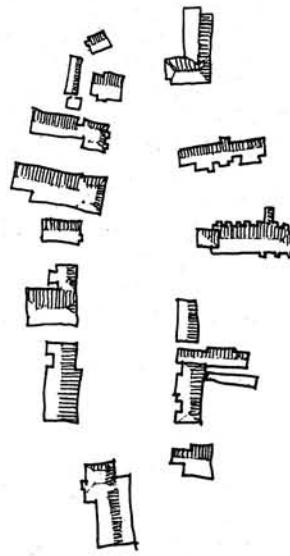
d. cultuurhistorische waarde van de bouwwerken

- | |
|---|
| meest waardevolle bouwwerken (beeldbepalend) |
| ruimte-ondersteunende bouwwerken (beeldondersteunend) |
| overige bouwwerken (neutraal of beeldversierend) |

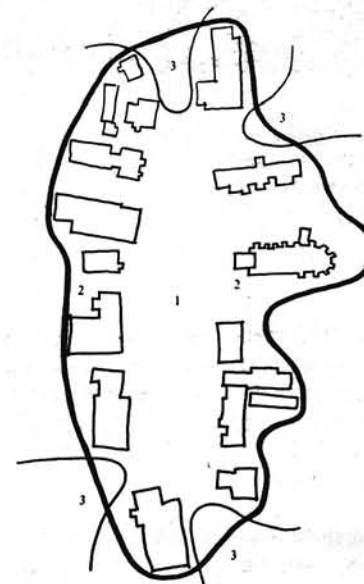


e. functionele indeling

- | |
|--|
| kerk |
| dorpscafé, restaurant, hotel of snackbar |
| voormalige boerderij (woning) |
| woning |



f. nokrichtingen

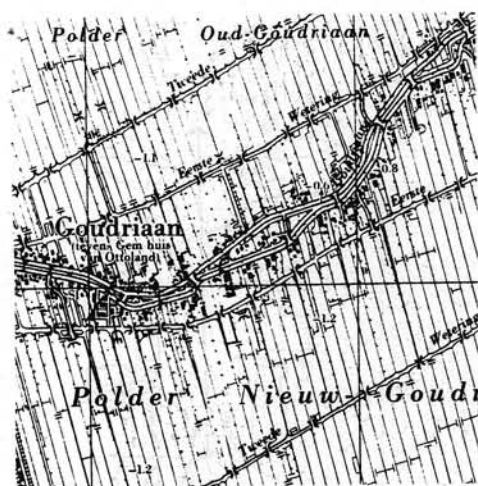


h. ruimtelijke samenhang

- | |
|---|
| 1 brinkruimte |
| 2 brinkruimte in ruimere zin (inclusief de bebouwing rondom de brink) |
| 3 ruimten, die visueel betrokken zijn op de brinkruimte |

4.34

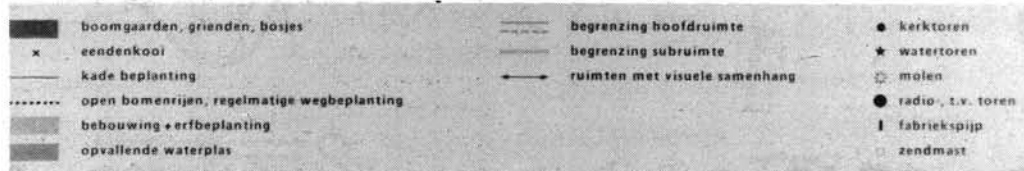
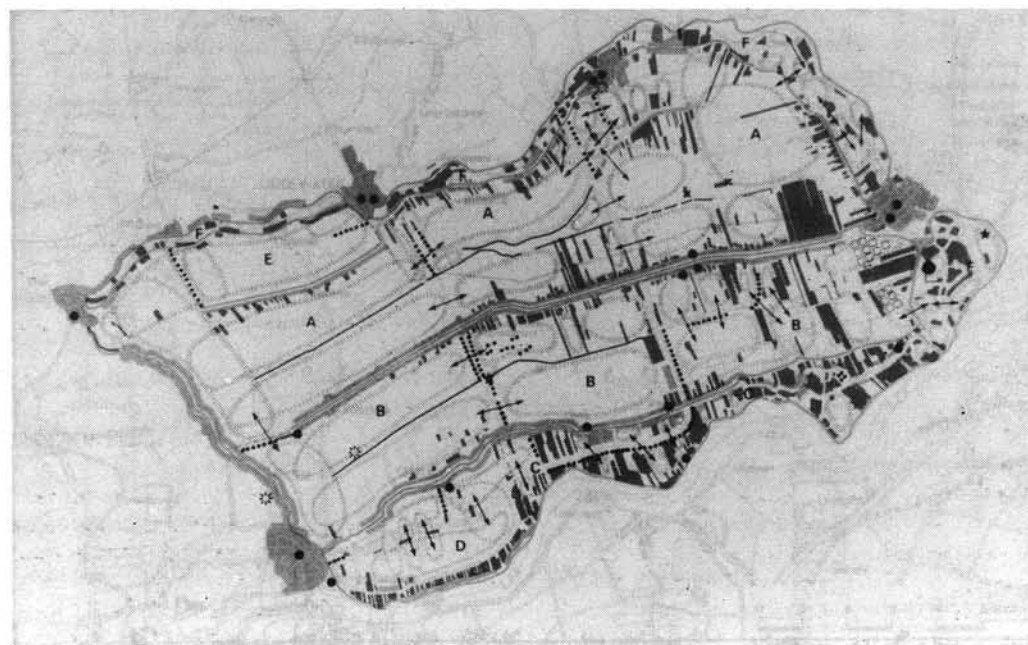
Ruimtelijke analyse van de Brink in Vries (K.R. de Poel e.a.)



4.35

Goudriaan.

Het lintdorp Goudriaan vormt een potentiële uitzondering op de regel dat een middelaar, een schakel tussen erf en weidegronden, in het slagenlandschap niet voorkomt. Waar in het dorpslint een waterloop zich splitst, de wegen wijken en er een centrale open zone ontstaat kan deze een gemeenschappelijke functie en betekenis krijgen die vooralsnog niet benut worden.



4.36

Ruimtelijke opbouw en verschijningsvorm van het slagenlandschap in de Lopikerwaard (I.C.W.)

fen. Tussen het erf en de door de bebouwingslinten begrensde ruimten ontbreekt de tussenvorm, zoals de brink dit is in het brinkdorpenlandschap.

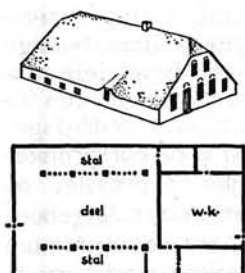
Dragers van de ruimtelijke verschijningsvorm is het bebouwingslint een- of tweezijdig gelegen langs een dijk, kade, wetering of weg. Vanaf deze bases is veelal het achterliggende veengebied in slagen ontgonnen. Hoewel de slagen door de aanwezigheid van een tiendwetering of een tiendkade en een achterwetering of een achterkade herkenbaar zijn, wil dit niet zeggen dat dit op grond van eventueel aanwezige beplanting tot een ruimtelijke onderverdeling leidt. Ook een eventuele overgangszone naar het weidegebied achter het bebouwingslint bestaande uit knotwilg singels, hakhoutbosjes en boomgaarden wordt ruimtelijk ervaren, door de overeenkomst met massa, als een verdikking van het lint en maakt het lint slechts 'groener'.

De relatie bebouwing - landschap komt hier van oudsher het sterkst tot uitdrukking in de boerderij en het erf eromheen; in:

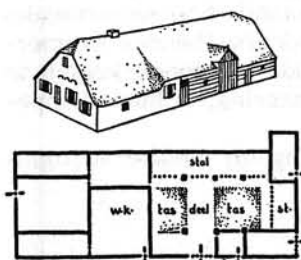
- het type boerderij en de plaats op de kavel,
- de vorm, de indeling en de begrenzing van het erf.

Bij actuele ontwikkelingen speelt de relatie bebouwing - landschap een rol op een hoger schaalniveau, namelijk in de wijze waarop dorpslinten uitgroeien of zouden kunnen uitgroeien.

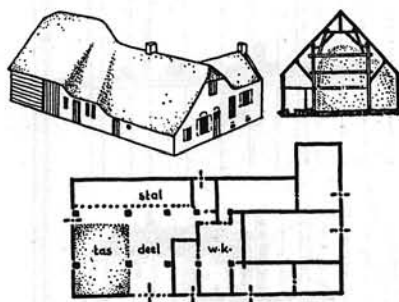
De boerderijen van de waarden behoren tot het driebeukige Saksische hal-lehuis, dat een smalle rechthoek als basisplattegrond heeft. Uit deze basisvorm zijn verschillende typen ontwikkeld zoals het grondtastype en het voordeelttype met de tas (of kapberg) op het erf. Veel boerderijen zijn vanwege hoge waterstanden op verhogingen gebouwd of hebben hoog in de gevel geplaatste ramen en voordeur



1 Hallehuisgroep, voerdeeltype in de Lopikerwaard



2 Hallehuisgroep, grondaastype, oude Alblasterwaardse vorm

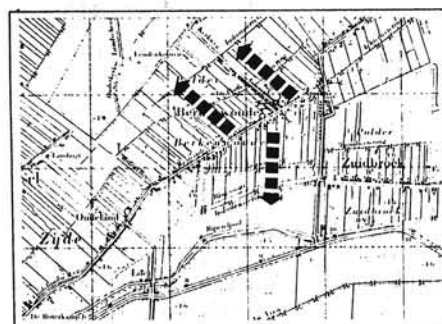


3 Hallehuisgroep, grondaastype, jongere Alblasterwaardse vorm

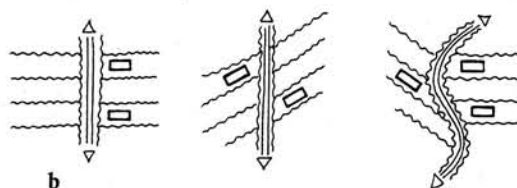
4.36
Ruimtelijke opbouw en verschijningsvorm van het slagenlandschap in de Lopikerwaard (I.C.W.)



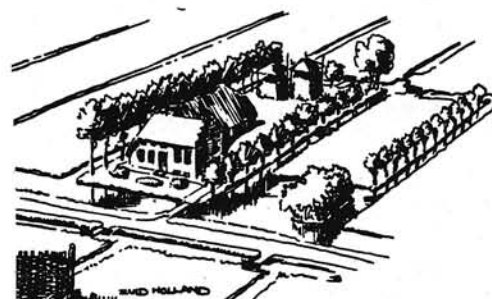
4.38
Boerderij met vloeddeur/Lopikerwaard (Rijksdienst voor de Monumentenzorg)



a



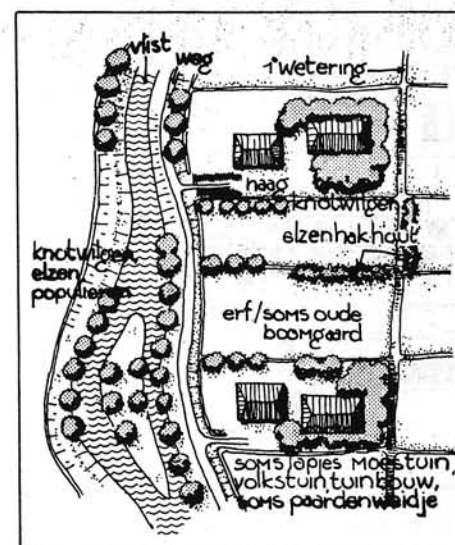
b



c

(vloeddeur). Daarachter zijn de opkammers hoog en breed uitgebouwd wat onder andere geleid heeft tot L- of T-vormige plattegronden. De plaats van de boerderij is vooraan op het erf, gerekend vanaf de weg of dijk, en altijd in de lengterichting evenwijdig aan de kavelsloten.

Het rechthoekige erf met de korte zijde aan de weg liggend wordt door de plaatsing van het hoofdgebouw gesplitst in een voor en een achter. De voorzijde die vaak formeel georganiseerd is wordt bepaald door het woonhuis met de moes- en siertuin en een boomgaardje, waarbij de moes-

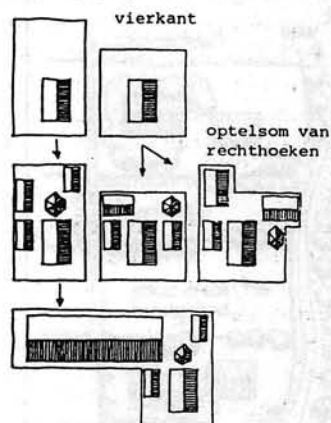


4.40
boerenerven langs de Vlist

4.39
Plaats van de boerderij op de kavel.
a - ontginningsrichtingen (Berkenwoude)
b - boerderijen evenwijdig aan de kavelsloten
c - het Zuidhollands boerenerv (J.T.P. Bijhouwer)

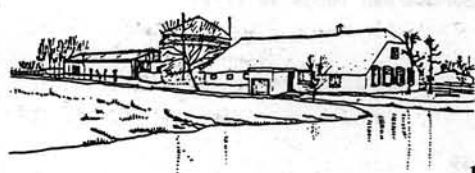
tuin soms omtuind is. Achter is de bedrijfsruimte, vrij ongevormd en aan het oog onttrokken met de opstallen, de kapberg, de mestvaalt en de kuilen. De erven zijn veelal beplant met paardekastanjes, iepen en linden aan de wegzijde en veel knotwilgen maar ook populieren en elzen langs de sloten. Ze zorgen tevens voor windbeschutting en geriefhout. De erven zijn te bereiken via een brug en soms is er een oprijlaan. Bij afwezigheid van een sloot of een wetering is het erf door hekken of hagen omgeven. Is de diepte van het erf beperkt door de aanwezigheid van een wetering kort achter de weg of de dijk dan

langwerpig

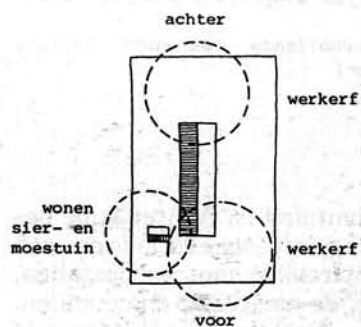


nieuwe stal maakt van een langwerpig erfomtrek een optelsom van rechthoeken

a



b



c

4.41

Het wijzigende boerenerf

a - plattegrond, uitbreidingen

b - een nieuwe stal achter de boerderij accentueert de lengterichting van het erf

(G. Bierema)

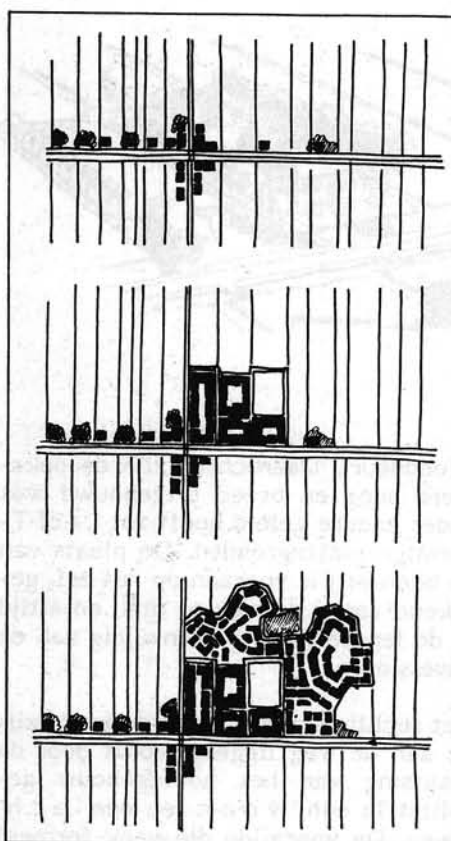
c - moderne boerderijvestigingen kennen werkerven aan de voorzijde

strekt het erf zich wel uit over meerdere percelen naast elkaar (zie afb. 4.40).

De uitgroei van het bedrijf, door plaatsing van bijgebouwen of nieuwe stallen gebeurde aanvankelijk in de lengterichting van de kavels of op het erf als er ruimte voldoende was. Nieuwe ontwikkelingen geven een gewijzigd beeld te zien. Zowel bij de uitbreiding van bestaande bedrijven als bij de vestiging van nieuwe (bijvoorbeeld door bedrijfsverplaatsing in de ruilverkavelingsgebieden) ontstaan richtingverdraaiingen en een wijziging in voor en achter. Dit nog afgezien van het veranderende beeld door het gebruik van nieuwe typen be-

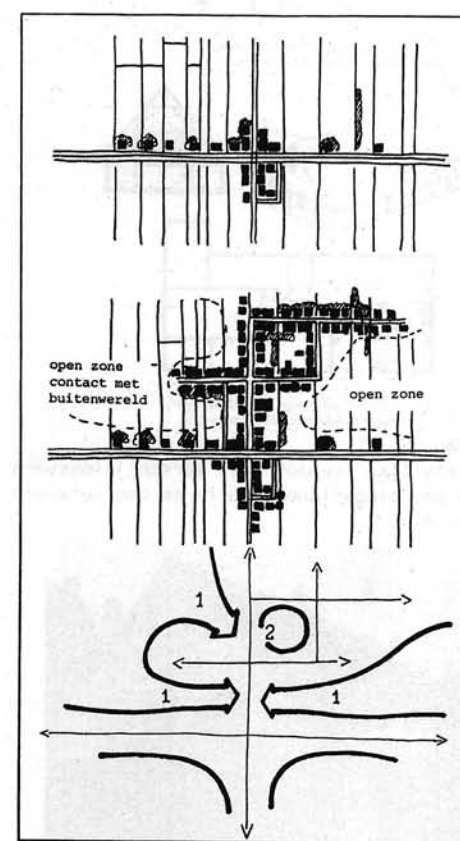
bouwing (soort, schaal, vorm, materiaal en kleur) ingegeven door huidige bedrijfstechische en financiële aspecten. Met de introductie van een industrieel boerderijtype (bedrijfsgebouwen en woonhuis) is de oorspronkelijke landschappelijke expressie, op grond van streek- en materiaalgebonden afhankelijkheid, tot een minimum beperkt, wat nivellerend werkt op de verschillende Nederlandse landshapstypen. De vraag rijst hoe de (zich niet tot het slagenlandschap beperkende) gebieds- en bedrijfsgebonden kenmerken tot uitdrukking kunnen komen in gebouw, in clustering, in landschappelijke patronen.

De erfbeplanting bij nieuwe vestigin-



4.42

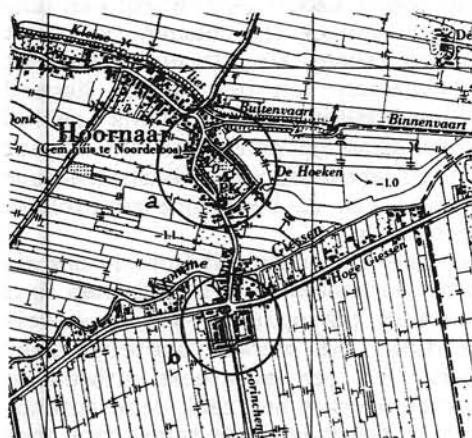
Ontwikkelingen in recente dorpsuitbreidingen



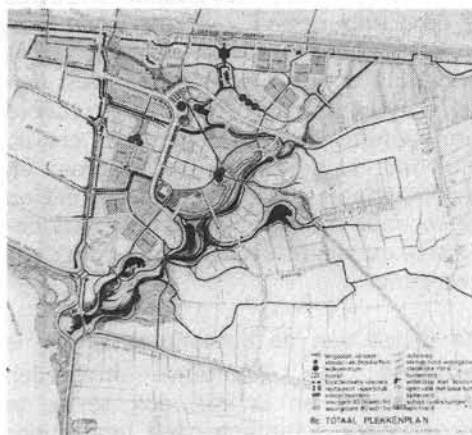
4.43

Mogelijke dorpsuitbreidingen

gen kan soms vrijwel geheel ontbreken, dan wel van een omvang zijn dat deze het bedrijf in het groen 'inpakt' en zorgt voor een groen eiland in de open ruimte. Door de verspreide ligging langs al of niet beplante nieuwe landbouwwegen ontstaat eveneens een verandering in het ruimtebeeld van het weidegebied.



4.44
Hoornaar
a - hof nabij de kerk
b - recente uitbreiding



4.45
Hellevoetsluis
Ontwerp voor een uitbreidingsplan (W. Reh e.a.)

Dorpsuitbreiding

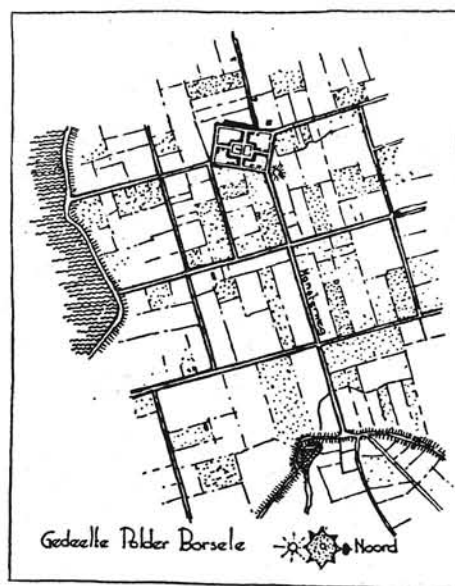
Het slagenlandschap kenmerkt zich door de veelal grote open ruimten met het rechtlijnige patroon van kavelsloten en de langgerekte streekdorpen. Als bij uitbreiding van de bebouwing geen invulling van het dorpslint meer mogelijk is dient ruimtelijk een andere oplossing gevonden te worden. Het streekplan Zuid-Holland Oost stelt bijvoorbeeld dat er bij een dorpsuitbreiding rekening gehouden moet worden met:

- de kwaliteit van de omgeving
- de structuur en de morfologie van het dorp
- het landschapsbeeld
- de wijze waarop het dorp contact heeft en houdt met het buitengebied.

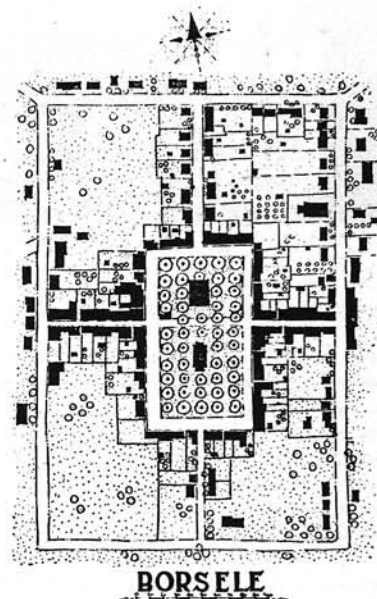
In afb. 4.42 is aangegeven op welke wijze de uitbreidingen veelal plaatsvinden. Het patroon van een relatief forse nieuwbouwwijk nabij de kern, gevolgd door bloksgewijze uitbreidin-

gen komt veel voor. Dergelijke uitbreidingen zijn weinig gericht op de bestaande ruimtelijke kenmerken. Afb. 4.43 geeft een suggestie om uitbreidingen op een andere wijze gestalte te geven, waarbij meer aandacht wordt besteed aan de omgeving. Naarmate de uitbreiding in omvang toeneemt zal aan meer concentratie van woningen niet meer zijn te ontkomen. Hierbij kunnen de volgende uitgangspunten gelden:

- streef zoveel mogelijk naar een zinnvolle verdichting van de bestaande bebouwingslinten zonder dat dit gaat ten koste van het karakter,
- ga uit van nieuwe bebouwingslinten, passend in de kavelstructuur, zodanig dat er zoveel mogelijk contact blijft met het omringende landschap,
- besteedt zorg aan de invulling van de open ruimten in het dorp. Te denken valt aan huiskavels van boeren, volkstuinten en moestuinten of aan sport en spel,

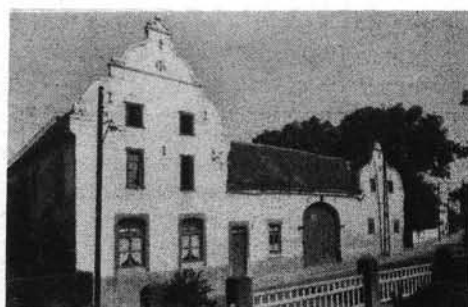
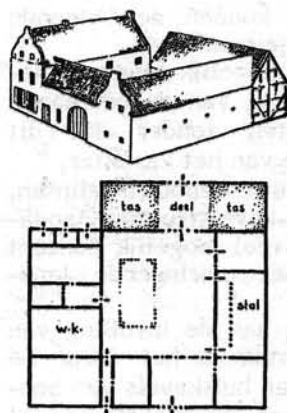


4.46
Borsele



- combineer deze kenmerken met de geconcentreerde bloksgewijze uitbouw indien de uitbreidingen omvangrijker moeten zijn.

Zowel de overgangen naar het buitengebied (1 in afb. 4.43) als de omsloten



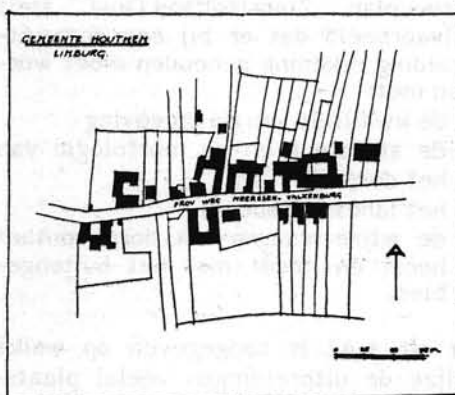
4.47
Gesloten Limburgse hoeve

Deze hoeve in Schimmert is opgetrokken uit mergel, afkomstig uit de Limburgse mergelgroeven en is voorzien van een bijzonder mooie krulgevel. Ook bij deze boerderij valt op dat het woonhuis lijkt op een woning uit een stad.

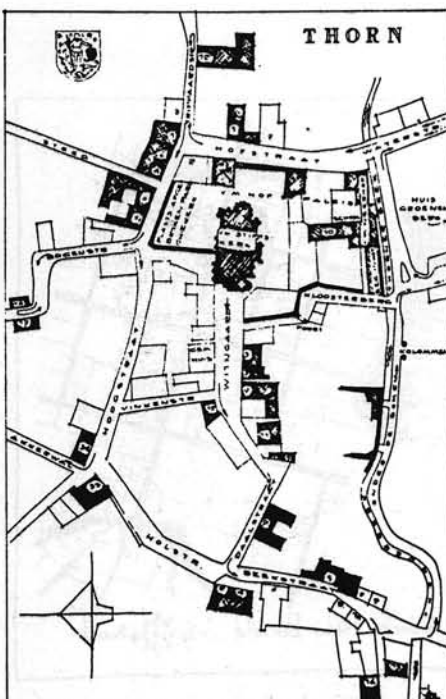
Karakteristiek voor de boerderijen in het Maasland is de witgekalkte steen. Let op de natuurstenen raam- en deur-omlijstingen, die men ook vaak in de Zuidlimburgse steden kan aantreffen.

(R.C. Hekker en Rijksdienst voor de Monumentenzorg).

ruimte (2 in afb. 4.43) kunnen een tussenvorm tussen erf en domein, woning en landschap, zijn. Een tussenvorm die in functionele zin het gemeenschappelijke vertegenwoordigt en in ruimtelijke zin als schaalreferentie en middeelaar optreedt. Een bescheiden voor-



4.48
Houthem (Limburg)



4.49
Thorn (Limburg)

beeld is de directe omgeving van de kerk te Hoornaar.

De voorgaande situatie is gebaseerd op een zodanig samengaan van oud en nieuw dat een ruimtelijk kader wordt gecreëerd waarin voortgaande uitbreidingen passen.

Veel vrijer kan men zich opstellen als een nieuwe nederzetting los van een bestaande gebouwd zal worden. Zoals Reh e.a. tonen in hun studie 'Hoe het ook anders kan'. Hierin wordt een landelijk gebied ten oosten van het Voorns kanaal, als uitbreiding van het ten westen van het kanaal liggend Hellevoetsluis, tot stedelijk gebied gevormd op een wijze die uitgaat van de landschappelijke basisstructuur en niet van de bestaande ruimtelijke kenmerken.

Een ander voorbeeld is Borsele dat als 'blok' autonoom in het landschap ligt; gedraaid ten opzichte van de kavelrichting. Dit werkt ruimtelijk zeer sterk. Bij een eventuele uitbreiding van de kern is het zaak deze autonomie te handhaven, de samenhang met de huidige kern te waarborgen en de inpassing in het landschap spannend te houden.

Limburgse hoeve

Als contrast met voorgaande situaties is de Limburgse hoeve introvert van opzet, naar binnen gekeerd. Het woonhuis en de bedrijfsgebouwen liggen aaneengesloten rond een geplaveid binnenplein, dat het eigenlijke erf is. Daardoor is de eenheid afsluitbaar en verdedigbaar; binnen en buiten, erf en landschap, met een scherpe grens ertussen en de (dikte van de) poort als overgang.

De opzet van de binnenplaatsbouw is ontleend aan Romeinse invloeden (atriumhuis) en is dan ook terug te vinden daar waar gebieden lang onder Romeins bestuur hebben gestaan. Burchten en kloosters kenden in feite dezelfde opzet.

In relatie tot de hoeve lag buiten aan-

vankelijk alleen het agrarisch gebied, doch sinds het verdedigingsaspect achterhaald is heeft de naaste omtrek aan belangrijkheid gewonnen en is een door muurtjes of hagen omgeven herkenbare eenheid geworden.

In principe zijn de hoeven alleenstaand. Groepering heeft slechts plaatsgevonden om grote landbouwbedrijven te kunnen stichten.

De verschijningsvorm kan stedelijke trekken hebben; maat, materiaal (hoewel afkomstig uit de streek), detaillering en in bebouwde zones doordat de wandwerking en de poorten een straat-effect oproepen. Sterker, in Houthem vormen de hofboerderijen door hun schakeling een straat. Opgenomen in milieus met aaneengesloten bebouwing slaat het naar binnen gekeerd zijn om naar vorming en vormgeving van buitenruimten. Hoeven en

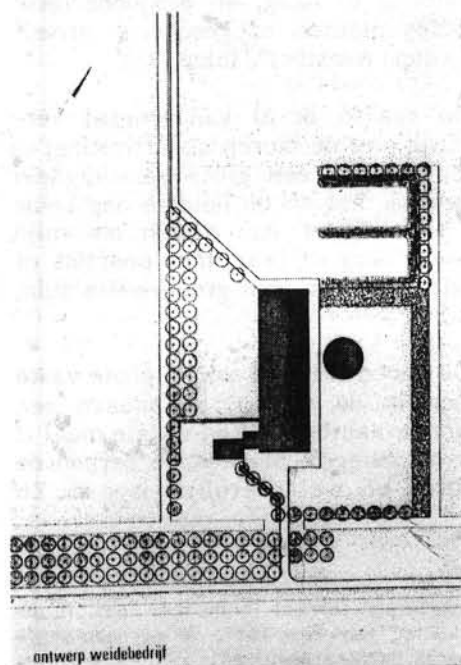
abdij, in combinatie met woningbouw, creëren in Thorn een vergelijkbaar ruimtelijk effect als beschreven voor Acy (Frankrijk).

Nieuwe agrarische en landschappelijke ontwikkelingen

Schaalvergroting, intensivering, mechanisatie en specialisatie zijn de factoren die de nieuwe ontwikkelingen in de boerderijbouw 3), de erfindeling en de landschapsvorming bepalen. Wat tot uitdrukking komt in de individuele modernisering van een bedrijf, in ruilverkavelingen en in de inrichting van nieuwe polders. Zeer beknopt is reeds bij de beschouwing van het slagenlandschap hierop ingegaan. Opmerkelijk is dat in tegenstelling tot de oude cultuurlandschappen, waar de landschappelijke omstandigheden de structuur-bepalende factoren waren met visueel

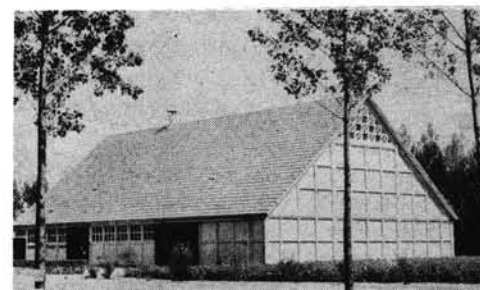
ruimtelijk de bebouwingspatronen als dragers, de nieuwe poldergebieden vooral vormgegeven zijn op grond van civiel- en cultuurtechnische overwegingen. Hoewel de oude landschappen ook zijn geconstrueerd, geldt voor de aangepaste en nieuwe landschappen dat de ontwikkeling die de (cultuur)-techniek heeft doorgemaakt groot is en dat daarmee ook het landschapsbeeld is veranderd. Daarbij komt dat in deze polders de boerderijen solitair langs de wegen zijn geplaatst, waardoor zij op een hoger schaalniveau geen drager vormen voor een herkenbare ruimtelijke structuur.

Dat aan een nieuw landschap wel degelijk een compositie op grond van visueel ruimtelijke overwegingen ten grondslag kan liggen, wordt hierna uiteengezet aan de hand van de Noordoostpolder.



4.50
Agrarische bedrijven (Flevoland)
a - weidebedrijf
b - akkerbouwbedrijf
(R.I.J.P.)

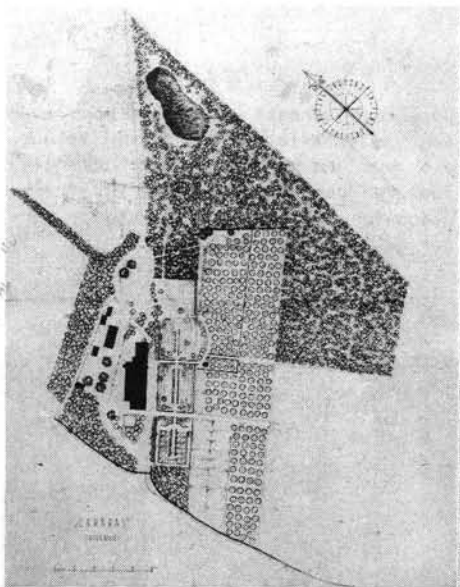
3) Jongbreur spreekt in dit verband over een universele landbouwarchitectuur, die meer wordt bepaald door bedrijfsfactoren dan door landschap of streekgewoonten. Bijhouwer gebruikte al eerder de term herhalingsbouw.



4.51
Landbouwschuur
Montagegebouw/Noordoostpolder

4.7 Tuin, park en landschap

De Noordoostpolder, als voorbeeld van een nieuw landschap, is mede gekozen omdat, voor het eerst bij de ruimtelijke ontwikkeling en de inrichting van zo'n nieuw landschap, door het inschakelen van stedenbouwers stedenbouwkundige vormgevende kenmerken verwerkt zijn in de bij uitstek civieltechnische aanpak. Een pleidooi hiertoe werd destijds gehouden door Hudig (N.I.V.S. rapport 'Het toekomstig landschap der Zuiderzeepolders', 1929), ondersteund door onder andere Verhagen (van origine een tuin- en landschapsarchitect), die zelf op het ontwerp een bijzondere invloed heeft gehad. Welke zijn nu die kenmerken? Daartoe moet een niet onbelangrijke zijstap gemaakt worden naar de boerentuin; de boerentuin als formalisatie of ideaal beeld van een onderdeel van



4.52

Carabas (Rockanje)

Het landgoed van P. Verhagen.

De strakke, georganiseerde tuin naast het huis gaat geleidelijk over in een losse landschappelijke aanleg

het boerenerf. Hieraan ontleenden Verhagen en Granpré Molière, zijnde de bij de Noordoostpolder betrokken stedenbouwkundigen, de compositiekenmerken voor de inrichting van een nieuw 'Hollands' polderlandschap (Hemel, Wonen-TABK 20/1983).

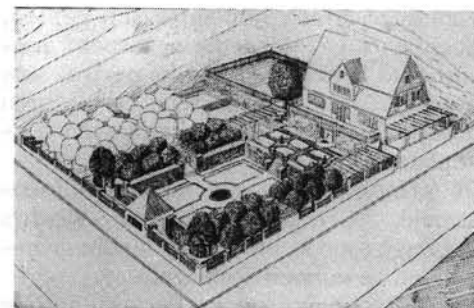
Tuinen

In zijn boek 'Het geluk van de tuin' 4) beschrijft Verhagen bewogen over zijn affiniteit met de tuin en het tuinieren, waarbij hij onder andere stelt dat voor hem de boerentuin de duidelijkste en zuiverste tuin is. In dit boek staan dan ook im- en expliciete verwijzingen naar compositiekenmerken, die ontleend aan de opzet van zijn tuinbeeld te transformeren zijn tot een landschapsbeeld, zoals dat gebeurd is voor de Noordoostpolder. Hiervan kunnen de volgende citaten, losgerukt uit hun context, getuigen.

"Ingehouden, waardig en bekoorlijk, als de dracht der landlieden nog in sommige streken, is de boerentuin, de 'hof'. Hij is in zijn strenge bepaaldheid het contrast van het wijde, onbepaalde boerenerf, waar de ruimte om de gebouwen vloeit, of van de open bogaard. Dit geheel van erf, gebouwen, bedrijf en tuin bijengesloten geeft dan weer als kern de tegenstelling met de stille, wijde akkers daaromheen"- (blz. 170).

"Maar ook in de aanleg vindt hij (de boer) als vanzelf de goede weg. Hij houdt vast aan bedden en regels en bestemt die voor groenten en klein fruit.

Deze bedden doorsnijdt hij met een kruis van paden. Langs die paden staan wat bloemen of ook nog een buxushaagje, laag. Bij het huis en langs de grens is er nog wel eens een rabatje met bloemen en een enkele conifeer markeert het midden of de einden van het kruis; soms ook wel een appel of peer. En dat alles ingepakt door een goed onderhouden doorn- of beukenhaag"- (blz. 170).



4.53

Geformaliseerde cottagetuin

(Prijsvraag ontwerp, 1908; A. Scherl)

"Een tuin vraagt om afsluiting en, als we hem in compartimenten verdelen, om verscheidene afsluitingen. Een tuinman mag niet, kan niet onverschillig staan tegenover de afsluiting van zijn gebied, de grenzen van zijn koninkrijk"- (blz. 183).

"Want de afsluiting is een ernstig onderdeel van de aanleg. Dus een muur, schutting of haag, en desnoods losse touffes planten of geschoren groenblijvende heesters"- (blz. 183).

"Zo raakte ik al van jongsaf vertrouwd met de muren als afsluiting; ik heb daarvoor een grote partijdigheid bewaard. Tot op de huidige dag bouw ik niets liever dan muren om mijn tuinen, hoog of laag, met poortjes of hekjes"- (n.a.v. zijn grootvaders tuin, blz.24).

"De paden brengen ook de grote vaste lijnen in de aanleg, zij maken een soort geraamte uit. Een enkele maal is het omgekeerd, bepalen de perken de figuren en wat overblijft is pad. Zo

4) Verhagen schreef zijn boek pas in de winter van 1944/1945. De geraadpleegde druk dateert van 1961.

was het bij de oude deftige parterres en ook bij die kleine boerentuintjes met die rondachtige perkjes, mollig ingepakt in buxushagen"- (blz. 185 en 187).

"Een pad loopt het best dóór de ruimten en niet op de grens of als grens"- (blz. 187).

Interpreterend kunnen de volgende compositiekenmerken afgeleid worden:

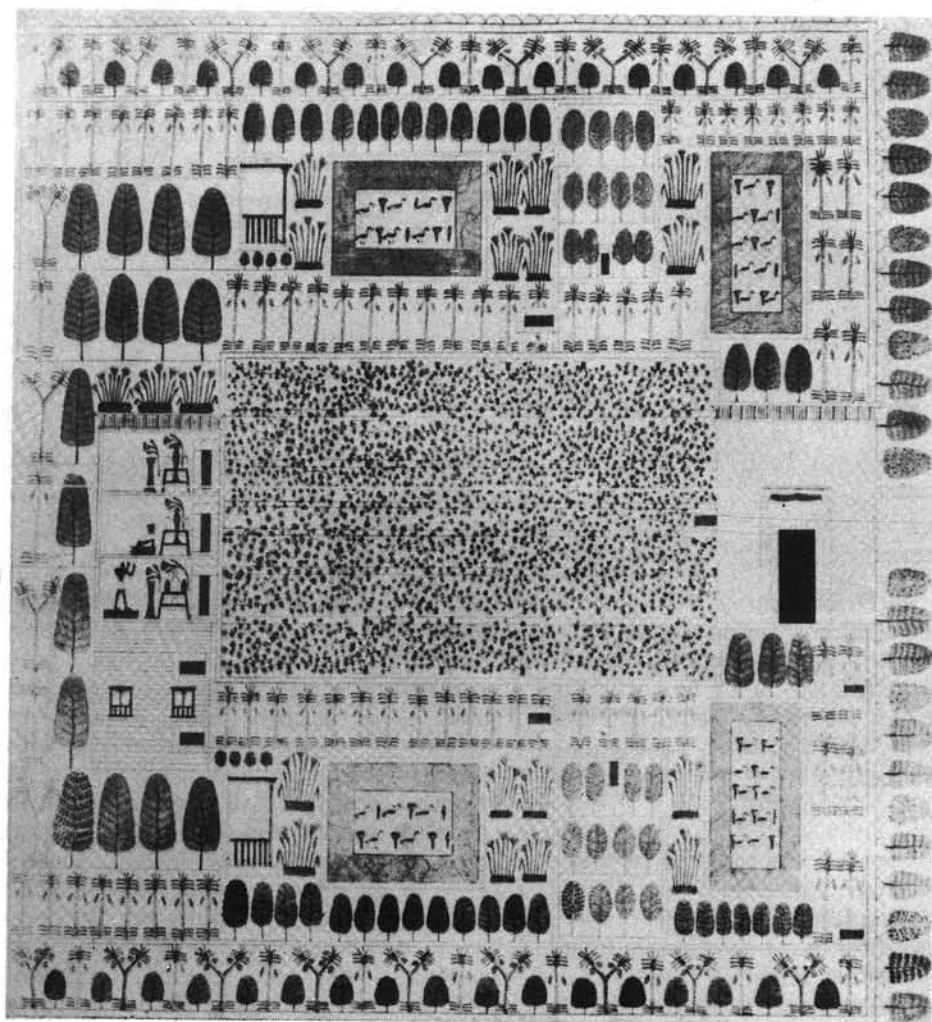
- het creëren van een hof, een centrale ruimte, door middel van een 'ommuring',
- het compartimenteren van de ommuring, de massa die als wand de ruimte omsluit,

- het aanleggen van een assenkruis van paden/wegen,
- het aanbrengen van accenten op strategische punten.

In Verhagens landschapsplan voor de Noordoostpolder zijn deze kenmerken duidelijk herkenbaar. Daarbij ging het volgens Granpré Molière niet om pittoreske bosjes en meertjes en doorkijkjes en vergezichten, maar om het meetbaar maken van de uitgestrektheid van de polder; de welbemeten uitgebreidheid (Hemel, blz. 23). Al werd elke omstandigheid die tot variatie in landschapstype of tot kleine buigingen in het wegbehoor kon leiden, dankbaar aangegrepen.

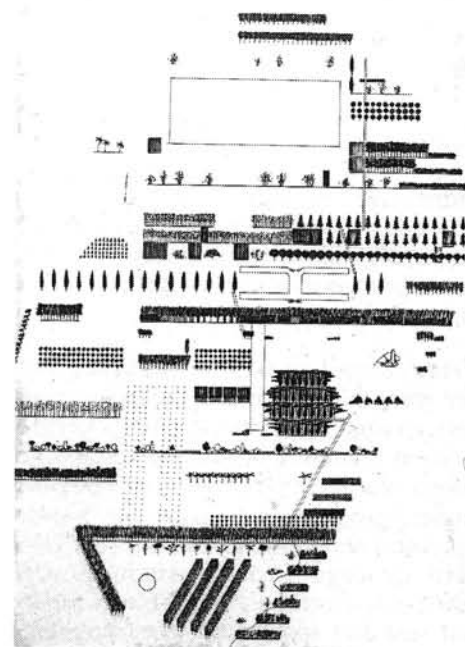
Noordoostpolder

In Wonen-TABK nr. 20/1983 beschrijft Hemel uitvoering het verband tussen de



4.54

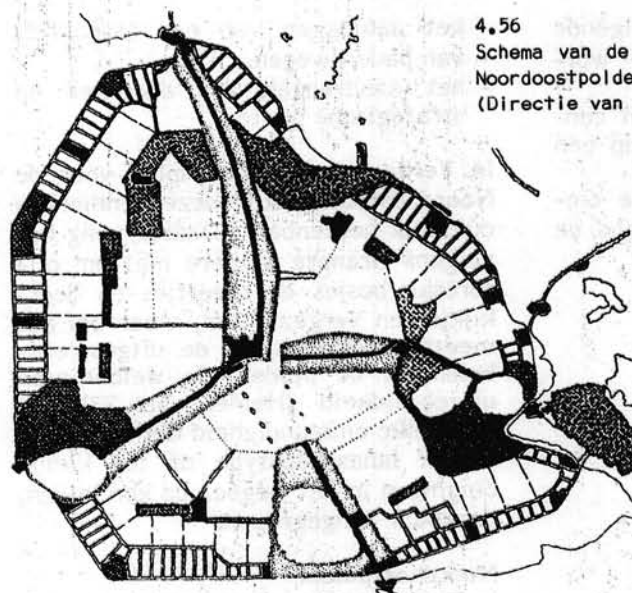
Egyptische tuinschildering uit het graf van een hoge beambte van Amenophis III. Een regelmatige tuinaanleg, waaraan van buitenaf slechts het poortgebouw een karakter van voornaamheid geeft. De verschillende delen van de tuin hebben een eigen zelfstandigheid; elk heeft een omgrenzing met poort, waarbinnen een bouwwerk of bassin. Het geheel doet een gelukkig samenspel vermoeden van elegantie en bruikbaarheid. (M.L. Gothein)



4.55

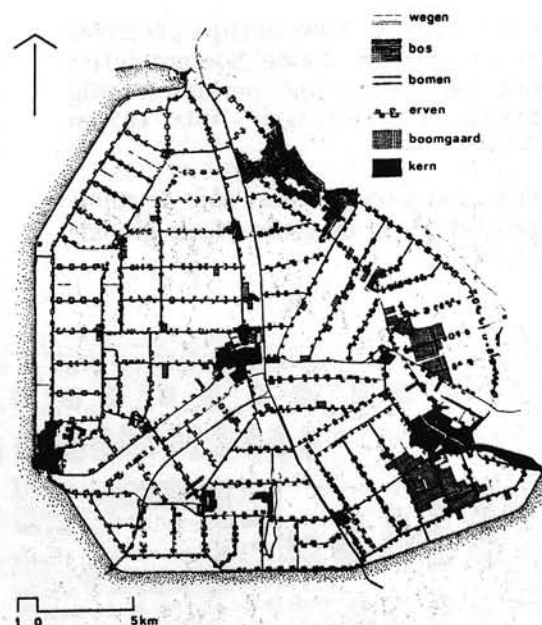
La Villette - Beplantingsplan bij het prijsvraagontwerp van R. Koolhaas e.a.

Vergelijk deze postmoderne weergave met die van de Egyptische tuinschildering



4.56
Schema van de ruimtelijke indeling van de
Noordoostpolder
(Directie van de Wieringermeer/R.I.J.P.)

Massief assenkruis (in principe zware laanbeplanting met uitlopers en begeleidende boomgroepen).
Massieven ter beëindiging van de assen en ter markering van de hoeken der omliggende.
Randcompartimenten (in principe beplantingen langs wegen, tochten en kavelalloten).
Massieven als tusschenbepaling (in principe boschcomplexen en boomgaarden).
Dorpen.
Compartimenten van grootere orde (in principe beplantingen langs wegen en tochten).



4.57
Huidige landschap van de Noordoostpolder
(J. Meeus)

boerentuin en het ontwerp voor de Noordoostpolder. Aan dit artikel zijn de navolgende citaten ontleend waaruit de compositie van de polder valt af te lezen.

"Het landschap van de Noordoostpolder werd één grote compositie van kavels, wegen, vaarten, dorpen, kerktorens en bomen. Elk element moest gevoegd worden in een leidend compositorisch geheel, dat, strak van karakter, voor een eenheid zou zorgen. Hier werd gepoogd formele stedenbouw te bedrijven. Formeel, omdat een structuur aan het landschap werd opgelegd die was ontsproten aan een vooropgezet idee, dat alle elementen in het landschap moest samenbinden"- (blz. 24).

"De geslotenheid van het landschap

werd bereikt door compartimenteren van en echelonneren in de polderruimte. De strakke kracht in het plan van de Noordoostpolder werd bewerkstelligd door een assenkruis van hoofdverkeersverbindingen; louter landschappelijke aardigheidjes ontbraken"- (blz. 24).

Werd in vergelijking met de boerentuin het kruis van paden het infrastructurale assenkruis van de polder: "de bloemen en het buxushaagje langs de paden kunnen terug gevonden worden in de forse beplanting van kanaal en hoofdwegen; de conifeer in het midden van de tuin vond zijn evenbeeld in het stadje Emmeloord, in laatste instantie zelfs in de watertoren, die gebouwd in het hart van de polder mede dienstdoende als carillon en uitkijktoren, deze metaforische ge-

dachte uitstraalde. Maar ook de coniferen aan de uiteinde van de paden moesten op enigerlei wijze in de polder gesymboliseerd worden. Dit werd door de ontwerper gerealiseerd in de aan te leggen bosgebieden aan de uiteinden van de polderassen. De grens tussen huis en tuin werd verbeeld in de aansluiting van de polder met het oude land. Deze grensstrook kreeg, verwijzend naar de omzoming van de boerentuin door een doorn- of beukenhaag, een 'kamer'-landschap, groen en gesloten, dat als tegenstelling kon dienen van een open middengebied"- (blz. 25).

Dit kamerlandschap is voorts doorgezet en omringt als kleinschalig landschapstype bijna over de volle omtrek van de polder het centrale in grote compartimenten verdeelde middenge-

bied. Op grond van ligging en maat kan voorts een gecompartmenteerde overgangszone worden onderscheiden tussen het kamerlandschap en het middengebied; van het middengebied gescheiden door massieven als tussenbeplanting.

De uiteindelijke inrichting van de

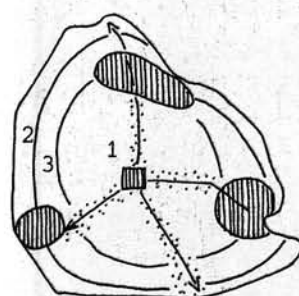
Noordoostpolder kent wel de hoofdpzet zoals hiervoor weergegeven maar bijvoorbeeld niet de verschillen in de behandeling van de randgebieden (kamerlandschap), de overgangszone en het middengebied. De kamers, door beplanting omgeven kavels, zijn niet als zodanig aangelegd en de open mid-

denruimte is niet open door de veelheid aan laan- en erfbeplanting. Daardoor is in de relatie overgangszone - middengebied een verschil waar te nemen tussen het landschapsplan van Verhagen en de huidige verschijningsvorm van het polderlandschap. Het ontbreken of minder massaal aanwezig zijn van groenmassieven op de overgang van beide gebiedsdelen en de egalere inrichting van beide maakt wel het middengebied groter, maar niet opener. Het ontnemt vooral de overgangszone zijn zelfstandigheid ten opzichte van het middengebied (zie afb. 4.58). Het beeld van de 'ommuuring', kamerlandschap en overgangszone, tegenover een open centrale ruimte slaat om in een smalle open rand rond een besloten middengebied. De rand is niet over de volle omtrek van de polder aanwezig.

Kralingse Bos

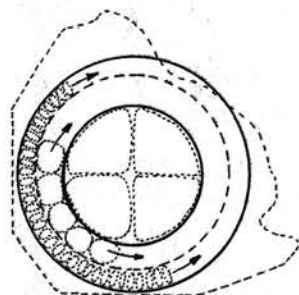
De compositie van de tuin is niet alleen op nieuwe landschappen van toepassing. De kenmerken zijn ook herkenbaar in parkontwerpen, zoals het Kralingse Bos, en zelfs zijn er parallelen te trekken met stedelijke milieus. Hiervan is Vreewijk, dat in de volgende paragraaf behandeld wordt, een voorbeeld. De ontwerpers waren ten slotte stedenbouwkundigen en deze paragraaf begon dan ook met de inbreng van stedenbouwkundige kenmerken in het landschapsontwerp.

Behoudens het assenkruis van wegen stemmen de compositiekenmerken van het Kralingse Bos, waaraan eveneens Granpré Molière en Verhagen samen met Klijnen hebben gewerkt, overeen met de hiervoor genoemde. Dit ontwerp uit 1921 is niet uitgevoerd. Kort na elkaar zijn ook door Springer en Bijhouwer plannen ontworpen. Het gerealiseerde plan evenwel toont onder andere in de geleiding van de boszones rond de plas globale overeenkomsten met het eerste ontwerp.



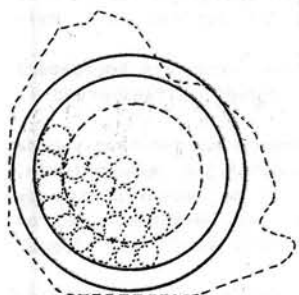
Landschapsplan N.O.P. van Verhagen
(vereenvoudigd)

-  assenkruis van wegen (en beplanting)
- 1 centrale open ruimte
- 2 kamerlandschap
- 3 overgangszone
-  accenten (stad/bos)



Landschapsplan N.O.P. van Verhagen
(interpretatie van de ruimten)

-  centrale open ruimte
(gecompartmenteerd)
-  overgangszone
(gecompartmenteerd)
-  kamerlandschap



Interpretatie van de huidige ruimtelijke
opbouw van de Noordoostpolder.

-  vergroot centraal gebied
(gecompartmenteerd)
-  open randzone



4.60

Kralingse Plas en omgeving - huidige situatie

4.59

Een plan voor de Kralinger Bosschen
(M.Ph.J.H. Klijnen e.a.)

- "Een stad als deze, nagenoeg zonder tuinen, met bovenwoningen op bovenwoningen, een stad die zooveel arbeid vraagt en zoo weinig verpoozing biedt, heeft dringend behoefte aan een vrijen tuin, waarover met de schoone dagen de bevolking zich kan uitstorten, om er desgewenscht den geheelen dag te verblijven. We weten hoezeer het noodig is voor gezondheid en ontspanning, voor gemeenschapzin en vreugde aan de schoonheid. Om dit voor een stad als Rotterdam te bereiken, zal men een plantage moeten scheppen met een grootscheit, waar, hoe ook betreden en bevolkt, de natuur toch steeds blijft heerschen over den mensch. Het schijnt ons dat de Kralinger Bosschen dit kunnen geven, wanneer deze,

in den greep van een grootsche samenvatting, worden verdeeld in weinige, krachtig sprekende elementen, zoodanig gekozen, dat er voor elk rust en vermaak is naar eigen aard en wijze".- (Uit: 'Een plan voor de Kralinger Bosschen'. blz. 2 en 3)

- De ruimtelijke opbouw bestaat uit:

- een centrale open ruimte, voornamelijk bestaande uit de Plas, met landtongen en eilandjes, en een speelweide ten noorden ervan
- een afsluiting van de Plas aan de stadzijde door woningen met terrassen op het water gericht
- boscomplexen die de overige drie wanden vormen, elk met een eigen karakter; het westelijk deel het meest afwisselend en gericht op recreatief gebruik, het noor-

delijk deel ter ondersteuning van de speelweide en het oostelijk deel als de eigenlijke Hout tot aan het water reikend

- een ontsluiting met lanen als hoofdaders door het W- en O-deel; uitwaaiend in het N-deel
- geledingen en compartimenteringen van de westelijke en oostelijke boscomplexen, waardoor dwars op de hoofdrichting de Plas tot in het bos beleefbaar is, en het bos afgewisseld wordt met 'open' zones
- accentuering en begeleiding van de geledingen (zichtassen/entrees tot ...) via de landtongen, de ligging van de eilandjes, de plaatsing van beplanting en gebouwtjes

4.8 Vreewijk - Rotterdam

Als kern van de mede door hen ontworpen Noordoostpolder is destijds voor Emmeloord door dezelfde stedenbouwkundige ontwerpers een plan gemaakt, dat de plaats volgens een vergelijkbare ruimtelijke opzet structureerde als de polder waarin deze ligt. In het eerste ontwerp voor Emmeloord is zelfs een dubbel-assenkruis te onderscheiden dat elk gemarkeerd door accenten en gecombineerd met een stedelijke ruimte op het kruispunt op twee niveaus structurerend moet werken. Op het hoogste niveau ligt op het kruispunt van relatief brede lanen een groenplein. Dit plein ligt op de overgang naar het (recreatieve) buitengebied en is te vergelijken met de brink van een Drents dorp. Op het lagere niveau komen hoofdstraten samen op een stenen plein. In het ontsluitingssysteem is echter een discrepantie te constateren tussen beide niveaus

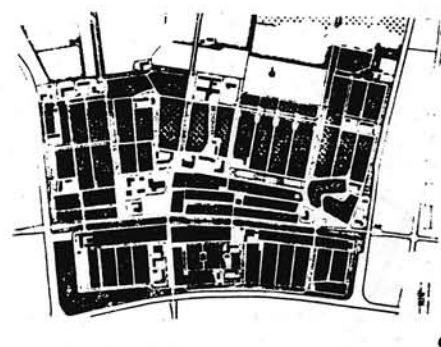
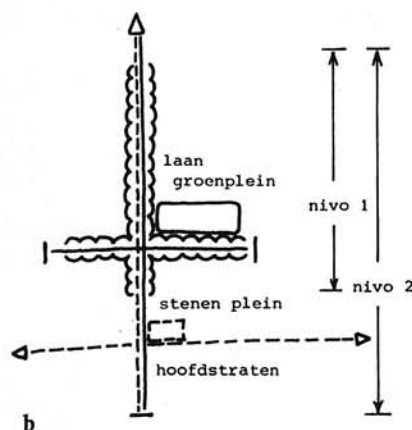
waardoor in dit opzicht een zekere helderheid verloren gaat (zie afb. 4.61). In de bewerking van Van Pouderoyen is één assenkruis herkenbaar overgebleven en is de overgang naar buiten minder formeel in ruimtevormen georganiseerd.

Het gegeven van het assenkruis van wegen of straten en de centrale stedelijke ruimte(n) is, tot zijn meest elementaire vormen teruggebracht, reeds van traditioneel mathematische stadsplattegronden en ideaalbeelden van steden bekend. Een Nederlands voorbeeld is Willemstad maar ook Le Corbusier hanteerde dit patroon in 'la ville contemporaine', al plaatste hij losstaande gebouwen vrij in de ruimte. En alsof het een letterlijke vertaling is van één van Van der Laan's diagrammen (cel, hof, domein), toont afbeelding 4.63 het plan van een nieuwe centrale stad in Carolina (1717). In hoeverre zijn nu parallellen te trek-

ken tussen kenmerken in de tuinkunst en in de stedenbouwkunde en zijn samenhangen aan te geven? Op het eerste deel van deze vraag zal door een beschrijving van het tuindorp Vreewijk (Rotterdam) worden ingegaan. Analoot denkend zijn voor Vreewijk parallellen te trekken tussen de compositiekenmerken en die welke ten grondslag liggen aan de boerentuin; welke weer te vergelijken zijn met kenmerken van andere historische tuinen.

Vreewijk is ontworpen door het team Granpré Molière, Verhagen en Kok en ook Berlage heeft aan het plan een bijdrage geleverd.

Het is vooral Granpré Molière geweest die zijn stempel gedrukt heeft op het ontwerp van Vreewijk. Het is een belangrijk 'jeugdwerk', voorafgaande aan en niet geheel beïnvloed door zijn latere theoretische vorming. Hij heeft een zeer diepgaande architectuurtheo-



4.61

Emmeloord

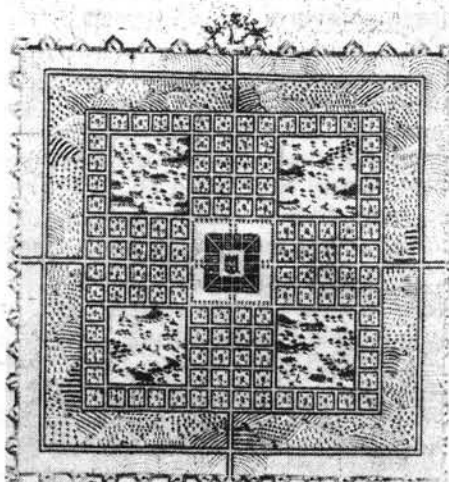
a - plan Granpré Molière, Verhagen en Kok (1942-1944)

b - interpretatie van compositiekenmerken van het plan

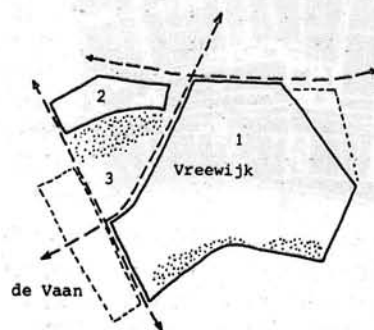
c - bewerking van het plan door C. Pouderoyen



4.62
Willemstad



4.63
Plan voor een centrale stad in Carolina,
1717



4.64
Vreewijk - deelgebieden

rie geformuleerd die achteraf gezien een beperkte invloed heeft gehad op de architectuur, maar des te meer op de stedenbouwkunde.

Hoewel deze architectuurtheorie hier geen onderwerp van studie is, is met het analyseren van Vreewijk Granpré Molière de vierde persoon rond het gekozen thema. Zijn opvatting, voor zover tot uitdrukking komend in de compositietekenen van Vreewijk, is daarmee wel (op de achtergrond) aanwezig.

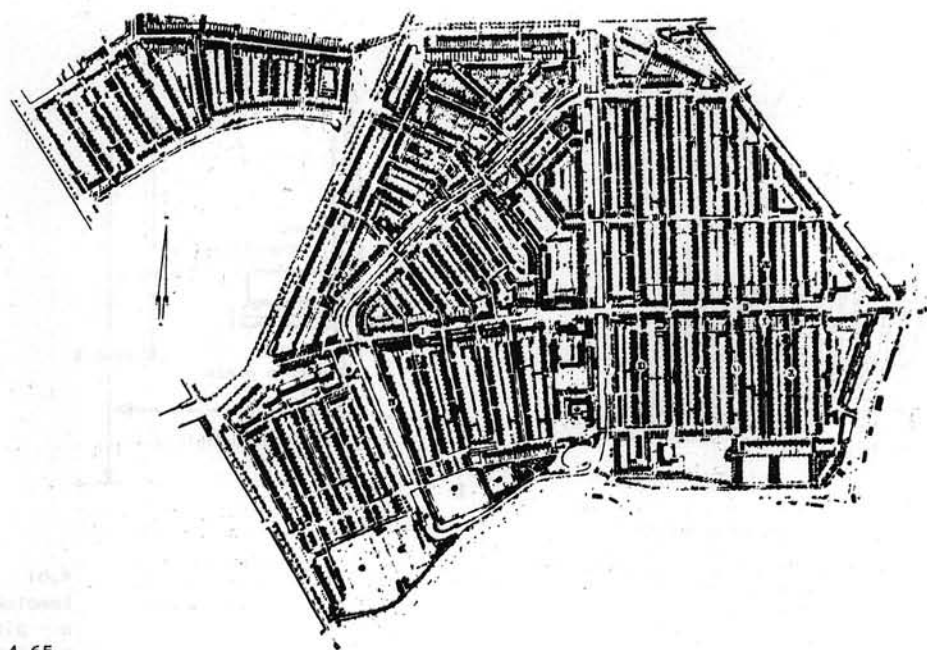
Tuindorp Vreewijk

Vreewijk is als arbeiderswijk gebouwd in een periode die start in 1916 en doorloopt tot na de Tweede Wereldoorlog; zij het dat al in het begin van de twintiger jaren ruim de helft van de omvang was gerealiseerd. Tot de eerste opzet van het tuindorp behoren de drie delen die in afbeelding 4.64

zijn weergegeven. Deelgebied 1, ingeklemd tussen polderdijken, is de grootste en belangrijkste bebouwde eenheid. Tot dit deelgebied, dat het gezicht van Vreewijk bepaalt, blijft deze beschouwing beperkt. Deelgebied 2 is een klein plandeel dat, door een parkgebied (3) en een dijk gescheiden van deelgebied 1, te beschouwen is als een aanhangsel. Het parkgebied is tegenwoordig sterk in omvang afgenomen door vestiging en uitbreiding van ziekenhuiscomplexen.

Vreewijk kent een ruimtelijke verschijningsvorm die structureel eenvoudig en helder is, met details die de opzet en de samenhang verduidelijken en dus meer zijn dan onderdelen alleen.

Bij de navolgende beschrijving van de ruimtelijke verschijningsvorm zal de



4.65
Vreewijk - plan Granpre Molière, Verhagen en Kok (1916)

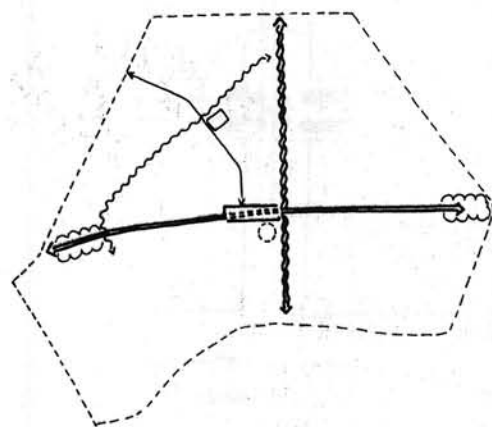


4.66
Vreewijk - oorspronkelijke situatie en
plancomponenten

link gelegd worden met de behandelde begrippen (par. 4.4) en de vergelijking gemaakt worden met de in par. 4.7 beschreven compositiekenmerken.

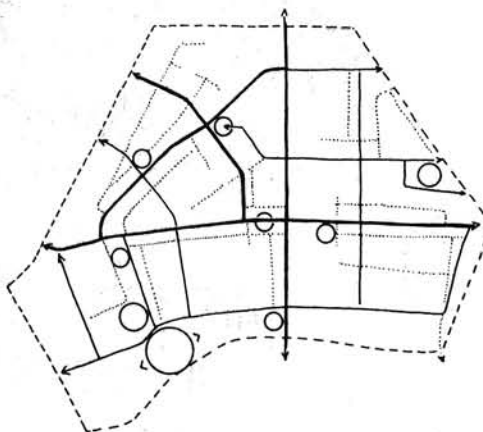
De structuur van Vreewijk is bepaald door de organisatie van de wijk volgens een tweetal assenkruisen met op de snijpunten ontmoetingsruimten. Zowel de assen als de snijpunten worden naar inrichting onderscheiden of door accenten gemarkeerd. Elk assenkruis bestaat uit een singel en een laan met bomen en voor de pleintjes, op de snijpunten, is gebruik gemaakt van extra beplanting en de plaatsing van bijzondere gebouwelementen (kerk, gemeenschapshuis, winkels). Bij de tracering van de waterlopen is ingespeeld op de bestaande landschappelijke situatie.

Zo wordt de wijk in vier kwadranten verdeeld, met daarbinnen een nadere verdeling van het eerste kwadrant. Dit



-  assenkruisen van straten en singels
-  pleinen
-  Kerk (niet gerealiseerd)
-  entrees (niet volgens de oorspronkelijke vorm en inrichting gerealiseerd)

4.67
Vreewijk - Compositiekenmerken



-  hoofdroutes (zie ook groenstructuur)
-  nevenroutes (veelal gekoppeld aan groene binnenhoven)
-  voorzieningen binnen de wijk (kerk, school, winkels, soc.-cult. voorz., sport)

4.68
Vreewijk - Routes

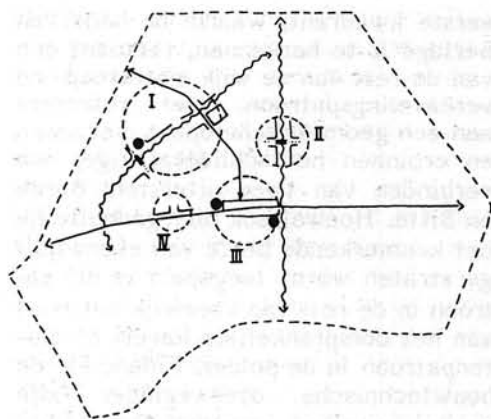
eerste kwadrant, waarin de hand van Berlage is te herkennen, vertoont een van de rest van de wijk wat afwijkend verkavelingspatroon. Het refereert aan een geometrische opzet met assen en erbinen het schilderachtige; een verbinden van twee uitersten: Barok en Sitte. Hoewel ook hier gedeeltelijk het kenmerkende beeld van evenwijdige straten wordt toegepast is dit patroon in de rest van Vreewijk ontleend aan het oorspronkelijke kavel- en slotenpatroon in de polder. Financiële en bouwtechnische overwegingen zijn hierbij bepalend geweest. De kleibodem bood voldoende draagkracht om de lichte huisjes op staal te kunnen funderen. Door plaatsing van de huizenrijen in de lengte-richting van de kavels, zonder kruising van de oorspronkelijke sloten, zouden de zakingsproblemen tot een minimum beperkt blijven.

Op drie niveaus zijn nu kenmerkende patronen te onderscheiden:

- het assenkruis dat Vreewijk als wijk structureert,
- een tweede assenkruis, dat de oudste buurt structureert,
- het evenwijdige stratenpatroon als indeling van de directe woonomgeving in het overgrote deel van de wijk.

Op zich een hiërarchische opzet. Echter door verschillende oorzaken zijn daarbinnen nuancerings ontstaan. Zo is de Brink in de eerste woonbuurt 'het' centrale plein van Vreewijk en is het pleintje op het snijpunt van de beide hoofdasen slechts een beperkte verbijzondering van de laan (=Groene Zoom). Dit komt mede omdat een deel van de zone, met kerk en scholen, langs de singel (=Lange Geer) nooit op die plaats is gerealiseerd.

Routes in een stedelijk milieu kunnen bewust ontworpen worden als een aaneenschakeling van ruimten en plekken, maar kunnen ook spontaan ontstaan. In het eerste geval is de ruimtelijke opbouw volgens een pa-



a

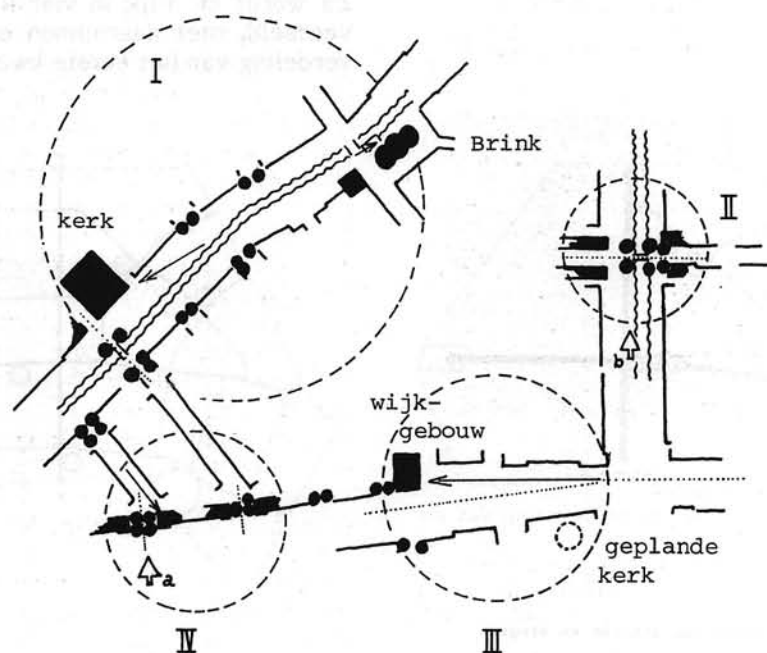


b

troon georganiseerd, in het tweede zal de individuele gebruiker zijn 'weg' bepalen op grond van persoonlijke belevingswaarden.

Op een schaalniveau hoger dan de woonstraat en de directe woonomgeving zijn de genoemde assen de belangrijkste georganiseerde routes, aangevuld met (verzamel)straten. Informeler en introverter zijn de alternatieve routes die belopen kunnen worden via de achtererven. De woon- en belevingskwaliteit van Vreewijk wordt niet alleen bepaald door de op zich al 'groene' openbare ruimten (lanen, singels en straten), maar meer nog door de zeer landschappelijke en rustige (semi-)openbare en privé-erven binnen de bouwblokken.

Aan de behandeling van de openbare ruimten is bijzondere aandacht besteed. Dit komt tot uitdrukking in de begrenzing (wand), de inrichting en de entree alsmede in de relatie met aangrenzende ruimten of bijzondere elementen. Terugkerend tot de assen valt op dat de tracering bescheiden geknikt is, waardoor een eindig zicht wordt geïntroduceerd, gebaseerd op een eindig wereldbeeld. De wijze van knikken heeft alles te maken met het vormgeven van de onderlinge relaties van elementen en ruimten. Enkele voorbeelden hiervan zijn weergegeven in afb. 4.69. Bewust staat het huidige wijkgebouw aan de Groene Zoom in de zichtlijn vanuit het oosten om zo een plek te markeren, een pleintje te kun-



4.69

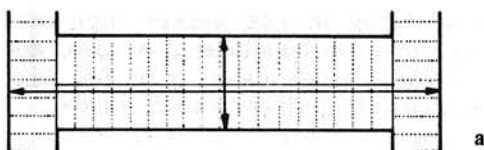
Vreewijk - accenten

I + III - geknikt lengteprofiel in relatie tot de plaatsing van gebouwen (Leede en Groene Zoom)

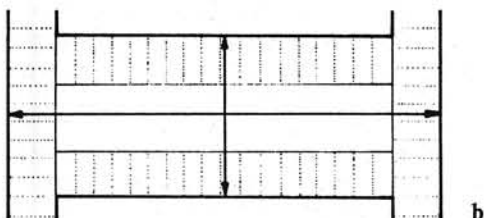
II + b - dwarsverbindingen over de singel (Lange Geer)

IV + a - hoekoplossing/entrees van straten met aangepaste bouwvormen en bomen gemarkeerd

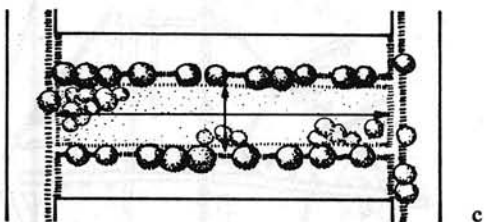
De in dit overzicht weergegeven situaties betreffen het eerste kwadrant. Situatie IV is echter kenmerkend voor een groot deel van Vreewijk.



a



b



c



d

4.70

Vreewijk - Binnenhoven

De relatie cel - hof en de beleving van de ruimtelijke opbouw

- a - de woonwanden begrenzen het binnenterrein dat uit tuinen bestaat (de hof is uitsluitend opgebouwd uit cellen)
- b - de woonwanden begrenzen het binnenterrein dat bestaat uit een gemeenschappelijke groenzone omringt door tuinen
- c - de beplanting op de erfscheiding kan zorgen voor een gewijzigde ruimtebeleving en accentueert de gemeenschappelijke groenzone
- d - zicht op de gemeenschappelijke groenzone

nen maken en de knik in de laan te rechtvaardigen. Zo ook is er door de belijning van de Leede een spanning ontstaan tussen de Brink en de kerk.

Ook de woonstraten moeten volgens Granpré Molière te overziene ruimten zijn en daarmee een zelfstandigheid en een beslotenheid krijgen. Dit houdt in dat zorgvuldig aandacht besteed moet worden aan de maatverhoudingen, het lengte- en breedteprofiel, van de straat en aan, wat in Vreewijk tot een expressiemiddel is gemaakt, de vormgeving van de entree van de straat.

Door zowel de plaatsing van de bouwblokken en de vormgeving van de hoekhuizen, als het gebruik van beplanting op de koppen van de straten zijn de entree en daarmee de beslotenheid vormgegeven (afb. 4.69). Vooral het gebruik van beplanting als accent wordt veelvuldig toegepast. De beplanting, voornamelijk bomen, is door de plaatsing expressief en ruimtelijk van betekenis. Dit geldt ook voor de beide einden van de Groene Zoom, waar verwijdingen in het profiel en (veel) bomen de entrees tot de wijk vormgeven en markeren.

De signaalfunctie van de beplanting (de coniferen in de boerentuin) komt langs singels nog extra naar voren. Ter plekke van kruisingen worden de bruggen zodanig gemarkeerd dat er in de lengte-richting van de singel en van de er op aansluitende straten sprake is van een oriëntatiepunt of oriëntatieplek. Aangevuld met hoekoplossingen in de bebouwing en de beplanting op de koppen van de straten wordt de dwarsrelatie over de singel gevisualiseerd.

De inrichting van de straten is op het openbare terrein zeer bescheiden. Naast het openbaar groen (bomen en plantsoen) in de vier assen en enkele aanvullende situaties (zoals de randzone in het zuiden) wordt het groene straatbeeld vooral bepaald

door de privé-tuinen en de verplichte (liguster)hagen, die de erven begrenzen, en door de reeds genoemde beplanting op de koppen van de straten. Deze laatste kan zowel op openbaar als op privé-terrein staan. De verkeersdruk op de wijk, tot uitdrukking komend in gebrek aan parkeerplaatsen, dreigt het beeld van de smalle straten te laten wijzigen. Plannen van de gemeente Rotterdam die aan de parkeerbehoefte tegemoet komen zullen van de drie aspecten die in hoofdlijnen de ruimte bepalen; wand, inrichting en entree, slechts de inrichting betreffen. Zoals geïllustreerd is de vormgeving van de entrees door beplanting te zeer van invloed op het beeld van geheel Vreewijk om gewijzigd te kunnen worden. Dit in tegenstelling tot recentere straatbeelden elders, die tonen hoe auto's bij de entrees van de straten worden opgevangen om de woonstraat zelf te ontlasten.

Met in maatschappelijk opzicht het gezin als de kern van de samenleving sprak Granpré Molière over het woonerf als de kleinste ruimtelijke eenheid. Daarbij heeft het begrip woonerf, zijnde het erf rond of bij de woning een andere betekenis dan de huidige. Aldus vormen de woningen en de erven in ruimtelijke zin de cellen waarmee het domein van de wijk wordt opgebouwd. Door de organisatie van deze cellen rond centraal gelegen binnenhoven ontstaat een contrast in de stedelijke ruimten; te typeren als steen aan de buitenzijde (straat) en groen aan de binnenzijde (hoven). Door middel van de (binnen)hoven wordt aan de binnenzijde, zoals het assenkruis naar buiten toe de wijk structureert, de massa, als tegenhanger en vormver van de buitenruimten, gecompartmenteerd en gestructureerd.

Daarmee nemen deze hoven naar plaats en inrichting een bijzondere positie in. Naar binnen gekeerde openbare groenvoorzieningen die aansluitend op en gevormd door de achterkanten

van de wooneenheden gevoelsmatig tot de semi-openbare sfeer behoren. De binnenhoven zijn oorspronkelijk ontworpen als produktie-tuinen, moestuinen voor de omwonenden; maar zo nooit ingericht. Het zijn parkgebiedjes met veel kijkgroen. Evenals de privé-tuinen is de centrale groenzone van elke hof omzoomd door geschoren ligusterhagen en vaak staan hoge bomen op de grens, doch in de privé-tuinen, om de totale middenruimte af te palen.

Waar in Vreewijk de straat een onderdeel is van de openbare zijde, het buiten, ontbreekt de hof als middelaar tussen cel(erf) en domein (wijk). Hierbij zij opgemerkt dat het domein door zijn verschijningsvorm of sociale en ruimtelijke organisatie als een eenheid (object) herkenbaar is, maar niet als een stedelijke (of eventueel landschappelijke) ruimte. Naar binnentoe, dus van de straat afgekeerd, wordt wel de schakel tussen cel en domein aangetroffen.

Deze wat aparte sequentie in cel, hof en domein, met daarbij de aandacht voor de 'binnen'-ruimte die uitgaat boven de betekenis van normatief groen als gemeenschappelijke tuin, alsmede de signatuur in de behandeling van het onbebouwde, de stedelijke binnen- en buitenruimten, geven Vreewijk de landschappelijke expressie die in dit hoofdstuk centraal staat.

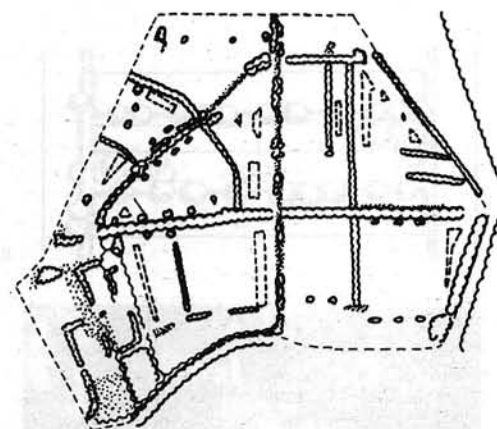
Hoewel de conclusie dat ook voor Vreewijk de boerentuin model gestaan heeft wat al te voorbarig lijkt, zijn de overeenkomsten in de ruimtelijke opzet en de invulling treffend. Deze overeenkomsten zijn mede bepaald door de situatie gebonden landschapskenmerken (kavelrichting en waterlopen), technische en financiële planaspecten en maatschappij-opvattingen. Door het inspelen op de landschappelijke omstandigheden is, met alle verschillen in de stedelijke ruimten, de ordening grotendeels mathematisch geworden. Dit met uitzonde-

ring van de eerste buurt rond de Brink. Toch blijft de vraag in hoeverre er sprake is van bewust teruggrijpen op compositiekenmerken zoals ontleend aan de middeleeuwse stad (Sitte) of later beschreven zijn voor de boerentuin, of dat er een nieuw beeld wordt ontwikkeld? Met bekende ruimtelijke instrumenten of met nieuwe? Waarbij onderscheid gemaakt moet worden tussen structurele en detailgegevens, wetende dat beide een samenhang hebben, die tevens een afhankelijkheid inhoudt. Is met het streven naar schoonheid iets nieuws geïntroduceerd? Gezien vanuit de ontwikkeling van een ontwerptheorie is Vreewijk te beschouwen als een voorloper van de Delftse School esthetica.

Is het, in het kader van de hier beschouwde benadering, vooral zaak zicht te krijgen op het hoe van het ontwerpen; Reh gaat in zijn beschouwing over 'Het landschap en de Delftse School' op zoek naar de achterliggende waarden en motieven. Concluderend stelt hij: "De invloed van de Delftse School op de landschapskunde is des te groter geweest, omdat zij zich vooral heeft doen gelden in de stedenbouwkunde die begripsmatig dichter bij de landschapskunde staat dan de architectuur".

Over de stedenbouw van de Delftse School merkt hij onder het kopje 'De esthetica van de Delftse School' op: "In de stedenbouw van de Delftse School zijn de beelden opgebouwd uit afzonderlijke verhoudingen van lichaam (huis, kerk, parochiecentrum, wijkcentrum, stadscentrum) en ruimte (erf, plein, brink, straat, singel). Een discontinue reeks van object - ruimte verhoudingen die verwijzen naar een 'inhoudelijke' (=geestelijke) betekenis. De lichaam - geest dialectiek krijgt met behulp van deze beeldengalerij vorm in een hiërarchisch geordende beeldstapeling. De hiërarchie drukt zich onder meer uit in een 'dominant': de kerk, . . . , of een losse klokketoren . . . Losgezongen van de R.K. betekenis vinden we deze dominantieverhou-

ding terug in het werken met 'major - minorverhoudingen', of een 'dominant groenelement', of in het winkelcentrum als 'hart' van de wijk".



-  singel
-  straat-/laanbomen
-  groenzone/buitenzijde
-  hoven/binnenzijde



4.71
Vreewijk - Groenstructuur - huidige situatie (plattegrond en hoofdas/Groene Zoom)

4.9 Haagse Beemden - Breda

Van recente datum is het stedelijk plan voor de Haagse Beemden te Breda. Een plan dat afwijkt van de voornamelijk door infrastructurele gegevens bepaalde uitbreidingsplannen. Een plan waarin op structuur-niveau kwaliteiten van het bestaande landschap zijn verwerkt. Dat het tot in detail optimaal tot uitdrukking brengen van landschappelijke kwaliteiten een moeilijke opgave is blijkt uit de vormgeving van de reeds tot stand gekomen deelgebieden.

4.72

Structuurplan Haagse Beemden, 1980

Het landschapsstructuurbeeld als drager voor het structuurplan Haagse Beemden

... is bij de opzet van het structuurplan voor de Haagse Beemden zeer intensief rekening gehouden met de bestaande en potentiële kwaliteiten in natuur en landschap. Zeer belangrijk was daarbij, dat bij de aanvang van het ontwerpproces beschikt kon worden over kaarten 1:10.000 van de Stichting voor Bodemkartering voor inventarisaties van bodemsoorten en grondwatertrappen, potenties van de bodem voor bouwen op staal, speel- en sportterreinen en bos. Van de gemeente waren kaarten beschikbaar met de bestaande bebouwing, soort en kwaliteit van de bestaande opgaande beplantingen en de hoogteligging van het gebied. De werkgroep Haagse Beemden onder de bezielande leiding van de heer Leenders verschaftte vele gegevens over de bestaande cultuur- en natuurwaarden.

Op basis van deze gegevens en van een inventarisatie naar de visuele kwaliteiten van het landschapsbeeld, is door het Bureau Maas een interpretatie van de bestaande landschapsstructuur vervaardigd. Te zamen met het functionele programma van eisen voor stedelijke groen- en recreatievoorzieningen en voor de waterhuishouding, heeft deze landschapsinterpretatie een grote betekenis gekregen in het ontwerpproces voor het structuurplan, namelijk als drager en zogenaamde contramal voor de verstedelijking en als basis voor het gekozen landschapsstructuurbeeld.

Ontwerpthema's

Vanuit de landschapsinterpretatie kwamen ontwerpthema's naar voren zoals hoog -

Essentieel binnen deze beschouwing van gebouw/gebouwen cluster en landschap is de wijze waarop de relaties van het stedelijk milieu en het landschap van de Haagse Beemden visueel ruimtelijk in het plan zijn vertaald. De plankaart en een toelichting erop geven hiervan een beknopte indruk.

Centraal in het gehele ontwerp, zowel letterlijk als figuurlijk, staat de landgoederenzone (Burgst - IJzer Hek); de onbebouwde agrarische 'open' ruimte, waaromheen de wijk zich plooit. De gebouwde gebieden eromheen vor-

laag, rust - onrust, open - gesloten, knopen en poorten, en gewenste differentiatie in het milieu door identiteiten van nieuwe elementen mede te laten voortkomen uit het karakter van het bestaande landschap. Naast aanwijzingen voor het behoud van bepaalde landschapselementen (zoals bijvoorbeeld de landgoederen Burgst en IJzer Hek en de voor de weidevogelstand belangrijke milieus in de uiterwaarden van de Mark) werd een basis aangedragen voor het bouwen aan nieuwe landschapswaarden in relatie tot de bepaalde ontwerptheema's.

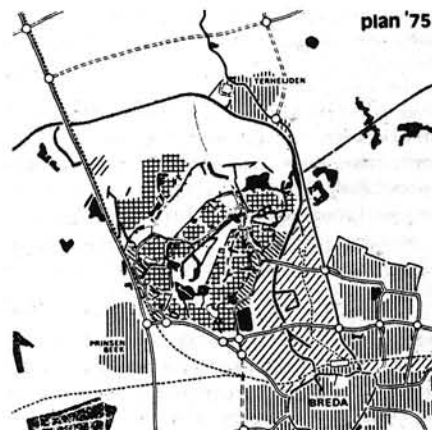
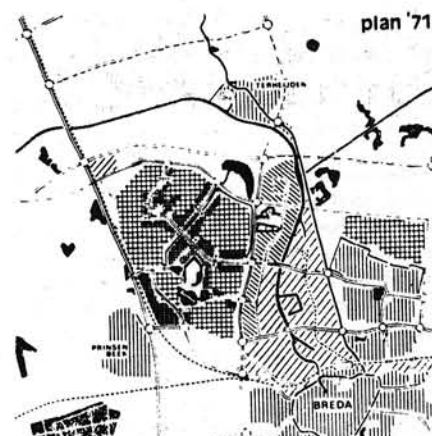
Landgoederenzone

Door deze benadering zijn een aantal elementen vanuit het buitengebied als structurerende elementen in het plan opgenomen, namelijk de landgoederenzone van burgst en IJzer Hek als kern, waar omheen het wonen en werken hun plaatsen krijgen, en de poorten en knopen, die gevormd worden door de penetraties van waterlopen door de hoge rug in deze zone (Kompereloop bij Heksenwiel en Kesteren- en Moskesloop bij Cingeltjes).

Poorten en knopen

Deze poorten zijn in het plan de dragers geworden van belangrijke voorzieningenknopen voor sociaal-economisch (bijvoorbeeld winkels) en sociaal-culturele (bijvoorbeeld scholen, buurthuis, sportcomplex) voorzieningen.

Via deze poorten en knopen staat het woongebied in verbinding met dat deel van de Haagse Beemden, dat niet bebouwd zal worden en in stand blijft als buitengebied met als voornaamste functies de landbouw, natuurbewoud en extensieve openlucht recreatie.



4.73

Haagse Beemden - Ontwikkeling in de planvorming
De structuurplannen van 1971, 1975 en 1979

Buitengebied

Dit buitengebied is na goedkeuring van het structuurplan in 1975 meer diepgaand bestudeerd door een projectgroep, teneinde te bezien hoe de inrichting en het beheer verder vorm moest krijgen en welke de financiële consequenties waren van de voorgestelde maatregelen.

De projectgroep bestond uit vertegenwoordigers van de gemeentelijke diensten voor beplantingen, civieltechniek, stedenbouw, jeugd en sport en grondbedrijf, vertegenwoordigers van de provinciale diensten voor de landinrichting en Planologische Dienst, en leden van Buro Maas, waaronder de schrijver als adviseur voor de Haagse Beemden. De projectgroep bracht in januari 1978 een structuurplan uit voor het buitengebied met onder andere als conclusies:

- de wenselijkheid om een ruilverkaveling op gang te brengen voor het noordelijke landbouwgebied (met subsidie van het Ministerie van Landbouw en Visserij);
- de wenselijkheid om een recreatiegebied te ontwikkelen rondom een zandwinplas, die zal ontstaan door zandwinning ten behoeve van noodzakelijke ophogingen in de woon- en werkgebieden (met subsidie van CRM);
- de wenselijkheid om een beheersplan op te stellen voor de landgoederenzone, op basis van een voorgesteld inrichtingsplan (te financieren door een omslag op de bouw kavels in de woongebieden);
- een advies aan de gemeente om het structuurplan voor het woongebied partieel te wijzigen en wel in die zin, dat de derde fase van bebouwing in het gebied Keihoef-Wolfsberg niet wordt uitgevoerd teneinde de daar aanwezige grote landbouwbelangen (met vele boerderijen en huiskavels) niet te schaden, en daarvoor in de plaats het gebied Overkroeten deels te bebouwen.

Herziening structuurplan

Laatstgenoemd advies heeft nu geleid tot een nieuw concept voor de herziening van het structuurplan, waarin de bebouwing van de Overkroeten is opgenomen in plaats van die in het gebied Keihoef-Wolfsberg. Het bleek noodzakelijk met deze herziening ook het plan voor het buitengebied op onderdelen te wijzigen.

(F.M. Maas)

structuurplan haagse beemden 1980



men als het ware de wanden van de open ruimte. Is er normaal gesproken een afstemming, visueel en functioneel, tussen wand en ruimte, in dit geval keert de wand zich naar binnen, naar de eigen massa en wendt zich af van de omsloten ruimte. Slechts plaatselijk aan de randen waar uitlopers van de open zone het gebouwde milieu binnendringen keert de wand zich naar buiten. Het plan vertoont overeenkomsten met de 18e en 19e eeuwse Engelse opzet van situering van stedelijke ontwikkelingen langs of rond landschappelijke open ruimten ter structurering van het stedelijk milieu in relatie tot het bestaande landschap (Bath, Londen). Een opzet waarbij de ruimte en de wand veelal wel in onderlinge samenhang worden vormgegeven en op elkaar betrokken zijn.

Binnen de massa zijn de woning, de tuin en de directe woonomgeving (bijv. het plein of het buurtpark) als de schaal bepalende sferen te onderkennen.

Op de schaal van het totale plan vormt de landgoederenzone een schakel, de hof, tussen de directe woonomgeving en het 'buiten'gebied, waarmee het via de landschapspoorten in verbinding staat. Vanuit het 'agrarisch' landschapsbeeld ontstaat de volmaakte sequentie van elkaar insluitende erf - landgoedzone - Beemdengebied. De landgoedzone als hof is derhalve ook hier de middelaar die zowel door zijn schaalfunctie als zijn visueel ruimtelijke beleving een centrale positie inneemt. Het is uitdrukkelijk geen gevormde ruimte, maar een begrensde eindigheid. Via een ruilverkavelings- en beheersplan wordt de huidige betekenis en functie geregeld, waarbij rekening gehouden wordt met de stedelijk recreatieve druk erop.

Hoewel de uitvoering van het plan Haagse Beemden nog niet zover is gevorderd, zijn reeds schetsontwerpen gemaakt voor een van de laatste te realiseren woonbuurten; Hoog Asterd.

Hoe in een van de ontwerpen de relatie wooneenheid - landschap vorm is gegeven tonen de navolgende beelden en de toelichting erop.

Hoog Asterd

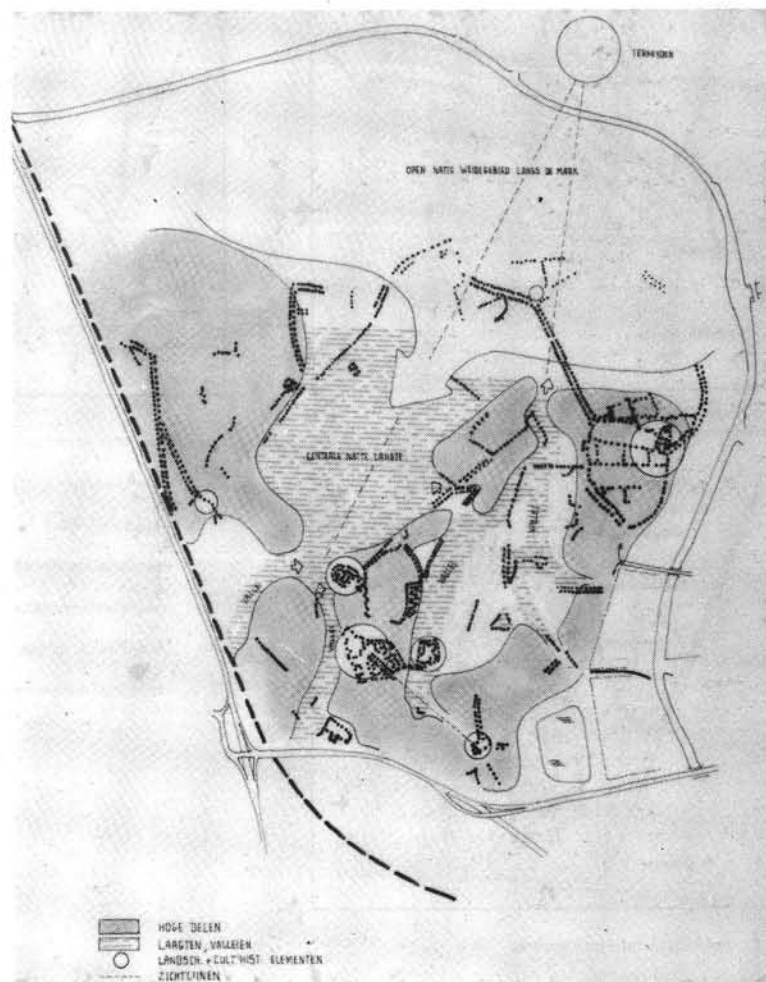
schets-ontwerp R. Kegel (Buro Maas)

De ligging van Hoog Asterd, als overgangsgebied tussen de toekomstige Asterdplas en het landgoed IJzer Hek, biedt alle mogelijkheden voor een aantrekkelijk woonmilieu. Te meer daar het recreatieknooppunt Heksenwiel en

de rivier de Mark aan het plangebied raken.

Bij de compositie van het hier te beschouwen plan is uitgegaan van een drietal smalle zones: te weten een zone langs de plas, een zone langs het landgoed en een tussenzone.

Vanuit de eerste twee zones is optimaal visueel en fysiek contact met de plas, respectievelijk het landgoed mogelijk. Dit betekent dat in die twee zones de woonsferen 'wonen en water' (langs de plas) en 'wonen en bos' (langs



4.74

Haagse Beemden - Landschapsinterpretatie

het landgoed) expressief kunnen worden gemaakt.

Door nu het patroon van lanen en bosstroken naar het noorden voort te zetten worden beide sferen met elkaar verbonden. De koppeling geschiedt ter plaatse van te ontwerpen kooppunten. Zo zijn langs de plas een jachthaventje

en enkele pleintjes aangegeven en langs het landgoed een reservering voor een school en een buurtparkje.

In deze compositie ontstaat tevens een compartimentering van de tussenzone waardoor ook de herkenbaarheid binnen deze woonzone toeneemt. De

kenmerken samengevoegd leiden tot het weergegeven structuurbeeld. Hieraan toegevoegd laat de schets voor de randzones een verkavelingsidee zien.

De noordelijke zone (langs de plas) structureel nader bekeken vertoont het volgende beeld.

Evenwijdig aan de plas lopen twee routes:

- een wandelroute dicht langs de plas; afwisselend langs de oever en door de bebouwing,
- een snel- en langzaam verkeersroute op de grens van de zone (buurtontsluitingsweg). Ook deze route kent een afwisselend beeld, bepaald door aangrenzende bebouwing en groenvoorzieningen.

Via de knooppunten hebben beide routes onderling contact en wordt de relatie plas - achterliggend woongebied op buurtniveau vormgegeven.

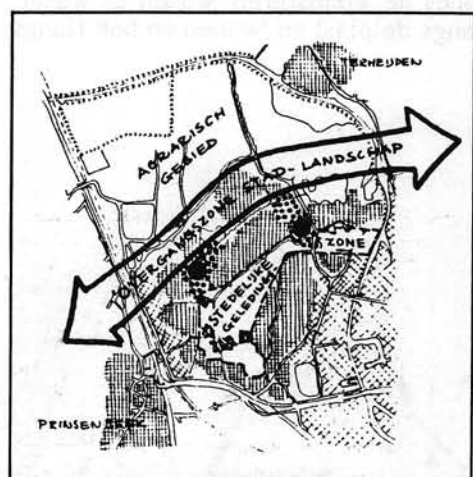
Deze relatie wordt versterkt doordat ter plaatse de N-Z wandelroutes (lanen, bosstroken) beginnen.

Het is dan ook op deze knooppunten dat de buurtontsluitingsweg knikt en de waterloop ten opzichte van de weg van positie wisselt.

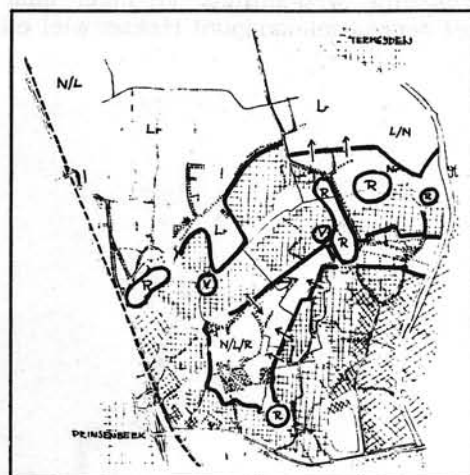
Zo kan in zowel N-Z als O-W richting een gevarieerd beeld ontstaan waarin de hiervoor behandelde kenmerken met betrekking tot de in- en externe relaties zijn verwerkt en routes en knooppunten (p l e k e n) hun identiteit hebben gekregen.

Door middel van een serie schetsen worden deze routes en knooppunten verduidelijkt (afb. 4.78, 4.79, 4.80).

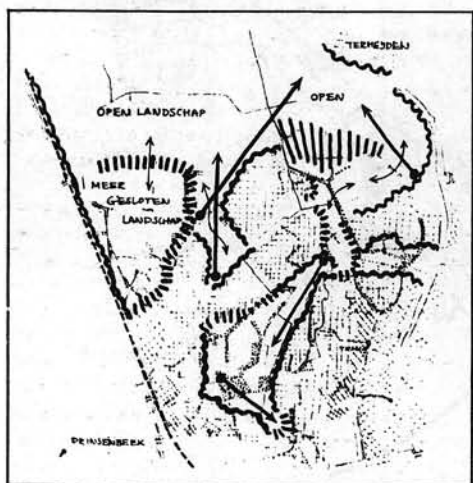
Zowel de wandelroute langs de plas als de buurtontsluitingsweg vertonen een gevarieerd beeld. Een beeld dat, mits er geen sprake is van een te grote opvolging van veranderingen, bijdraagt tot de herkenbaarheid, de identiteit en de kwaliteit van de woonomgeving.



a



c

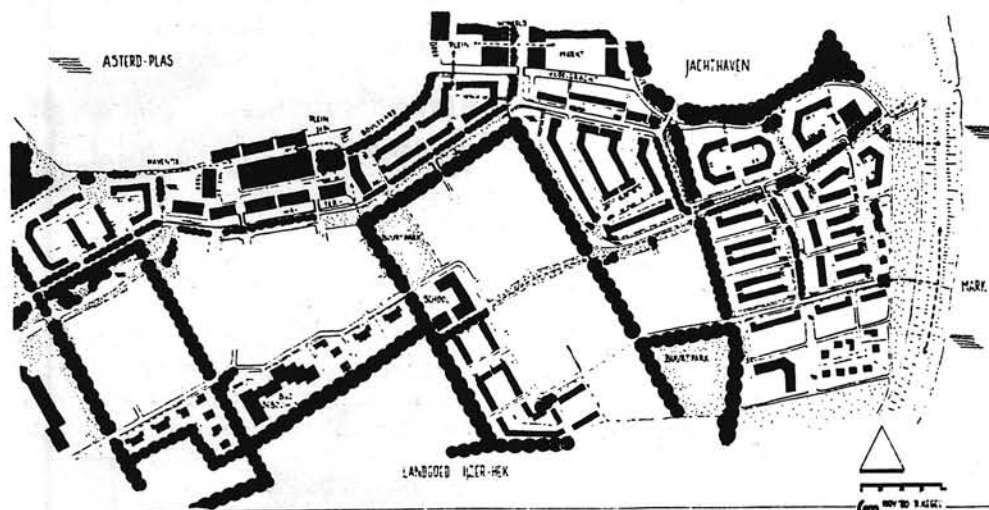


b

- ↑ recreatie-geleiding naar extensieve recreatie
- Ⓥ voorzieningen
- functiescheiding
- Ⓡ recreatie-concentratiepunt (sport e.d.)
- L hoofd functie landbouw
- N hoofd functie natuur
- r recreatief medegebruik

- || geleidelijke overgang gesloten - open
- ~ duidelijke ruimtelijke begrenzing
- zicht
- relatie

- 4.75
- Haagse Beemden - Relatie stedelijke gebied - landelijk gebied
- a - zonering
- b - overgangen
- c - functies

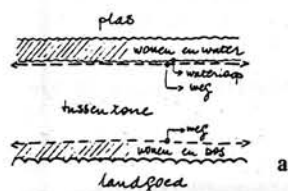


4.76
Schetsontwerp woonbuurt Hoog Asterd

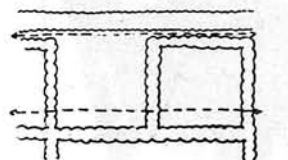
Aldus kan de landschappelijke situatie van de wooneenheid Hoog Asterd, gelegen tussen een bosrijk landgoed en een plas, tot expressie komen in de compositie van de eenheid en de inrichting van de buitenruimten.

Komend vanuit het stadssportpark Heksenwiel wandelt men in de richting van de Asterd Plas (1). De plas aan het 'einde' van het pad, is eveneens beleefbaar onder de bomen door. De beplanting geeft hier begeleiding en beschutting maar laat hetgeen er achter ligt waarneembaar. Bij de plas knikt het pad en leidt langs de oever in de richting van het jachthaventje (2). Na het bruggetje verandert het karakter van de route van groen naar steen, van open naar besloten, doordat de route wordt geleid door de woonstraat (3). Vanuit deze straat evenwijdig aan de plas is visueel contact met de plas mogelijk. Via de poort komt men vervolgens weer 'buiten'. Een pleintje met uitspanning biedt uitzicht over de plas en in het verlengde van de route leidt een boulevard met bomen naar het volgende (winkel)plein (4).

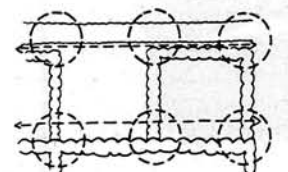
Als automobilist is de beleving van de omgeving mede bepaald door de aandacht die nodig is voor het gebeuren op de weg, maar ook door de beperkte uitzichtmogelijkheden vanuit de auto. De entree van de buurt over de weg heeft nog enigszins een groen karakter door de uitloper van het park Heksenwiel (6). Rijdend in de richting van de etagebouw aan het water verandert het groenbeeld waar de N-Z-wandelroute naar het jachthaventje (9, 10) de weg kruist. Het vervolg van de weg heeft een steniger karakter door de woningbouw aan weerszijden en door de waterloop met stenen oevers (7,8). Vervolgens neemt na de kruising met de tweede N-Z-wandelroute naar de plas (5) het groen karakter van de weg weer toe (11).



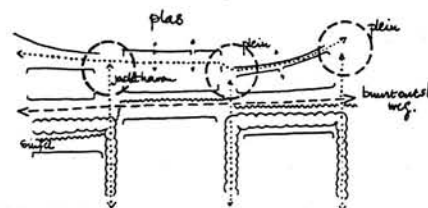
a



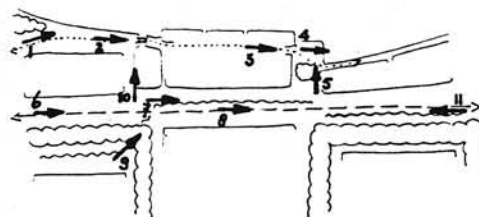
b



c



d

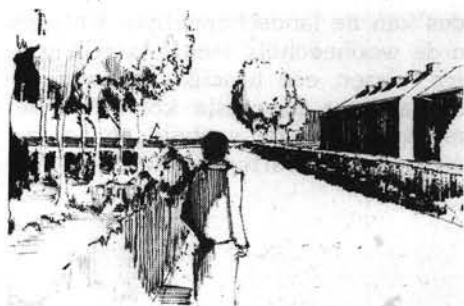


e

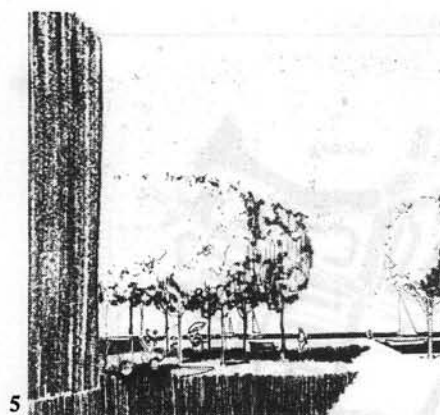
4.77

Hoog Asterd - Ontwerpstappen

- a - zonering
- b - integratie van water en bos
- c - knooppunten
- d - structuurbeeld van de zone langs de plas
- e - waarnemingspunten



1

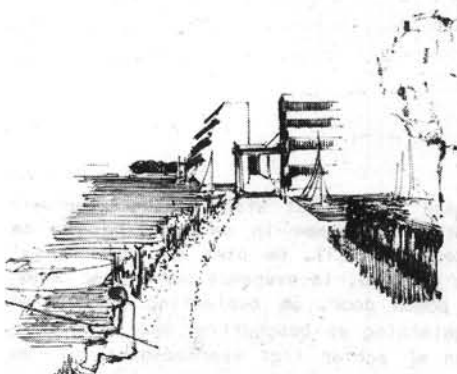


5

4.78
Hoog Asterd - Wandelroute langs de plas
(1 t/m 5)

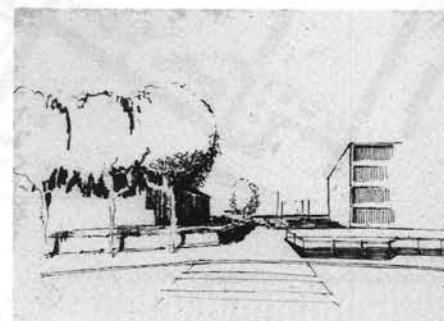


9

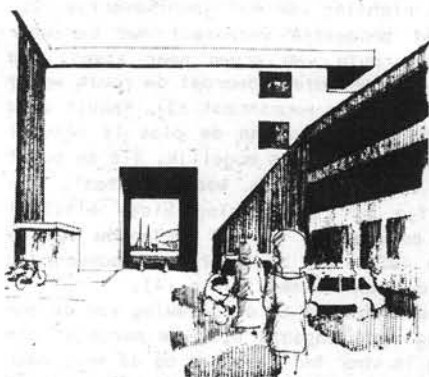


2

4.80
Hoog Asterd - Wandelroute naar het jacht-
haventje (9 en 10)

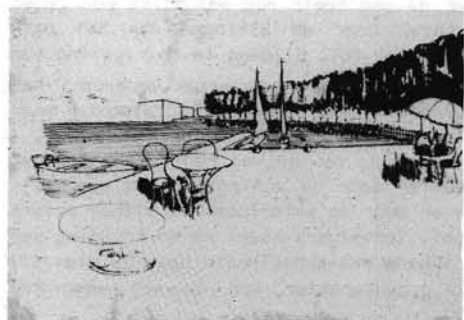


10

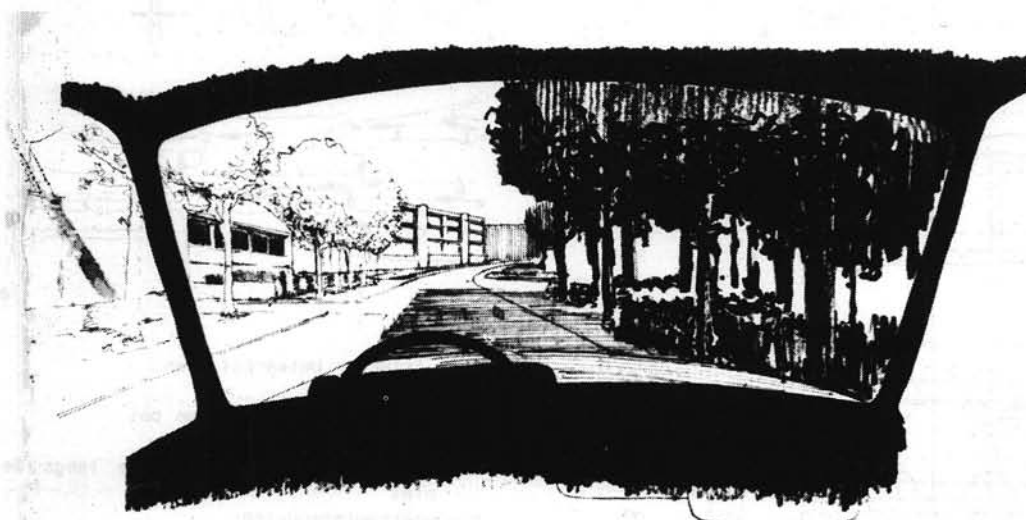


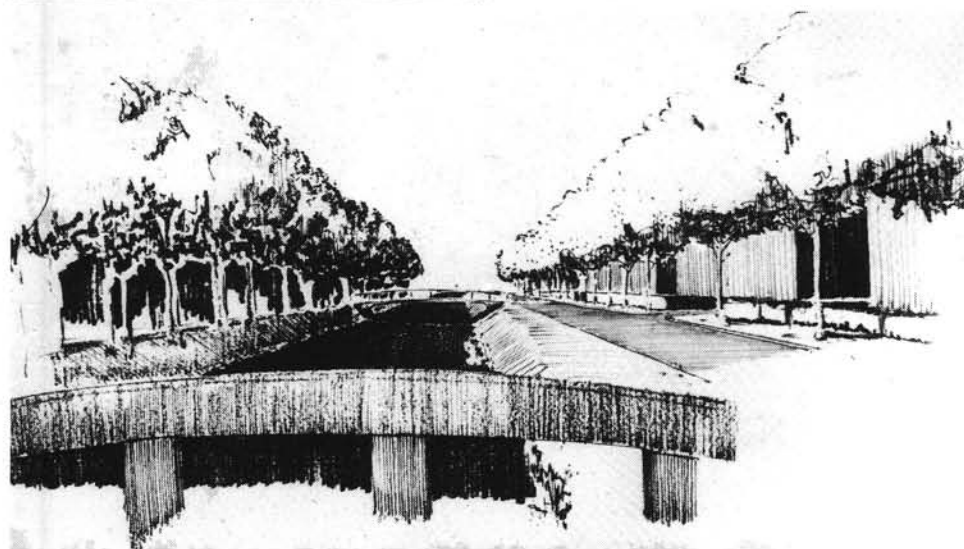
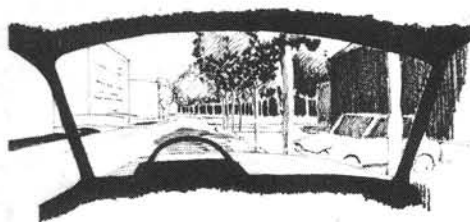
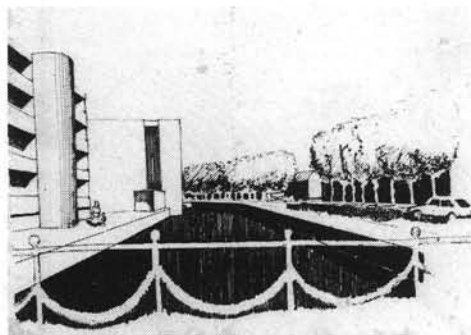
3

4.79
Hoog Asterd - Buurtontsluitingsweg (6 t/m
8 en 11)



4





4.10 La Villette - Parijs

In 1982 is de internationale prijsvraag Parc de la Vilette - Paris gehouden. Door de organisatoren was een uitgebreide en interessante beschouwing opgesteld over vorm, functie en betekenis van het nieuwe stadspark. Het park zou een uitdrukking moeten zijn van de integratie van park en stad. In plaats van een concept voor anti-stedelijke recreatie werd gevraagd om een nieuwe aanpak, een park voor de 21e eeuw, om zo het stadspark terug te brengen in het brandpunt van het stedelijk leven. Daartoe werden de belangrijkste programmatische eisen toegelicht: het museum van wetenschap, techniek en industrie; de cité

de la musique; de functionele relaties met de stad; de eventuele woningbouw; de bestaande gebouwen (vooral de Grande Halle); het eigenlijke park-programma, beplanting, water, meubilair en dergelijke.

Van de bestaande gebouwen moest de Grande Halle (veehal; architect Janvier) in het park worden geïntegreerd als centrum van een zone vol permanente activiteiten, waarbij de architectuur werd geaccentueerd en de ruimte bruikbaar bleef voor manifestaties.

Het oude terrein van abattoir en beestenmarkt, waarop de prijsvraag betrekking had, ligt in het noordoosten van de centrale stad tegen de Boulevard Périphérique in de wijk la Villette.

te. Het wordt doorsneden door het Canal de l'Ourq en heeft zijn hoofdtoegangen vanaf de Avenue Jean Jaurès en de Boulevard Corentin Cariou, respectievelijk in het zuiden en noorden (zie afb. 4.81).

Binnen het kader van deze beschouwing over het gebouw of gebouwencomplex en zijn omgeving wordt dieper ingegaan op de integratie van park en stad en de plaats van de Grande Halle in het ontwerp. Dit gebeurt aan de hand van het ontwerp van het ontwerpteam Kegel, Schuivens, Steenberghe.

La Villette/plan

De integratie van park en stad kan tot uitdrukking komen in de visueel ruimtelijke samenhang en de functionele invulling, c.q. samenhang. Beide begrippen zijn te vatten onder de term structuur. Deze structuur wordt in het ontwerp aangegeven met twee orthogonale stelsels, gekoppeld aan de richtingen van de grote bestaande gebouwen en de Avenue Jean Jaurès. Ondergeschikt hieraan maar niet onbelangrijk is een derde richting bij de aansluiting op de Boulevard Corentin Cariou. Op afb. 4.83 is dit weergegeven in de schematische voorstelling van de belangrijkste routes en zones, waarlangs of waarin de hoofdelementen van het plan zijn gegroepeerd.

Effectief betekent dit dat de verwevenheid van park en stad het sterkst tot uitdrukking komt in de overgang van de bestaande stedelijke milieus naar het park en dan met name vanaf de Avenue Jean Jaurès en de Boulevard Corentin Cariou en in de routes door het park. In beide situaties wordt via een sequentie van gebouwde elementen en pleintjes de toegang vanaf de boulevards vormgegeven. Dit heeft mede tot gevolg dat 'naar buiten toe' herkenbare ruimten worden gevormd, door middel van het 'afwerken' van de straatwanden, en 'naar binnen

toe' de pleintjes de voorportalen tot het park zijn. Daarbij wordt langs de Avenue Jean Jaurès de bebouwingszone zodanig opgezet dat het beeld van de gebouwencomplexen met patio's (binnenterreinen), kenmerkend voor de Parijse huizenblokken, wordt herhaald.

Samen met een voetgangersroute leidt dit tot een filterzone tussen de boulevard en het parkdomein dat er achterligt. Met de ook elders toegepaste randbebouwing, een duidelijke wandwerking, leidt dit tot een parkaanleg 'binnen het gesloten bouwblok', wat de samenhang tussen park en 'wand' ten goede komt.

Vanuit het park kan een uitstralend effect bereikt worden door de infiltratie in het bestaande en omringende stedelijk milieu met op het park aansluitende elementen. Dit kan via aanhaking op het kanalenstelsel (fiets-, voetgangersroutes, laanbeplanting), de aanleg van de groene route naar Buttes Chaumont en een stelsel van pleinen en squares langs de overige routes naar het park.

Afdalend tot het gebouw en zijn omgeving toont het ontwerp de Grande Halle aan drie zijden vrijstaand in een er rond omheen gevormde hof. De architectuur van het gebouw, de open staalconstructie en de verspringende schuine daklijnen, rechtvaardigen een zelfstandige positie. Daarbij dient de ruimte om het gebouw royaal te zijn om geen overheersing van gebouw ten opzichte van de ruimte te krijgen, maar ook om het totale gebouw beleefbaar te maken. Door de hal tevens rondom met water te omgeven worden de verzelfstandiging en het ruimte-effect benadrukt, terwijl door de spiegeling in het water (voornamelijk aan de westkant) een zekere speelsheid ontstaat.

Bij een coulisse-achtige benutting van de hal wordt de ruimtewerking binnen de totale hof afwisselend bepaald door wanden (verticale elementen) of vloer en dak (horizontale elementen). Daar-

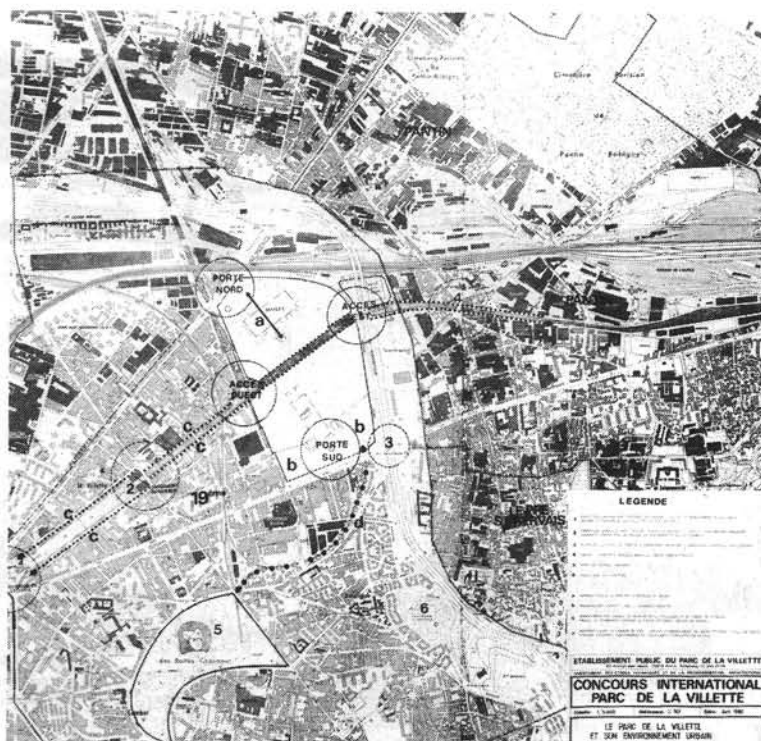
naast geeft het 'materiaal'gebruik van de onderdelen rondom de hal: water, gras en steen een karakteristiek aan de buitenruimten.

De hof laat zich naar onderdelen typen als vijver, manifestatieveld en plein. Onderdelen die afzonderlijk begrensd en beleefbaar zijn maar ook visueel-ruimtelijk in elkaar overlopen en aldus een eenheid vormen. In het gebouw komen deze drie onderdelen(sferen) bijeen.

De niet zuiver rechthoekige vorm van de Grande Halle, de geringe afwijking van het orthogonale stelsel en de wens tot het maken van enkele oriëntatieassen hebben ertoe geleid dat de vormen van de ruimten om de hal trapezia zijn. Dit geeft een ander optisch effect dan de normale rechthoek. Per-

spectivisch heeft dit, afhankelijk van de plaats van waarneming een verlenging of verkorting van de ruimte tot gevolg. Deze optische effecten worden het sterkst naarmate de waar te nemen ruimte smaller is, zoals aan de westzijde waar een voetgangersroute en een begeleidende singel 'conisch' van vorm zijn. In noordelijke richting, naar het centrum van het park, treedt een verlenging op terwijl in zuidelijke richting, waar de grotere massa's van de cité de la musique en de woonblokken zijn geplaatst, juist een verkorting optreedt.

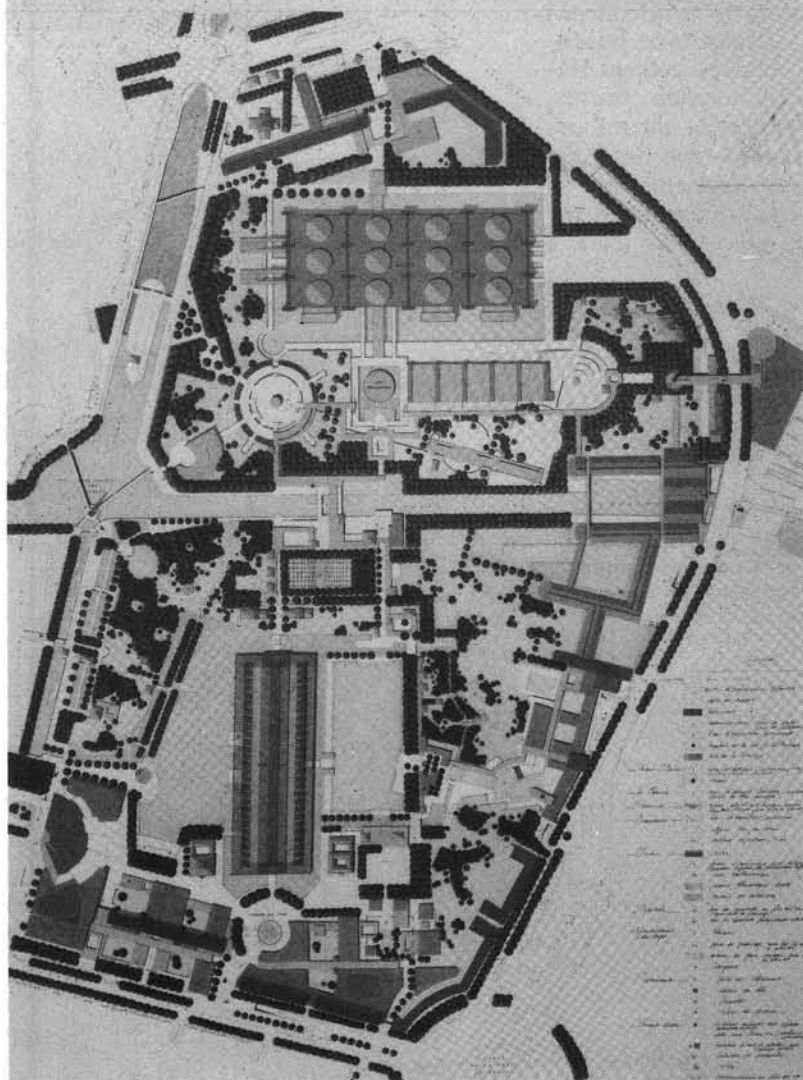
Dit spelen met de perspectief is al heel lang bekend. Zo paste Le Nôtre dit effect toe in zijn parkontwerpen (zie bijvoorbeeld Vaux-le-Vicomte). Het naar achteren toe breder uitlopen



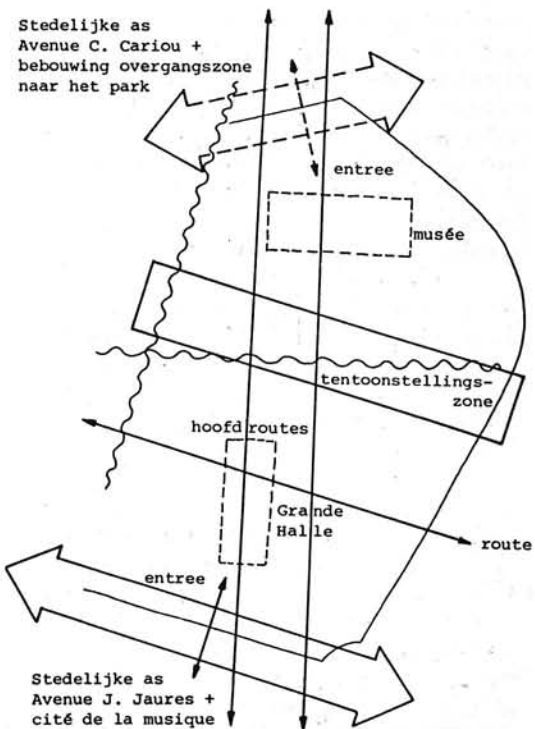
4.81

Parc de la Villette - situatie

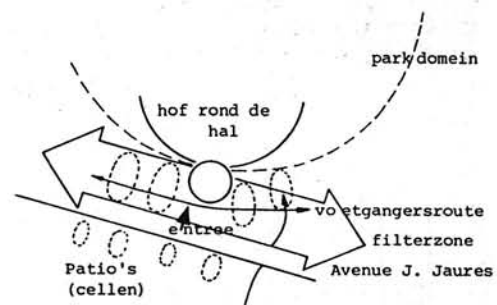
CONCOURS INTERNATIONAL - PARC DE LA VILLETTE
PARIS N° 74297



4.82
Parc de la Villette - prijsvraagontwerp
R. Kegel, A. Schuivens, C. Steenbergen



4.83
Parc de la Villette - ontwerp
Structuur

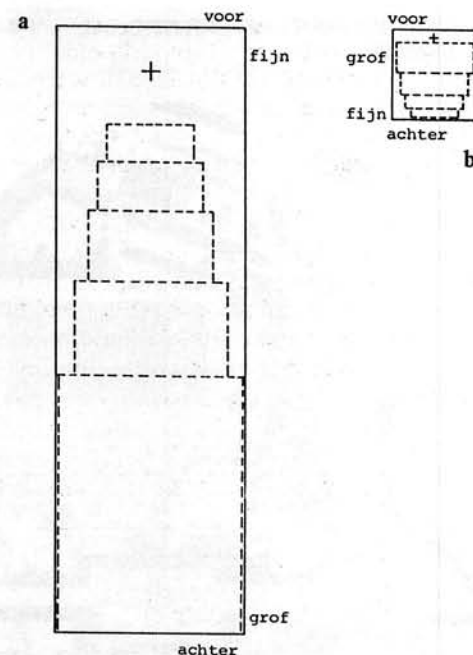


4.84
Parc de la Villette - ontwerp
Overgang/entree

ging tevens gepaard met een vergroving van de schaal. Zo ook bepleitte Bijhouwer dat op een kleinere oppervlakte, passend in de Nederlandse verhoudingen, een versterkt ruimte-effect bereikt kan worden door de ruimte naar achteren toe te versmallen gekoppeld aan een verfijning van de schaal.

De routes in het plangebied zijn als onderdeel van de orthogonale stel-

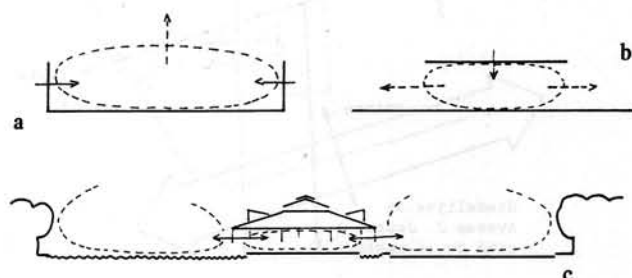
sels gekoppeld aan, leiden naar of hebben een visuele relatie (oriëntatie) met belangrijke objecten in het plangebied. In relatie tot de Grande Halle betekent dit dat twee hoofdroutes door de hal en twee erlangs leiden. De apart uitgetekende routes, opgehangen aan genoemde structuurlijnen, wijken plaatselijk van deze lijnen af ten behoeve van ruimte- en massa-beleving. Daar waar deze afwijkingen optreden zijn plekken



4.85

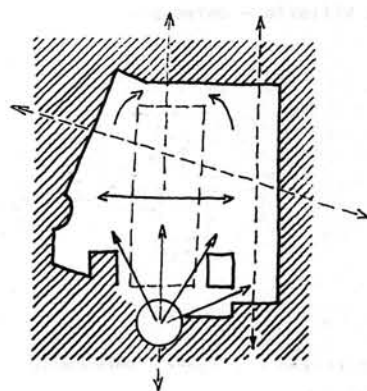
Parc de la Villette - ontwerp
Ruimtetewerking (schematisch)

a - door verticale elementen
b - door horizontale elementen
c - Grande Halle met hof



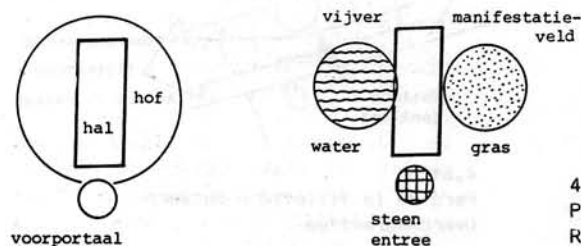
4.86

Parc de la Villette - ontwerp
Ruimten/relaties



4.87

Parc de la Villette - ontwerp
Ruimten/typering



4.88

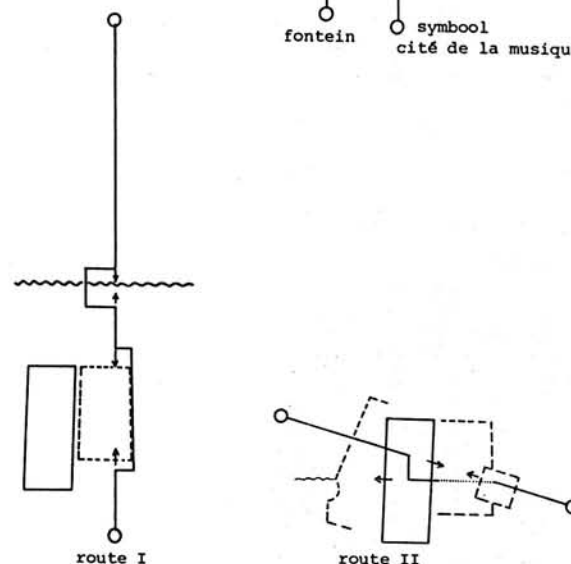
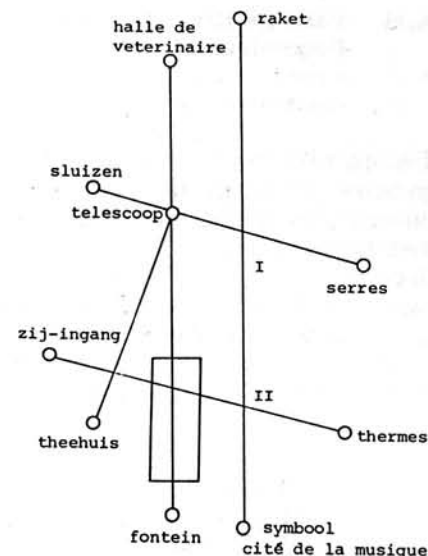
Parc de la Villette - ontwerp
Ruimten/vormen

a - schematische opzet van een baroktuin. Optische verkorting door verwijding en vergroving naar de achterzijde
b - Schematische opzet van een 'kleine stijltuin'. Optische verlenging door versmalling en verfijning naar de achterzijde
c - trapeziumvormige ruimten naast de Grande Halle

ingericht die een op zich zelf staande betekenis hebben; bijvoorbeeld de kruising van een looplijn en een waterlijn ondersteund met een horecavoorziening of de 'cellen' op de overgang van de Grande Halle naar de hof er omheen.

Daar waar de visueel ruimtelijke verschijningsvorm van een milieu een bron van communicatie is en de beeldvorming een middel om deze communicatie te bevorderen dient de beeldvorming de visueel-ruimtelijke ver-

schijningsvorm ook zo eenvoudig en helder mogelijk weer te geven. Dit betekent dat het ontwerpteam in de presentatie van het eindontwerp gepoogd heeft het beoogde ruimtelijke beeld te tonen. Iets dat de meeste inzenders, ieder met zijn eigen beeldmiddelen, deden. Hoe anders is daarentegen de presentatie van het ontwerpteam rond Koolhaas. Op een grafisch aantrekkelijke wijze wordt een ordening van de programmatische gegevens gepresenteerd; géén beeld dat de visueel-ruimtelijke opbouw weergeeft.



4.89

Parc de la Villette - ontwerp

Routes/orientatie

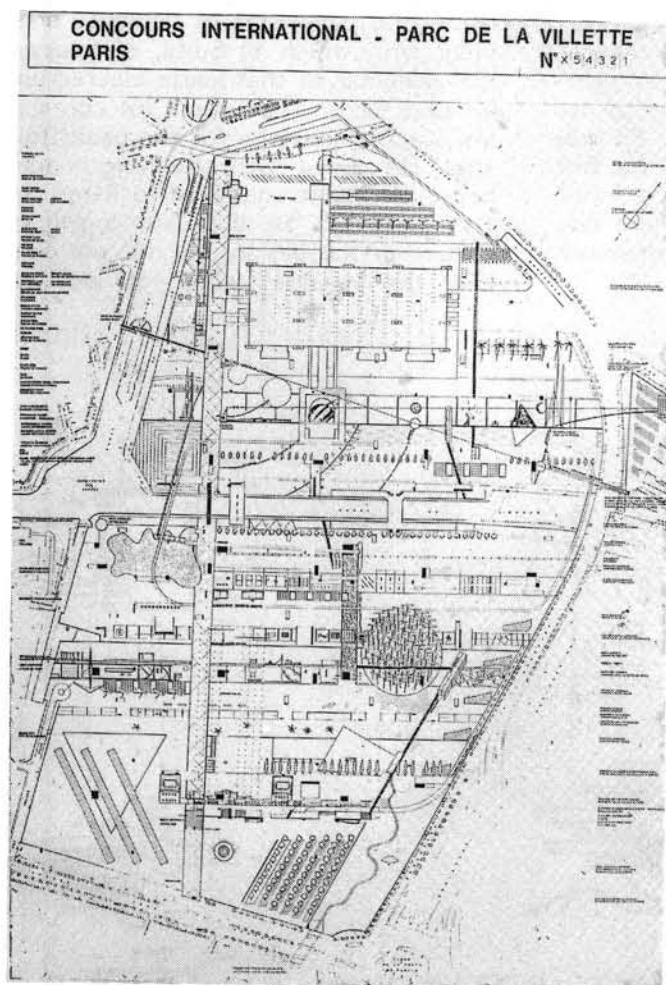
a - overzicht van de hoofdroutes

b - route I

bepaald door de zichtas tussen de symbolen, slingert de route zich langs deze as. Dit leidt tot wisselende impressies en ruimtebeleving binnen een strak georganiseerd patroon

c - route II

Waar de routes I en II elkaar kruisen grijpen de eraan gekoppelde ruimten ineën. Hierdoor worden de beide orthogonale stelsels in de routes en de ruimten beleefbaar



4.90

Parc de la Villette - prijsvraagontwerp
R. Koolhaas e.a.

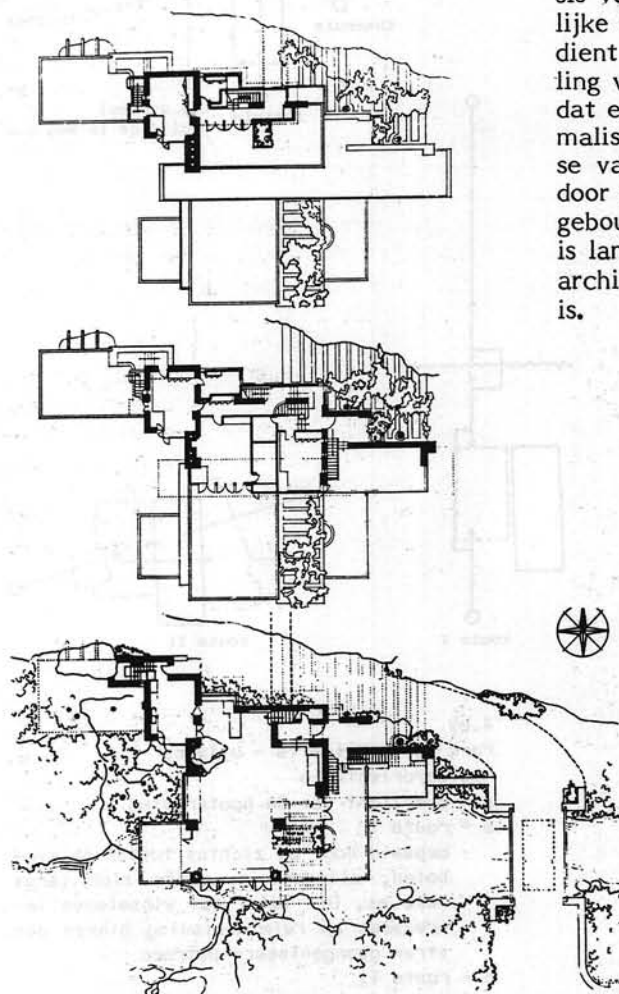
**4.11 Fallingwater - Bear Run,
Pennsylvania**
Frank Lloyd Wright/Edgar
Kaufmann House, 1936-1937

Fallingwater is een voorbeeld van een gebouw, in dit geval een woning, dat in een bijzondere verhouding staat tot het landschap. Een relatie die niet alleen de aandacht vraagt door het bouwen boven een waterval, iets wat op zich tot de verbeelding spreekt, maar vooral door de wijze waarop hier architectuur is bedreven. Als een cy-

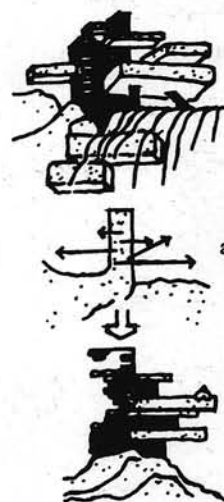
clisch oorzaak-en-gevolg-proces is er veelal sprake van een onderlinge beïnvloeding van een gebouw en de landschappelijke omgeving. Beïnvloedt daarbij in eerste instantie de omgeving (de plaats van) het gebouw, vervolgens wordt vanuit het gebouw de oorspronkelijke omgeving georganiseerd en aangepast. Dit gebeurde en gebeurt soms met zeer formele middelen. Bij Fallingwater is er geen sprake van landschapsvorming en landschapsorganisatie vanuit het gebouw, geen ordening van de omgeving op basis van functionele of visueel-ruimtelijke overwegingen. Het gebouw zelf dient gezien te worden als een invulling van het landschap en wel zodanig dat een verheving of zelfs een optimalisatie van het landschap ter plaatse van de waterval optreedt. En wel door een organische inpassing van het gebouw in het landschap; het gebouw is landschap geworden. Zoals hier ook architectuur landschapsarchitectuur is.

Door de aspecten 'situatie' en 'binnen-buiten relatie' tot uitdrukking te brengen in de 'vorm' en het 'materiaalgebruik' van het gebouw toont Wright zich niet alleen de meester, maar bewijst hij tevens dat een organisch gebouw slechts op die ene plaats past.

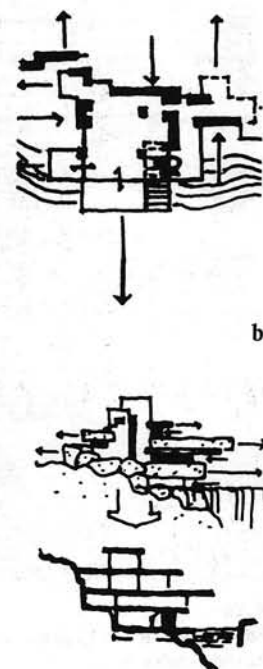
Op de vraag: "How do you relate the site to the house?", antwoordde Wright destijds: -"There in a beautiful forest was a solid, high rock ledge rising beside a waterfall and the natural thing seemed to be to cantilever the house from that rock bank over the falling water. You see, in the Bear Run House, the first house where I came into possession of concrete and steel with which to build, of course the grammar of that house cleared up on that basis. Then came (of course) Mr. Kaufmann's love for the beautiful site. He loved the site where the house was built and liked to listen to the waterfall. So that was a prime motive in the design. I think you can hear the waterfall when you look at



4.91
Fallingwater - plattegronden
Van onder naar boven: begane grond, 1^e en
2^e verdieping



4.92
Fallingwater - Ruimtelijke opbouw
a - massa en uitkragingen
b - ruimtewerking
(H. Kief)



the design. At least it is there, and he lives intimately with the thing he loves".

Uit de bergwand rijst een in natuursteen opgetrokken massieve kern (schoorsteen) op, waaruit drie betonnen schijven uitkragen. Deze schijven (verdieping-vloeren en terrassen) vormen een eenheid met de rotsblokken waarover het water stroomt en zich uitstort, doordat deze grote afgesloten steenformaties zich als het ware uit het water oprijzend voortzetten in de uitkragende verdieping-vloeren met de aan de bovenzijde afgeronde borstweringen. Deze opeenvolging van lichtgekleurde blokken en schijven contrasteert met de schaduwrijke (leef)ruimten ertussen.

De ruimte van de kloof wordt door het huis gevangen en dringt vervolgens tussen de uitkragingen door tot in de leefruimten zoals het water over de rotsen stroomt. Aan de achterzijde, waar het huis via de massieve kern wortelt in de dicht beplante bergwand, bevinden zich de entree en de trappen die leiden tot aan het water. Deze zijde wordt bereikt via een brug over het water. Om aan deze besloten en donkere noordzijde van het huis voor lichttoetreding te zorgen verspringt de woonwand meerdere malen. Het beeld van één zijn met de bergwand wordt versterkt doordat het dak en de later aangebrachte pergola bij de entree contact zoeken en maken met de wand.

Van binnenuit gezien lopen de leefruimten tussen de schijven in drie richtingen over in de buitenruimten door toepassingen van glaspuien. Daarbij is de oriëntatie mede bepaald door de positie van de terrassen. Bij de aansluiting op de massieve kern hebben de meer naar achteren gelegen ruimten via 'glashoeken' een visuele relatie met de kloof. Naast deze visuele contacten zijn er de trappartijen die vanuit de leefniveaus afdalen tot aan het water.

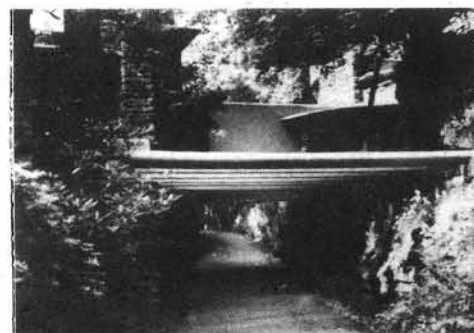
Door de toepassing van natuursteen zoals in een grove, onregelmatige zetting voor de massieve kern en als vloerafwerking voor leefruimte en terrassen wordt het beeld versterkt van het doorlopen van de berghelling door de woning naar het water.

Zoals reeds gesteld is er ten opzichte van het landschap geen sprake van ruimte-organisatie; dit in tegenstelling tot het woonhuis.

De wijze waarop en de middelen waarmee de inpassing van het gebouw in het landschap heeft plaatsgevonden, hebben geleid tot de beschreven eenheid van gebouw en landschap. De positie van het gebouw in deze eenheid kan vergeleken worden met een plant die vanuit de wand over het water groeit.



4.93
Fallingwater - Aanzicht vanuit de kloof



4.94
Fallingwater - Entree

C. Norberg-Schulz: 'Existentie, ruimte en architectuur'. Masereelfonds, Gent, 1981.

J. Oltmans: 'Moderne boerenerven, voorbeelden uit de Noordoostpolder en Flevoland'. Scriptie LH-Wageningen, 1983.

P.K.A. Pennink e.a.: 'Gordon Cullen'. Vakgroep Utiliteitsbouw, afd. Bouwkunde TH-Delft, 1976.

K.R. de Poel e.a. (werkgroep Brinken): 'Brinkenboek, een verkenning van de brinken in Drenthe'. Van Gorcum, Assen, 1981.

Rijksdienst voor de Monumentenzorg: 'Boerderijen'. Brochure van de afdeling voorlichting, 1978.

Serviceteam Woning en Woonmilieu: 'Hoe het ook anders kan'. Kwadraatreeks P.P.D.-Zuid Holland. Den Haag, 1980.

C. Sitte: 'Der Städte-bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen'. Carl Craeser & Co, Wien, 1901.

P. Verhagen: 'Het geluk van de tuin; een aansporing tot het zinvol tuinieren'. Erven J.J. Tijl, Zwolle, 1961.

Volkshuisvesting (tijdschrift): Speciaal tuindorpnummer (13-4-1921) gewijd aan het N.V. Vreewijk eerste Rotterdamsch tuindorp.

La Villette (Etablissement public du Parc de ...): 'Parc de la Villette, concours international'. Informatiemap, Paris, 1982.

Frank Lloyd Wright: 'The future of architecture'. The New American Library, New York, 1963.

SUMMARY

The aim of this study is to contribute towards a revaluation of landscape architecture by exposing and disentangling the design tools which were developed during its three heydays. What were the new ideas to which landscape architecture gave shape, and how exactly was this done? What new ideas about the landscape were formed in this way?

With the advent of architecture as an art form in the 15th and 16th centuries, the landscape became a subject of architectonic design. In Italian villa architecture the landscape-architectonic object was formally defined for the first time with the aid of geometric and proportional systems developed in architecture. French garden art was the setting in which an absolute concept of creation culminated in the rational construction of a centrally perspective model. The heyday of English landscape art marked a breakthrough in the unity of the architectonic design. The dynamics of human movement (and perception) became independent, transposing architecture and landscape art to the plane of individual experience.

The study puts forward a number of interesting viewpoints and queries, one of them being that in the design of a building in the landscape, regardless of the 'style' of the design, two different visual layers can always be

distinguished. Besides revealing the landscape's latent form, the architectonic form-dialectic of building and landscape is an important point of departure for the design. During the course of the history of landscape architecture, the connection between these visual layers has developed from congruence (in the grid plan) via opposition (in the central-perspective construction) to independence (in the landscape design).

A second aspect is that from the manner in which historical material is analysed here, a continuity emerges in the development of ideas about designing space. Thus in the landscape setting of Italian villa architecture, the germ-cells of French central-perspective landscape construction, and even of English monumental landscape design, are already apparent. Another example is the relativisation of mirror symmetry, which develops via asymmetrical tendencies towards a dynamic equilibrium of views, movement and masses.

An interesting problem is the relation between architecture (used here in its strict sense) and landscape art. The first part of the study describes the structure of a formal system which was developed to an impressive degree of perfection. To what extent has the evolution of design thought necessarily stepped outside the formal framework since then? How did the breakthrough and the relativisation of formal thought operate? Is it possible to pinpoint the causes inherent in the development of design itself? The second part of the study defends the proposition that such is indeed the case, leading to the birth of an independent form of spatial art alongside architecture.

This gives rise to the question of the development of landscape architecture as an independent professional field. In Italian villa architecture

there was no visible distinction between architecture and landscape architecture. In French formal art, the landscape architect emerged from the unity of the formal concept as a specialist. A division first became apparent in English landscape art, in which landscape architecture appeared as an independent professional field. The basis of professional practice shifted from geometry towards geography and botany. At the beginning of our own century, this division turned out to be a dead-end. Landscape architecture was gradually undermined. In the stormy developments of the twenties and thirties, it failed adequately to distinguish itself as a design discipline alongside architecture and urban planning. In recent decades we have observed a renewed interest for the landscape in architecture, as well as a new orientation towards the rich past of landscape architecture itself.

Seen in this light, finally, 'situational designing', developed in traditionalist town planning from the thirties onwards as an answer to the modern, has been placed beside the tradition of landscape architecture. In situational designing, is the building merely situated, or is it placed in a setting? To what extent does this involve an idiom with a tradition of its own? Does vernacular really come before architecture?

The present study focusses on the relation between 'the house' and 'the landscape'. A projected study will examine the significance of landscape architecture for urban design.

COLOFON

De redactie van de teksten evenals de selectie van de afbeeldingen is gebeurd onder verantwoording van de verschillende auteurs.

De afbeeldingen zijn door de auteurs geselecteerd uit de bibliotheek van de afdeling der Bouwkunde en aangevuld met eigen foto's, kaarten en tekeningen.

omslag	: Villa Emo, Fanzolo
omslagontwerp	: Willem Heesen
lay-out	: G.S.B. FOCOM A3TEXT, Adviesburo voor tekstverwerking
foto's	: de auteurs Fas Keuzekamp Hans Krüse Hans Schouten fotografisch laboratorium hoofdbibliotheek TH-Delft
type-werk	: Pienie Leys
tekstverwerking	: Edith Vasbinder Karin Roozeboom A3TEXT, Adviesburo voor tekstverwerking
tekenwerk	: de auteurs Cees v.d. Berk Christ Hochstenbach- Vanderheyden
Engelse vertaling	: Ruth Koenig

errata:

blz. 15: auteurs van de inleiding:

ir. C.M. Steenbergen

ir. W. Reh.

blz. 43: de titelpagina van hoofdstuk 2 ontbreekt.

Titel: "Architectonisch model van een oneindig landschap"

De rationele toepassing van de centraal perspectief
in het landschapsonwerp.

Auteur: ir. C.M. Steenbergen.

Het landschap is met de opkomst van de architectuur in de 15e en 16e eeuw een onderwerp van architectonische vormgeving geworden. In de Italiaanse villa-architectuur kreeg het landschapsarchitectonisch object zijn eerste formele bepalingen met behulp van een in de architectuur ontwikkeld geometrisch systeem. De Franse tuinkunst vormde het toneel waarop een absoluut begrip van de schepping culmineerde in de rationele constructie van een centraal-perspectivisch model. De bloeiperiode van de landschapskunst in Engeland markeerde

een doorbraak in de eenheid van het architectonisch ontwerp. Door een verzelfstandiging van de dynamiek van de menselijke beweging (en waarneeming) werden architectuur en landschapskunst op het niveau van de individuele ervaring gebracht.

De landschapsarchitectuur heeft zich daarna in de stormachtige ontwikkelingen in het begin van onze eeuw als vormgevende discipline onvoldoende geprofileerd naast de architectuur en de stedenbouwkunde. In hoeverre is er, sinds de opkomst van de stedenbouw-

kunde als zelfstandige discipline, nog sprake van een benadering van het landschap als idee en als vormgevingsvraagstuk?

Dit boek levert een bijdrage aan de discussie in een poging tot herwaardering van de landschapsarchitectuur door het instrumentarium dat in bloeiperioden van de landschapsarchitectuur is ontwikkeld, bloot te leggen en te ontrafelen. Hierbij is bewust gekozen voor een beperking van besproken onderwerpen om wezenlijke vernieuwingen in het juiste licht te stellen.