

Hein Oostveen

Het portret van de stad

Het stadsconcept in de 16e en 17e eeuw.

Het gat

Op het beeldvlak verschijnt de renaissancestad in haar merkteken, en is als een perspectivisch schilderij te lezen.

De plaats die Brunelleschi (1377-1446) in zijn paneeltje aan de doopkapel van Florence toekent is een bijzondere (afb. 1 en 2). De doopkapel dringt zich op de voorgrond van een aantal gebouwen, die volgens Alberti (1), als tekens van de zich daarin afspelende vaardigheden opgevat moeten worden, als tekens van het leven in de natuurlijke wet (2), die allen een plaats binnen de stad aanwijst. De stad is *civitas*, de verzameling van burgers die leven volgens de natuurlijke wet; zij is de stad van het recht.

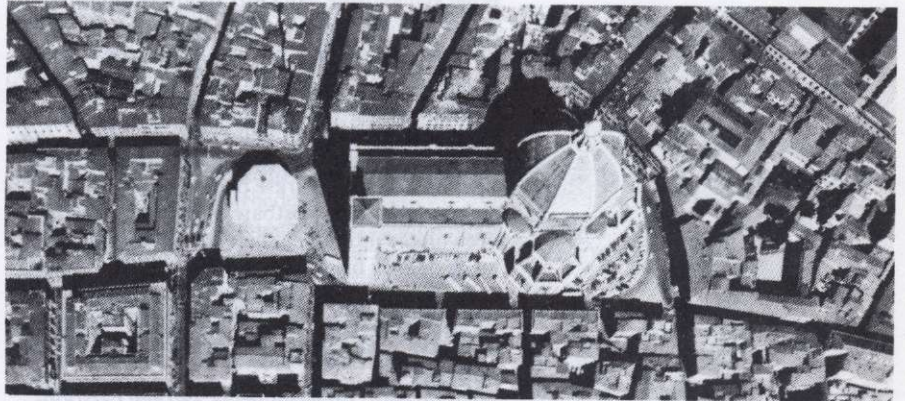
De doopkapel komt naar voren als de plaats waar de natuurlijke wet zich volgens een bekwaamheid van de ziel spiegelt in de goddelijke wet, zich betekend weet in de gerechtigheid; als de uiteindelijke plaats waar de gerechtigheid zich voltrekt, waar zij gekoppeld is aan de doop, de dood en de wederopstanding. Zij vinden elk hun teken in de achthoekige vorm van de doopkapel (3).

Terwijl de rechters in de basilica recht spreken en de 'mensendienst' verrichten, zoals Alberti (4) de romein Varro laat opmerken, gaat het hier om de dienst aan God. Het morele, justitia, de *civitas* wordt aan de 'religio', de schoonheid, het eeuwige verbonden (5) als aan de naaf van het heelal waar de doden, bij Plato (6), hun lot vernemen of zoals bij Jeroen Bosch in de hemel worden opgenomen (afb. 3). We kunnen het paneeltje vergelijken met het altaarstuk van Van Eyck "De aanbidding van het lam" (afb. 4). In het midden zien we van onder naar boven het doopbekken, Christus als het offer - het lam Gods -, de Heilige Geest in de vorm van een duif en God de Vader. De Heilige Geest verbindt het bovenstuk met het onderstuk van het altaar, de Vader met de Zoon, het hemelse met het aardse en zendt zijn stralen uit over het offer en de gemeente van gelovigen en brengt hen het licht.

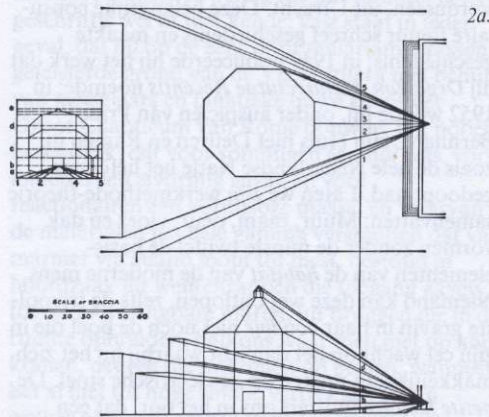
In het paneeltje van Brunelleschi staat de Heilige Geest eveneens centraal maar dan wel verborgen in de doopkapel, en samengebaldd in het nieuwe verschijnsel van waaruit de doopkapel oprijst, n.l. het verdwijnpunt van de perspectivische constructie.

De dingen lichten niet langer op vanuit de gouden achtergrond, het hemelse Jeruzalem het eeuwig rustende Zijn of te wel vanuit God (7) zoals in het bovendeel van het altaar van Van Eyck, maar zijn nu gevangen in het net dat het perspectief vanuit dit verdwijnpunt ontvouwt (afb. 5). Dit punt lijkt zich diep in het schilderij te verschuilen, het wekt de suggestie achter het doek te liggen, maar evenzeer zou het kunnen lijken dat het op ons afkomt om in ons oog of in het oog van de schilder, in de top van de zichtpyramide te eindigen zoals te zien in een reconstructie van Alberti's perspectief (afb. 6).

Beide punten komen na hun projectie op het beeldvlak over elkaar heen te liggen en vallen in het paneeltje van Brunelleschi letterlijk samen.

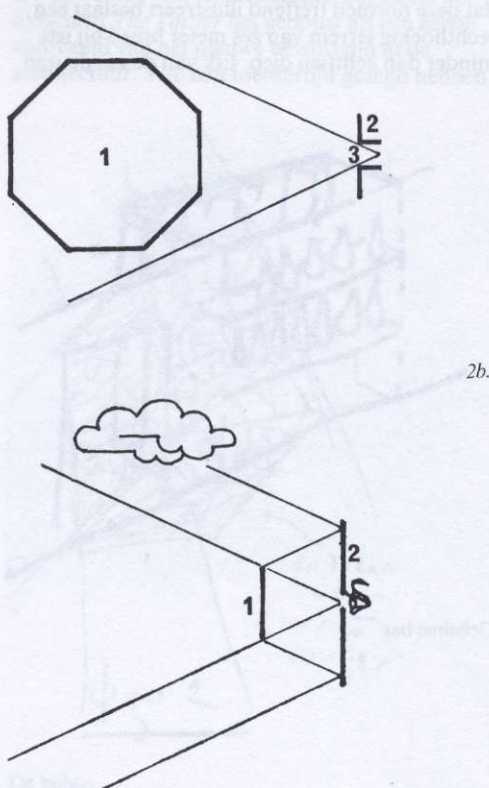


1. Luchtfoto van de Dom en de doopkapel te Florence.



2a. Reconstructie door R. Krautheimer van het paneeltje van Brunelleschi met het paneeltje en de horizontale en verticale gezichtshoek vanuit het portaal van de Dom.

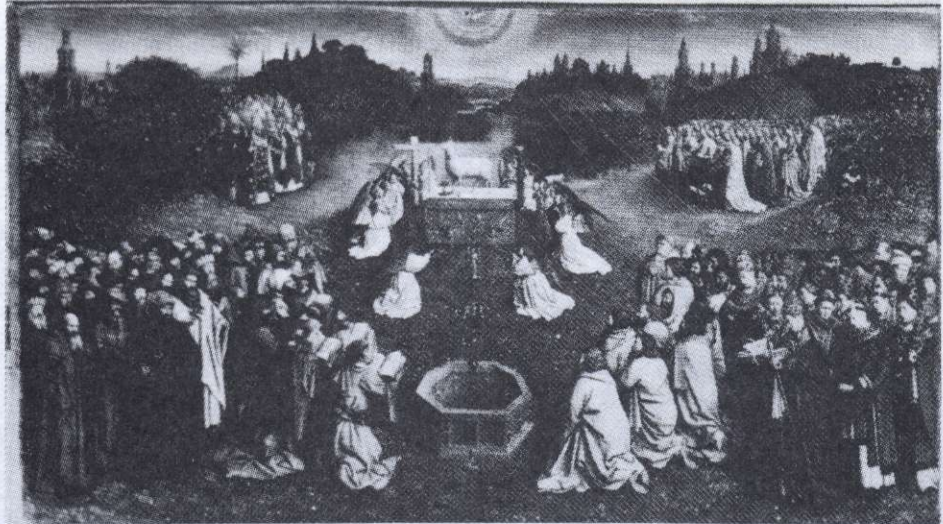
2b. Reconstructie door F. Leeman van de manier waarop het omgedraaide paneeltje (nr. 2) door het gat aan de achterkant via de spiegel (nr. 1) bekeken moest worden vanuit het portaal van de Dom.



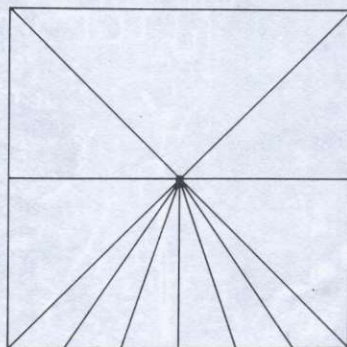
3. Jeroen Bosch: Het opstijgen naar de hoogste hemel (1500-1504).



1. L. B. Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*. Wien, 1912, blz. 175-179; Alberti ziet in het verstand en de kennis van de schone kunsten en in het gedijen van haven en goed een teken waarin de ene mens zich van de andere onderscheidt. Vanuit dit onderscheid kan een gemeenschap worden opgezet waarin ieder naar bekwaamheid zijn plaats inneemt. In aansluiting hierop krijgen we dan ook verschillende gebouwen die bij de verschillende bekwaamheden horen.
2. H. Mühlmann, *Aesthetische Theorie der Renaissance*. Bonn, Habelt, 1981, blz. 26-27: "Het trefwoord waaronder we *Salutatis* 'De Nobilitate legum et medicinae' beschouwen is de leer van de grondslag van de civitas, welke opnieuw verschijnt in Alberti's architectuur theorie als dezelfde oorspronkelijke grondslag van de architectuur. In *Salutatis* theorie van de grondslag van het recht is de bron van al het recht, zoals te verwachten was van metafysische oorsprong. *Salutatio* noemt zijn principe de 'goddelijke wet' (*lex divina*) dat zich aan de andere kant van de aardse wet bevindt, en welke eeuwig en onveranderlijk is. 'Uit deze goddelijke wet hebben de mensen de natuurlijke wet (*lex naturalis*) gekregen. De natuurlijke wet is een bekwaamheid van de ziel, die het inzicht van de mensen in de goddelijke wet mogelijk maakt.' De natuurlijke wet is de algemene regel, de substantie van de menselijke handeling... *Salutati* zegt, ..., 'De wetten zijn de ordening en wegwijzer van het morele leven, d.w.z. van het handelende, actieve leven, want zij houden het algemene wezen van de menselijke handelingen in'."
3. M. Lurker, *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*, blz. 106: over de achthoek als teken voor recht en wet; en R. Krautheimer, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, 1969, blz. 137-139; over het getal acht als getal van het sacrament en de verrijzenis, van de dood van de oude Adam, en van het begin van het nieuwe leven.
4. L. B. Alberti, *ibid.*, blz. 460; zie ook blz. 352 over de romeinse basilica die voor de rechtspraak dienst deed en model stond voor de plattegrond van de kerk.
5. Vgl. E. Panofsky, *Iconologische studies*. Nijmegen, Sun, 1984, blz. 108-109: over de relatie tussen iustitia en religio.
6. Plato, *Politeia*. Amsterdam, Athenaeum, 1975, blz. 276-281 en 299-300.
7. M. Lurker, *ibid.*, blz. 86: "In het algemeen betekent de gouden achtergrond van de christelijke kunst 'de heerlijk-

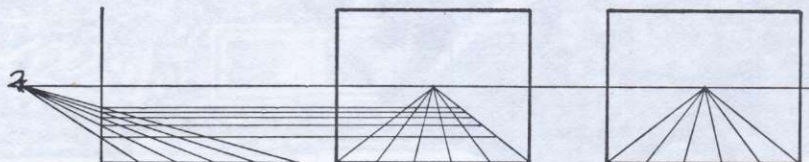


4. Van Eyck: Gents altaarstuk, de aanbidding van het lam (ca. 1425) (detail).



5. Schema van het centraal perspectief.

6. Alberti's perspectiefconstructie door F. Leeman met links het zij-aanzicht van het oog, het schilderij en het af te beelden vierkant, en rechts het vooraanzicht van het schilderij met verdwijnlijnen van het vierkant en de horizon, en in het midden de combinatie van beiden in de uiteindelijke projectie.



Om zijn afbeelding met het origineel te vergelijken draait Brunelleschi zijn paneeltje om en maakt hierin aan de achterkant op de plaats van het verdwijnpunt een gat. Kijkend door het gat kan Brunelleschi met behulp van een spiegel zijn controle uitvoeren. Maar tevens kan het dienen om het mysterie van het perspectief, van het herscheppen of nabootsen aan te geven. Het oog nestelt in het gat en weerspiegelt het geschapene, zoals Jeroen Bosch Christus en de zeven wereldse hoofdzonden in het oog spiegelt (afb. 7).

In het gat vallen micro- en macro-cosmos samen, het is het gat waarin de mens in het goddelijke is opgenomen.

Het beeldvlak geeft daarmee zowel de schepping vanuit God, vanuit het verdwijnpunt, aan als de herschepping door de mens via het oog als spiegel van de schepping, en tevens geeft zij de mogelijkheid tot deze herschepping aan, n.l. via de Heilige Geest die zich over de mensen uitstort, hen in het licht zet en hen de ogen doet openen.

Het perspectief levert geen letterlijk beeld van de wereld op, het legt de aristoteliaanse cosmos niet vast maar houdt zich bezig met een kennisprincipe, met de relatie tussen de mens en God, en door deze relatie heen tekenen de resultaten van de kennis zich af binnen deze relatie; wordt de wereld, worden de dingen op het beeldvlak ontdekt, maar dan in hun merkteken want in die zin zijn ze gekoppeld aan de mens en God, want alleen door een, door God achtergelaten, merkteken kunnen ze begrepen worden. Zij worden a.h.w. in hun transparante *on*doorzichtigheid op het beeldvlak ontdekt.

Het gat in het paneeltje van Brunelleschi vormt de toegang tot de kapel, tot de doop in de Heilige Geest, tot de eenwording met God, tot het mysterie van het perspectief. Een toegang die tevens afgesloten wordt door vanuit dit punt de tekens op het beeldvlak te ontvouwen.

Het is het toegedekte gat in de stad waar de micro- en de macrocosmos, mens en wereld, in elkaar opgaan gelijk de God van Ficino (1433-

1499) "vult ... zonder gevuld te worden, door-dringt ... zonder doordrongen te worden, omvat ... zonder omvat te worden" (8).

De vorst

In de 17e eeuw verschijnt de stad niet meer als teken op het beeldvlak, maar is de ruimtelijke voorstelling van de stad zelf teken geworden (9). In de stad verbergt zich niet langer de gerechtigheid als een goddelijk teken; in haar ligt geen zin opgesloten. De gerechtigheid is er in de persoon van de vorst als machtsvorm aan toegevoegd. "Het recht is aan betwisting onderhevig: De macht is zeer goed kenbaar, en wordt niet betwist. Daardoor heeft men aan het recht kracht kunnen bijzetten, doordat de macht tegen het recht in verzet kwam en dit onrechtvaardig verlaarde, terwijl zij zichzelf tot recht proclameerde. Aangezien men dus het recht geen macht kon bezorgen heeft men de macht maar tot recht gemaakt." De onderdaan "moet het ware karakter van de overheersing niet beseffen; deze is oorspronkelijk zonder enige reden opgelegd, en op den duur als redelijk aanvaard; men moet haar als authentiek doen beschouwen, eeuwig, en het ontstaan ervan verborgen houden, als men wil, dat zij niet spoedig aan een eind komt."

De civitas is nu volgens Hobbes (1651), de verzameling van burgers die in vrij en gezamenlijk overleg hun wil aan één persoon overdragen en in hem vertegenwoordigd zien. "... het is een ware éénwording van hen allen, in één en dezelfde persoon... Als dit gebeurd is noemen we de menigte, die nu in één persoon verenigd is, een STAAT, of in het Latijn CIVITAS. Dit is de geboorte van de grote LEVIATHAN, of liever (om ons eerbiediger uit te drukken), van de *sterfelijke god*, aan wie wij onder de *onsterfelijke God* onze vrede en veiligheid danken" (11). De vorst verschijnt nu, met al zijn attributen van de macht, als de bovenstad en land uit rijzende moloch (afb. 8), als het verslindende monster Leviathan, dat het volk als

heid van God, het onaantastbare, onbegrijpelijke licht, waaruit alle gedaanten opduiken en waarvan zij doorstroomd zijn'...; in het bijzonder kan de gouden achtergrond van de gedaanten van de heiligen op hun verheerlijking in het nieuwe Jeruzalem wijzen... 'Het mytische goud betekent het in zich rustende eeuwige, waartegen het in lijnen en kleuren gevangen visioen van de verheerlijkte wereld afsteekt'."

8. Citaat van M. Ficino in E. Panofsky, *ibid.*, blz. 103; zie ook E. Cassirer, *The individual and the cosmos in renaissance philosophy*. Philadelphia, 1963, blz. 190-191.
9. Vgl. M. Foucault, *De Woorden en de Dingen*. Bilthoven, Ambo, 1973, blz. 87: "Het is karakteristiek dat het eerste voorbeeld van een teken dat de *Logique de Port-Royal* geeft noch het woord, noch de kreet, noch het symbool is, maar de ruimtelijke voorstelling, grafisch neergezet: - De tekening, namelijk een kaart of een schilderij. Het schilderij heeft inderdaad geen andere inhoud dan wat het voorstelt en toch kan die inhoud alleen door een voorstelling voorgesteld naar buiten treden."
10. B. Pascal, *Gedachten*. Utrecht, Erven Bijleveld, 1963, resp. no. 298 en no. 294.
11. T. Hobbes, *Leviathan*. Amsterdam, Boom, 1985, blz. 174-175.
12. Zie L. D. Staal, *Verhalen en legenden van Israel*. Zutphen, W. J. Thieme & Cie, 1925, blz. 2 en 21-22.



8. Detail van de titelpagina van T. Hobbes, *Leviathan*, 1651.

7. Jeroen Bosch, detail uit 'de zeven hoofdzonden' (1745-1480).

13. Zie Th. Hobbes, *ibid.*, blz. 50: "Ook al lijkt op een zekere afstand het werkelijke object samen te vallen met het beeld dat het bij ons oproept, toch zijn object en voorstelling twee volkomen verschillende dingen. De waarneming is dus altijd, zonder uitzondering, de oorspronkelijke voorstelling in ons innerlijk, die ..., ontstaat door de druk, dat wil zeggen door de beweging van voorwerpen buiten ons, die inwerkt op onze ogen, oren en andere daartoe ingerichte organen".
14. L. B. Alberti, *On painting*. London, 1956, blz. 56 i.h.b. noot 41 en blz. 63, 70 en 77: Wat Alberti wil zien is de 'istoria', het verhaal, de historie. De compositie vertrekt vanuit de istoria. De lichamen en de onderdelen daarvan richten zich naar de istoria en drukken haar door de daarbijbehorende gebaren, als bewegingen van de ziel, uit.

een offer in zich opneemt, om uiteindelijk, als zijn laatste uur geslagen heeft, zelf op het heilig banket der gelovigen geofferd te worden (12).

De vorst triomfeert over de oude civitas. Zo laat Perret (1601) het, in 1594 door Hendrik IV, overwonnen Parijs achter een ter ere hiervan voor Hendrik IV, als 'luitenant' van God en voltrekker van de gerechtigheid, opgerichte ereboog zien (afb. 9). Het vertoog over de stad laat zich in dit beeld aflezen. Deze stad laat zich in de omgording door het geweld en in haar omkadering door de triomfboog in haar onderschikking aan de vorst zien. De stad wordt nu niet langer in haar teken als civitas gekend maar in de ruimtelijke voorstelling van de waarneming van de indrukken die de stad op de zintuigen uitoefent (13). De betekenissen zijn of direct in de ruimtelijke voorstelling van de waarneming opgenomen of hier door illustraties, inscripties e.d. aan toegevoegd. Nu vindt de stad in de kaart haar teken, oftewel het feit dat zij voorgesteld kan worden voorziet haar van een teken; niet omdat de kaart de betekenis van de stad aanduidt, maar omdat de stad in een dergelijke voorstelling aangeduid kan worden, omdat de kaart van de stad, de idee van de stad oproept zonder daarmee samen te vallen, want een kaart is nog altijd een kaart en een stad een stad.

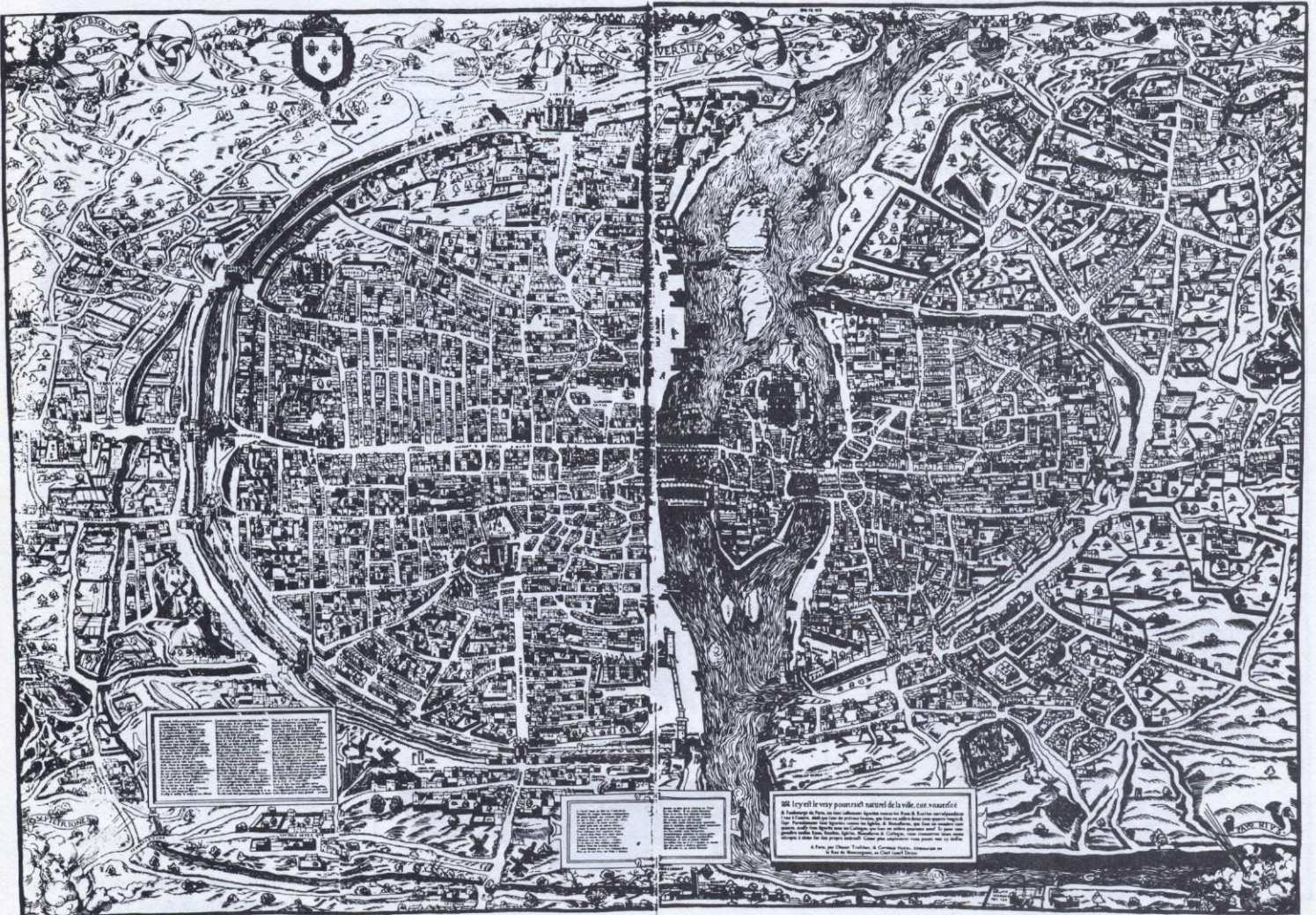
Het portret

Deze verandering kunnen we al in 1576 aantreffen in de definitie van het perspectief door Ducerceau. Hij vergelijkt het perspectief niet zoals Alberti met een raam dat uitzicht geeft op



9. Titelpagina van I. Perret, *Des fortifications et artifices architectures et perspective*, 1601.

10. Het 'ware natuurlijke portret' van Parijs door Truschet en Hoyau, rond 1550.

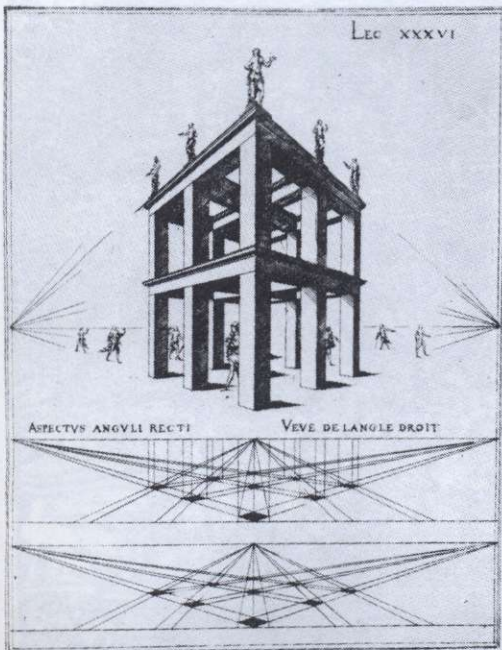


wat we willen zien of als middel om de doden te doen herleven (14), maar met een spiegel die slechts laat zien wat haar getoond wordt: "Begrip van het perspectief is niets anders dan een spiegel welke de dingen die haar gepresenteerd worden niet beter of slechter maakt dan ze zijn, maar in werkelijkheid slechts representeert wat haar voorgezet wordt net zoals het is.. Het perspectief is er dus niet op uit de dingen die men wil representeren slechter of beter te maken en te ontwerpen, maar leert ons met wetenschap en reden de dingen zoals zij aan het oog verschijnen te representeren.. Door het bovenstaande begrijpt u voldoende dat ons perspectief niets anders is dan de kunst de dingen zoals ze verschijnen, op papier te presenteren" (15).

De vergelijking met de spiegel maakt het perspectief duidelijk, of beter gezegd, het maakt de werking van het perspectief, het resultaat ervan duidelijk en tevens een stuk moeilijker. Want in de spiegel verschijnt het gebouw zoals het is, het perspectief laat het gebouw dus zien, zoals het is. Maar wat is dit gebouw nu? Het perspectief lijkt ons hier niets over te zeggen, omdat het gebouw is wat het is. De vraag: Wat is dit gebouw? lijkt dan een zinloze vraag. En toch is dit niet het geval, want als we het letterlijk nemen dan blijkt dat, wat het gebouw is, is vastgelegd in het perspectief ervan. De tekening maakt uit wat het gebouw is: Zichzelf. Maar voor we wisten dat het gebouw is wat het is, hebben we deze tekening, d.w.z. het perspectief nodig.

Het idee dat eerst in de afbeelding van het afgebeelde gestalte aanneemt is terug te vinden in de analyse van Louis Marin van de relatie tussen de vorst en zijn portret. Alleen is het verband hier sterker aanwezig, omdat de vorst naast zijn natuurlijke sterfelijke lichaam een onsterfelijke lichaam heeft gelijk de phoenix. Marin stelt het volgende:

"Het portret van de koning dat door de koning wordt aanschouwd, reikt hem het ikoon aan van de absolute monarchie aan, dat hij op het moment van de herkenning wenst te zijn om er zich door haar en met haar mee te identificeren op hetzelfde moment waarop de referent afwezig is. De koning is slechts waarlijk koning, d.w.z. monarch, in de beelden. Zij zijn zijn werkelijke aanwezigheid" (16).



11. *Perspectief-les XXXVI, Ducerceau 1576.*

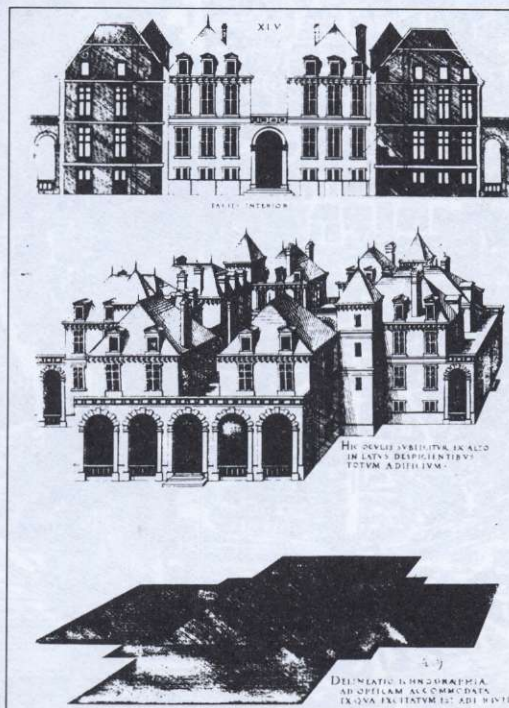
Zo kan ook gezegd worden dat Parijs eerst in zijn vogelvluchtperspectieven als stad verschijnt, zoals Truschet/Hoyau hun vogelvluchtperspectief van Parijs van ongeveer 1550 de inscriptie meegeven: "Dit is het ware, natuurlijke portret van de stad, de cité en de universiteit" (afb. 10). Een portret waarin alle renaissance-aspecten kunnen worden opgenomen en weergegeven, zoals de steen van het recht, de afstamming van Troje, de hoveling, de galg en de vorst. Zo is het tevens een tableau, een overzicht van alle mogelijke betekenissen, die al dan niet geneutraliseerd worden en slechts in de voorstelling van zichzelf, in hun portret, over-eind blijven staan en hun eigen aspect oproepen.

Verdubbeling

In het ontwerp van de stad gaat het nu om de organisatie van het tableau. Het perspectief verschijnt niet langer in zijn ontvouwing van de tekens op het beeldvlak, maar als middel tot organisatie vanuit de wetten die zij nu zelf stelt, n.l. de geometrie, of zoals Ducerceau stelt:

"... als men een huis in perspectief wil oprichten, zal men eerst een geometrisch plan moeten maken, waardoor men de vorm of figuur van het 'logis'; hetzij rond, vierkant, als een parallelogram of andere figuur, de commodités van het corps de logis, salles, chambres... zal ontwerpen; daarna moet men dit geometrische plan omzetten in een perspectief plan door verkortingen volgens de hierna volgende redenen: En volgens dit eveneens verkorte plan zal het lichaam opgericht worden, dat wil zeggen al het metselwerk" (17) (afb. 11 en 12).

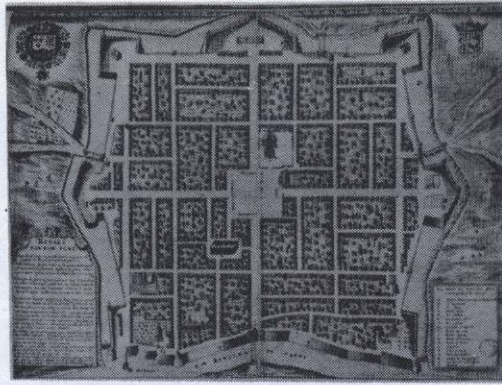
Het ontwerp vertrekt vanuit de ordening die de perspectivische weergave vereist. Het lichaam zal alleen duidelijk voorgesteld kunnen worden als zij een helder d.w.z. geometrisch grondplan heeft. Ducerceau houdt zich bezig met het 'perspective positive', "die bestaat in de operatie, en geschiedt door lijnen en oculaire demonstraties: En gepractiseerd door plannen of door het opgerichte lichaam" (18). Zo verschijnen nieuwe steden als Vitry le François (1544) en Charleville (1608) (afb. 13 en 14) als geordend. Het idee van de vierdeling van de stad is daadwerkelijk gereali-



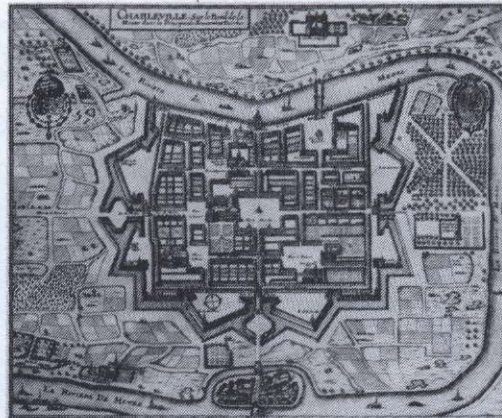
12. *Androuet du Cerceau, De Architectura, 1559.*

15. Geciteerd in H. de Geymuller, *Les du Cerceau; leur vie et leur oeuvre*. Paris, Librairie de l'Art, 1887, blz. 164-166.
16. L. Marin, *Le portrait du roi*. Paris, Editions de Minit, 1981, blz. 12-13.
17. Geciteerd in H. de Geymuller, *ibid.*, blz. 168.

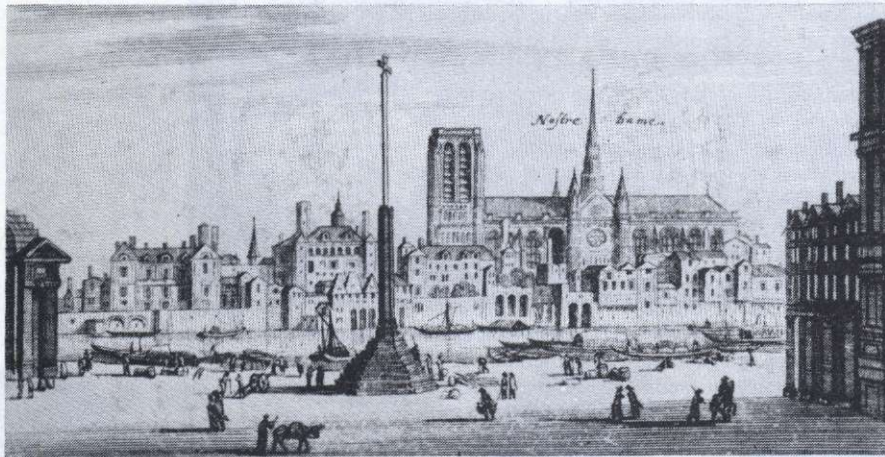
18. Idem.
 19. Zie W. Müller, Die Heilige Stadt. Stuttgart, Kohlhammer, 1961, blz. 112-113 en 202-203.
 20. I. Perret, Des fortifications et artifices architectures et perspective. Unterschneidheim, Uhl, 1971.



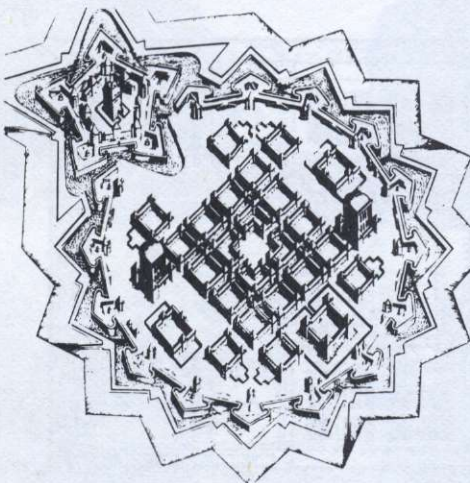
13. Vogelvluhtperspectief van Vitry-le-François in 1544.



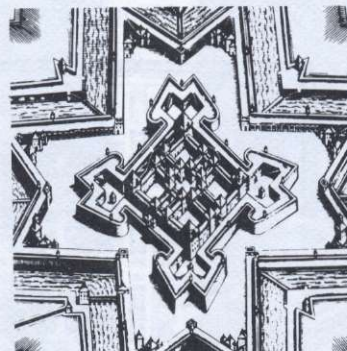
14. Vogelvluhtperspectief van Charleville (1608).



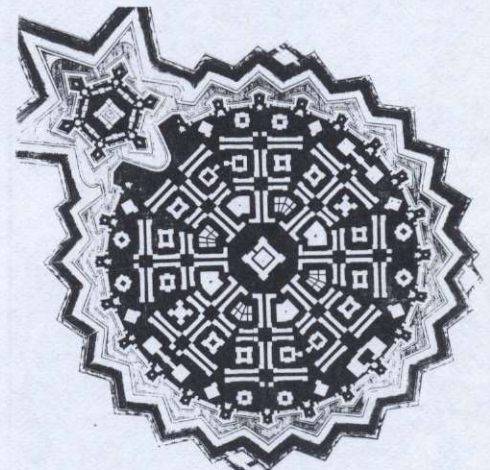
15. De steen van het recht op de Place Grève te Parijs in 1665.



16. Perret, ontwerp voor een 16-hoekige verdedigingsstad met citadel.



17. Perret, ontwerp voor een 16-hoekige verdedigingsstad met citadel.



18. Perret, ontwerp voor een radiaal-concentrische verdedigingsstad met citadel.

seerd, de stad wordt niet langer in een symbool aangeduid, maar heeft het symbool als getekend of als voorgesteld teken in de voorstelling van zichzelf opgenomen. Daar waar de steen van het recht (afb. 15) van de vierending en van het centrum sprak (19) is de steen nu in de tekening en het ontwerp van dit centrum en van deze vierending opgenomen. Het is een operatie geworden. Het vertelt niet, het is. De tekening verwijst niet naar de taal van het voorgestelde, maar roept het enkel op.

Bij de ontwerpen van verdedigingssteden door Perret (1601) hebben we te maken met een grid dat zich ontwikkelt vanuit de opbouw van een kasteel of paleis (afb. 16). Voor de opbouw van de stad maakt Perret gebruik van een geometrische rangschikking van het vierkante paleis met binnenhof, het paviljoen, het corps de logis en de vleugel. Daarnaast gebruikt hij het paleis als een hoog gesloten blok of centraal of aan de randen is gelegen. Door de samenvoeging van vier paleizen ontstaat een grid met in het midden, door het terugspringen en verdubbelen van de hoekpaviljoenen, een plein (afb. 17). Dit plein wordt in een theatrale encensering gedacht en gekoppeld aan de oorlogsvoering; of zoals Perret zegt:

“Het gehele bouwwerk kan verdeeld worden in vier uitgelezen paleizen, met in het midden van elk een groot vierkant plein, gelijk aan die in het midden van het gehele bouwwerk, dat omringd is door acht paviljoenen, bediend door vier terrassen, om als in het theater op het, in het midden gelegen, pleinen te kijken, van waaruit het kanon door alle straten kan worden afgevuurd” (20).

Paleis, plein, theater en macht zijn dus volledig aan elkaar gekoppeld en vormen tesamen de stad. De relatie stad - kasteel wordt in zijn ontwerpen voor veelhoekige verdedigingssteen nog eens extra benadrukt door aan de stad een citadel met kasteel toe te voegen. Zo kan de stad als gespiegeld in zijn citadel in de structurering van zichzelf, n.l. naar de typologie van het kasteel, opgevat worden.

Zijn radicaal-concentrische ontwerpen zijn, hoewel iets ingewikkelder van structuur toch ook tot dit schema herleidbaar (afb. 18). Opvallend hierbij is de centrale plaats die het paleis, nu als gesloten blok, in zijn cirkelvormige stad krijgt toegemeten. Als het ware voortgaande op het verdubbelingssysteem: De herhaling van een plan in een plan. Zo kunnen we ook het Louvre

zien als de bekroning van Parijs, als de spiegeling van de stad in het paleis, gelijk de vorst de gezamenlijke wil van de burgers in zichzelf voorstelt.

De Leegte

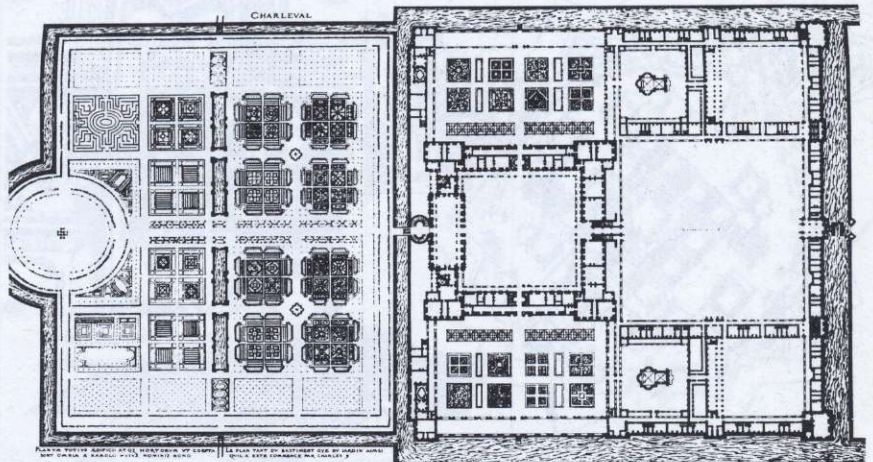
De tekentechnische doordringing van het kasteel diept de spiegeling van de stad in het kasteel verder uit. Het kasteel is niet langer enkel burcht van de kennis (afb. 19) of van de deugd, maar is volledig opengelegd, uitéengerafeld en volgens de wetten van het perspectief hergegroepeerd. De betekenis van het kasteel valt op zichzelf terug. Het is een kasteel, kijk maar naar zijn perspectivische weergave. Het is zichzelf of beter het (onbenoembare) is een kasteel. Daarmee is een axioma van de ordening vastgelegd. De ordening is gelijk "... het wezen der wet, ... geheel in zichzelf berust, zij is wet, en meer niet" (21). Het is niet alleen is het kasteel van zijn verwijzende functie ontdaan (of liever zijn verwijzende functie is naar zichzelf te verwijzen) tevens wordt in de uitvoering van zijn vorm zijn nieuwe organisatie vastgelegd, een organisatie niet volgens cosmischem beeld gelijk Chambord maar volgens een overzicht, een tableau, waarin de bestanddelen (afzonderlijk) uitwaierend geschakeld zijn. De tekening vermijdt echter de uitwaiering of voegt in één groot gebaar alle delen tot éénheid tesamen (afb. 20). Hier kan niet langer gezegd worden dat de uitmonstering van één enkel deel de verwijzing naar de totaliteit waarborgt (22), hier volstaat slechts de aaneenvoeging van alle delen tot dat wat maakt dat het in de tekening is, n.l. een kasteel. Tableau en tekening, overzicht en tekening vullen elkaar hier aan.

Maar we kunnen nog verder gaan en aangeven dat het kasteel als teken leeg is daar zij zichzelf spiegelt t.o.v. de midden-as. Het spiegelt zich in zichzelf, het is een spiegelbeeldige symmetrie (23). Of we kunnen zeggen het betekent datgene wat in de as aanwezig is, n.l. het hoogtepunt van het hofleven: Het theater, de zaal, de salon of uiteindelijk de vorst zelf. Hier treedt een spel met de taal, de voorstelling naar voren, dat zich vanuit haar oorsprong tot in al haar conventies ontvouwt. Ook kunnen we een discrepantie tussen beide mogelijkheden constateren en stellen

dat het kasteel zich in zichzelf spiegelt en de vorst in de leegte laat staan. Want de vorst is overall aanwezig en afwezig tegelijk daar hij in het kasteel zijn teken vindt, het kasteel betekent de vorst, gelijk zijn portret dat doet: De vorst, hij circuleert – als geldstuk – van hand tot hand. De leegte van het teken verschijnt in de as en de as lijkt zich in het oneindige op te lossen, maar we moeten constateren dat deze oneindigheid steeds weer, zoals in de as die door het Parc Petit van Versailles loopt, begrensd wordt, tot doorkijk gemaakt wordt; of dat zij zoals in de plattegrond van het Parc Grande verstrooid wordt in grote 'ronde-punten' en uiteindelijk aan de rand van het park wordt teruggeleid door zijwaartse, naar het park terugvoerende, assen (afb. 21). Het is geen oneindigheid, maar grandeur die zich vanuit een centraal punt, vanuit de vorst binnen het tableau ontvouwt, of dit nu een tekening of een boek (24) is. De contouren zijn bekend, het zijn die van het tableau; de plaatsbepaling, de taxonomie moet ontwikkeld worden en wel in een gezamenlijk spel van ceremonieel en assen, conversatie/taal en leegte. Het spreken binnen en door de begrenzingen van de leegte. De as is grenslijn in de taxonomie geworden, maar is tevens in staat de leegte op te vullen met een idee over de oorsprong die zich fundeert in de mythologie en zich rond de vorst, als begin- en eindplunt van het tableau, voltrekt. Vanuit zijn paleis ontwaart Lodewijk XIV aan het eind van de allee royale zijn mythologische dubbel Apollo, die vanuit zijn waterbassin lijkt op te trekken om het paleis in bezit te nemen (afb. 22). Tussen hen in is echter, aan het begin van de allee royale, Latone (afb. 23) – de moeder van Apollo – die vanuit haar bassin de dubbel-figuur als enkel spiegeling lijkt op te heffen door deze in zichzelf, als voortbrengster van beiden, voor te stellen en in hun oorsprong te funderen.

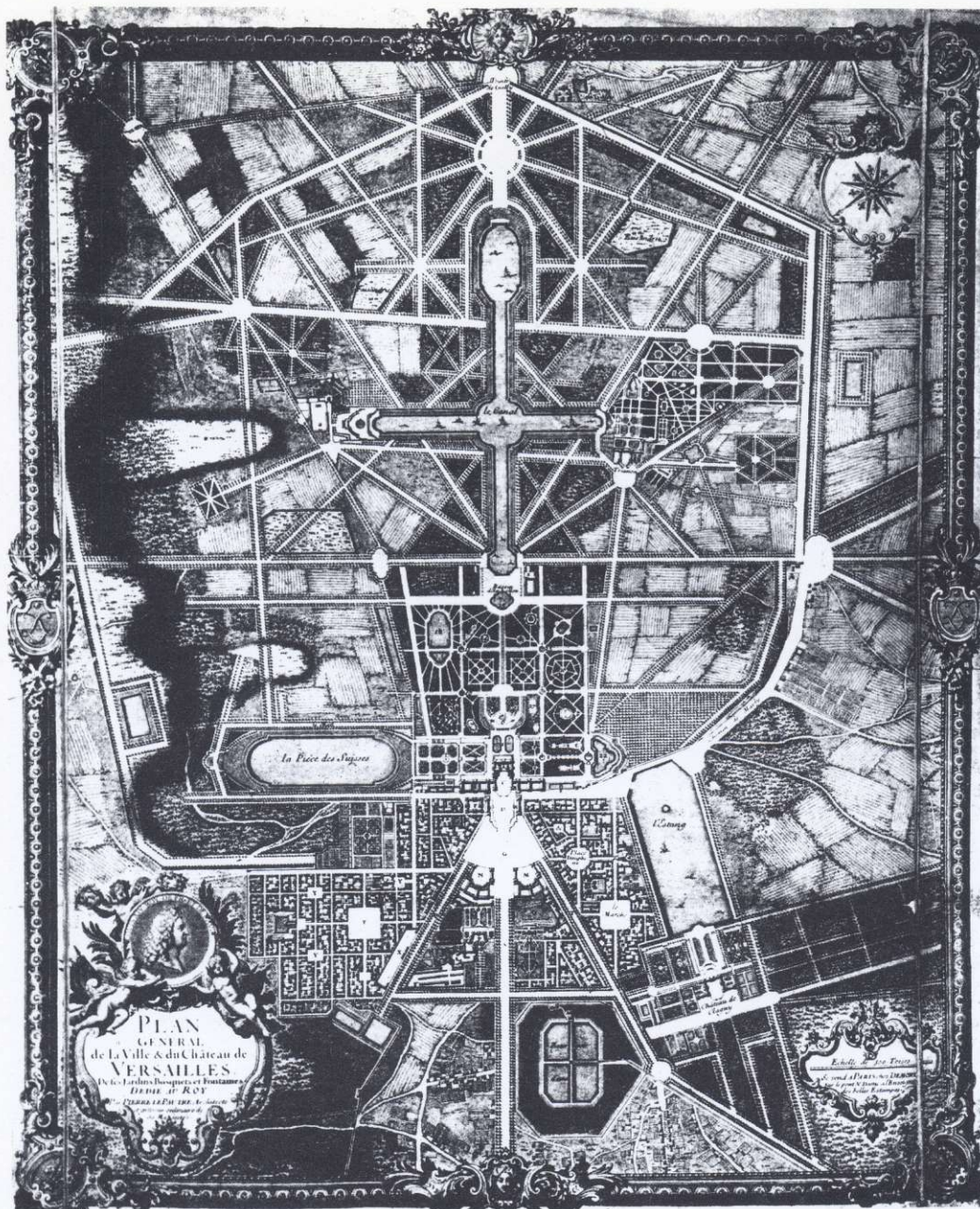
En binnen dit zo ontstane programma krijgen we voor wat de tuin van Versailles aangaat een gids toegewezen (zoals Alberti al om een uitleggende figuur in het schilderij verzocht(25)), n.b. de vorst zelf die een strikt voorgeschreven programma volgt, waarin de geheimen van de tuin ontsluit of misschien enkel aangeduid worden (26). De verteller vertelt zichzelf. Nadat de vorst met zijn gevolg de fontein de rug toekeert, worden ze uitgedraaid, dat deel van het verhaal is op dat moment afgewikkeld; de minzaamheid van de vorst richt zich nu op het vervolg. De tot leven wekkende heilzame kracht van de vorst verlaat de fontein, ze borrelen nog wat na en de bloemen verwelken.

21. B. Pascal, *ibid.*, nr. 294.
22. Vgl. R. Krautheimer, *ibid.*, blz. 125-128; over de middeleeuwse aanduiding van de grafkapel.
23. Volgens Cl. Perrault hanteren de Fransen i.p.v. het Vitruviaanse symmetrie-begrip dat op een gelijke verhouding wijst, een spiegelbeeldige symmetrie, waarin de dingen rechts en links van de as volkomen identiek zijn. Zie Cl. Perrault geciteerd in F. Fichet, *la Théorie architecturale à l'âge classique*. Bruxelles, Mardega, 1979, blz. 233.
24. L. Marin, *ibid.*, blz. 81-82.
25. L. B. Alberti, *On Painting*, blz. 78.
26. Zie P. Gresset. *Notes sur la représentation urbaine au grand siècle*. In: *Semiotique de l'espace (2)*. Paris, Centre d'études et des Recherches Architecturales, 1978, blz. 81-100.

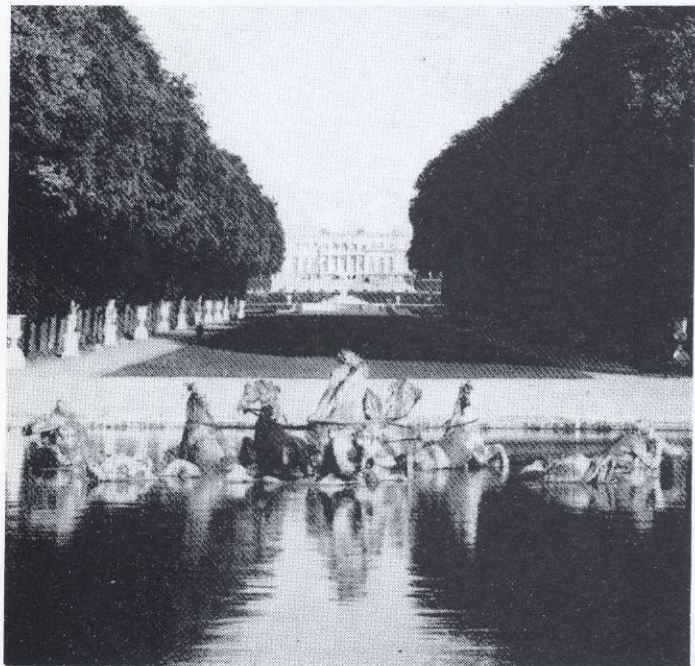


20 Ducerceau, plattegrond van het kasteel Charleval.

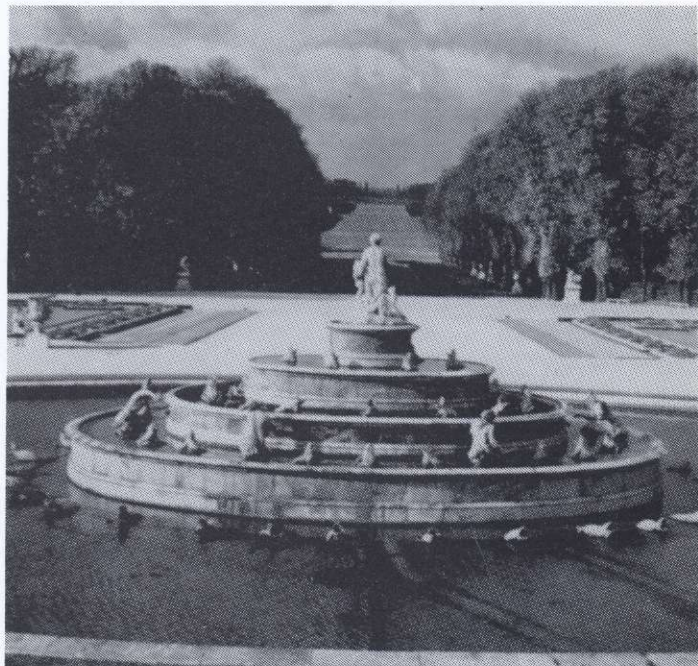
19. Het kasteel van de kennis, Robert Record, Londen, 1556.



21 P. le Pautre, plattegrond van Versailles.



22. Het bassin van Apollo.



23. Het bassin van Latone.