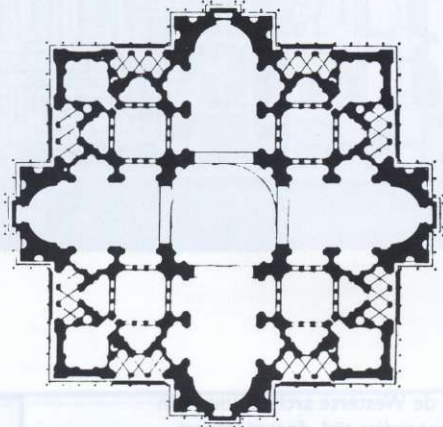
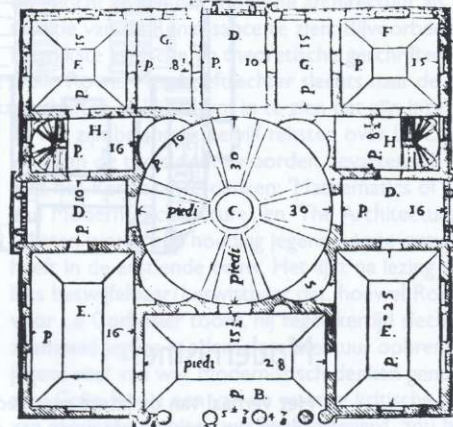


Aspekten van het Modernisme: Maison Dom-ino en het zelf-referentiële teken



Vroeg plan voor de St. Pieter in Rome, **Bramante**, c. 1506



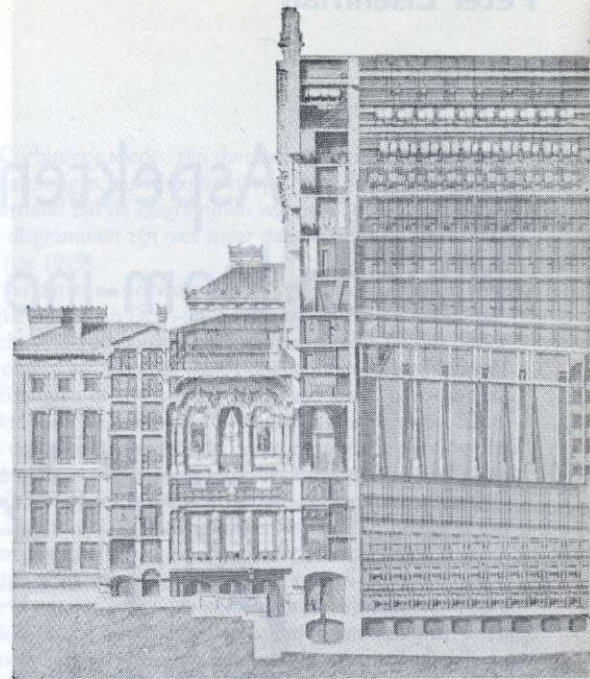
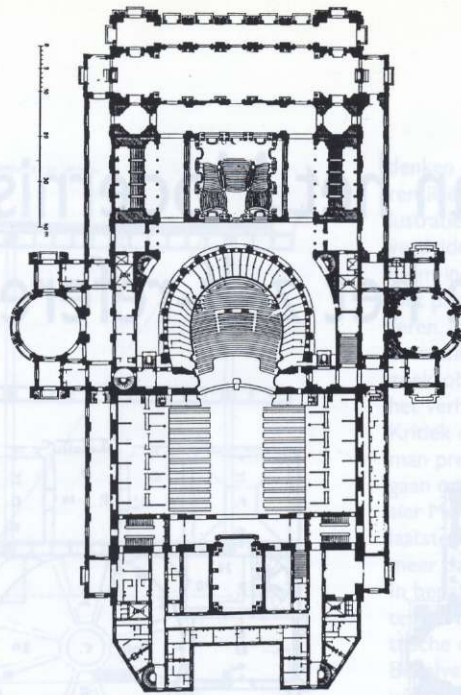
Villa Pisani alla Rocca, **Scamozzi**, 1576.

De vormen en identiteiten van de representatie, zo zeer beladen met hun eigen materiële geschiedenis, zijn opgehouden met het uitdrukken van de orde van het zijn, volledig en openlijk.

Michel Foucault

Men kan beweren dat alle veranderingen binnen de architectuur teruggevoerd kunnen worden tot de veranderingen in de cultuur. Zeker, de meest tastbare veranderingen in de architectuur zijn teweeggebracht door technologische vooruitgang, door de ontwikkeling van nieuwe gebruiksvoorwaarden en door de verandering in betekenis van bepaalde rituelen en het domein waarin ze werkzaam zijn. De geleidelijke bewustzijnsverschuiving van de mens, van een theocentrische naar een antropocentrische conceptie van de wereld die tussen het midden van de vijftiende en de twintigste eeuw optrad, zou zo moeten worden gereflecteerd in de aard en de betekenis van het architectonische object.

Het meest abstract zijn dergelijke veranderingen in architectuur vastgelegd in de ruimtelijke manipulatie van plattegrond en doorsnede. Deze worden de materiële uitdrukkingen van zich ontwikkelende formele strategieën die mogelijk gemaakt worden door nieuwe notatie- en representatie-concepten. Omdat oppervlakkige stilistische veranderingen zich makkelijk op de façade laten enten, in de vorm van toegepaste beelden, zijn zulke veranderingen in de gevel nooit zo fundamenteel als veranderingen in plattegrond en doorsnede; sinds de ontwikkeling van de orthogonale projectie zijn plattegrond en doorsnede de bewaarplaatsen geweest van de bezielende principes waarmee architectuur in de klassieke Westerse zin wordt gedefinieerd. Zij zijn de voornaamste notatie-instrumenten die zowel de veranderende opvattingen van gebruik en betekenis weerspiegelen, als het technische vermogen om zulke veranderingen teweeg te brengen. Men hoeft enkel een plattegrond van Palladio te vergelijken met één van Bramante of één van Scamozzi met één van Palladio, om in de beweging van de uitwendige expressie van de kruisvorm naar de omhulling ervan in een Platoons vierkant of rechthoek en uiteindelijk de volledige ontbinding van de kruisvorm, de geleidelijke ontwikkeling van ruimtelijke concepties van een antropocentrische maatschappij te zien.

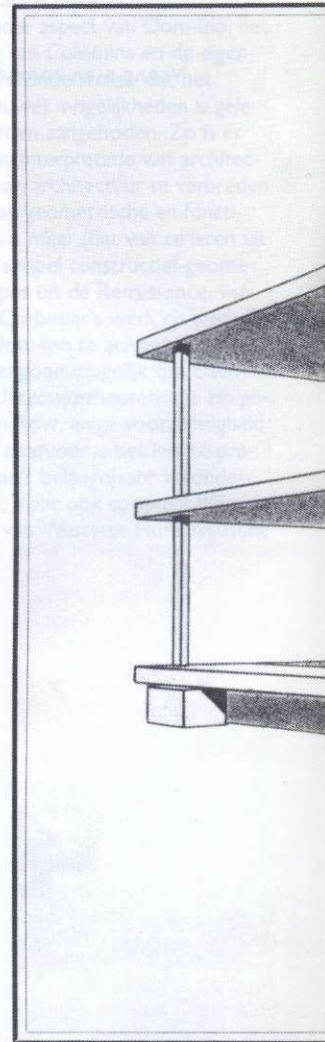


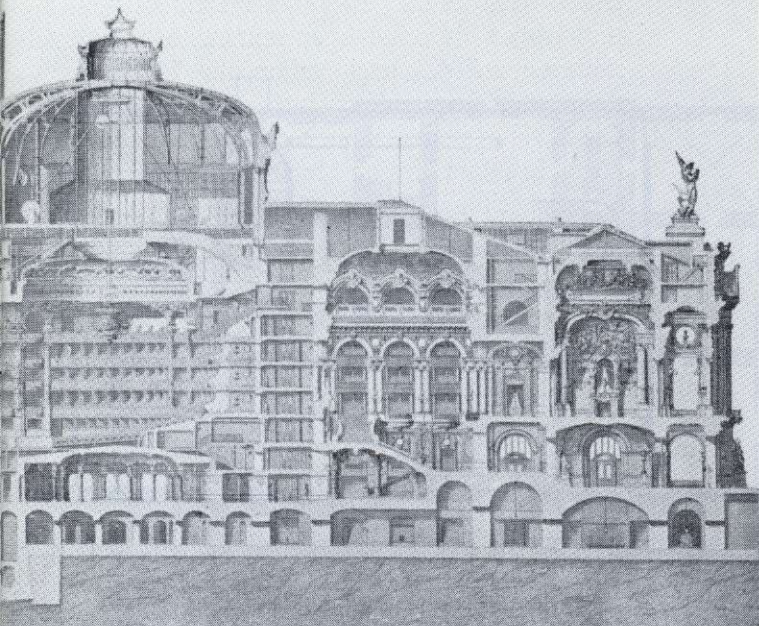
Modernisme?

Het verhaal van de latere geschiedenis van de Westerse architectuur, van de vroege negentiende eeuw tot de tegenwoordige tijd, documenteert ook de veranderingen die zijn opgetreden in de wijze waarop de mens z'n object-wereld waarneemt, weerspiegeld in z'n architectuur. Wanneer men bijvoorbeeld het verschil in conceptie tussen twee gebouwen als Charles Garniers Parijse Opera en het Maison Dom-ino van Le Corbusier onderzoekt -inderdaad zeer verschillend in gebruik en betekenis, maar niettemin typisch- dan neemt men een verandering van ruimte waar die zo fundamenteel is dat ze op een historische breuk duidt. Het opgeven van het grid-patroon van het opera-gebouw ten gunste van de vrije plattegrond van Dom-ino, mogelijk een van de meest kritische veranderingen die ooit in de oneindige cyclus van veranderingen heeft plaatsgevonden, schijnt een beslissend cultureel fenomeen aan te kondigen: de geboorte van een Modernistische sensibeleit die het klassieke Westerse denken zal evenaren en zelfs voorbijstreven.

Modernisme is een wording van het denken. Het beschrijft de verandering die ergens in de negentiende eeuw plaatsvond in de houding van de mens jegens zijn fysieke wereld en haar -esthetische, culturele, sociale, economische, filosofische en wetenschappelijke- artefacten. Het kan worden geïnterpreteerd als een kritiek op de humanistische, antropocentrische houding van daarvoor, die de mens beschouwde als en almachtig en volledig rationeel wezen in het middelpunt van z'n materiële wereld. In andere kunsten dan architectuur, waar het Modernisme een diepgaande verandering aangaf, is het vrij makkelijk een hoedanigheid van het object en het teken te onderscheiden die als 'Modernistisch' te bestempelen is. In elk geval wordt deze hoedanigheid bovenal gekarakteriseerd door de neiging van het object om zelfreferentiëel te zijn. Zo weerspiegelt de verandering van narratief naar non-narratief proza of van tonale naar twaalfde-tons muziek in haar historische evolutie een verandering in de *conceptie* van de verhouding van de mens tot z'n object-wereld. Binnen deze verhouding staat de auteur of componist niet langer noodzakelijkerwijs tussen het object en de lezer of luisteraar. De mens wordt verondersteld in een zowel meer directe, als in een meer relativistische toestand te verkeren en tegenover z'n object-wereld -de 'gelijke', eerder dan de bepalende factor van z'n werken te zijn. Modernistisch proza en Modernistische muziek hebben niet alleen deze nieuwe verhouding van object/maker in zich opgenomen, maar ook de betekening van het object, dat wil zeggen, hoe het object de vorm en het tot stand komen van z'n aanwezigheid onthult, hoe die worden weergegeven en de inherente voorwaarden van dergelijke notaties.

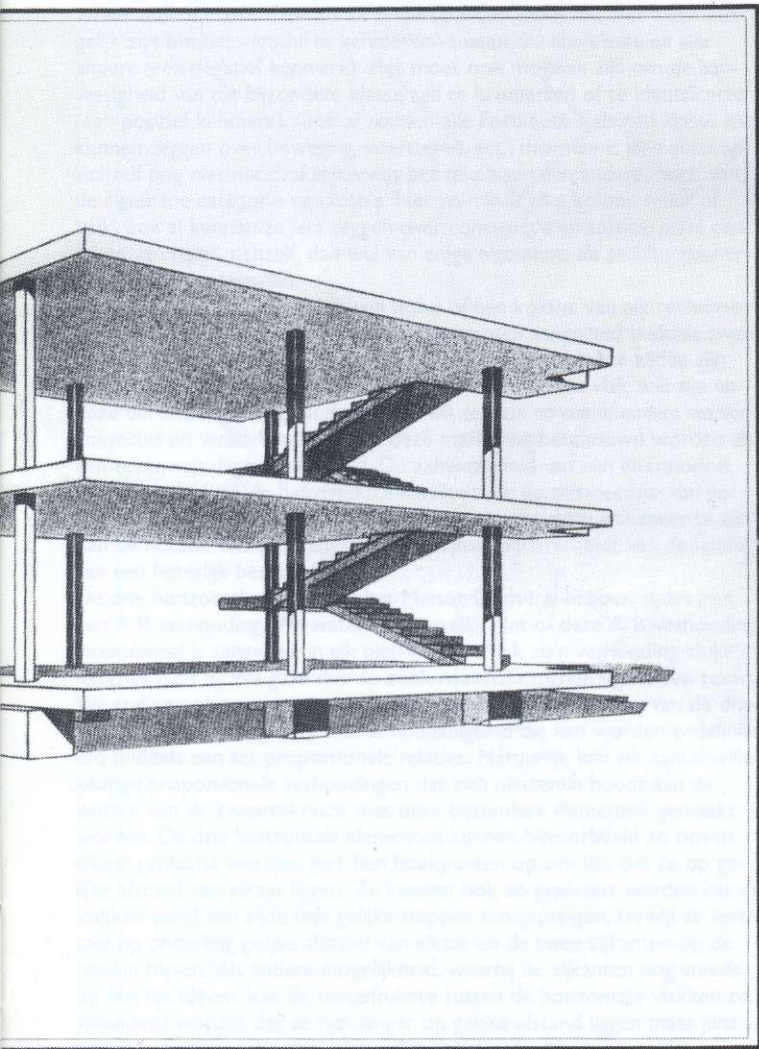
Het object van proza, muziek, schilder- en beeldhouwkunst is niet langer louter een narratieve registratie en een mimetische representatie van de toestand van de mens. Het object raakt daarmee op een fundamentele wijze betrokken bij z'n object-zijn, bij een bestaan buiten (zij het ook parallel aan) z'n onontkoombare ontstaan door en traditionele representa-





tie van de mens. Deze nieuwe conceptie van de object-wereld opent natuurlijk een potentiël voor het ontdekken van geheel nieuwe bestaansvormen binnen de object-wereld zelf.

Maar wat aan de meeste interpretaties van moderne architectuur en in het bijzonder aan die van de vermoedelijk meest moderne (dat wil zeggen, abstracte, schilderachtige) van alle moderne architecten, Le Corbusier, zo merkwaardig is, is dat ze hun onderwerp juist niet in het bijzonder moderne termen beschouwen. De leerstellingen van het Modernisme zijn alles behalve bevestigend, deze interpretaties lijken er in feite op gericht te zijn om moderne architectuur als een voortzetting van de traditie van de Renaissance te zien. Bijvoorbeeld: tot nu toe waren de belangrijkste kritische en theoretische geschriften over Le Corbusier die van Colin Rowe. Men hoeft echter slechts naar de titels van enkele van zijn geschriften te kijken om in te zien dat zijn inzet beslist anti-Modernistisch is. Van zijn belangrijkste vijf teksten over Le Corbusier zijn er in feite drie waarvan de titels sleutelwoorden bevatten die Le Corbusier verbinden met het Renaissance-denken: 'Mathematics of the Ideal Villa', 'Mannerism and Modern Architecture', en 'The Architecture of Utopia'. In alledrie de teksten wordt een houding jegens ruimte ontwikkeld die haar wortels heeft in de zestiende eeuw. Het lijkt na lezing van deze teksten nauwelijks betwifelbaar/betwistbaar dat, hoewel Rowe een consequent respect voor Le Corbusier toont, hij tegelijkertijd slechts een zwakke verdraagzaamheid jegens moderne architectuur opbrengt en wat dat betreft, jegens veel van wat Modernistisch denken genoemd kan worden. Aangezien Colin Rowe een van de weinige kritische kaders voor het analyseren van moderne architectuur heeft geleverd, zou het goed kunnen zijn de vraag te stellen in hoeverre zijn denken de door ons geaccepteerde kijk op Le Corbusier - en dus onze kijk op veel van de tweede generatie van moderne architectuur - heeft bepaald en omgekeerd in hoeverre zijn denken zelf een product van moderne architectuur is, een product waarvan men kan beweren dat het niet noodzakelijkerwijs modern of Modernistisch is maar eerder een laat-Humanistisch fenomeen en tenslotte; in hoeverre de vrije plattegrond, naar men veronderstelt het 'canonieke' ruimtelijke diagram van moderne architectuur, louter een uitdrukking van een mensbeeld van de late Verlichting is en in hoeverre de vrije gevel louter een afbeelding van Le Corbusier's technologisch genie is. Heeft men deze vragen eenmaal erkend, dan kan men stellen dat Rowe's ideeën feitelijk dat ene aspect van Le Corbusier's werk, dat het waarlijk Modernistisch maakt, heeft verhuld: namelijk z'n aspect als een zelf-referentiël teken, z'n bestaan als een *architectuur die over architectuur gaat*. Hoewel de stijlvoorkeur veranderde en nieuwe metaforen voor de beschrijving werden gebruikt, bleef in de interpretatie van moderne architectuur die door Rowe en anderen naar voren werd gebracht, de opvatting van wat architectuur was en kon zijn betrekkelijk constant. Architectuur bleef door de mens bedacht en representeerde de mens en het menselijk bestaan. Deze interpretatie veronderstelde dat een materiële constructie en accommodatie absolute voorwaarden van architectuur zijn, en wanneer aandacht besteed werd aan betekening, dan was dat in termen van een bedoeling die aan architectuur zelf extrinsiek was, namelijk meer via ideeën die architectuur in verband brachten met de mens, dan via intrinsieke ideeën die architectuur zelf verklaarden. Voor de begripsvorming van haar eigen waarden bleef deze interpretatie vertrouwen op de traditionele manieren waarop plattegrond, doorsnede en gevel getekend worden. Maar indien, zoals Saussure voor de taal heeft aangegeven, woorden de neiging hebben om op willekeurige en specifieke manieren een conceptueel spectrum onder te verdelen, dan kan men op overeenkomstige wijze beweren dat de voortdurende representatie en begripsvorming van architectuur via plattegrond, doorsnede en gevel vele aspecten van architectuur hebben vastgelegd maar waarschijnlijk ook verhuld.



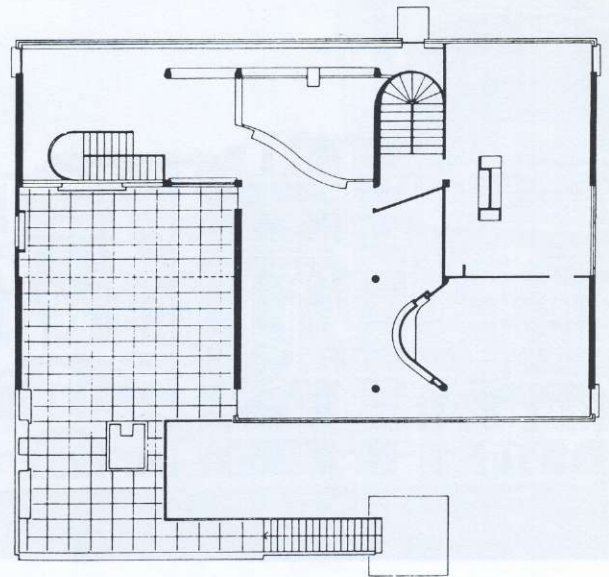
Dom-ino 1919. Esthetische perspektieftekening die Le Corbusier voor het eerst publiceerde in zijn 'Vers un architecture'.

Als een diagram van plattegrond en doorsnede lijkt Dom-ino een tamelijk eenvoudig en ongekunsteld statement. Misschien is het juist om deze reden - z'n klaarblijkelijk extreme helderheid - vaak opgevat als een 'ikoon' en een constructief paradigma, een voorbeeld van het vermogen van de toendertijd nieuwe technologie, een prototypische eenheid die ideeën van massaproductie, herhaling, etc., tot uitdrukking brengt. De beroemde perspektieftekening wordt door Rowe aangevoerd als de eerste didactische stelling van de Moderne Beweging. Hij beweert dat hier, in de ge-

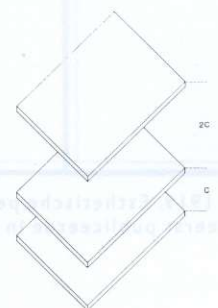
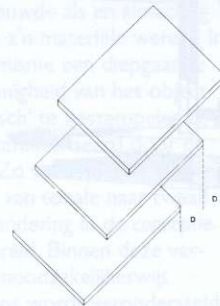
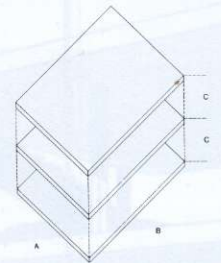
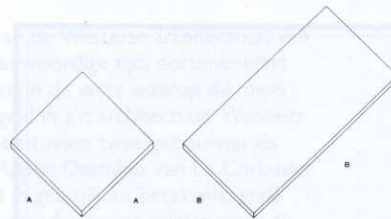
concentreerde energie van een paar eenvoudige gebaren, implicaties liggen besloten die voor de navolgende vijftieng jaren de ontwikkeling van de moderne architectuur zullen gaan bepalen. Maar alleen binnen de context van een Renaissancistisch in plaats van een Modernistisch ruimte-concept, is het Maison Dom-ino te beschouwen als een canoniek ruimtelijk diagram. Want binnen een Modernistische context verschijnen de Parijse Opera en het Maison Dom-ino enkel als opeenvolgende variaties van hetzelfde fenomeen: historische verandering weerspiegeld in vormen van representatie die zelf niet veranderen. In plaats van de kennelijke veranderingen aan te geven in de notatiewijze van plattegrond en doorsnede, die zouden kunnen wijzen op een fundamentele verandering tussen mens en object, schijnt 'Modern' binnen Rowe's context alleen de nieuwe stijl van veronderstelde abstractie en machine-symboliek aan te duiden. Indien we het Maison Dom-ino door de ogen van Rowe zien als het canonieke diagram van de vrije plattegrond, dan wordt ons dus een bepaalde categorie van architectuur-opvattingen aangereikt maar kan binnen deze categorie slechts een beperkt veranderings-concept worden waargenomen. Bovendien is vaak naar het canonieke ruimtelijke diagram van Dom-ino verwezen als was het inroepen van z'n 'toverformule' voldoende om de vermeende helderheid ervan te onderbouwen. Dit terwijl het op geen enkele wijze ooit systematisch formeel is geanalyseerd. Dat Rowe's stelling algemeen aanvaard is, suggereert de erkenning van een overduidelijke en onontkoombare waarheid die op haar beurt suggereert dat er in het diagram zelf, in die paar elementen en hun precieze maat, vorm, aantal en plaats een communicatie-niveau aanwezig is dat het pure gegeven van hun bestaan te boven gaat. Waar deze communicatie door Rowe op één manier beschreven is, is het ook mogelijk de bijzondere configuratie van het diagram te lezen in termen van een *andere* vorm van representatie, een *ander* betekenen, een *ander* gebied dat gelijktijdig met de geaccepteerde interpretaties bestaat. Het is precies de eenvoud en de helderheid van het diagram, te zamen met het gegeven van z'n invloed in de geschiedenis van de moderne architectuur, dat ons ertoe brengt naar dit 'anders-zijn' te zoeken, dat misschien gedefinieerd kan worden als een Modernistische context voor Dom-ino. Aldus is het mogelijk, door Maison Dom-ino via een andere lens te bekijken waarbij een ander conceptueel spectrum wordt voorgesteld, om in de precieze selectie de maat, het aantal en de plaats van de elementen in het Dom-ino-diagram het begin van de verschijning van het zelf-referentiële teken te zien. Een dergelijk tekenbegrip, waartoe in het Maison Dom-ino een eerste stap is gezet, kan misschien een aanzet leveren voor het definiëren van een Modernistische hoedanigheid van architectuur. In zoverre dit teken-begrip anders is dan wat in klassieke zin architectonisch wordt geacht, zou het echter bovendien een aanzet kunnen leveren van een definiëring van bepaalde minimale voorwaarden voor elke architectuur. Onze analyse moet beginnen met de basis-elementen: drie horizontale platen, zes doos-achtige kolommen, zes rechte kolommen en een trap in een primitieve geometrische configuratie. In eerste instantie kan worden aangenomen dat in zo'n diagram van architectonische elementen, de kolommen en platen en hun positionering, iets te maken hebben met het overeind houden van de dingen (waarschijnlijk ook met een of andere primitieve intentie om beschutting te bieden, te omsluiten en in te delen, maar in de grond van de zaak met het gehoorzamen van de wetten van statica en fysica). Dit lijkt allemaal nog wel aannemelijk. Zo wordt de configuratie aanvankelijk meer gezien als het resultaat van een noodzakelijkheid, dan van welke andere intentie dan ook; de kolommen en platen worden niet gelezen als tekens, maar puur als constructieve eenheden.

Geometrie, architectuur en proportie

Een vloerveld of een deur, een raam of een muur mogen dan noodzakelijke voorwaarden zijn voor een gebouw of gebruik, toch zijn ze op zich niet voldoende om 'architectuur' te definiëren. Omdat niet alle gebouwen noodzakelijkerwijs architectuur zijn ook al hebben alle gebouwen deuren, ramen en vloeren. Op dezelfde manier hebben al deze elementen als materiële eenheden noodzakelijkerwijs drie ruimtelijke dimensies, maar, hoe aangenaam ook hun proporties (die geometrisch vastgelegd en begrepen kunnen worden), ze zijn niet noodzakelijkerwijs architectuur. Als architectuur geen geometrie is, dan moet ze er op een of andere



Villa de Garches.



...en het is het gemakkelijk niet langer een voorbeeld dat de meest
...van de bouw. Een voorbeeld is juist de voorstelling
...van de architectuur en het politiek in die zin, dat het politiek is de vorm
...zucht, hoewel het een voorbeeldstandpunt van de mens ten opzichte van
...het object verlegt, met het samenstellen van de overige drie standpunten
...in één enkel puntje inzicht.

Daarna legt hij de nadruk op het horizontale vlak als tegengestelde
...van het verticale politiek. Het betrekkingen van het kolom- en
...van de lijn van het horizontale vlak geeft de ruimte een overtuigend
...sandwichachtig karakter. Het is de plaats van de kolommen aan voor-
...achter- en zijkant die de zelf-referentiële aard van het politiek vermaakt.
...De gelijkheid van de verticaalstelling wordt de suggestie van symmetrie en
...stabiliteit, de suggestie namelijk dat de lange zijde voortdurend zijn en dat
...in de omgeving zal plaatsvinden. Tegengesteld wordt de plaats van de
...kolommen in het vlak met de korte zijde, op een tegenstelling met de
...tenugkeer van de kolommen aan de lange zijde. Verder wordt de de
...suggestie dat de kolommen van de plaats algemeen zijn, bezien een het

Villa Malcontenta (Villa Foscari), **Andrea Palladio**, c. 1550-'60.

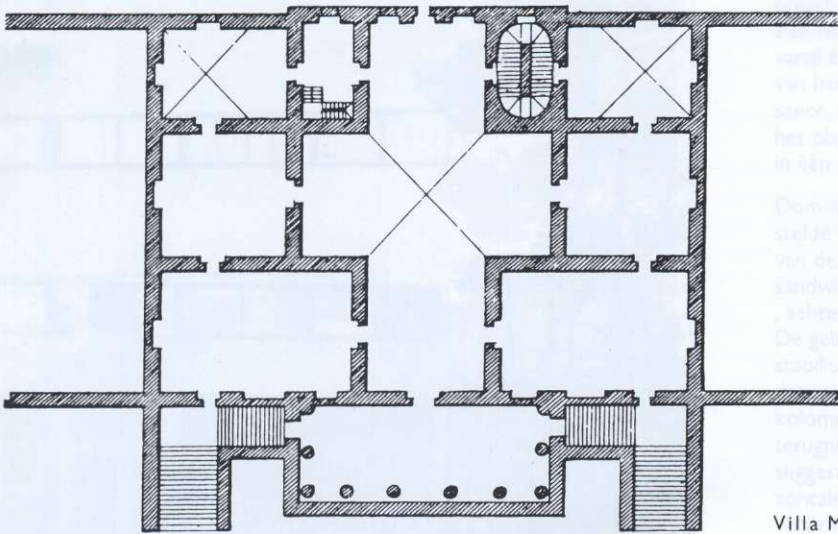
...horizontaal en verticaal. En het is de relatie tussen de twee richting
...van de architectuur en de omgeving wordt geparadiseerd, het is de on-
...derscheiding van de omgeving en gebouwen op zich die uiteindelijk wordt
...het is de relatie tussen de twee richting

gie en daaruit kunnen plattegronden en doorsnedes worden verkregen.
Zijn enkele of al deze variaties iets meer dan geometrie? En zijn dus varia-
ties met inbegrip van hun gebruik als verdiepingvloeren en van de nood-
zaak dat de vloeren worden omsloten om ergens onderdak aan te
kunnen bieden, iets meer dan een stel geometrische verhoudingen plus
dit gebruik, hetgeen samen in zekere zin benadert wat we altijd dachten
dat architectuur zou zijn? En indien we bevestigend antwoorden dat ze
inderdaad architectuur vormen, vormen dan al dergelijke variaties van
deze elementen, wanneer ze gecombineerd worden met hun gebruik, ar-
chitectuur? En als het onmiddellijk duidelijk blijkt, dat niet alle voorbeel-
den daaraan voldoen, hoe gaan we dan een onderscheid maken tussen de
voorbeelden die wel en die niet voldoen? Of als geen der variaties als ar-
chitectuur wordt beschouwd, hoe gaan we dan vaststellen op welk
moment deze primitieve configuraties architectuur worden en wanneer
ze in dit proces een canonic ruimtelijk diagram van moderne architec-
tuur worden? En bovendien: zou iets, en zo ja wat, ze tot een Moderni-
stische als het tegendeel van een klassieke architectuur kunnen maken?

Het is duidelijk dat elk diagram een potentiële kader voor architectuur is
maar niet meer of minder dan elke andere drie-dimensionale configuratie.
Een zeer eenvoudig geometrisch schema overstijgt in feite waarschijnlijk
minder makkelijk z'n bestaan als pure geometrie dan een meer complexe
geometrie, aangezien het moeilijker is om een eenvoudige geometrie te
veranderen -om een element toe te voegen of weg te halen- zonder haar
omschrijving en regelmaat te veranderen (dat wil zeggen: zonder haar in
een andere geometrische structuur te veranderen). De elementen gedra-
gen zich bij benadering als uitdrukkingen van een gesloten systeem dat
geen andere dan min of meer ondergeschikte veranderingen van hun
maat en vorm toestaat. In die gevallen waarin een eenvoudige geometrie
als basisdiagram aanwezig is, lijkt de 'architectuur' zo te worden geredu-
ceerd tot de decoratieve toevoeging van een of andere esthetische huid
of het opnemen van een bepaald gebruik in een gegeven geometrie. Als
we de stelling omkeren en beginnen met een bepaald gebruiksprogramma
of met een situationele context die logischerwijs vermoedelijk van een
eenvoudige orde zouden zijn, dan zou de vraag of het diagram in iets
meerdere dan wel iets mindere mate architectuur is, precies dezelfde blij-
ven.

Het Dom-ino-diagram

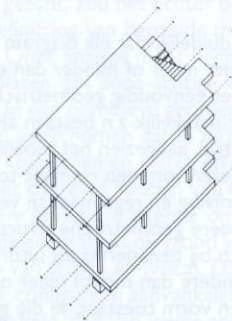
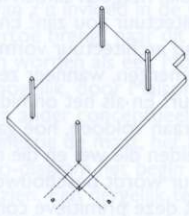
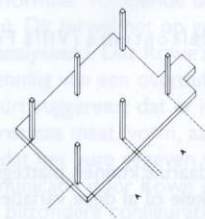
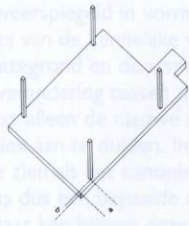
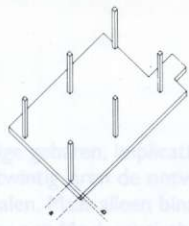
Laten we nu echter terugkeren naar de oorspronkelijke Dom-ino elemen-
ten en hun precieze configuratie in het Dom-ino-diagram. Als we deze
configuratie analyseren, dan zien we om te beginnen dat de elementen
samen met hun precieze maat en plaats een uitgesproken niveau van in-
tentionaliteit vertonen. Dit valt niet te zien in de configuratie van de plaat



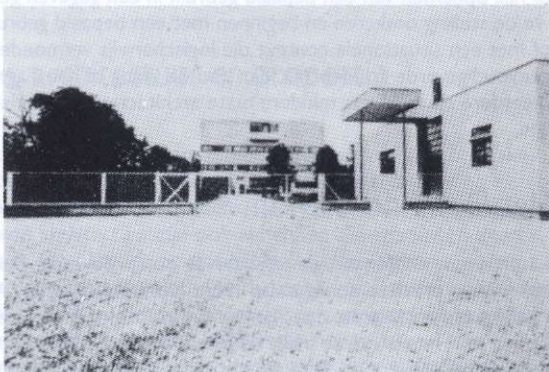
manier van onderscheiden worden. Om een klasse van objecten van
welke andere klasse dan ook te onderscheiden moet het niet alleen mo-
gelijk zijn om het verschil te kenmerken tussen die ene klasse en alle
andere (een negatief kenmerk). Het moet ook mogelijk zijn om de aan-
wezigheid van die bijzondere klasse zelf te kenmerken of te identificeren
(een positief kenmerk). Ook al zouden alle Ford-auto's als een klasse iets
kunnen zeggen over beweging, voertuigen, ect., daarmee is elke auto op
zichzelf nog niet noodzakelijkerwijs het teken van een andere, noch van
de algemene categorie van auto's. Net zo min is elke kolom, muur of
balk, ook al kunnen ze iets zeggen over constructie en statica, *persé* een
teken van hetzij zichzelf, dan wel van enige algemene, als architectuur te
beschouwen categoriën.

Of het nu gaat om een vloer, een muur of een kolom, van elk rechthoekig
vlak kunnen de dimensies eenvoudig worden aangeduid middels twee
notaties: A:A of A:B; dat wil zeggen: of de twee loodrechte zijden zijn
gelijk, of ze zijn ongelijk. Maar als de dimensies van een vlak A:B zijn en
deze dimensie wordt *gemarkeerd*, dat wil zeggen: *op een of andere manier
aangeduid als verschillend*, dan kan deze markering beschouwd worden als
een teken van die hoedanigheid. De aanwezigheid van een intentioneel
teken is misschien de belangrijkste kwaliteit die de architectuur van geo-
metrie onderscheidt, een kwaliteit die een intentie om iets meer te zijn
dan de notatie van een materieel verschijnsel onderscheidt van de feiten
van een letterlijk bestaan.

De drie horizontale platen van het Maison Dom-ino hebben zijdes met
een A B-verhouding. We weten aanvankelijk niet of deze A B-verhouding
intentioneel is aangezien in elk niet-vierkant vlak zo'n verhouding altijd
letterlijk daar is. We gaan dus op zoek naar haar markering als een teken.
We stellen ook vast dat de bijzondere onderlinge verhouding van de drie
platen wijst op een geometrische hoedanigheid die kan worden gedefinië-
erd middels een set proportionele relaties. Natuurlijk kan elk aantal wille-
keurige proportionele verhoudingen dat zich niettemin houdt aan de
wetten van de zwaartekracht met deze bijzondere elementen gemaakt
worden. De drie horizontale elementen kunnen bijvoorbeeld zo boven
elkaar geplaatst worden, met hun hoekpunten op een lijn, dat ze op gelij-
ke afstand van elkaar liggen. Ze kunnen ook zo geplaatst worden dat de
vlakken vanaf één zijde met gelijke stappen terugspringen, terwijl ze verti-
caal op onderling gelijke afstand van elkaar en de twee zijkanten op de
rooilijn blijven. Als andere mogelijkheid, waarbij de zijkanten nog steeds
op één lijn blijven, kan de tussenruimte tussen de horizontale vlakken zo
veranderd worden dat ze niet langer op gelijke afstand liggen maar juist
volgens een proportionele relatie. Dit zijn slechts drie voorbeelden van de
vele eenvoudige varianten van een regelmatig geordende geometrie, maar
er zou natuurlijk een haast oneindig aantal van dergelijke varianten
kunnen worden gesteld. Elk alternatief kan worden beschreven door een
ander stel proportionele systemen en plaatsingsregels. Deze kunnen op
hun beurt worden uitgelegd volgens een eenvoudige redentatie of strate-



Villa te Garches. Oprijlaan met portierswoning.



alleen, maar enkel in de verhouding van de plaat tot de kolommen. Nogmaals, men moet zich een reeks van mogelijke of redelijke plaatsingen van kolommen voorstellen en een stel alternatieve vormen: rond, vierkant en rechthoekig. Het gegeven dat de drie paar kolommen op gelijke afstand van de lange zijdes zijn teruggezet, terwijl ze aan de uiteindes samenvallen met de rand van de plaat, levert de sleutel tot het feit dat ze meer zijn dan eenvoudige geometrische notaties.

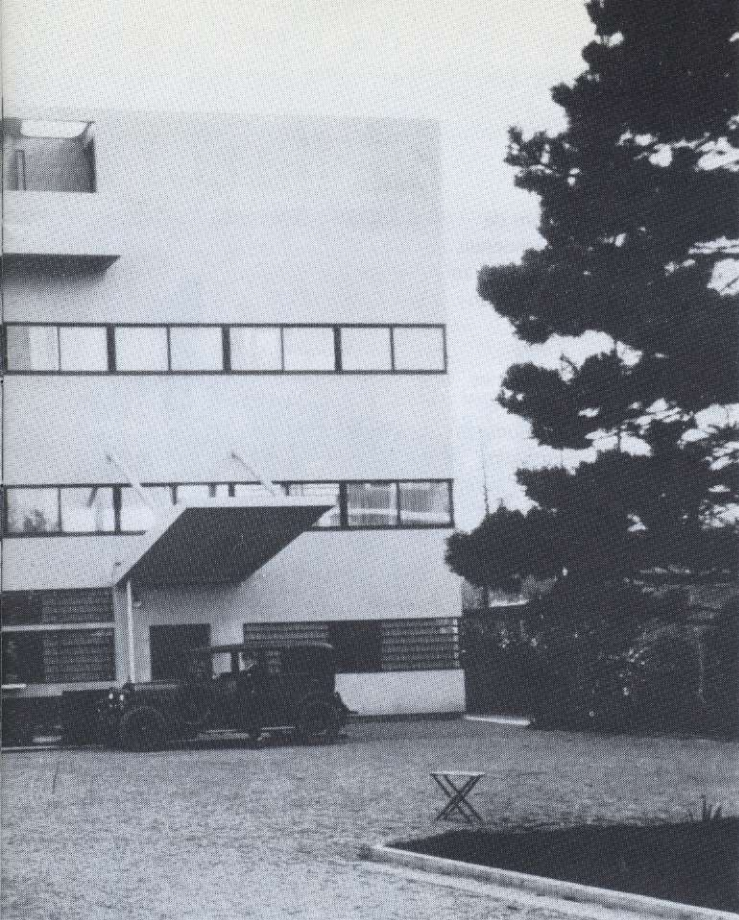
Ten eerste: omdat de kolommen ook in een A:B-verhouding tot de rand van de plaat staan, kunnen ze worden opgevat als een versterking van het verschil tussen zijde A en zijde B van de plaat zelf.

Ten tweede: A en B op zich zijn alleen een notatie, een proportioneel verschil -het nuchtere feit dat de plaat geen vierkant is. Derhalve kan ook worden opgemerkt dat de functie die voorzien werd -namelijk een huis-niet de bepalende factor van de proportionele relatie is, aangezien de meeste functies in elke eenvoudige vorm ondergebracht kunnen worden. Een huis kan bijvoorbeeld net zo makkelijk in een vierkant als in een rechthoek worden ondergebracht.

Ten derde: een gelijkwaardig A:B-onderscheid, als dat de enige proportie was geweest, had gemaakt kunnen worden door de twee paar eindkolommen vanaf de korte kant terug te plaatsen in één vlak met de lange zijdes van de plaat. De kolommen zouden weer even ver teruggeplaatst kunnen worden, met dezelfde afstand tot de korte als tot de lange zijdes. In dat geval zou het alleen de ongelijkheid van de zijdes zijn geweest, die het A:B-onderscheid aangeduid zou hebben; alle kolommen zouden in een gelijke A:A-verhouding tot de rand gezien kunnen worden.

Ten slotte: de lengte B zou kunnen worden aangeduid als een functie van de breedte A door nog een paar kolommen in te voegen, wat twee extra breedtes A zou opleveren. Uit oogpunt van constructie, functie en geometrie zouden ze allemaal -en natuurlijk ook tal van andere- even goed gewerkt hebben.

Maar aangezien in feite slechts één van deze mogelijkheden het geval is, moeten we wederom in deze bijzondere configuratie een intentionaliteit veronderstellen ten opzichte van alle andere permutaties. We moeten dan ook benadrukken, dat de precieze plaatsing van de kolommen ten opzichte van de plaats de aanwezigheid verraadt van een intentie om de verhouding van de kolom en plaat te behandelen als een teken en de precieze plaatsing van de kolommen als een aanduiding van die intentie. Het idee van een aanduiding en de aanwezigheid van de kolom als een aanduiding in plaats van een louter geleidings- of constructie-element, kan worden begrepen via het algemene linguïstische begrip *tautologie*. Wanneer de plaatsing van de kolommen dus dient om de oorspronkelijke A:B-



Villa te Garches. Ingangsevel na de oplevering.

verhouding te versterken terwijl die op zich al zo duidelijk is dat ze geen versterking nodig zou hebben, dan interpreteert men dat als een intentie om een *zijnstoestand* te onderstrepen. Dat wil zeggen: men interpreteert dit als een betekenisvolle tautologie. Terwijl A en B letterlijk aanwezig zijn is er ook een intentie om A en B iets meer te laten worden dan hun eigenlijke aanwezigheid. De tautologie van de aanduiding geeft daarbij aan dat er iets anders aanwezig is, iets anders dan hetzij de geometrie, dan wel de functie van de kolom en de plaat.

Er is dus enerzijds een niet-intentionele of letterlijke lezing van kolom en plaat -die A en B opvat als ongelijke zijden van de plaat- en anderzijds een intentionele versterking via de plaatsing van de kolommen waardoor A en B een extra aanwezigheid verkrijgen. Het feit zelf -de plaat- plus de ruimtelijke markering -de plaatsing van de kolommen- geeft aldus een idee over de zijdes A en B dat een idee is over zichzelf alleen, een zelf-referentiële statement. Dit is dan misschien een primitief maar toch waarachtig Modernistisch fenomeen, een fenomeen dat spreekt over z'n bestaan op zich en over z'n eigen zijnstoestand.

Een tweede aspect van het Dom-ino-diagram dat zelf-referentiële genoemd kan worden, is het horizontale peilvlak. In de traditionele architectonische zin des woords is het peilvlak-idee niet Modernistisch maar een houding tegenover het verticale vlak die haar oorsprong schijnt te hebben in de zestiende eeuw.

Een peilvlak was iets dat bestond op grond van z'n dominante configuratie of locatie en diende om inhoud en richting te geven aan de waarnemingen van iemand die het object observeert. Dit valt te begrijpen wanneer we Le Corbusier's villa bij Garches bekijken waar de sterke mate van frontaliteit terug te voeren is tot de zestiende eeuw. Het is waar dat de villa als 'Modern' kan worden omschreven vanwege haar compositie -haar conceptuele 'verdichting' aan de randen- die 'perifeer' is, als het tegenovergestelde van 'centrisch'. Maar de perifere compositie bestond ook al in de zestiende eeuw hoewel het idee verloren ging in de tendenzen naar centralisatie van de Beaux-Arts.

De moderniteit, als het al zo genoemd kan worden, bestaat wederom enkel in de zin van de structuur of de compositie van het beeld en niet in een gewijzigde status van de waarnemer van het object ten opzichte van zowel het teken als het object. Men kan alleen zeggen dat Garches Modernistisch is indien de voorgevel beschouwd wordt als een frontaal 'peilvlak', als de samenvallende energie van de drie andere zijdes, geprojecteerd op dat ene vlak. Want in die termen is het een zelf-referentiële peilvlak. Het legt een nieuwe verhouding van mens en object vast: om het

object te begrijpen is het namelijk niet langer een vereiste dat de mens zich om het gebouw heen beweegt. Een vereiste is juist de waarneming vanaf één enkele statische positie. Dit verschilt van de klassieke opvatting van frontaliteit en het peilvlak in die zin, dat het peilvlak in de Renaissance, hoewel het een voorkeursstandpunt van de mens ten opzichte van het object vastlegt, niet het samenvallen van de overige drie standpunten in één enkele positie impliceert.

Dom-ino legt primair de nadruk op het horizontale peilvlak als tegengestelde van het verticale peilvlak. Het terugplaatsen van het kolom-grid van de rand van het horizontale vlak geeft de ruimte een overheersend sandwich-achtig karakter. En het is de plaats van de kolommen aan voor-, achter- en zijkant die de zelf-referentiële aard van het peilvlak verraadt. De gelijkheid van de terugplaatsing wekt de suggestie van symmetrie en stabiliteit, de suggestie namelijk dat de lange zijdes voltooid zijn en dat daar geen uitbreiding zal plaatsvinden. Tegelijkertijd duidt de plaats van de kolommen in één vlak met de korte zijdes, op een tegenstelling met de terugplaatsing van de kolommen aan de lange zijdes. Verder wekt dit de suggestie dat de uiteindes van de plaat afgesneden zijn, hetgeen een horizontale uitbreiding van de plaat over de lange as als mogelijkheid of als voormalige toestand impliceert. Horizontale uitbreiding is een idee over horizontaliteit, over 'horizon' eigenlijk. En aangezien slechts in één richting van de horizontale as een uitbreiding wordt geïmpliceerd, is het de onderscheiding van uitbreiding en stabiliteit op zich die aangeduid wordt. Het horizontale vlak wordt zo een peilvlak dat het idee draagt van zowel een oneindige uitbreiding van de ruimte langs longitudinale vectoren als van de ontkenning van hetzelfde voorstel langs laterale vectoren. Bovendien verschilt het van zowel het peilvlak-concept in Garches als van het traditionele peilvlak in de klassieke westerse ruimte omdat het alleen naar horizontaliteit verwijst, naar ruimtelijke uitbreiding of verdichting hetgeen in wezen architectonische ideeën zijn. Want in de laatste twee gevallen heeft het peilvlak in de eerste plaats te maken met het relatieren en structureren van de perceptie van een waarnemer ten opzichte van een object. Een peilvlak verleende de waarnemer een materiële referentie om zowel het verhaal van zijn beweging naar, rondom en binnen een object te begrijpen als z'n statische positie op bepaalde punten langs die beweging. In beide gevallen structureerde het peilvlak de menselijke ervaring. In die zin spreekt het 'buiten zichzelf' en kan het beschouwd worden als extra-referentiële.

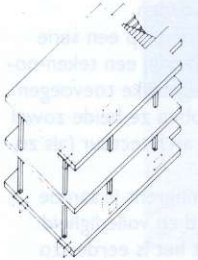
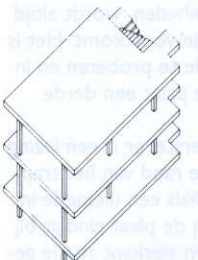
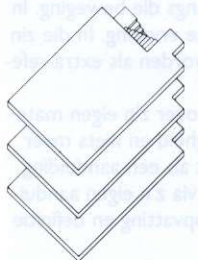
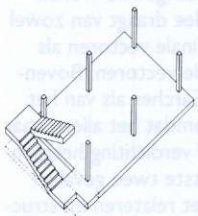
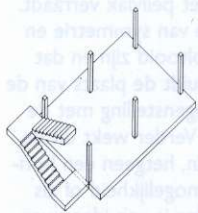
Het horizontale peilvlak van Dom-ino spreekt alleen over z'n eigen materiële hoedanigheid. Het is een teken van die hoedanigheid en niets meer dan dat. In die zin is het zelf-referentiële. Het bestaat als een aanduiding van z'n eigen hoedanigheid en laat zich enkel kennen via z'n eigen aanduiding. Ook dit peilvlak-begrip bij Dom-ino begint de opvatting en definitie van architectuur te veranderen.

Dit brengt ons bij het volgende element van het Dom-ino-diagram, de trap. Omdat de trap in opeenvolgende tekeningen van Le Corbusier zelf wordt getoond als het verbindings-element van de eenheden, wordt altijd aangenomen dat z'n bijzondere plaats uit deze intentie voortkomt. Het is echter opnieuw mogelijk een ander soort interpretatie te proberen en in de bijzondere plaats van de trap in verhouding tot de plaat een derde zelf-referentiële notatie te onderkennen.

Er zijn drie interpretaties van deze verhouding. Ten eerste: er is een lezing mogelijk waarbij de plaat zich uitstrekt tot de uiterste rand van het trappehuis; in dat geval wordt de vide in de hoek gelezen als een uitsnede in de plaat. Ten tweede: er is een lezing mogelijk waarbij de plaat eindigt bij de binnenkant van het trappehuis; in dat geval kan een vierkant stukje gelezen worden als een toevoeging aan de plaat. Ten derde: er is een lezing mogelijk waarbij de plaat zich uitstrekt tot aan het midden van de trap; hierbij wordt de trap beschouwd als half binnen, half buiten de plaat: in dat geval kunnen beide uitsnedes simultaan gelezen worden.

In relatie met de plaat brengt de eigenlijke plaats van de trap een serie verticale lagen, loodrecht op de lengte-as tot stand waarbij een teken-notatie tot stand komt die de aandacht vestigt op het eigenlijke toevoegen en weghalen. Net zoals 'uitbreiding' en 'stabiliteit' hebben ze beide zowel betrekking op het feitelijke object als op ideeën over architectuur (als zodanig).

Er is ook een veronderstelling van het tegendeel die inherent is aan de plaats van de trap; een veronderstelling die de eenheid en volledigheid van het horizontale vlak tot uitdrukking brengt. Want het is eerder zo



dat men, om naar boven te gaan, de ene plaat dient te verlaten om de volgende plaat weer van buitenaf te betreden, dan dat men van binnenuit door het oppervlak van de plaat heensteekt. Zo produceert de plaats van de trap twee veronderstellingen die tegengesteld zijn maar die te zamen alleen naar de aard van het horizontale oppervlak zelf verwijzen.

Tot slot moet men de zes vierkante funderings-elementen in relatie met de eerste horizontale plaat in beschouwing nemen. Hun maat, vorm en plaats suggereren beslist iets meer dan ondersteuning. Dit is eenvoudig te zien omdat andere configuraties voor een gelijkwaardige ondersteuning hadden kunnen zorgen. De plaat kon bijvoorbeeld op de grond zijn gezet. Louter het gebaar om de plaat omhoog te brengen en op een voetstuk te plaatsen, maakt dus een eerste, hoewel conventioneel, onderscheid tussen grond en plaat. Maar de bijzondere manier waarop de plaat omhoog gebracht is op wat zich voordoet als een stel traditionele constructie-voetstukken die net zo goed begraven hadden kunnen zijn, wijst er ten tweede op dat ze een andere intentie hebben. Het duidelijkste gebaar zou zijn geweest om de kolommen door de onderste plaat heen door te zetten als *pilotis*. Maar in dat geval zou er geen onderscheid zijn geweest tussen de manier waarop het verticale element de bovenkant en de manier waarop het de onderkant van de plaat ontmoet.

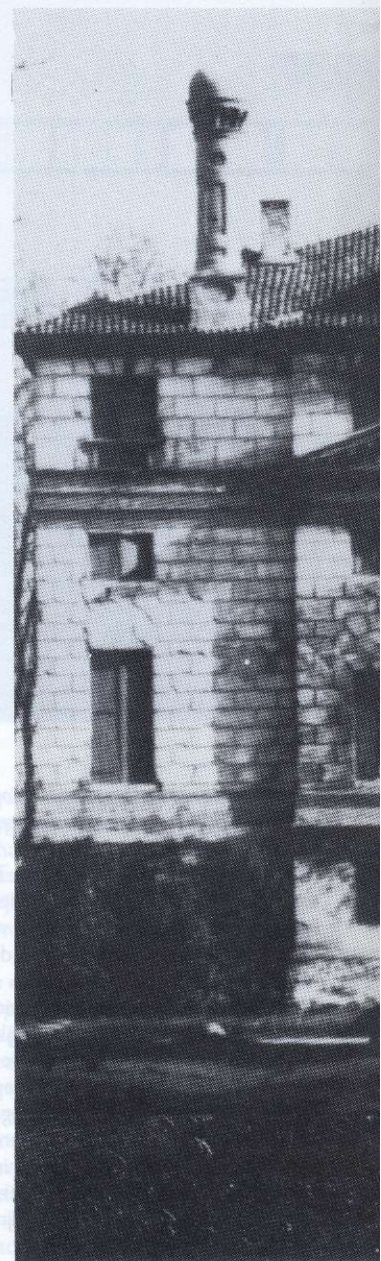
Precies omdat de kolommen zich niet door de plaat heen voortzetten en in plaats daarvan blokachtige elementen zijn geworden, juist daarom is de notatie zelf-referentiël. Ze markeert niet alleen het letterlijke verschil - dat, wat bestaat tussen boven- en onderoppervlak van de plaat in termen van constructie- maar ze markeert ook de bodemplaat als iets anders dan de twee bovenste platen. Deze markering wijst erop dat de vorm, maat en plaats van de voetstukken iets meer zijn dan constructief. Ze functioneren maar tegelijkertijd *overstijgen* ze hun functie; een idee dat een begin van een aanwijzing geeft voor nog een primitieve hoedanigheid van architectuur.

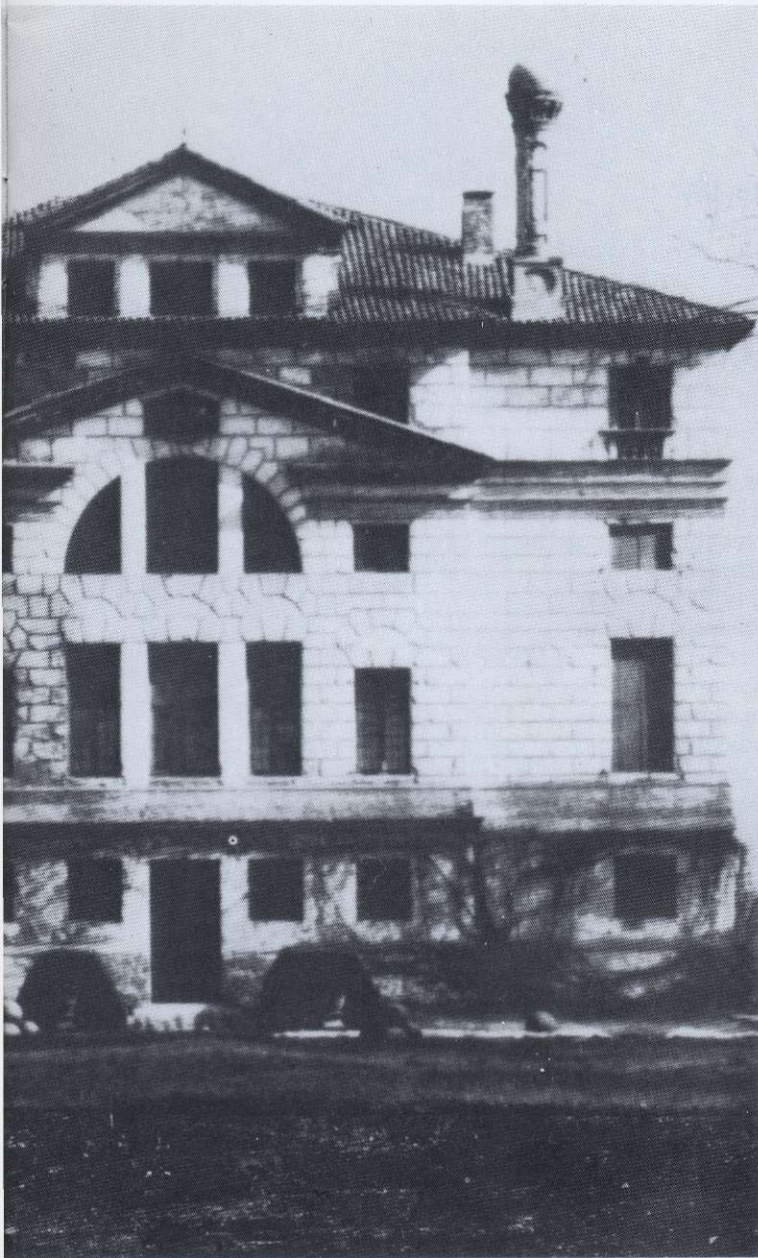
Architectuur of beeldhouwkunst

Als architectuur van geometrie kan worden onderscheiden volgens de termen die we hebben voorgesteld, wat onderscheidt haar dan van beeldhouwkunst? We weten dat beeldhouwkunst ook meer is dan eenvoudigweg geometrie in drie dimensies; ze is meer dan een materiële representatie van een of ander mathematisch concept. Ze kan, net als architectuur, geometrische ordes bevatten en in sommige gevallen via die ordes worden verklaard (maar aangezien beeldhouwkunst niet noodzakelijkerwijs bedoeld is om op of in te lopen, vereist ze, anders dan architectuur, geen oppervlaktes die in hun platheid en horizontaliteit bepaald zijn door de wetten van de zwaartekracht en derhalve door enige vorm van rechte lijnige geometrie).

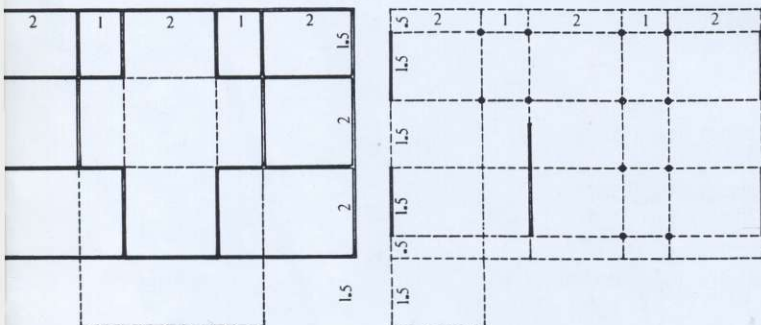
Beeldhouwkunst schijnt dan alles te bevatten dat tot nu toe naar voren is gebracht aan voorwaarden waaraan ook architectuur moet voldoen, zonder een enkele voor architectuur noodzakelijke voorwaarde: net als architectuur heeft beeldhouwkunst te maken met object-zijn -met materialiteit en ruimtelijkheid en heeft ze ook te maken met de teken-eigenschappen die haar onderscheiden van geometrie. Maar ook al hebben ze beide een vergelijkbare verhouding tot geometrie, wat ze van elkaar onderscheidt is hun verhouding tot het gebruik. Beeldhouwkunst heeft geen muren, behalve in figuurlijke zin. Dit is het verschil dat een noodzakelijke voorwaarde voor architectuur tegenover beeldhouwkunst definiëert.

'Vlakheid' is een kwaliteit van alle vlakken en daarmee van alle wanden. Het brengt dimensies met zich mee, materialiteit en omvang; het wijst op indeling en samenhang. Maar 'vlakheid' tegenover 'wandheid' is niet een afdoende of onderscheidende voorwaarde voor architectuur omdat beeldhouwkunst ook 'vlakheid' kent. Bovendien impliceert het op zich geen beschutting, ondersteuning en omhulling; functie-aspecten waarvan we beweerden dat ze het minimum aan traditionele noodzakelijke voorwaarden voor architectuur constitueren. 'Vlakheid' is dus niet een noodzakelijke of afdoende voorwaarde voor architectuur. 'Wandheid' daarentegen omvat die kwaliteiten die het noodzakelijke onderscheid leveren tussen architectuur en beeldhouwkunst. Deze kwaliteiten zijn echter (nogmaals, per definitie) puur noodzakelijke maar niet afdoende voor-





Villa Malcontenta, tuingevel.



waarden voor architectuur omdat ze, ook al onderscheiden ze architectuur van beeldhouwkunst, onvoldoende zijn om architectuur van louter bouwen te onderscheiden.

Zoals te zien was, vereist het onderscheiden van architectuur van bouwen een intentionele daad -een teken wat aangeeft dat een wand iets meer doet dan letterlijke beschutten, ondersteunen, omhullen; het moet een betekenis belichamen die het idee van 'wandheid' projecteert en ondersteunt, voorbij zuiver gebruik, functie of extrinsieke betekenis. Ziehier haar paradoxale aard: het teken moet gebruik en extrinsieke betekenis overstijgen om als architectuur erkend te worden maar aan de andere kant: zonder gebruik, functie en het bestaan van een extrinsieke betekenis zouden er geen voorwaarden zijn die zo'n intentionele daad van overstijging zouden vereisen.

Al met al kan een in de beeldhouwkunst geprojecteerde of gematerialiseerde verzameling vlakken en lijnen nooit architectuur zijn, precies omdat ze op zich geen gebruiks- en betekenisvoorwaarden hebben die overwonnen en opgenomen moeten worden. Wanneer diezelfde verzameling van vlakken en lijnen eenmaal ook bekleed is met 'wandheid' en 'balkheid', dan kan ze architectuur worden indien er een toegevoegde intentie aanwezig is om de 'wandheid' en 'balkheid' aan te duiden als architectuur. De aanduiding zelf, de intentionele registratie van een hoedanigheid die verder strekt dan gebruik, geometrie en extrinsieke betekenis, verraadt dat de 'afdoende' component van architectuur niet alleen de samenvoeging van al het andere is, maar juist bestaat als een parate, parallelle en potentiële intrinsieke hoedanigheid van elke ruimte.

Aldus is architectuur zowel substantie als daad. Het teken is een registratie van een interventie -een gebeurtenis en een daad die verder gaat dan de aanwezigheid van elementen die puur noodzakelijke hoedanigheden zijn. Architectuur kan worden voorgesteld als een ordening van hoedanigheden die aan het universum van de vorm onttrokken zijn, te zamen met de daad van het benoemen van hoedanigheden van geometrie, gebruik, betekenis als een nieuwe klasse van objecten.

In deze zin is het Maison Dom-ino een tekensysteem dat verwijst naar de meest primitieve hoedanigheid van architectuur, een hoedanigheid die haar onderscheidt van geometrie of van geometrie plus gebruik en betekenis. Wat in dit verband echter belangrijker is: het Maison Dom-ino kan worden beschouwd als de weerspiegeling van een teken-hoedanigheid die Modernistisch of zelf-referentiële is en als zodanig als een waarachtige en oorspronkelijke breuk met de vierhonderd jaar oude traditie van Westerse Humanistische architectuur beschouwd moet worden.

vertaling: **Erik Pasveer**

Villa Malcontenta en Villa te Garches. Vergelijking van het grid van verhoudingen.