

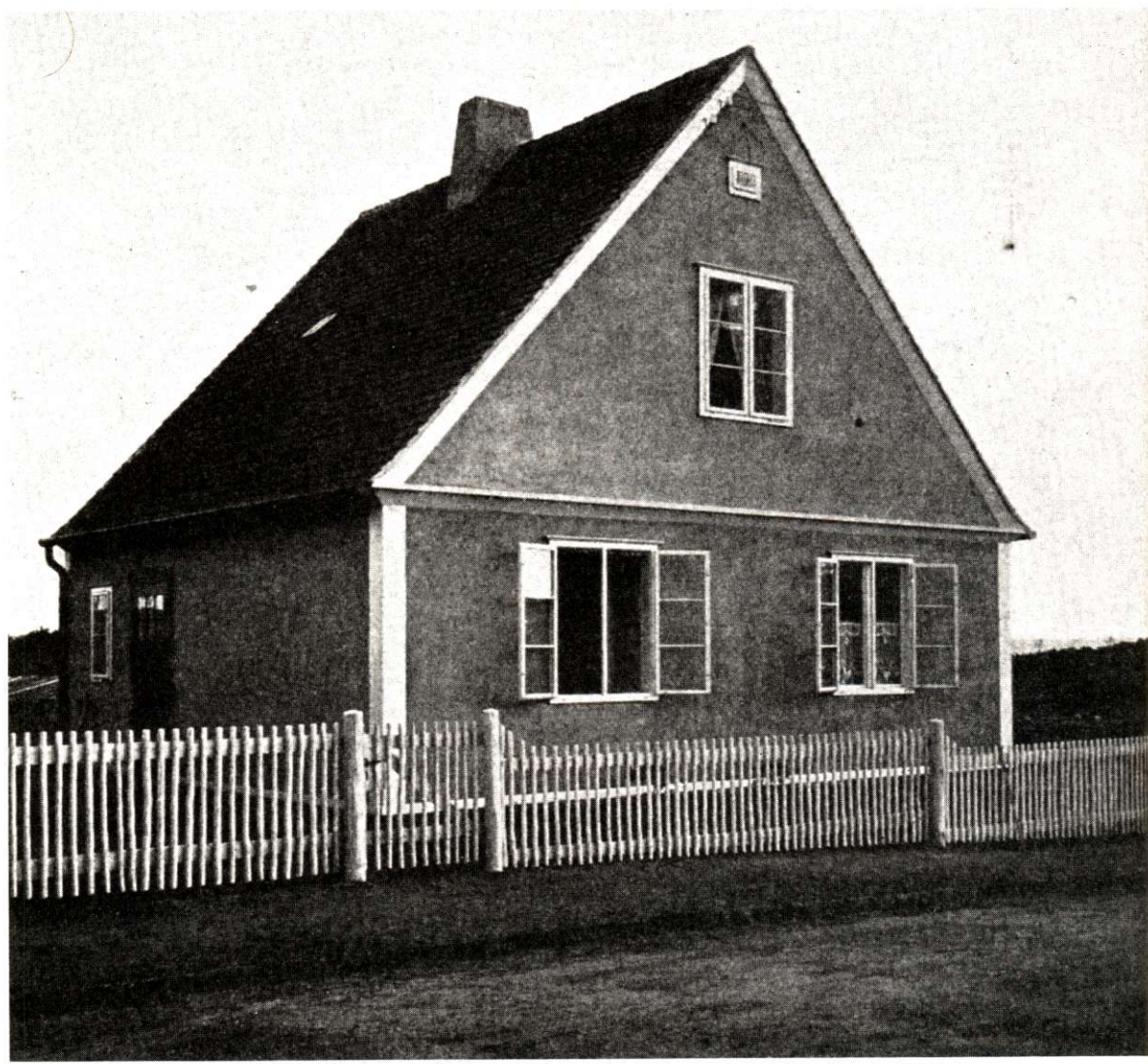
Kenmerkend voor het werk van de Italiaanse architect Giorgio Grassi (1935) is de voortdurende en geduldige, maar strenge reflectie op architectuur. Deze reflectie wordt geactiveerd door de moderne conditie en leidt tot een ondubbelzinnige stellingname. Tegenover het 'bijgeloof aan het nieuwe' benadrukt Grassi architectuur als vak. Dit vak betreft het kennisveld van de architectuur dat gebaseerd is op architectonische ervaring. Deze architectonische ervaring is een historische ervaring van 'vanzelfsprekende' architectuur die ingebed is in het leven van alledag. De begrippen 'architectuur', 'wetenschap' en 'traditie' zijn echter niet gefixeerd in een statische verhouding, maar worden telkens opnieuw geformuleerd in het ontwerp en in de theoretische tekst: het ontwerp maakt deel uit van de analyse van de architectuur en omgekeerd is de systematiek van de architectonische kennis de enige norm voor een ontwerp dat wil toebehoren aan de traditie van de architectuur als wetenschap. Daarom roepen de teksten en ontwerpen van Grassi eerder vragen op, dan dat zij een antwoord bieden. Ook de tekst die wij hier publiceren biedt geen antwoord, maar stelt de huidige condities van de architectuur aan de hand van het onderwijs daarin op indringende wijze aan de orde. Deze tekst is een bewerking van een lezing aan de architectuurfaculteit van de universiteit van Florence in december 1989, en is eerder verschenen in Domus, maart 1990.

Een mening over het onderwijs en over de voorwaarden van ons werk

Laten we om te beginnen zeggen dat de school niet meer dan een fase is, een moment in het leren van het vak architectuur (ik denk dat iedereen het hier met mij eens is). Naar mijn mening is dit leren een heel lang proces, veel langer en veel ruimer dan de periode die wordt doorgebracht op school. (Om eerlijk te zijn, ik denk aan een hele lange tijd: ik denk dat ons vak bij een lange levensduur past). Misschien eindigt het leren pas wanneer er een zekere rijpheid wordt bereikt. Het is een proces dat neigt naar een evenwicht, een soort stabiliteit (dit betekent niet persé dat het zijn *scherpte* verliest), die evenwel geen persoonlijke aangelegenheid is, maar veeleer wezenlijk betrekking heeft op de buitenwereld. Het is iets dat de verhouding tot de buitenwereld betreft (dat wil zeggen met die specifieke werkelijkheid die de wereld van ons werk is).

Je zou kunnen zeggen dat ons vak bestaat uit *techniek* (die meer of minder elementair kan zijn) en een bepaalde *houding ten opzichte van het ontwerpen*, een bepaald uitgangspunt voor het werken. En het is duidelijk dat het leren bestaat uit het onderwijs in techniek en het ontwikkelen van een ontwerphouding. Natuurlijk is er veel te zeggen over het onderwijs in techniek (wat een groot deel van het leren uitmaakt en nooit uitsluitend *technisch* is). Maar vandaag wil ik het hebben over het tweede punt: dat wil zeggen de houding ten opzichte van het ontwerpen, het uitgangspunt voor het werken. Ik geloof dat dit tweede aspect van het leren vandaag de dag verreweg het belangrijkste is voor architectuurstudenten (omdat er veel opvattingen zijn die op hen afkomen: de gelegenhedenboeken, de tijdschriften, enzovoorts). Met andere woorden, momenteel is voor een student de vorming van een beredeneerde, samenhangende opvatting over architectuur als geheel van het allergrootste belang (veel belangrijker dan een *mooi* project). Dat wil zeggen de ontwikkeling van een beredeneerde opvatting over de architectuur als vak die kan dienen als voorwaarde en basis voor een praktijk (als uitgangspunt voor het ontwerp en tegelijkertijd als een kritisch element in het ontwerpproces).

In die zin is de vorming van een opvatting over de historische ervaring een fundamenteel onderdeel van het leren (dat wil zeggen, onze positie ten opzichte van de historische ervaring). Ik refereer hier zeker aan de ontwikkeling van een ontwerptheorie, maar bovenal denk ik aan de directe ervaring van geschiedenis, de directe ervaring van de materiële werkelijkheid van (meer of minder) oude architectuur die we kunnen en moeten ondergaan. Ik bedoel de gebouwen die wij bezoeken, bestuderen (ook als *toeristen*, maar wij zijn niet alleen toeristen). Dit directe contact met architectuur is voor mij essentieel. Misschien is dit het enige ware onderwijs dat studenten nog steeds kunnen krijgen. Het enige onderwijs vandaag de dag dat niet dubbelzinnig is. Bijvoorbeeld:



(Heinrich Tessenow, woonhuis in tuinwijk Hellerau bij Dresden, 1911)

als wij aan een project werken kunnen we eindeloos praten over zijn relatie met de geschiedenis, over zijn plaats in de architectuur-geschiedenis, enzovoorts. Maar we hebben voorbeelden nodig om elkaar te kunnen begrijpen. Wat ik wil zeggen is dat in dit geval een bezoek aan de Sint Pieter in Rome of de bezichtiging van de facade van de Santa Maria Novella in Florence veel bruikbaar is dan allerlei theoretische discussies (en ook veel helderder).

Een essentieel stadium in het leren is wanneer de student de oude architectuur (die de traditie van zijn vak is) uiteindelijk niet alleen ziet als een getuigenis van een ver verleden, maar ook als een concrete bijdrage voor zijn eigen werk, als *materiaal* voor zijn werk. Igor Stravinsky heeft ooit gezegd: 'alles wat geen traditie is, is plagiaat!'. Dit betekent dat je niets kunt construeren wanneer je niet uitgaat van iets anders. Met andere woorden, de verbeelding (die een noodzakelijke bijdrage levert aan ons werk) scherpt zich aan bekende dingen. Bij deze bewering wil ik even opmerken dat er een verschil bestaat tussen het *hebben van beelden* en het *hebben van verbeelding* (tussen het vermogen beelden op te roepen en het vermogen om iets met een beeld te doen: dat wil zeggen het beeld en zijn *virtualiteit*). Mij interesseert slechts de tweede mogelijkheid. Het lijkt mij overbodig te zeggen dat traditie niet betekent de herhaling van datgene wat al gedaan is. Integendeel, met traditie bedoel ik de realiteit van datgene wat voortduurt (iemand die zich hier heel goed bewust van was, was Adolf Loos toen hij de Weense traditie plaatste tegenover folklore en formeel experimentalisme).

Voor mij is een essentieel stadium in het leren wanneer de student er in slaagt om de architectuur (oud of nieuw, maar vooral oud) die hij bezoekt niet langer te zien door de ogen van een toerist of van een intellectueel, maar door de ogen van een *technicus* die observeert en oordeelt, die de architectuur op haar bruikbaarheid toetst (het zogenaamde historische gezichtspunt is dan niet meer een essentiële factor in het weten). De student kijkt dan niet zozeer naar *historische redenen*, maar veel meer naar *technische redenen* om zo het technische geheim van die architectuur te doorgronden. Hij toetst de architectuur op haar bruikbaarheid alsof hij haar zelf heeft gemaakt: hij beoordeelt haar alsof het zijn eigen werk betreft, hij bekijkt haar vanuit het oogpunt van zijn eigen werk. Paul Valéry heeft ooit een heldere opmerking gemaakt over zijn houding tegenover werk dat in musea hangt: 'een kunstwerk voorziet mij van ideeën, lessen, maar niet van plezier. Mijn plezier is het doen, niet het ondergaan'. Dit is de manier waarop we werk uit het verleden moeten bezoeken. Wij zouden gedreven moeten zijn door de noodzaak: wij moeten dát werk gaan bekijken dat ons op dát moment noodzakelijk lijkt.

Ik doceer *architectonische compositie* aan een grote school met veel studenten, maar toch is mijn projectgroep klein met relatief weinig studenten. Dit zou de indruk kunnen wekken van een *elite*-groep, maar dat is niet het geval. Het tegenovergestelde is waar. Wij hebben relatief weinig studenten omdat we geen afdoende antwoorden hebben op hun vragen die bijna altijd irrationeel en te gehaast zijn (en waarbij studenten bijna allemaal langs de kortste weg resultaat willen behalen). Dit hebben studenten al een tijdje

geleden begrepen en zij geven het aan elkaar door. Eigenlijk hebben wij van onze kant veel vragen en onzekerheden. Wij vinden dat het vooral onze taak is om studenten hierin te laten participeren (om vooral *twijfel* over te brengen: de twijfel is tevens het enige vaststaande punt waarvan kan worden vertrokken).

Wij leren studenten niet hoe zij een *mooi* project kunnen maken, een project dat briljant is, behaagt, en waarmee ze een goede sier kunnen maken. De waarheid is dat wij dat niet eens zouden kunnen. Wij kunnen hoogstens aan studenten duidelijk maken hoe zij, naar onze mening, een *eerlijk* project kunnen maken ('de bedoeling van een eerlijk werk', om Valéry nog eens aan te halen, 'is simpel en duidelijk: *het aanzetten tot denken*'). Eerlijk: dat wil zeggen samenhangend met de voorwaarden van de hedendaagse architectuur en met de traditie van het vak. Juist opdat men de verankering niet zoekt in iets dat minder is dan het vak. Juist opdat een project op zijn minst vakkundig kan zijn, zoals bij ander werk. Want, wat we momenteel heel vaak in architectuur zien gebeuren is dat werk verwordt tot een *gratis inspanning*. Wij geven studenten geen praktische raad die meteen te gebruiken is: wij moedigen hen aan met *helderheid* te werken (in werkelijkheid ontmoedigen wij *artisten* en volharden wij in de gedachte dat een goed project altijd zonder moeilijkheden kan worden beschreven). Wij doen het zo, dat studenten worden gedwongen om de voorwaarden van hun werk met helderheid te beschouwen (om de moeilijkheden en begrenzingen daarvan met een heldere blik te beschouwen). Dit lijkt mij tegenwoordig heel belangrijk; des te meer omdat studenten momenteel letterlijk worden belaagd met beelden, met onberedeneerde vormen, enzovoorts. En het eerste dat door deze *heldere* observatie naar voren komt, is het onderscheid tussen het verleden en het heden, tussen de traditie en de huidige condities van de architectuur, tussen de relatieve zekerheid van de voorwaarden uit het verleden en de totale onzekerheid van de huidige voorwaarden (tussen een verleden gebaseerd op conventies, maar ook op gemeenschappelijke middelen en doeleinden, en een heden gebaseerd op individueel gezoek, op formeel geëxperimenteer, enzovoorts).

Ik heb de indruk dat alles wat ik tot nu toe heb gezegd voor de hand liggend is. Ik voeg daar nu iets anders aan toe: het belangrijkste dat een student moet leren te eisen van zichzelf is dat hij zich *bewust* is van datgene wat hij doet (hoe eerder, hoe beter, dat bespaart een hoop energie, tijd en ook desillusies). Formele exercities doen niemand goed, zeker niet degenen die ze uitvoeren. Een onhandig project, maar gemotiveerd van karakter is beter dan een *mooi* project zonder reden (dat is wat iedereen misschien zegt, maar wat moeilijk is om in praktijk te brengen). En omdat de samenhang tussen datgene wat men maakt in architectuur en datgene wat men daarover denkt essentieel is, is het juist van belang om met het tweede te beginnen: het vormen van een mening (vervolgens kan men zich ook vergissen, dat zal iedereen begrijpen, maar met de tijd zal het beter gaan).

Het is geen eenvoudige zaak om dit bewustzijn te verwezenlijken (des te meer omdat tegenwoordig de specificiteit van ons werk totaal nutteloos geworden lijkt te zijn en het niet langer aansluit

bij concrete, collectieve verwachtingen). Maar studenten moeten het *waarom* weten van de dingen die zij doen, omdat dat de enige manier is om tot begrip te komen van wat men altijd het laatst en voor eigen rekening leert: *dat ons werk geen enkele willekeur toestaat*. De eerste consequentie van dit bewustzijn is dan ook de controle die men uitoefent over zijn keuzes: juist dit maakt de samenhang van het werk uit. Dit bewustzijn is in werkelijkheid het enige doel dat wij op school nastreven (en dat is tevens het belangrijkste doel in mijn werk als architect).

In die zin betekent scholing de ontwikkeling van een gemeenschappelijk *visie* en wordt het werk, het onderzoek en experiment van het project, een gemeenschappelijk werk. Ondanks deze voorwaarden voor samenwerking komen de afzonderlijke projecten die in de groep op school worden gemaakt toch niet tot gemeenschappelijke formele keuzes (tot zover is de architectuur, een *collectief gegeven* bij uitstek!, gereduceerd). Wanneer ik een onderwijzer een project van een student zie corrigeren, potlood in de hand, moet ik toegeven dat ik een zekere afgunst voel. Ik zou dat niet kunnen, ik zou niet weten waar ik zou moeten beginnen (ik geloof dat ik nog nooit een potlood heb gebruikt bij het bespreken van een project op school). Maar ik voel ook een zekere schaamte voor ons onderwijswerk, waarin het mogelijk is om met zoveel gemak te doen alsof. Want, feitelijk verkeren leraar en leerling tegenwoordig in dezelfde omstandigheden als het aankomt op ontwerpen: vol onzekerheden en twijfels (en vaak met het vertrouwde gevoel iets onnuttig en zinledigs te doen). Het enige verschil is dat de ene een beetje meer ervaring heeft dan de ander; dat hij een beetje meer bewust is van wat hij doet, dat wil zeggen van de moeilijkheden en onzekerheden die hij iedere keer het hoofd moet bieden. Tegenwoordig is er niets algemeen te onderwijzen. Iedereen doet wat hij wil. En daarom heeft zelfs een atelier in zekere zin vele beperkingen, omdat dit in zichzelf is besloten. Welbeschouwd kan niemand zich tegenwoordig *meester* noemen: niemand heeft een praktijk om te onderwijzen, iets dat beantwoordt aan de taak en de verwachting, iets dat verbonden is met een *gemeenschappelijke grondslag* (wat een noodzakelijke voorwaarde voor de architectuur is, zoals wij goed weten). Tegenwoordig zijn er in ons werk geen gemeenschappelijke zekerheden. Het enige dat wij gemeenschappelijk kunnen hebben, is *het oordeel* over onze intenties met betrekking tot de architectuur en over onze taak binnen ons werk in de huidige situatie.

Dat is de reden dat wij op school nu al verschillende jaren projecten doen in monumentale situaties (die vaak ook heel belangrijk zijn, onze aanpak is echter zonder vals heilig onzagg). Wij hebben bijvoorbeeld projecten gedaan in Pavia, Vigevano, Mantua en Verona. In deze projecten gaan wij altijd op zoek naar een directe relatie met een oud werk, met een monument. De keuze valt altijd op monumentale gebouwen of complexen die om een of andere reden nog *onvoltooid* zijn gebleven. Dat betekent dat zij hun voltooidheid in de loop der tijd hebben verloren, of dat zij onvoltooid zijn gebleven door specifiek historische gebeurtenissen (dit is vaak het geval met oude gebouwen: de hertogelijke paleizen in Vigevano en Mantua, het 'Gran Guardia' en het romeins theater in

Verona, enzovoorts). Gebouwen en complexen waarvan de vragen nog niet zijn uitgeput, die nog steeds, of opnieuw, hun onopgeloste problemen laten zien: dat wil zeggen die nog steeds *projecten* zijn.

Op die manier gaan de studieprojecten, bij wijze van spreken, deel uit maken van een werk dat al is begonnen, dat ouder en authentiek is omdat het al vele proeven heeft doorstaan. Een werk dat ons zijn specifiek praktische problemen laat zien: een architectuur die haar antwoorden al heeft gegeven, maar die nog openstaat voor nieuwe antwoorden. In ieder geval laat een oud project een compleet overzicht van problemen zien waarop een project altijd antwoord moet geven. Deze problemen zijn in wezen altijd dezelfde. Op deze manier wordt voorkomen dat in het nieuwe project bepaalde problemen worden vermeden of weggelaten (zoals bijvoorbeeld het probleem van *decoratie*). Hiervoor moet hoe dan ook in het project openlijk en bewust de verantwoordelijkheid worden gedragen (zoals bijvoorbeeld in het geval van het *weglaten* van problemen). De aanwezigheid van een oud gebouw biedt geen verontschuldiging of garantie voor het resultaat van de studieprojecten, maar onthult eerder alle tegenstrijdigheden daarin. Dit maakt tevens het reële onderscheid tussen oud en nieuw in alle scherpte zichtbaar, inclusief de onmogelijkheid om de vorm slaafs te herhalen. De taak van het project is om precies dit te laten zien en om, in een directe confrontatie, het provisorisch karakter en de objectieve incompleetheid van het antwoord te laten zien: zie hier de *huidige voorwaarden van de architectuur*.

In mijn werk als architect is het niet anders. Als ik mijn projecten zou moeten bespreken, zou ik dezelfde dingen zeggen. Ik kan misschien slechts een paar opmerkingen toevoegen over de specifieke richting van mijn werk en de, laten we zeggen, positie die het inneemt.

Gegeven de situatie (en waarschijnlijk ook mijn interesse, mijn voorkeur), zie ik al een tijdje dat mijn onderzoeksveld zich niet uitbreidt (bijvoorbeeld naar de vele mogelijke antwoorden die men kan ontdekken in de huidige architectuur), maar zich juist altijd beperkt tot de antwoorden die al vaak zijn gegeven, die het meest zijn herhaald en het meest bruikbaar zijn. Dat wil zeggen, het veld van het gewone, van het *voor de hand liggende*. Precies dit veld heb ik gekozen. Mijn keuze is waarschijnlijk door verschillende motieven ingegeven, maar in ieder geval door één heel simpel motief: op de lange duur realiseerde ik mij dat dit onderzoeksveld het meest open en veelbelovend is. Het is in ieder geval het enige waarin de voorwaarden voor intelligente (en begrijpelijke) antwoorden aanwezig zijn. Met andere woorden, ik ben tot de conclusie gekomen (en daarin ben ik zeker niet de eerste) dat nauwgezet onderzoek naar wat men al denkt te weten, naar wat men geneigd zou zijn links te laten liggen, tot meer, laten we zeggen, verrassingen en mogelijke en onverwachte gezichtspunten leidt, dan wanneer de zogenaamde fantasie de vrije loop krijgt. Wat in werkelijkheid altijd en alleen telt is de visie, het oog dat waarneemt (dit is waarschijnlijk in ieder vak zo, maar zeker in ons vak dat altijd en vooral een *zien en transformeren van dingen* is). Als wij er in slagen het object van ons werk met heldere ogen te zien, vrij van vooroordelen (*virtuoos*),

dan onthullen de typische dingen en de meest normale aspecten, waar wij dat het minste zouden verwachten, onveranderlijk hun verbanden en beperkingen (en zijn daarom tegelijkertijd hulp, dat wil zeggen aanmoediging en raad). Om die reden is mijn werk altijd gericht op, laten we zeggen, de *diepte* (en daarin is het vasthoudend en zorgvuldig, vindt het zijn inperkingen enzovoorts), en niet op de *breedte* (dat wil zeggen op experimentalisme, op het experiment in alle richtingen). Natuurlijk heeft dit niet onbelangrijke consequenties van praktische aard (opgelegde beperkingen, simplificaties, rigiditeit, schematisme, enzovoorts) en oogst mijn werk zo nu en dan een zekere afkeur. Er wordt mij bijvoorbeeld verweten dat mijn werk kunstmatig, droog, voorspelbaar, armzalig, enzovoorts is. Maar, zoals ik al heb gezegd, ik stel de helderheid van het werk boven alles. Voor mij is vooral van belang om mijn visie en het waarom daarvan zoveel mogelijk duidelijk te maken. Een al te gemakkelijke en directe bijval interesseert mij niet; als ik die ooit krijg, dan hecht ik er de voorkeur aan om die met enige moeite te verkrijgen, ook van de kant van de beoordelaar.

Dit alles betekent dat, naarmate de tijd verstrijkt, ik mijn werk steeds meer zie verwijderen van zaken als spontaniteit en verscheidenheid (volgens een lijn, die quasi onafhankelijk is van mijn plannen, of van mijn intenties). Ik heb daarom geen enkele moeite om te erkennen dat mijn manier van werken in feite een *bewerken* is (om eerlijk te zijn denk ik dat dit, meer of minder bewust, altijd het geval is), een *herhalen* van dingen die al eens zijn gezegd. En ik benadruk dit punt (zoals altijd), omdat ik moet toegeven dat het juist dit *bewerken* is wat mij aantrekt in mijn werk: namelijk dat men *zich meet*. Men meet zich aan antwoorden die al zijn gegeven. Deze antwoorden worden opnieuw ingebracht om mijn werk te toetsen, ook om *nieuwe* problemen te toetsen, maar zonder ooit af te dwalen, zonder ooit de precieze grenzen of de uitgebreidheid (of de *virtualiteit*) van zulke antwoorden te ontkennen. Dit lijkt mij de enig overgebleven manier om dingen nog in een bespreekbare vorm aan de orde te stellen.

Dat verklaart misschien ook een zekere *traagheid* (meer of minder programmatisch) die een constante is geworden in mijn manier van werken. Ik denk echter dat die traagheid niet zo zeer voortkomt uit mijn voorkeur, maar uit het werken aan dingen die algemeen bekend zijn, dingen die juist grenzen aan het voor de hand liggende, uit het werken aan gemeenplaatsen. Ik denk dat zij voortkomt uit het feit dat wij ons niet laten weerhouden door het banale oppervlak dat de meest gewone dingen bedekt, en dat aanvankelijk de waarheid daarvan, dat wil zeggen de noodzakelijke voorwaarden van hun vorm, verborgen houdt.

Gegeven de situatie van ons werk kost het tijd om de waarheid, de wijsheid en het meesterschap die zijn opgesloten in de meest gewone dingen (bijvoorbeeld in de elementaire vorm van het huis of van zijn elementen, dat wil zeggen de vorm van het dak, van de ramen, enzovoorts) te hervinden. Dit veronderstelt een stilstaan, een tijdelijk opschorten van een oordeel. Het veronderstelt een intelligente en ongehaaste aandacht (zelfs dwars door meerdere opeenvolgende projecten heen). Maar wat telt is altijd en alleen de visie. Uiteindelijk geloof ik dat er geen reëel alternatief is voor

deze manier van werken (zeker binnen onze hypothese, laten we zo zeggen, binnen de *continuïteit van het vak*), behalve dan een academistische: denk maar aan het huis, dat relatief simpele voorwerp, dat ongedeerd de eeuwen doorkruist (behalve natuurlijk de laatste, toneel van hardnekkige formele experimenten). Laten we nu kijken naar twee parallele manieren om een dergelijk experimentalisme het hoofd te bieden. Beiden verzetten zich daartegen met dezelfde vertrouwde verwijzing naar de constructieve traditie, bijvoorbeeld de manier van een Schmitthenner of die van een Tessenow. Laten we herkennen dat Schmitthenner, met zijn voornamelijk nostalgische beschouwing van de orde, de ritualiteit enzovoorts van het traditionele burgerlijk woonhuis, dat wil zeggen met zijn substantieel formalisme, zichzelf herhaalt in zijn vele opeenvolgende projecten, terwijl Tessenow, met zijn illusievolle, vrije, juist *virtuose* beschouwing van dezelfde kenmerken erin slaagt om binnen die traditie schijnbaar vergeten aspecten zichtbaar te maken: de eerlijkheid, de waarheid van de vormen, hun *raison d'être*, en iedere keer verrast het resultaat ons door zijn authenticiteit.

Laat ik nu overstappen naar een andere kant van mijn werk, die misschien ook in algemene zin belangrijk zou kunnen zijn. Terugkijkend op mijn werk, merk ik dat al mijn werk uitsluitend antwoorden geeft op toevallige vragen en omstandigheden. En dat zonder die vragen, die omstandigheden, zonder die aansporingen, zulke antwoorden (die volgens mij dus met elkaar verbonden en van elkaar afhankelijk zijn) niet zouden hebben bestaan (neem bijvoorbeeld het uiteindelijke karakter van het project voor het kasteel van Abbiategrosso, het wezenlijke van dat *kasteel* leidde naar een *typologische* aanpak die vanaf dat moment kenmerkend is geworden voor mijn werk). Wat ik wil zeggen, op basis van mijn persoonlijke ervaring, is dat men niet echt tot het wezen van de dingen doordringt zolang men niet door de noodzaak is gedwongen. Ik wil zeggen dat het de noodzaak is die de dingen doorzichtig maakt. Maar ook dat het de noodzaak is die onze werkelijke interesse in die dingen oproept. De noodzaak reguleert onze aandacht, stuurt onze manier van kijken en doet zelfs dingen veranderen (in ieder geval voor ons, omdat wij de dingen vanuit verschillende gezichtspunten bekijken). Ik zou verschillende voorbeelden uit mijn eigen ervaring kunnen noemen. Bijvoorbeeld de beschouwing van de romaanse architectuur (of de *manier van werken binnen deze oude architectuur*) voor en na het ontwerp voor het theater van Sagunto. Of de reflectie op de gotische architectuur van de Europese handelsstad (een van mijn oude liefdes) voor en na de recente projecten voor Groningen. Dat wil zeggen het beslissend belang van deze momenten van verplichte reflectie en de verrassende uitbreiding, transformatie van het onderwerp van reflectie. Kortom, ik bedoel dat het werk ons dwingt dingen te zien, die wij anders niet zouden hebben gezien. En dit zou afdoende moeten zijn tegen de illusoire betovering van de *vrijheid* in ons werk (ik herhaal: wat in werkelijkheid alleen maar telt is de visie en dat moet voldoende zijn voor ieder gerechtigd verlangen naar vernieuwing). Ik denk dat wij eigenlijk alles zouden moeten doen om deze vrijheid zo klein mogelijk te houden. De vrijheid blijft namelijk altijd verbonden met datgene wat wij al zijn, dat wil zeggen met datgene wat wij al kunnen

zeggen. Ze blijft altijd verbonden met datgene waarvan wij het meeste houden, dat wil zeggen met datgene waarvan we ons al eens hebben bediend. Het is juist deze vrijheid die de voortgang in de weg staat.

Een laatste opmerking. Bij alles wat ik tot nu toe heb gezegd is er altijd een verantwoording van de voorwaarden die samenhangen met het werk: van de meer specifiek technische voorwaarden tot en met die van meer algemene aard. Dat wil zeggen de verhouding van ons werk met zijn *omgeving*, met zijn *milieu* (om een onder kunsthistorici geliefde term te gebruiken).

In die zin gaan wij in ons werk om met een bepaalde situatie (of *milieu*) en ontwikkelen wij op basis daarvan een manier van werken die ons juist lijkt met betrekking tot die situatie (een manier van werken waarover ik al eerder sprak en die ons werk in een bepaalde richting duwt). Daardoor wordt die situatie echter niet geëlimineerd. Zij blijft aanwezig tegenover de aldus ontwikkelde manier van werken en schept voorwaarden voor, laten we zeggen, een tweede keer (laten we ook rekening houden met het feit dat de door ons ontwikkelde manier van werken helemaal niet algemeen is: er zijn vele andere manieren, en die zijn ook meer of minder doeltreffend binnen het *milieu*). En wel in twee opzichten. In de eerste plaats ten opzichte van wat wij feitelijk doen: ieder project is een element van transformatie, van iets wat er eerst was, maar ook van iets wat zich er omheen bevindt. Ieder project confronteert zich bijvoorbeeld met de kenmerken van de locatie, met datgene wat daar omheen aanwezig is en daar voorwaarden aan stelt: de *positieve kenmerken* (ik ga het hier niet hebben over de praktijk zelf, de constructie van het bouwwerk). Maar ieder project confronteert zich ook met de *negatieve kenmerken* van de locatie (datgene wat juist aanspoort tot een kritische rol van het project zelf, tot zijn wens/verplichting om altijd ook een oordeel te zijn: bijvoorbeeld over hoe de stad is, over haar inhoud, over de *lelijke stad*, enzovoorts. Bij andere gelegenheden heb ik het hierover gehad: bijvoorbeeld naar aanleiding van de doelstellingen van het project voor het studentenhuis in Chieti ten opzichte van haar omringende stad; ik zou hetzelfde kunnen zeggen naar aanleiding van een recent project voor het gemeentehuis van Gavà).

In de tweede plaats ten opzichte van wat de anderen rondom ons heen doen, samen met ons (binnen ons eigen vak). We zouden dat ook kunnen negeren (dat is wat meestal gebeurt), maar ik blijf van mening dat dat verkeerd is.

We hebben al gesproken over het individualistische en uitgelezen experimentalistische karakter van het huidige architectonisch onderzoek (ondanks de grote transformaties die de producten in hun geheel hebben ondergaan). Daarom maken wij ook een, laten we zeggen, meer *radicale* keuze. En omdat wij ook onze mening als verschil ten opzichte van andere meningen willen uitspreken, hameren wij in ons werk op de bekende dingen, die schijnbaar het meest voor de hand liggen: omdat die dingen zich, in theorie, niet zouden moeten kunnen lenen voor tegenstrijdige interpretaties. Maar wij doen dat niet omdat wij ons willen onderscheiden. Integendeel, wij willen ons juist meten en onze antwoorden tesamen met anderen op de proef stellen. Zo zie ik de bijzondere situatie

van de besloten prijsvraag: daar hebben wij de tamelijk unieke gelegenheid om ons antwoord te bepalen aan de hand van de andere voorspelbare antwoorden, daar hebben wij de gelegenheid om ons antwoord meer expliciet te maken in directe confrontatie met de andere antwoorden die wij ons kunnen voorstellen. In die situaties is ons antwoord altijd *radicaler* geweest dan in andere, meer open situaties (dat wil zeggen minder programmatisch): bewust, maar ook onbewust, kiezen wij altijd het meest instructieve antwoord, het meest radicale (ik vraag me af of wij dit woord nog steeds kunnen gebruiken: ik denk bijvoorbeeld aan de groep 'Architettura Radicale' en die zijn duidelijk andere dingen van plan). Verleden jaar zijn wij daarin geslaagd met het project voor het Matteotti plein in Siena en met het paviljoen voor de Biennale in Venetië: in beide gevallen was, volgens mij, niet zozeer het antwoord op zich van belang, maar haar voorbeeldigheid ten opzichte van datgene wat men wilde bevestigen (voor mij is dat de *juiste* manier om het thema te begrijpen). Ook met het Boviso project voor de zeventiende Triennale is het zo gegaan.

Hilberseimers toelichting op zijn project voor de *Chicago Tribune* (dit is ook een tamelijk radicaal project, als men zich bijvoorbeeld bedenkt dat hij twee wolkenkrabbers voorstelt in plaats van één) is mij altijd goed bevallen. Het is een toelichting die geheel is geconstrueerd vanuit de andere prijsvraagprojecten, vanuit de meer voorspelbare en *voorbeeldige* (Gropius, Taut, enzovoorts). Deze toelichting bevat me des te meer als ik hem vergelijk met bijvoorbeeld de autobiografische, *poëtische* motivaties van projecten die we gewoonlijk in onze tijdschriften kunnen lezen.

De huidige situatie laat ons een rijke keuze aan formele *slogans* zien. De geschiedenis herhaalt zich: gisteren was het het *platte dak* (de beroemde *daken-strijd*), vandaag is de keuze veel ruimer: het overdreven gebruik van techniek of het lompe gebruik van klassieke orden, de actualisering van de stijl van de Moderne Beweging of puntdaken en vlaggetjes, enzovoorts, enzovoorts (aangezien vandaag de dag alleen de aanspraak op originaliteit het debat doet ontvlammen, zouden we ons moeten herinneren dat die *slogans* rechtmatig kunnen toebehoren aan zowel diegenen die ze hebben bedacht als aan hun epigonen. Want, zoals Karl Kraus zei, 'er zijn onder de voorlopers navolgers van de originelen: als twee een gedachte hebben, behoort die niet toe aan degene die hem het eerste heeft gehad, maar aan degene die hem het beste heeft gehad'). Uiteindelijk moet men niet vergeten dat, zoals Kraus altijd zei, 'moderne architectuur een overbodigheid is, gecreëerd op basis van een juiste herkenning van een gebrek aan noodzaak' en daarom kan alles terugkomen en doen alsof het een doel heeft, ook de experimenten die het meest stompzinig en nutteloos lijken. Dit alles kan ons deprimeren, ergeren of onverschillig laten (zoals bijvoorbeeld bij het publiek), maar feit blijft dat voor degenen die nu een mening hebben gevormd over het nut van een dergelijke tegenstelling van kortstondige *slogans* en niet van plan zijn zichzelf mee te laten slepen, misschien alleen de negatie (de oude, ongevaarlijke *negatie*) als enige uitweg overblijft (misschien is er nooit zo'n geschikt moment geweest om de volgende opmerking van Kraus te herhalen: 'als er iemand is die iets heeft te zeggen, laat hem voorwaarts tre-

den en zwijgen!'). En laat ik daarom met die beperkte middelen mijn jacht op het *normale* vervolgen, dat altijd moeilijk te herkennen is tussen de vele dingen die afleiden.

Niettemin, als wij geen rekening houden met dit aspect van de uitoefening van ons vak, een aspect dat ons dwingt om mee te doen aan die absurde tegenstelling van vormen, dan zouden wij tegelijkertijd de *voorwaarden* ontkennen waarop wij in ons werk het meest zijn gesteld. De voorwaarden die zeker verloren maar toch *noodzakelijk* zijn: een begrijpelijke taal, een gewone, gemeenschappelijke taal voor de architectuur (dat is haar feitelijke definitie).

Ik denk dat we daarom geen afstand kunnen nemen van datgene wat anderen binnen ons vak doen, dat we het daarom nooit op moeten geven om ons te meten, om iedere keer met ons eigen werk een oordeel uit te spreken (ook de *negatie* moet altijd de betekenis van verwachting, van een opening tot vergelijk aannemen). Daarom is dit in werkelijkheid ook de enige verbinding die overblijft. Het is het enige mogelijke vertrekpunt dat overblijft om te proberen een gemeenschappelijke betekenis voor ons werk terug te vinden.

Vertaling: Endry van Velzen.