

Claude Perrault, Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux, frontispice door S. Le Clerc, 1671. Louis XIV en Colbert bezoeken de Académie des Sciences. Op de achtergrond het nieuwe Observatorium in aanbouw

Architectuur van de Rede

De profileringen van het lijstwerk, & de andere onderdelen die een gebouw samenstellen, zijn in de architectuur dat wat de woorden zijn in een vertoog.

Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, 1745

De rijkheid van de gebruikte materialen, de grandeur van het bouwwerk, de precisie en netheid waarmee het is uitgevoerd en de symmetrie: dat waren de onbetwistbare schoonheden die Claude Perrault in 1683 aan de architectuur toekende in een tekst die gezien kan worden als het begin van het rationalisme in de architectuur, de *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*.¹ Deze opsomming lijkt wel heel ver verwijderd van een architectuuropvatting die in de architectuur iets als een taal wil zien, dat wil zeggen een structuur die in zijn beeldend vermogen iets representeert. Ook de term 'symmetrie', die in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw duidde op de harmonische, proportionele betrekking tussen de onderdelen en het geheel van het bouwwerk en die de architectuur zodoende verbond met de wereld van de (neoplatonische) ideeën, had in de mond van Perrault niet meer betekenis dan hij voor ons heeft.²

1

'Pour bien juger de cela il faut supposer qu'il y a de deux sortes de beautez dans l'Architecture, sçavoir celles qui sont fondées sur des raisons convaincantes, et celles qui ne dépendent que de la prévention, j'appelle des beautez fondées sur des raisons convaincantes, celles par lesquelles les ouvrages doivent plaire à tout le monde (...) telles que sont la richesse de la matière, la grandeur et la magnificence de l'Edifice, la justesse et la propreté de l'exécution et la symmétrie', *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Parijs, 1683, pp. iv f. De rijkheid en de grandeur werden niet door iedereen als zodanig erkend. Ook de eenvoud had zijn schoonheid. François Blondel viel Perrault hier op aan; zie Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, Londen, Zwemmer, 1973, p. 133. Maar Perrault bedoelde natuurlijk niet dat elk gebouw zo rijk en zo groot mogelijk zou moeten worden. In de *Abregé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Parijs, 1674, had hij al gesproken van een 'usage raisonnable des beautés positives'; Antoine Picon, *Claude Perrault ou la Curiosité d'un Classique*, Parijs, Picard, 1988, p. 137.

2

Perrault gaat zelf uitgebreid in op dit betekenisverschil. Hij stelt de term symmetrie zoals deze door Vitruvius gebruikt wordt synoniem met de term proportie, en gebruikt deze laatste in zijn vertaling. Zie voor gebruik van de term symmetrie in de Franse architectuurtraktaten: Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et Terminologie de l'Architecture à l'Age Classique 1550-1880*, Parijs, Picard, 1986, pp. 61-78. Zie voor de verbinding tussen de harmonische, proportionele betrekkingen en de neoplatonische ideeën: Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, New York, Harper & Row, 1968, p. 53 f. Voor de precieze doorwerking van deze ideeën in de architectuur zie: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londen, Tiranti, 1952.

Arbitraire schoonheid

Maar, zo blijkt uit het vervolg van zijn tekst, deze 'positieve schoonheden' zijn, juist door hun onbetwistbaarheid, eigenlijk van weinig belang voor de architectuur als wetenschap. Hiertegenover stelt Perrault schoonheden die hij 'arbitrair' noemt, 'omdat zij afhangen van de wil die men heeft gehad om een bepaalde proportie, een vorm en een bepaald figuur te geven aan dingen die hierin ook anders zouden kunnen zijn zonder misvormd te worden'. In de architectuur gaat het om de kennis van deze laatste vorm van schoonheid: 'het staat vast dat de kennis van de arbitraire schoonheden het meest eigenlijk is in de vorming van wat men de smaak noemt, en dat alleen hierin de ware Architecten zich onderscheiden van hen die dat niet zijn.'³

Dit onderscheid dat Perrault maakt is van een zelfde aard als het onderscheid dat Malebranche een paar jaar eerder gemaakt had in zijn *De la Recherche de la Vérité* tussen twee soorten oordelen (*jugements*). De eerste, die overeenkomt met Perraults positieve schoonheden, is 'een oordeel van de zintuigen (...) dat in ons, zonder ons en zelfs in weerwil van ons bestaat'. De tweede is 'een vrij oordeel van de wil, dat men ook kan laten als men vergissingen wil voorkomen'.⁴ Claude Perrault was, hoewel hij het ontwerp van het observatorium in Parijs en van de nieuwe oostvleugel van het Louvre op zijn naam had staan, niet in de eerste plaats een architect, maar een man van de wetenschappen. Sinds 1666 maakte hij deel uit van de in dat jaar gestichte *Académie des sciences*, waar hij zich vooral bezighield met de vergelijkende anatomie en het uitvinden van allerlei apparaten en meetinstrumenten.⁵ Colbert, de drijvende kracht achter de stichting van deze academie, gaf vermoedelijk in 1667 aan Perrault de opdracht een nieuwe vertaling van Vitruvius' Tien Boeken over de Architectuur, de *Libri Decem*, te verzorgen.⁶ In de geannoteerde vertaling van dit boek, dat in de renaissance bijna als een soort wetboek voor de architectuur had gefunctioneerd, en in zijn eigen architectuurtraktaat, de *Ordonnance des cinq espèces*, poogt Perrault de architectuur aan een zelfde soort analyse te onderwerpen als anderen, met name Descartes en Malebranche, dat voor hem gedaan hadden in de andere wetenschappen.

De geschriften van Descartes, Malebranche en Perrault bestrijken natuurlijk verschillende terreinen, maar zij komen met elkaar overeen in de methode van de analyse. In zijn algemeenheid kunnen we zeggen dat het hierbij gaat om een analyse van de verbeelding, om een uiteenlegging van de voorstelling die aanwezig is in de gedachte. Dit hield, in het door Michel Foucault gedefinieerde klassieke tijdvak, tevens en zonder duidelijk onderscheid een analyse in van de taal, van de zinnen, de door een grammatica gereguleerde opeenvolging van woorden waarin deze gedachte haar uitdrukking vond.⁷ De verbeelding die eerder, in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw, de faculteit bij uitstek was geweest om tot kennis te komen door de transformaties die ze teweeg kon

3

Claude Perrault, *Ordonnance*, p. vii.

4

Malebranche, *Oeuvres*, I, Parijs, Gallimard, 1979, p. 117 (1e ed. 1674). William Chambers maakte, na bestudering van Perraults traktaat, een onderscheid tussen 'particular qualities in Visible Objects that Act immediatly upon the organs of Vision' en kwaliteiten die hun kracht danken aan 'the Ideas we connect with them', zie Herrmann, a.w., pp. 159-160. Deze onderverdeling komt exact overeen met die van Malebranche, maar heeft het nadeel dat in de architectuur vrijwel alles tot de laatste categorie gerekend moet worden waardoor ze ongeschikt werd voor de kritiek die Perrault voor ogen had. In de indeling van Perrault is niet de 'directe werking' van een bepaalde schoonheid doorslaggevend, maar zijn onbetwistbaarheid.

5

Zie voor Perraults wetenschappelijke activiteiten: Antoine Picon, a.w., pp. 29-101 en voor de verhouding tussen zijn denkbeelden en die van Descartes: Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge (Massachusetts), MIT, 1983, pp. 23-27.

6

Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduit nouvellement en François avec des Notes et des Figures ... par M. Perrault, Parijs, 1673. Een tweede, uitgebreide editie verscheen in 1684. Dit zou tot in de negentiende eeuw de enige gezaghebbende Vitruvius-uitgave zijn. In hetzelfde jaar, in 1667, stelde Colbert een commissie in, bestaande uit Louis Le Veau, Le Brun en Claude Perrault, die de opdracht kreeg het definitieve ontwerp voor de nieuwe oostvleugel van het Louvre te maken. Deze situatie valt te vergelijken met die rond 1545, toen Jean Goujon zijn medewerking verleende aan de eerste Franse Vitruvius-vertaling, en tegelijkertijd in opdracht van François I werkte aan het ontwerp voor een nieuwe vleugel aan het Louvre, een ontwerp dat gezien kan worden als een bouwkundig manifest, waarin de herontdekte wetenschap van de architectuur uitgedragen werd.

brengen in de voorstelling, was nu, na het midden van de zeventiende eeuw, voor alles de plek van de vooroordelen en de vergissingen, omdat ze de dingen en hun eigenschappen als voorstelling met elkaar verbond in een troebele, nooit werkelijk aanwezige overeenkomst. Overal waar Jean Martin in zijn Vitruvius-vertaling uit 1547 het woord 'imagination' gebruikt, neemt Perrault zijn toevlucht tot het cartesiaanse 'méditation'. Ook het beeld dat wordt opgeroepen door de architectuur dient zich nu, in de teksten van Perrault, aan als een vooringenomenheid (*prévention*), die dingen over elkaar heen legt of bij elkaar laat behoren, die dat in werkelijkheid niet doen. Een vooringenomenheid die het oordeel vertroebelt en die vraagt om een ontleding.

Al in zijn annotaties bij zijn Vitruvius-vertaling zet Perrault het mes in één van de kernbegrippen van de architectuurtheorie tot dan toe: de proportie, dat wil zeggen de maatverhouding van de onderdelen van een gebouw en van de ordes ten opzichte van elkaar. Deze proportionering vormde in de renaissance één van de belangrijkste middelen om de onderdelen van een gebouw in het ontwerp samen te binden tot een geheel, tot een harmonisch bij elkaar horen. Deze proporties werden in een directe analogie gedacht met de lengteverhoudingen tussen bijvoorbeeld de snaren van een harp of de pijpen van een orgel die nodig zijn om deze instrumenten muzikale harmonieën te kunnen laten voortbrengen. Nog in 1677 werd deze doctrine in een rigide vorm naar voren gebracht door de muziekmeester van de Sainte-Chapelle, René Ouvrard, in een pamflet getiteld *Architecture Harmonique ou Application de la Doctrine de la Musique à l'Architecture*. Maar, zo stelt Perrault op grond van zijn fysiologische studies: 'de proporties van de onderdelen van de Architectuur hebben geen schoonheid die een zelfde positieve fundering heeft als die van de gesteldheid van de natuurlijke dingen, zoals de schoonheid van de muzikale akkoorden, die behaagt als gevolg van een juiste en onveranderlijke proportie en op geen enkele wijze afhangt van de fantasie.'⁸ Het oog bezit niet zoiets als een trommelvlies dat de maatverhoudingen direct registreert als werking, als een al dan niet plezierige trilling. Op het vlak van het beeld zijn er daarom, aldus Perrault, geen proporties die uit zichzelf, door de zuivere werking van de natuur, mooi zijn. In de voorstelling zijn de positieve en de arbitraire schoonheden dooreen gemengd. Deze ongerefecteerde, ongeanalyseerde vermenging en de macht van de gewoonte zijn de oorzaak van het onjuiste oordeel dat deze maatverhoudingen in zichzelf een waarheid zouden bezitten: 'omdat deze proporties zich bevonden in bouwwerken, die daarenboven andere positieve & overtuigende schoonheden bezaten, zoals de gebruikte materialen en de precisie van de uitvoering, is men deze proporties gaan goedkeuren & liefhebben, hoewel zij niets positiefs hadden.'⁹

In de architectuur behoren de proporties, anders dan in de muziek, niet tot de positieve schoonheden, of, in de onderverdeling van Malebranche, tot de 'jugements des sens', maar tot

7

Michel Foucault, *De woorden en de dingen, een archeologie van de menswetenschappen*, 2e druk, Baarn, Ambo, z.j., p. 110. Perraults onderscheid tussen positieve en arbitraire schoonheden komt overeen met het onderscheid, gemaakt door Cordemoy in zijn *Discours physique de la Parole* en in *La Logique* van Port Royal tussen 'signes naturels' en 'signes d'institution'. Picon, a.w., p. 154, wees al op deze analogie, maar schuift vervolgens de analogie met de taal terzijde. Het zou te ver voeren om hier zijn interpretatie van de denkbeelden van Perrault te weerleggen. Picon stelt de vraag in de vorm: is de architectuur in de ogen van Perrault een taal of is zij dat niet. In deze zin is, zoals uit het vervolg van dit artikel mag blijken, de architectuur uiteindelijk geen taal. Het punt is echter dat Perrault de architectuur op een structureel overeenkomstige manier beziet als de wijze waarop zijn tijdgenoten naar de taal keken, en zo de eerste lijnen uitzet van het rationalisme in de architectuur.

8

Claude Perrault, *Les dix livres*, ed. 1684, p. 106, n. 12.

9

Idem, p. 105, n. 7.

de 'jugements libres', dat wil zeggen tot het onzekere, glibberige domein van de kennis: 'het oor is niet in staat de kennis van deze proportie te geven: maar het oog, dat in staat is de proportie die zij doet liefhebben kenbaar te maken, kan geen enkel effect van deze proportie doen gevoelen aan de geest dan door de kennis die het geeft van die proportie.'¹⁰ Architectuur moet, voor een groot deel, gezien worden in relatie tot de wereld van de ideeën; tot de meer of minder juiste ideeën die in de architectuur uitgedrukt zijn in de voorstelling die zij overbrengt. Het is hierin dat, binnen het klassieke epistème, een specifiek architectonisch vormencanon te vergelijken viel met een taal. In de *Ordonnance des cinq espèces*, maar ook in de theoretische verhandelingen die erna zouden verschijnen, wordt de architectuur in haar formele ordeningswijzen gezien als een instrument dat, in zijn geledingen en onderscheidingen, een helder leesbare afbeelding zou moeten opleveren van zichzelf en van het gebruik waarvoor ze bestemd is. Wanneer in het laatste kwart van de zeventiende eeuw en de eerste zeven decennia van de achttiende eeuw gesproken wordt over een verband tussen deze formeel gedefinieerde bouwvormen en het gebruik dat er van hen gemaakt wordt, dan moeten we in dit verband in de eerste plaats een vorm van afbeelden zien. Het gaat er nooit om dat deze vormen via het een of ander natuurlijk proces voort zouden moeten komen uit hun functie, maar om een zo inzichtelijk en passend mogelijke articulatie van dat gebruik. Dit deel, dat wil zeggen de precieze vorm en de formele structuur van een gebouw, vormt het arbitraire deel van de architectuur. Ze bestaat, zo zouden we met Perrault kunnen zeggen, uit 'opinies'. Met deze term duidt Perrault alle vormen van kennis aan. Deze vormen zijn niet alleen arbitrair omdat, zoals hij stelt in het voorwoord van zijn *Essais de Physique*, het in de wetenschap onmogelijk is om te komen tot een perfecte kennis van de dingen,¹¹ maar ook omdat de 'taal' waarin zij afgebeeld staan (net als elke andere taal) tot stand gekomen is door toeval en gewoonte en zo in zich wordt gekenmerkt door een zekere willekeurigheid.

Regels

Perrault zelf trekt slechts één keer een directe vergelijking tussen architectuur en taal, namelijk op het moment dat hij de noodzaak om de vormen van de architectuur te reguleren naar voren wil brengen: 'Aangezien de schoonheid praktisch geen andere fundering heeft dan die van de fantasie, die maakt dat de dingen behagen naar gelang ze overeenkomen met het idee dat een ieder heeft van hun perfectie, zijn er regels nodig die dit idee vormen en rectificeren: en het staat vast dat deze regels vooral noodzakelijk zijn voor alle dingen die daarvan door de Natuur onthouden zijn, zoals de taal, de karakters van het schrift, de kleding en al die dingen die afhankelijk zijn van het toeval, de wil en de gewoonte; het is nodig dat de instituties van de mens hierin voorzien, en daarom schikt men zich naar een zekere autoriteit die de plaats inneemt van de

positieve rede.' De taal, in haar algemeenheid opgevat als een instrument om tot kennis te komen en in haar volzinnen gezien als een afbeelding van die kennis, moet in haar structuur en in haar onderdelen gedefinieerd worden om een eenduidige ordening op te kunnen stellen die deze kennis etaleert, overdraagbaar en bespreekbaar maakt. Alleen een dergelijke taxonomie maakt gerichte experimenten mogelijk die bijdragen aan het bouwwerk van de wetenschap. De principes van openbaarheid en de uitwisselbaarheid van kennis, en van de vergelijking en rationele reductie van alle 'opinions' tot een zo gering mogelijk aantal stelregels, behoorden tot de pijlers waarop de wetenschappelijke omwenteling rond het midden van de zeventiende eeuw kon plaatsvinden. Regels, ordeningen en overzichten waren nodig om tot meer positieve resultaten te komen.

De staat zou, met zijn autoriteit, bij moeten dragen aan het opstellen van dergelijke regels en zou, omgekeerd, zijn waardigheid ontlenen aan de schone en profijtelijke resultaten van diezelfde regels. Dit was althans het ideaal zoals dat in het begin van de zeventiende eeuw geschetst werd in de utopieën van Francis Bacon en Tomasso Campanella.¹² Dezelfde eeuw zag de geboorte van direct aan de regelgeving van de staat gelieerde wetenschappelijke academies. In 1635 werd de in de jaren twintig opgerichte *Académie des beaux esprits* - een ontmoetingsplek van een aantal patriciërs - door Richelieu omgevormd tot de *Académie française*. Zij kreeg als voornaamste opdracht het opstellen van een standaard woordenboek en een standaardgrammatica van de Franse taal.¹³ Mazarin stichtte in 1648 de *Académie royale de peinture et sculpture*. Het model van het verlicht-absolutisme kreeg definitief zijn beslag onder Colbert. Op zijn instigatie zou laatstgenoemde academie zich na 1660, door studie en overleg, gaan toeleggen op een deductie van een esthetische doctrine. In 1666 zag, zoals gezegd, de *Académie des sciences* het licht. Na de dood van de oude Louis le Veau, die tot dan toe 'premier architecte du Roi' geweest was, werd in 1671 de *Académie royale d'architecture* gesticht, met François Blondel als directeur.

Perraults eigen architectuurtraktaat, de *Ordonnance des cinq espèces*, was bedoeld als een rationeel voorstel ter regulering van de proporties van de vijf architectonische ordes (toscaans, dorisch, ionisch, corintisch, composiet) en hun 'karakters', dat wil zeggen de merktekens waarmee ze zich, als letters in een alfabet, van elkaar onderscheiden, zoals de *mutules* onder de dorische kroonlijst, de *tandlijst* onder de ionische, en de *modillons* die hij toekende aan de corintische en de composiete orde.¹⁴ In intentie kan het geschrift gezien worden als een soort beredeneerd standaardwoordenboek, of een standaard-'schrift' van de architectuur.¹⁵ Perrault noemde zijn arbitraire proporties 'propables' of ook wel 'vraisemblables': 'maar zelfs als er (...) in de Architectuur, in de eigenlijke zin, geen proporties bestaan die waar zijn in zichzelf: dan nog blijft over te onderzoeken of men aannemelijke en waarschijn-

12

Francis Bacon, *Nova Atlantis*, 1624; Tomasso Campanella, *Città del Sole*, Frankfurt am Main, 1628. In 1634 vertrok Campanella naar Parijs, waar hij gunstig werd ontvangen door 'les grands' aan het hof. In 1637 verscheen hier eveneens een editie van de *Città del Sole*. In hetzelfde jaar werd hier ook zijn *De sensu rerum et magia* gedrukt, waarin Campanella, in de opdracht aan Richelieu, de kardinaal oproept om de door hem geschetste zonnestad te bouwen. Campanella profeteerde voor de Franse monarchie een nieuwe gouden tijd; zij zou het nieuwe lichtende middelpunt gaan vormen in een hervormde wereld. Zie Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londen, Routledge & Kegan Paul, 1964, pp. 360-379.

13

Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Parijs, Picard, 1943-1957, deel III, p. 462. De officiële instelling werd vertraagd door het parlement, en vond pas in 1637 plaats.

14

Claude Perrault, *Ordonnance*, p. 66.

15

Joseph Rykwert vergelijkt de *Ordonnance* met het opstellen van een standaardlettertype, de *Romain du Roy*, begeleid door een volumineus rapport, door een comité van de 'Académie des sciences'; *The First Moderns, The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge (Massachusetts), MIT, 1980, pp. 40-42.

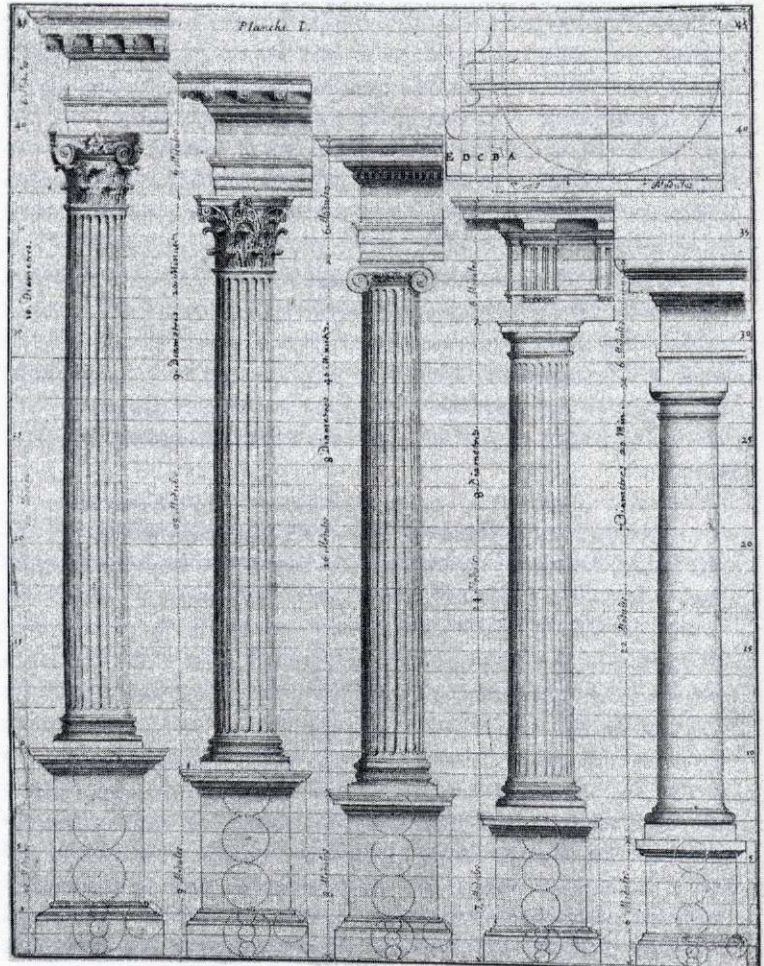
Claude Perrault, *Ordonnance*, p. xvii.
 Voor Perraults probabilisme zie
 Herrmann, a.w., pp. 127-129.

8

René Descartes, *Discours de la
 Méthode*, ed. Etienne Gilson, Parijs,
 1946, p. 73.

lijke proporties kan vaststellen die zijn gebaseerd op positieve redenen'.¹⁶ Zijn werkwijze was in principe simpel. Hij vergeleek de proporties die werden genoemd in de werken van Vitruvius, Palladio, Scamozzi en andere architectuurtraktaten en plaatste ze naast de verhoudingsmaten van de overgebleven antieke bouwwerken zoals die, nauwkeurig opgemeten, afgebeeld stonden in Antoine Desgodets' *Les édifices antiques de Rome* (Parijs, 1682). Hieruit bepaalde hij, behalve wanneer rationele overwegingen hem anders ingaven, eenvoudig het gemiddelde. Hij handelde hiermee in overeenstemming met de leerstelling die Descartes naar voren gebracht had in zijn *Discours de la Méthode*: 'tussen verscheidene, gelijkelijk ontvangen opinies, kies ik alleen de meest gematigde (...) zowel omdat zij voor de praktijk het meest gerieflijk zijn als omdat ze waarschijnlijk de beste zijn'.¹⁷

Echt duidelijk wordt de gedachtengang die ten grondslag ligt aan de *Ordonnance* pas in hoofdstuk IV, waarin het probleem van de verhouding tussen de hoogte van het hoofdgestel en de diameter van de zuil aan de orde komt. Tot aan deze passage kan de tekst gemakkelijk de indruk wekken dat Perrault het hele idee van een samenstel van proporties naar de schroothoop van een absolute en doellose willekeurigheid



Claude Perrault, *L'Ordonnance des
 cinq espèces*, 1683

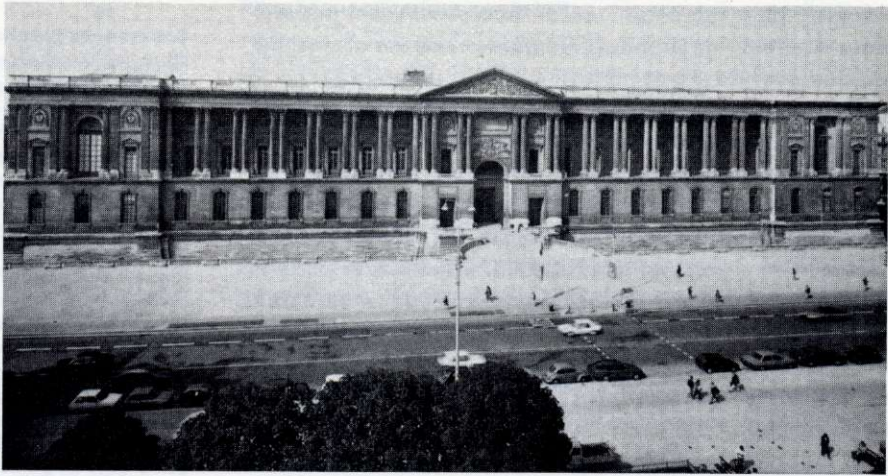
heid verwijst.¹⁸ Maar het begin van dit hoofdstuk leert anders: 'Er is niets waarover de architecten minder overeenstemming bezitten, dan over de proportie van de hoogte van het hoofdgestel ten opzichte van de dikte van de kolommen (...) Deze proportie zou niettemin de meest gereguleerde van alle moeten zijn; er is er niet één die meer belangrijk is, of met meer recht choqueert wanneer zij niet redelijk is. Het is zeker dat van de regels van de Architectuur die regels het meest belangrijk zijn die eigen zijn aan de soliditeit; & dat er niets is dat met meer macht de schoonheid van een gebouw vernietigt, dan wanneer men in de onderdelen die het samenstellen proporties opmerkt die in tegenspraak zijn met wat die soliditeit tot stand moet brengen, zoals wanneer het lijkt alsof de onderdelen niet in staat zijn te ondersteunen wat ze moeten dragen, of niet gedragen lijken te kunnen worden door wat hen ondersteunt.' Eén van de voor de opbouw van de ordes meest belangrijke proporties wordt hier verbonden aan het vraagstuk van de soliditeit. Het gaat Perrault, zoals uit de tekst mag blijken, daarbij niet om de werkelijke soliditeit, maar om de schijnbare of, beter gezegd, de klaarblijkelijke soliditeit, dat wil zeggen om een redelijke verhouding tussen last en drager die zich helder laat aflezen aan de voorstelling die het gebouw biedt; om een soort tableau van de mechanica van de architectuur. Tevens maakt deze tekst impliciet duidelijk dat de architectuur in principe in zichzelf ook anderssoortige redelijke verbanden zou kunnen afbeelden.

Tot dan toe werd de hoogte van het hoofdgestel niet gerelateerd aan de dikte, maar aan de hoogte van de dragende zuilen, en wel zo dat bij de in lengte oplopende reeks van ordes de hoogte van het hoofdgestel toenam. Dit nu was in de beschouwingwijze van Perrault geheel tegen de rede. De soliditeit van een kolom hangt in de eerste plaats af van zijn diameter en wordt, zo wist Perrault, kleiner wanneer zijn lengte toeneemt. In deze situatie, 'waarin de dingen zo verward zijn dat de meest verlichte beoordelaars (*Juges*) het niet kunnen weten', kiest Perrault voor een oplossing die zo dicht mogelijk in de buurt van de bestaande 'opinies' blijft, maar de grootste, onbetwistbare onredelijkheid eruit haalt. Hij stelt voor om het hoofdgestel van alle ordes een hoogte te geven gelijk aan twee keer de diameter van de zuil.

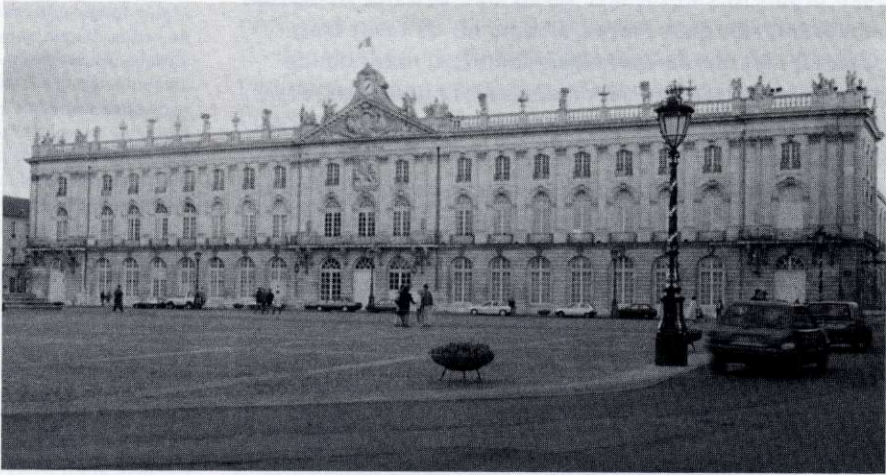
Hij kiest hier, zoals elders in zijn traktaat, voor een simpele, makkelijk te onthouden verhouding. Bij het opstellen van deze verhoudingen zorgt hij ervoor dat de andere hoofdverhoudingen van de ordes uitgezet kunnen worden in één en dezelfde eenvoudig lineair opklimmende reeks. Aangezien er geen 'in zich zelf ware proporties' zijn, en deze ordonnantie, net als een taal, gezien moet worden als een middel om bepaalde redelijke verbanden met enige waarschijnlijkheid af te kunnen beelden, ligt het voor de hand dit middel zo handzaam mogelijk te maken.¹⁹ De onderdelen van de architectuur en hun verhoudingen moeten, zo zouden we Perraults denkbeelden in het kort kunnen weergeven, gereguleerd worden, opdat deze regels, als overeenkomst, als een overeengekomen teken een

18
Ook François Blondel lijkt, vermoedelijk na het lezen van een aantal excerpten uit het nog ongepubliceerde manuscript, de tekst aanvankelijk zo gelezen te hebben (François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, 1675 - 1683, Bk. V, 1683, pp. 761, 762; zie Herrmann, a.w., pp. 131 f.). Maar feitelijk komen de denkwijzen van Perrault en Blondel in hoofdlijnen overeen. Uiteindelijk zou ook voor Blondel de architectuur, en met name de ordonnantie, een uitdrukking moeten zijn van 'un principe stable, constant et indubitable', dat, zoals in de andere wetenschappen, gevonden zou moeten worden 'sur l'induction et sur la suite de plusieurs expériences'. Hun voornaamste meningsverschil lag niet hier, maar in de vraag welke status toegekend moet worden aan de verhoudingen aanwezig in de antieke bouwwerken en de hiermee samenhangende vraag of optische correcties wenselijk zijn (zie hierna). Moderne interpretaties hebben in Perraults 'arbitraire schoonheden' een vroeg voorbeeld van een relativisme gezien, waarin de conventies van het bouwen geheel verknoot zijn met de geschiedenis, dat wil zeggen met een specifieke context in plaats en tijd. Alexander Tzonis herhaalt nog deze interpretatie in *Het architectonisch denken. Ontwerp, rationalisering van de architectuur en maatschappelijke macht*, Nijmegen, SUN, 1982, p. 98. Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 61, heeft al eerder duidelijk gesteld dat van een dergelijk relativisme hier geen sprake is. Maar ook hij komt niet tot een geheel en al heldere interpretatie. Duidelijk wordt de tekst pas wanneer we de nadruk leggen op het 'en elles memes', wanneer Perrault stelt: 'il n'y a point à proprement parler, dans l'Architecture de proportions véritables en elles memes', en we ons bedenken dat Perrault zijn arbitraire schoonheden op een zelfde manier bezag als zijn tijdgenoten een wetenschappelijke taal bezagen.

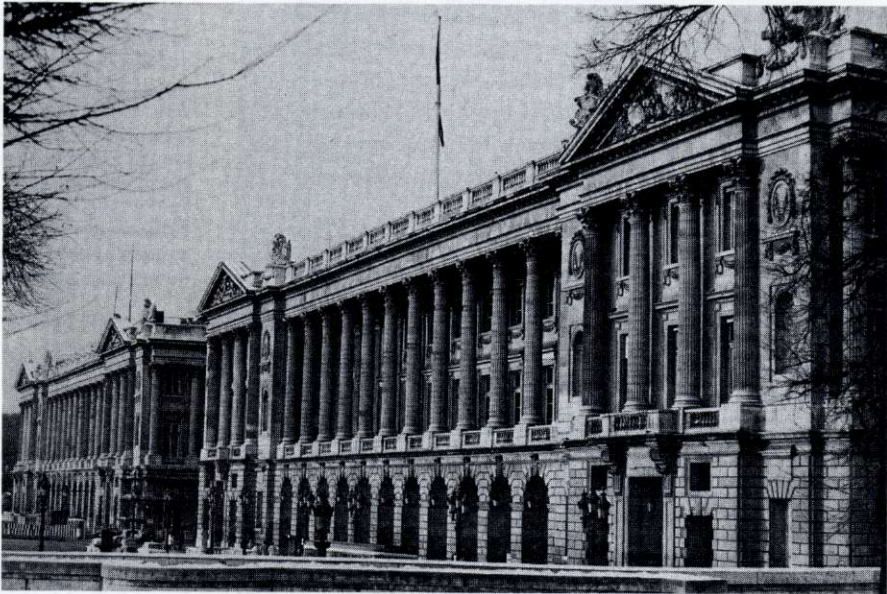
19
Vgl. Foucault, a.w., p. 84: 'Als men daarentegen bij afspraak een teken vaststelt, kan men altijd (en moet men ook!) het zo uitkiezen, dat het eenvoudig is, gemakkelijk in de herinnering terug te roepen, toepasbaar op een groot aantal elementen, in staat om zich te verdelen en om zich bij iets anders aan te sluiten.'



Claude Perrault, Louvre, colonnade, 1670-1680



Emmanuel Héré, Hôtel de Ville, Nancy, 1752-1755



Jacques-Angé Gabriel, Place de la Concorde, 1755-1763

bepaald denkbeeld helder kunnen weergeven. Afwijkingen zijn alleen dan verdedigbaar wanneer daarvoor redenen aan te voeren zijn, waarvan zij dan op hun beurt de beeltenis vormen en die daarmee als verschil helder aan het gebouw zijn af te lezen. Vandaar dat de hoofdgestellen van alle ordes een zelfde verhouding moeten hebben tot de diameter van de zuilen waarop ze rusten. Vandaar ook, bijvoorbeeld, dat de *astragaal*, het profiel dat de beëindiging vormt van de zuil en die in de ionische orde duidelijk gedefinieerd kan worden in zijn verhouding tot de voluut, in de opinie van Perrault in alle ordes dezelfde dimensies moet hebben: 'aangezien deze proportie bepaald is in deze Orde, zie ik geen enkele reden om hem te wijzigen in de andere.'²⁰

In het vierde hoofdstuk van de *Ordonnance* gaf Perrault voor het eerst een duidelijke, inzichtelijke, positieve reden voor een bepaalde proportie, en zijn redenatie was bovendien zo redelijk dat de *Académie* er niet omheen kon. In de laatste weken van 1688 had de Academie zich met tegenzin en grote reserves geworpen op de bestudering van Claude Perraults traktaat. In januari 1689 werd het vierde hoofdstuk bereikt. De inhoud hiervan moet de leden van de Academie met een klap geraakt hebben. De lezing van de *Ordonnance* werd gestaakt, en in de volgende bijeenkomsten zouden zij trachten te komen tot een regulering van 'die proporties waarvan zij van mening zijn dat zij het best nagevolgd kunnen worden'.²¹ De *Académie royale d'architecture* zette zich nu in ernst aan de taak waarvoor ze in principe was ingesteld: het opstellen van een rationele architectonische doctrine.²²

De heldere articulatie

Binnen de denkwijze van Perrault konden nu ook andere gebruiken die de architectuur waren binnengeslopen als misbruiken aan de kaak gesteld worden, zoals de gewoonte, overgenomen door Palladio en Scamozzi, om het fries en de architraaf als het ware in elkaar te laten overlopen door het gebruik van een concaaf profiel, of de barokke gewoonte om kolommen en pilasters 'met elkaar te vermengen en elkaar te laten doordringen'.²³ Net als in de andere wetenschappen kwam het immers aan op een heldere definiëring en uiteenlegging van de verschillende elementen.

Het is niet verwonderlijk dat noch Bernini, noch Le Veau maar Perrault het uiteindelijke ontwerp voor de nieuwe colonnade van het Louvre zou tekenen.²⁴ Dit werk werd, zoals Emil Kaufmann stelde in zijn *Architecture in the Age of Reason*, het voorbeeld voor de komende generaties architecten, omdat het een overtuigend beeld gaf van 'helderheid en gracieuze terughoudendheid'.²⁵ Voor een kunsthistoricus die zijn oog het liefst richt op grote verschillen en diepgravende controverses die zich laten aflezen aan het wisselende gelaat van de bouwwerken, is de 'klassieke' periode die hier aanvangt, één van de in de latere geschiedenis zeldzame periodes die echt een stijl in de zin van een stabiele, door grote groepen gedeelde vorm hebben gevonden, weinig interessant. In de

20

Claude Perrault, *Ordonnance*, p. 33.

21

Herrmann, a.w., pp. 142-144.

22

Zie voor de voortgang van deze regelgeving Wolfgang Herrmann, 'Antoine Desgodets and the Académie royale d'architecture', *Art Bulletin* (New York), 1958, XL, p. 35. In 1701 zou, zonder dat daarbij Perrault genoemd werd, in de *Procès Verbaux* als besluit van de leden van de Academie opgenomen worden dat 'de hoogte van het entablement (...) bepaald kan worden door de diameter van de kolom, door altijd twee diameters aan het entablement te geven'; Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 124.

23

Claude Perrault, *Ordonnance*, hoofdstuk VIII, 'De la hauteur des entablements'.

24

Het ontwerp van deze colonnade werd en wordt over het algemeen toegeschreven aan Perrault. Deze toeschrijving was al direct vanaf het einde van de zeventiende eeuw omstreden, als gevolg van de opdracht die Colbert gegeven had aan het driemanschap Perrault, Le Brun en Le Veau, waarin onder meer bepaald was dat niemand zich ten koste van de anderen de auteur van een bepaald ontwerp mocht noemen. Perrault heeft in ieder geval een grote invloed gehad. Het uiteindelijke ontwerp is vrijwel zeker in 1669 en 1670 tot stand gekomen in een voortdurend overleg tussen Perrault, de tekenkamers van de *l'agence de Bâtiments du Roi* (die officieel onder leiding stond van Louis Le Veau) en Colbert. Zie Picon, a.w., pp. 157-184.

25

Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason, Baroque and Post Baroque in England - Italy - France*, New York, Dover, 1955, pp. 127-128. Kaufmann stelt terecht: 'There is not much difference between the Louvre Colonnade by Perrault and the buildings on the Place de la Concorde by Gabriel.'

Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 142.

Briseux schreef over deze regenboog: '...tout y est distingué, et cependant tout s'y réduit à un. Cet effet merveilleux provient, suivant les expériences du Célèbre Newton, de ce que les sept couleurs qu'on y remarque occupent des espaces qui sont entre-eux dans la même proportion que les intervalles des sept Tons de la Musique: Tableau naturel que le Créateur présente à nos yeux, pour nous initier au Systeme des Arts.' Briseux' traktaat was weinig succesvol. Jean-François Blondel noemde het 'peu estimé' (Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 173). Marc Antoine Laugier geeft vermoedelijk de mening van zijn tijdgenoten weer wanneer hij over de proportieeler van Briseux opmerkt: 'il a fallu nous dire en quoi précisément elles consistent, il n'y a fait que nous répéter les opinions arbitraires des quelques anciens, et nous donner plus arbitrairement encore pour règle les accords de la musique'; *Essai sur l'architecture*, p. xxvi; Antonio Hernandez, *Grundzüge einer Ideengeschichte der Französischen Architekturtheorie von 1560 - 1800*, Basel, 1972 (dissertatie uit 1965), p. 102.

Charles-Étienne Briseux, *Traité du Beau Essentiel*, Parijs, 1752, p. 2; 'La disparité des opinions et la controverse de Blondel et Perrault sont comme l'époque de la décadence de l'Architecture en France. Dès ce temps là, la vérité a été cachée sous le voile du faux et du arbitraire.' Zijn verhandeling is, aldus Briseux in deze inleiding, geboren uit discussies die hij gevoerd heeft met een groot aantal collega's aan de Academie, van wie 'la plupart marchant avec confiance sous la bannière de Perrault et refusant de faire dépendre le beau des proportions'.

Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 172.

Amédée Frézier, 'Dissertation sur les ordres d'architecture', 1738, in *Théorie de la coupe des pierres*, Strasbourg, 1737-1739, T. 3, p. 18; Charles Dupuis, *Nouveau Traité d'architecture comprenant les cinq ordres des Anciens*, 1768. Zie voor deze voorstellen Szambien, a.w., pp. 42-45.

woorden van Kaufmann: 'Toen brak er een periode aan van stilte en rust. Gezien vanuit een geschiedkundig oogpunt is deze periode van minder belang dan de voorgaande en komende worstelingen. (...) Het is aan de historicus om te zien of in deze tussentijd het leven onder dit oppervlak door bleef gaan.'

Perraults analyse kan gezien worden als een wat late toepassing van de nieuwe wetenschappelijke denkwijzen op de architectuur. Eenmaal doorgevoerd zou ze in haar structurele hoofdlijnen voor lange tijd de basis vormen voor het architectonisch denken. De *Ordonnance* werd, ondanks de lauwe ontvangst in de *Académie royale d'architecture*, in 1696 door de directeur van de *Académie de France* in Rome aanbevolen als 'het beste boek in zijn genre'.²⁶ Op het vlak van de formele ordeningswijzen, wat in dit geval wil zeggen de wijze van ordenen van de elementen van de ordes en het gebruik dat er van hen gemaakt werd in het ontwerp van plattegrond en opstand, was de breuk met het verleden definitief. Het barokke of maniëristische spel van weerspiegelingen dat, gepresenteerd in zijn contaminaties en bedrieglijkheden of in een geserreerde bedwongenheid, de architectonische ontwerpen van het begin van de zeventiende eeuw kenmerkte, werd gebroken in een helder gearticuleerde uiteenlegging en omgezet in een ordelijke en elegante representatie.

Nog in 1683 beschreef François Blondel, vlak voor de verschijning van Perraults traktaat, in het voorlaatste deel van zijn *Cours d'Architecture* de hoofdlijnen van de oude theorie van de proporties zoals die uitgezet waren door Alberti en de analogie tussen deze proporties en de muzikale harmonieën. Hij was de laatste. Alleen Charles-Étienne Briseux zou in 1752, in zijn *Traité du Beau Essentiel*, nog een weinig geslaagde poging doen de harmonische, muzikale proporties opnieuw als ontwerpregel te funderen, nu met behulp van de autoriteit die de ontwerpen van Palladio nog steeds bezaten en de door Newton gepostuleerde harmonische onderverdeling van de kleuren van de regenboog.²⁷ Briseux, 92 jaar oud en terugkijkend op zeventig jaar architectuurtheorie, zag slechts verlies; het verlies van algemeen geaccepteerde regels die de architectuur een positief, niet arbitrair, vaststaand fundament hadden verleend. De professoren die Blondel waren opgevolgd aan de Academie 'hebben het onderwijs in de fundamentele principes van de architectuur gestaakt', aldus de oude architect.²⁸

Dit alles wil niet zeggen dat de proporties die Perrault opgesteld had voor de verschillende ordes eenvoudig aangenomen werden. Integendeel, afgezien van de hiervoor besproken simpele regel voor het hoofdstel schijnen ze vrijwel nooit te zijn toegepast.²⁹ Andere overzichten van de hoofdverhoudingen van de ordes werden opgesteld, met name door Amédée Frézier en Charles Dupuis, die echter, in navolging van Perrault, alle gekenmerkt worden door een in eenvoudige getallen uitgedrukte, en in een enkel tableau helder uitgezette, simpele lineaire progressie.³⁰ De Academie nam in 1745 het voorstel aan dat genoemd werd in een op haar

verzoek door Garnier d'Isle opgesteld rapport, waarin de verhoudingen tussen de diameter en de lengte van de verschillende kolommen gereguleerd werden in de reeks 1 : 7, 8, 9, 10 voor respectievelijk de toscaanse, de dorische, de ionische en de corintische orde.³¹

De status van het verleden

Deze proporties werden nu echter niet 'waarschijnlijk' genoemd, maar 'gemiddeld', een predikaat waarmee impliciet aangegeven werd dat in het ontwerp van deze regel afgeweken kon worden. In dit meningsverschil tussen Perrault en de Academie was zowel de autoriteit van de antieke voorbeelden als een zekere ontwerp vrijheid in het geding.

De overgeleverde romeinse bouwwerken gaven, zoals de minutieuze en niet door vooroordelen gehinderde opmetingen van Desgodets overduidelijk lieten zien, een beeld van een grote variatie, dat zich niet tot een enkele, eenduidige regel liet herleiden. Voor Desgodets betekende dit niet dat in al deze ontwerpen de willekeur een grote rol had gespeeld.

Hij nam aan dat aan al deze variaties redenen ten grondslag lagen, die echter voor hem en zijn tijdgenoten weer in het duister van een schimmige reflectie waren teruggevallen: 'de proporties van de Architectuur bevatten mysteries waarin alleen de geleerden kunnen doordringen'.³²

Wanneer er geen positieve redenen gegeven kunnen worden voor elk onderdeel van de antieke voorbeelden, dan wil dat niet zeggen dat die redenen er niet zijn. Wanneer François Blondel in zijn *Cours d'Architecture* toe moet geven dat van een aantal onderdelen van de klassieke architectuur, met name het corintisch kapiteel, 'men met genoeg waarschijnlijkheid zou kunnen zeggen dat het plezier dat zij de ogen geven slechts afkomstig is van de gewoonte en de autoriteit van hen die ze het eerst in het werk toegepast hebben', voegt hij direct daaraan toe: 'tenminste, wanneer er niet een meer verborgen reden is, die niet minder natuurlijk is, en die het plezier veroorzaakt dat we hebben wanneer we ze zien'.³³

Heeft het tijdperk van Lodewijk de Grote een achterstand in kennis ten opzichte van het nog altijd lichtende voorbeeld van de antieken, of mogen we denken, nee, móeten we denken dat onze wetenschap en kunsten al superieur zijn aan 'Le beau siècle d'Auguste'? Dit vormde het twistpunt in de strijd tussen de 'anciens' en de 'modernes' die het politiek gekleurde decor vormde waarbinnen de controverse tussen Perrault en Blondel zich afspeelde. Deze strijd was in alle ernst ontbrand sinds de stichting van de *Académie française* en zou tot in de achttiende eeuw doorsmeulen. Hij speelde zich vooral af in de wereld van de letteren en de poëzie, maar ook de andere kunsten en wetenschappen werden in het retorisch gewoel betrokken.³⁴

Claude Perrault, zelf een uitgesproken 'moderne', vatte de positie van de 'anciens' kort en helder samen in het voorwoord van de *Ordonnance*: 'men heeft willen redeneren op grond van autoriteit, uitgaande van de veronderstelling dat de auteurs van de bewonderenswaardige werken uit de antieke oudheid

31

Szambien, a.w., p. 44. Deze hoofdverhoudingen zijn gelijk aan de proporties die in Vignola's traktaat gegeven worden. Dit traktaat was door de regelmatigheid en relatieve simpelheid van de proporties die erin gegeven worden heel populair geworden in Frankrijk; zie Herrmann, 'Antoine Desgodets', pp. 37, 38.

32

Antoine B. Desgodets, *Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, 1682, préface; Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 43.

33

François Blondel, *Cours*, dl. V, p. 767.

34

Zie voor deze strijd Joseph Rykwert, *The First Moderns*, pp. 25-27; Antoine Picon, *Claude Perrault*, pp. 104-111.

niets hebben gedaan zonder redenen, hoewel wij deze niet kennen'. Hij beschuldigde de 'anciens' ervan dat zij de status van hun vak wilden verhogen door middel van een opzettelijke mystificatie: 'naast enkele eerlijke lieden die, wellicht omdat ze er niet genoeg over hebben nagedacht, oprecht geloven dat de klassieke oudheid de eer toekomt onfeilbaar, onnavolgbaar en onvergelijkbaar te zijn, zijn er velen die heel goed weten wat ze doen wanneer ze dit blinde respect voor de antieke bouwwerken toedekken, en die heel goed het verlangen kennen dat zij bezitten om de zaken van hun professie te doen voorkomen als mysteries waarvan zij de enige interpreten zijn.'³⁵ Het zou echter zeker niet juist zijn de 'anciens' af te schilderen als een aantal reactionairen die elke wetenschappelijke verheldering trachtten te blokkeren. Isaac Newton, om het duidelijkste voorbeeld te noemen, kan zonder meer gezien worden als een 'ancien'. Hij kwam tot zijn concept van de zwaartekracht na een omvangrijke studie van antieke, veelal occulte wetenschappelijke literatuur en na het verrichten van talrijke alchemistische proefnemingen, die hem de overtuiging schonken dat er in de natuur 'actieve krachten' aan het werk waren.³⁶ Meer precies geformuleerd komt het vraagstuk dat beide partijen verdeeld hield neer op de waarde die de voortbrengselen van het verleden hebben voor het denken, voor de hypothesevorming.

35

Claude Perrault, *Ordonnance*, p. xx.

36

Zie Betty Jo Teeter Dobbs, *The Foundation of Newton's Alchemy or 'The haunting of the Greene Lyon'*, Cambridge, University Press, 1975.

De grote variatie aan proporties die de antieke bouwwerken laten zien werden in het algemeen verklaard door de aanname dat de oude bouwmeesters in het uiteindelijke ontwerp optische correcties hadden toegepast. Deze verklaring bezat enige autoriteit omdat Vitruvius zelf op deze noodzaak tot correctie had gewezen. Perrault had getracht de rechtmatigheid van optische correcties te weerleggen, maar was daarin niet geheel en al geslaagd.³⁷ Na zijn argumenten kon de in het begin van de zestiende eeuw ontwikkelde en in 1545 door Sebastiano Serlio in zijn traktaat afgebeelde, simpele, zuiver perspectivische correctiemethode in de prullenmand verdwijnen, maar ze waren niet overtuigend genoeg om elke aanpassing bij voorbaat uit te sluiten. Anders dan Perrault het had gewild bleef de afwijking in het algemeen een onderdeel uitmaken van de arbitrariteit van de regel. Meer dan zeventig jaar na het verschijnen van de *Ordonnance* zou Pierre Patte concluderen: '(...) niemand heeft tot nog toe genoeg autoriteit gehad om wetten op te stellen die onschendbaar gehandhaafd kunnen worden, de reden hiervoor is ofwel de moeilijkheid regels te vinden die in zichzelf een evidente waarheid bezitten (...) of de onmogelijkheid om de menselijke geest te onderwerpen aan besluiten die niet gebaseerd zijn op principes die van de natuur zijn afgeleid.'³⁸

37

Zie W.D. Bröner, *Blondel - Perrault. Zur Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts in Frankreich*, Bonn, 1972, dat voornamelijk gewijd is aan deze meningenstrijd over de noodzaak van optische correcties.

38

Pierre Patte, *Etudes d'Architecture*, Parijs, 1755, p. 2; Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, p. 143.

De analyse die Perrault doorgevoerd had, de analyse van de verbeelding, had een ongemakkelijke arbitrariteit opgeleverd. Een arbitrariteit die de architectuur, in geschreven theorie en gebouwde praktijk, al die tijd is blijven achtervolgen zonder dat dat werkelijk problemen gaf: de analyse liet in haar structuur arbitrariteit toe in de ruimte van de niet te verifiëren

hypothese. Architecten, met name de leden van de Academie, tenderden in het algemeen naar de positie van de 'anciens'. De antieke, Romeinse bouwkunst bleef oplichten als een uiteindelijk beloofde en tegelijkertijd zichtbare, maar onbekende regel. Ze gaf aan de architectuur een waarmede en bovenal een instrument voor een interne consistentie; een formele ordening, iets als een taal. Tegelijkertijd fundeerde ze een relatieve vrijheid; in de rijkdom van haar vormen bood ze een aanschouwelijke ruimte om de regels die de academie voortdurend deduceerde aan te passen aan het oordeel van het oog en, vooral ook, aan de specifieke condities die zich in het ontwerp aandienen.³⁹

De smaak

Het 'vrije', arbitraire oordeel uit zich in de architectuur veelal niet in een in woorden uitgeschreven hypothese, maar in de precieze vormen van het ontwerp. De antieke voorbeelden werden door de academie beschouwd als een soort verzameling van dergelijke in vormen gegeven oordelen waarvan de 'tekst', dat wil zeggen de uiteenzetting van de redenen die aan die oordelen ten grondslag liggen, niet direct te ontcijferen viel. In het klassieke tijdvak werd deze wat duistere ruimte tussen de woorden en de dingen, dit woordeloze oordeel, opgenomen in de verhandelingen over de architectuur door middel van een nieuw begrip: de smaak.

Het figuratieve gebruik van deze term vond vermoedelijk vanaf ongeveer 1640 ingang in Frankrijk.⁴⁰ De Academie trachtte al direct na haar inauguratie te komen tot een definiëring van de smaak, of beter gezegd, van de 'goede smaak'. In de oordelen die ze mogelijk maakt is de smaak een vorm van kennis. Dit betekent, zoals Perrault nadrukkelijk naar voren bracht, dat ze, net als wat kennis genoemd wordt, voor het overgrote deel berust op vooroordeel en gewoonte. De smaak behoort tot het domein van de 'opinions', en het kwam er voor de academie op aan te komen tot een selectie van de vermoedelijk meest juiste opinions. Het probleem werd in januari 1672 provisorisch opgelost door te stellen dat 'de ware regel om te weten te komen welke dingen van een goede smaak zijn te midden van alles wat behaagt, is na te gaan wat altijd het meest in de smaak is gevallen bij intelligente personen, van wie de verdienstelijkheid zich laat aflezen aan hun werken of hun geschriften'.⁴¹

Gedurende heel haar bestaan bleef het probleem van de smaak de Academie bezighouden; feitelijk viel ze samen met de arbitrarigheid die uit de analyse van Perrault naar voren was getreden. De smaak bleef, zo blijkt uit de vele verhandelingen over dit onderwerp, in theorie al die tijd gebonden aan de rede. Als faculteit van de mens werd ze, net als de geest, gezien als een natuurlijke aanleg tot redelijkheid, als een 'gevoel van waarheid', of, zoals de definitie luidt in het laatste grote klassieke leerboek van de architectuur, de *Cours d'Architecture* van Jean-François Blondel, als 'een gevoel van regels zelfs als men die niet kent'.⁴² In dit 'tijdperk van de rede' waren

39

François Blondel bijvoorbeeld sprak van '(...) la beauté que la différence des lieux, de l'usage et de l'ordonnance pourrait avoir alterée', *Cours*, dl. V, p. 703.

40

Zie voor het gebruik van deze term Werner Szambien, a.w., pp. 99-110.

41

Henri Lemonnier, *Procès Verbaux de l'Académie royale d'Architecture*, 10 vols., Parijs, 1911-1929, T. 1, p. 3.

42

Jean-François Blondel, *Cours d'architecture ... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes, 1771-1777*, T. I, p. 448. Blondel maakt een onderscheid tussen de 'goût naturel' en de 'goût acquis', waarbij de eerste gevormd wordt door deze 'natuurlijke aanleg', en de tweede door de verkregen, rationele kennis. Deze 'verkregen smaak' heeft de 'natuurlijke smaak' nodig om nieuwe kennis mogelijk te maken, maar is, als positieve, algemeen overdraagbare kennis, als rede en regel, belangrijker dan de natuurlijke smaak die, los van de rede, tot vergissingen kan leiden.

43

Charles-Étienne Briseux, *Traité du Beau*, p. 47.

smaakverschillen alleen denkbaar binnen de ruimte van de nog onvoldoende gereflecteerde voorstelling. Bij een verschil van smaak moest er sprake zijn van een onredelijkheid, ook al was het niet direct duidelijk waarin precies die onredelijkheid gelegen was: 'als er zich in mensen verschillende affecten voordoen, en als hieruit ongelijke oordelen worden geboren, dan komen deze verschillen slechts voort uit de grotere of kleinere kennis die zij bezitten, uit de meer of minder goede gesteldheid van hun organen; vaak uit hun onwetendheid en bijna altijd uit de stand waarin hun gedachten verkeren over de gewaarwordingen die in oorsprong en in wezen in een ieder dezelfde zijn', aldus Briseux in zijn *Traité du Beau*.⁴³

Deze binding aan de rede betekende tevens dat, door het verkrijgen van een grotere kennis en ervaring en de hiermee direct samenhangende verfijning en verbetering van de te hanteren ontwerpregels, het smaak-oordeel verbeterd zou kunnen worden. De architectuur zou zich in de richting van een uiteindelijke perfectie kunnen ontwikkelen door de voortdurende wisselwerking tussen de intuïtie van redelijkheid aanwezig in het oordeel van de smaak en een rationele analyse van datzelfde oordeel. Dit was, alweer in theorie, de taak die de Academie zich gesteld zag. In de woorden van Germain Boffrand, sinds 1709 'Académicien de première classe': 'Het is een grote onderneming van de menselijke geest om een kunst te herleiden tot haar principes: dit is het werk van vele eeuwen, de vrucht van een diepgaande bespiegeling over wat de meest verlichte mensen heeft behaagt of mishaaft, en het effect van een vaak gerectificeerde ervaring.'⁴⁴

44

Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, 1745, p. 4.

In de praktijk echter luidde de instelling van het smaak-begrip een periode in waarin de ontwikkeling van de architectuurtheorie vrijwel stil zou staan. Het begrip ging functioneren als een vrijbrief die elke persoonlijke vorm-voorkeur bij voorbaat sanctioneerde en daarmee de ontwerper, maar ook de geïnteresseerde amateur-criticus (een categorie die te zamen met het smaak-begrip opkwam) ontsloeg van de ongemakkelijke, restrictieve verplichting om deze voorkeur van expliciete en inzichtelijke redenen te voorzien.⁴⁵ 'Volgens mijn smaak'; deze woorden voldeden om een bepaalde bouwvorm te verdedigen of te bekritisieren, of, wat subtieler uitgedrukt: 'ik ben hier van overtuigd, te zamen met een oneindig aantal mensen die smaak hebben.'⁴⁶

45

Op dit moment lijkt, nu de smaak tot het domein van het subjectieve behoort, het begrip 'kwaliteit' een dergelijke rol te vervullen.

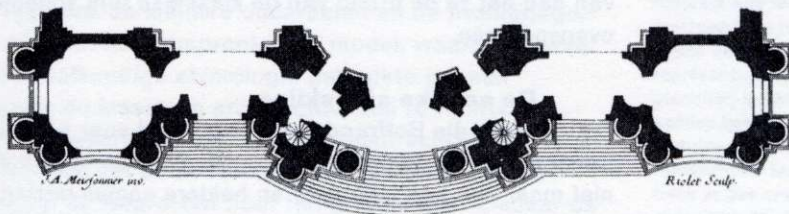
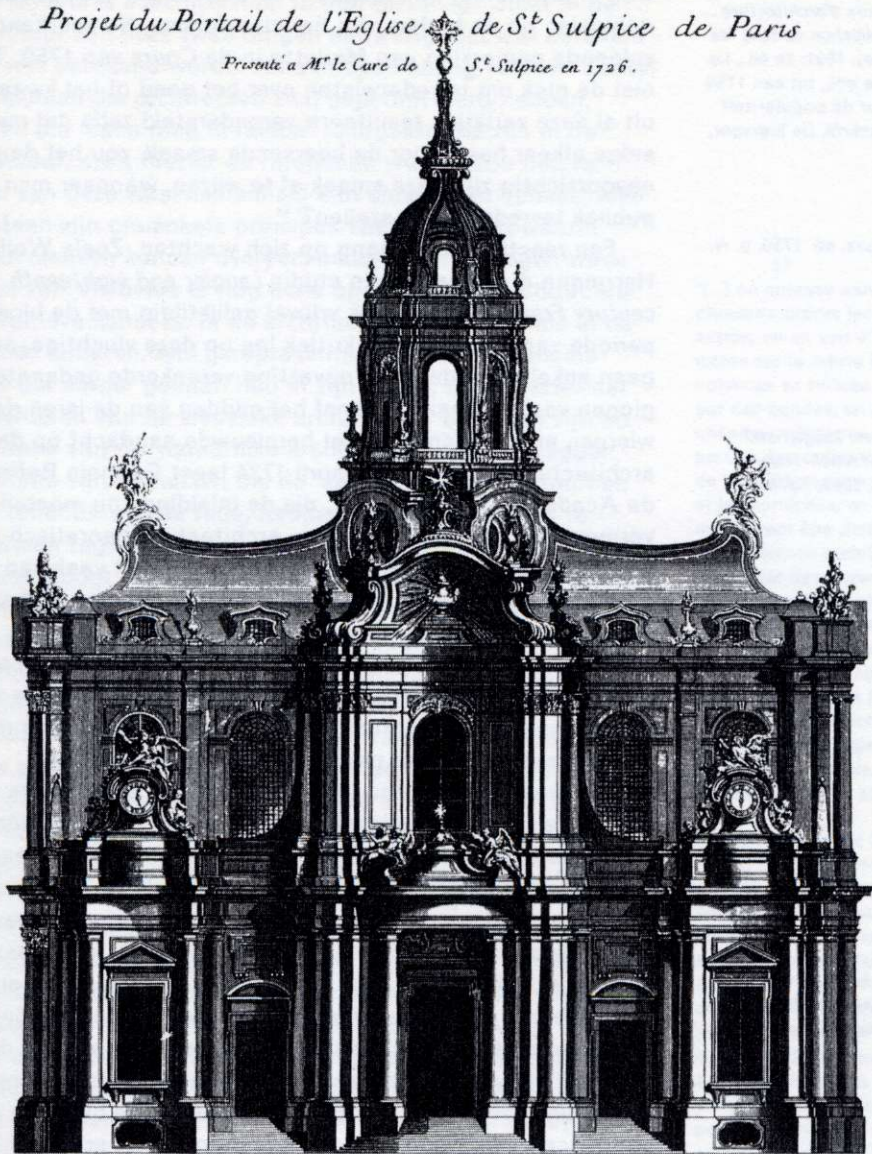
46

Dit laatste citaat komt uit Jean-Louis de Cordemoy, *Nouveau Traité de toute architecture*, 1706, 2e ed. (avec un dictionnaire), 1714, p. 205. Dit werk is een vroeg voorbeeld van een door een geïnteresseerde leek geschreven traktaat. De Abt kritiseert hierin vooral de gebruikelijke bouwwijze van kerken.

Het populairste architectonisch leerboek in deze tijd was de *Cours d'architecture* van Charles Daviler. De eerste editie verscheen in 1691 en het boek zou gedurende de eerste helft van de achttiende eeuw in een uitgebreide vorm een aantal malen herdrukt worden. In eerste opzet bestond het uit een becommentarieerde vertaling van het architectuurtraktaat van Giacomo Barozzi da Vignola, de *Regole delle cinque ordini* (1562), maar in de latere edities groeide het uit tot een waar handboek. Le Blond en Mariette, de bewerkers van deze latere edities, voegden er hoofdstukken aan toe over trappen, deuren, vensters, schoorsteenmantels, hekwerken en lambrizingen, elk met een gevarieerde selectie voorbeelden die in elke editie

Projet du Portail de l'Eglise de S^t Sulpice de Paris

Présenté à M^r le Curé de S^t Sulpice en 1726.



A Paris chez Hugues rue S^t Jacques au coin de celle des Mathurins CPR.

Juste-Aurèle Meisssonier, project voor de façade van de St. Sulpice, 1726

Antonio Hernandez, *Grundzüge*, p. 75; A. Ch. Daviler, *Cours d'architecture ... avec une ample explication de tous les termes* (éd. Vignole). 1691; 2e ed., Le Blond, 1710; andere eds. tot aan 1750 (Mariette ed.). Voor de populariteit van Vignola in Frankrijk zie hiervoor, noot 31.

A. Ch. Daviler, *Cours*, ed. 1750, p. iv.

Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londen, Zwemmer, 1962, pp. 53-67.

Charles-Étienne Briseux, *Traité du Beau*, T. I, p. 103; Amédée Frézier, 'Dissertation sur les Ordres', p. 3.

Herrmann, *Laugier*, p. 223.

bijgesteld werd aan de hand van de 'nieuwste smaak'.⁴⁷ Het was in dit klimaat dat, tussen 1730 en 1755, de rococo kon opbloeien op de bodem van het classicisme. Kenmerkend is de volgende opmerking van Mariette in de *Cours* van 1750: 'Dit is niet de plek om te redetwisten over het goed of het kwaad dat uit al deze variaties resulteert; verondersteld zelfs dat men enige afkeer heeft voor de heersende smaak, zou het dan niet onvoorzichtig zijn deze smaak af te wijzen, wanneer men het publiek tevreden moet stellen?'⁴⁸

Een reactie liet niet lang op zich wachten. Zoals Wolfgang Herrmann al aangaf in zijn studie *Laugier and eighteenth century French Theory* brak vrijwel gelijktijdig met de bloei-periode van de rococo de kritiek los op deze vluchtige, aan geen enkele grondslag of opvatting verankerde gedaantewijzigingen van de smaak.⁴⁹ Vanaf het midden van de jaren dertig wierpen architecten zich met hernieuwde aandacht op de architectuurtheorie. Op 12 april 1734 leest Germain Boffrand de Academie een tekst voor, die de inleiding zou moeten vormen voor een gepland nieuw architectuurtheoretisch compendium. Hij begon als volgt: 'Men spreekt vaak van de goede smaak in de Kunsten: ieder mens denkt hem te bezitten, & het recht te hebben te beslissen over de fouten en de perfectie van een werk; & iedereen is tevreden met de manier waarop hij denkt en bezit de toegeeflijkheid om anderen te laten denken zoals het hun bevalt, er van overtuigd dat ieder zijn smaak heeft, & dat men daarover niet behoeft te redetwisten.' Briseux zou later spreken van 'aanhangers van een van elk principe losgeslagen smaak' en Amédée Frézier van 'deze bizarre variëteiten die zich hoe langer hoe meer opwerpen als modes, en die men in de wereld de goede of de slechte *smaak* noemt, naargelang ze meer of minder "nieuw" zijn'.⁵⁰ Jacques Germain Soufflot stelde in 1744, in een lezing voor de Academie van Lyon eenvoudig: 'Dit is tegenwoordig de verdienste van de meerderheid van de architecten, ons te amuseren met deze nietigheden; dit is de zwakheid van de meerderheid van de mensen, zich te laten verrassen door deze zelfde nietigheden.'⁵¹ De inzet was duidelijk; de bloemen van de rococo moesten gemaaid worden omdat het er alle schijn van had dat ze de grond van de klassieke tuin volledig zouden overwoekeren.

De eerlijke afbeelding

De inleiding die Boffrand geschreven had voor het architectuurtheoretisch compendium van de Academie was eigenlijk niet meer dan een beknopte en heldere samenvatting van de reeds bestaande, algemene opvattingen over de architectuur. Het compendium zelf zou er nooit komen. Maar al spoedig werd in andere geschriften de theorie aangescherpt in een nauwkeuriger omlijning van het talig karakter van de architectuur.

'Maxime etiam in architectura heac duo insunt quod significat et quod significatur'. Deze woorden van Vitruvius werden in 1739 door Amédée Frézier opnieuw naar voren

gehaald in zijn *Dissertation sur ce genre de décoration qu'on appelle les ordres d'architecture*. In een vertaling: 'Juist in de architectuur zijn deze twee dingen aanwezig: dat wat betekent en dat wat betekend wordt.' Na een opsomming van een aantal vormvrijheden die architecten zich gepermitteerd hebben, vrijheden die 'sans rime ni raison' rondgestrooid zijn in de architectuur, stelt Frézier de retorische vraag: 'Zou het, te midden van deze verscheidenheid aan smaken en opinies, niet toegestaan zijn om enkele principes vast te stellen waarin redelijke mensen kunnen overeenkomen?'⁵² In zijn ogen wees de regel van Vitruvius er nog eens op dat ook de architectuur een imitatieve kunst is. In de architectuur wordt, net als in de beeldende kunsten, iets gerepresenteerd. Net als François Blondel dat eerder gedaan had in zijn *Cours*, stelt Frézier dat de onderdelen van de klassieke architectuur ontstaan zijn uit een imitatie van de 'natuurlijke architectuur', dat wil zeggen een imitatie van de hutten die de 'eerste Grieken' instinctief, zonder reflectie van de rede, hadden opgericht om zich te beschermen tegen de elementen.⁵³

Frézier poogt nu deze gedachte verder uit te werken door, voor zover mogelijk, een etymologie op te stellen van de klassieke architectuurtaal. Etymologie bedrijven wilde in de achttiende eeuw zeggen: het vaststellen van de 'wortels', de rudimentaire woorden, de kiempunten van de taal. In de vigerende theorieën over het ontstaan van de taal werden deze wortels gezien als de eerste nabootsingen van een natuurlijke uiting, die door een soort van afspraak of overeenkomst het eerste teken zijn gaan vormen voor een bepaald deel van datgene waarop de natuurlijke uiting betrekking had.⁵⁴ Zo zal, aldus Frézier, in het geval van de architectuur, het dak van de 'natuurlijke' Griekse hut bestaan hebben uit een aantal sporenparen. Door dit dak werden zo driehoekige vlakken gevormd boven de kopsen kanten van de hut, waarin normaal gesproken ook de ingang gelegen was. En, zo vervolgt Frézier, 'omdat dit deel de voorzijde van het gebouw vormt heeft men deze driehoekige opstand *fronton* genoemd'. Niet alleen de hoofdonderdelen van de ordes – de kolommen, de architraaf en het fronton – verkregen op een dergelijke manier hun wortels. Frézier poogde ook de kleinere onderdelen en de profileringen terug te voeren tot het oorspronkelijke model, waarbij hij waar mogelijk een taalkundige etymologie gebruikte om een etymologie van de klassieke architectuurtaal te rechtvaardigen. Over de onderdelen van het basement schrijft hij bijvoorbeeld: 'Men zet de boomstammen op stenen, om te verhinderen dat zij weggroten door het grondwater. Ziedaar de oorsprong van de *dés* en de *plinthes*, zoals bewezen wordt door de etymologie van het Griekse woord dat een baksteen aanduidt. (...) Maar opdat het van boven de plint neerdalende regenwater niet de basis van de kolom aantast, hakt men het uiteinde schuin af. Wellicht heeft men op de een of andere plek bedacht om deze basis te omwikkelen met koorden (...) en heeft deze uitvinding aanleiding gegeven tot de voorstelling van de *tores* aan de basis van de kolommen. Deze veronder-

52

'(...) on entasse sans nécessité plusieurs ordres les uns sur les autres, on en voit d'inégales hauteurs mêlés sur la même base, on tord les colonnes en hélices, on les interrompt par des bandes, on imagine des chapiteaux bizarres, on plie les parties des ordres qui sont inflexibles de leur nature, comme les architraves et les corniches, on confond celles qui doivent être distinctes, comme aux corniches architravées, on les coupe par des ouvertures ou des ressauts, par des changements d'inclinaisons, des enroulements et des cartouches bizarres', aldus Fréziérs opsomming van deze vrijheden; Amédée Frézier, 'Dissertation'; Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique, Essai d'anthologie critique*, Brussel, Mardaga, 1979, p. 338.

53

Voor Frézier, idem; François Blondel, *Cours*, p. 767: 'De plus on peut dire que les principales parties des entablements et des frontons sont aussi en quelque façon naturelles, puisque, selon le rapport de Vitruve, elles sont faites à l'imitation de celles des bâtiments ordinaires des premiers grecs, qui suivant alors la simplicité de la nature, ne donnaient à leurs édifices que ce qui était de pure nécessité, ou tout au plus d'un peu de commodité. Ainsi les architraves ne sont pas moins naturels que les poutres qui se mettaient sur la tête des arbres posés debout. Les triglyphes qui représentent les bouts des solives du plancher, les corniches qui sont les saillies des parties du toit, les mutules et les dentelets qui représentent les bouts des jambes de force et des chevrons dans la charpente, les frontons qui marquent les pentes des toits et plusieurs autres, sont pièces que l'on peut appeler autant naturelles en quelque sorte d'édifice que ce puisse être, qu'étaient celles dont ils sont l'image, (...)'

54

Zie hiervoor Foucault, a.w., pp. 129-135.

Ibidem, pp. 342, 343. Fréart de Chambray was de eerste die deze onderverdeling in soorten bouwen geopperd had in zijn *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne* (1650). Rond het midden van de achttiende eeuw kwam de vraag naar voren of de twee door de Romeinen toegevoegde ordes, de toscanse en de composiete, niet gezien moeten worden als ongemotiveerde, uitsluitend door een bevestiging ingegeven en door de macht van de gewoonte gesanctioneerde bouwvormen. Vgl. Szambien, a.w., p. 44.

Abbé Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Parijs, 1753, 2e ed. 1755, Farnborough, Gregg Press, 1966 (fasc.), p. 6.

Amédée Frézier, 'Dissertation'; Françoise Fichet, *La théorie architecturale*, p. 344: 'Je sais que c'est en quelque façon se déclarer contre la mode et contre un goût presque général que de trouver à redire des inutilités que l'on rencontre presque partout, et auxquelles nos yeux sont si accoutumés qu'on y trouve une beauté de préjugé et d'habitude, sans examiner si les ordres sont placés à propos et avec la convenance des lieux qu'on veut décorer.'

Foucault, a.w., p. 185: 'De natuurlijke historie oefent kritiek uit op de taal, maar - teneinde er de grondslag van te ontdekken. En als ze de taal weer in zich opneemt en tot volmaaktheid voeren wil, dan komt dat doordat ze tot haar eigen oorsprong wederkeert. Ze stapt óver het alledaags vocabulaire (waarop ze onmiddellijk steunt) heen en gaat daarachter zoeken, wat de bestaansgronden ervan heeft kunnen vormen. Maar omgekeerd, woont de natuurlijke historie geheel en al in de ruimte der taal, aangezien ze in wezen een weloverwogen gebruik maken van naamwoorden is, (...).'

stelling is gefundeerd op de betekenis van het Latijnse woord *spira*, waarvan Vitruvius zich bedient om de basis van een kolom uit te drukken, omdat dit de omwenteling van de touwdraden in een kabel aanduidt.⁵⁵

Vanuit deze op zich enigszins willekeurige, door een zeker toeval van plaats en tijd tot stand gekomen wortels zou de architectuur zich dan ontwikkeld en verfijnd hebben. 'De natuur heeft de kiem gevormd van de kunsten, maar de reflectie en de ondervinding hebben ze ontwikkeld en gevoed', aldus Boffrand in zijn eerder genoemde lezing. De kolom, een afbeelding van de boomstam die het dak van de primitieve hut droeg, zou zich in de loop van de tijd geleden in drie soorten, drie ordes; de dorische, de ionische en de corintische. Deze ordes kunnen gezien worden als een aantal *afleidingen* uit één stam, één wortel, die in de opvatting van Frézier de articulatie mogelijk maakten van drie soorten van bouwen: 'solide', 'moyen' en 'délicat'.⁵⁶

Een dergelijke theorie van de wortels werd in 1753 in een minder precieze, maar meer aansprekende, uitdagende vorm herhaald door Marc-Antoine Laugier in zijn wijd verspreide en druk bekritiseerde boek over de bouwkunst, het *Essai sur l'Architecture*.⁵⁷ Ze maakte, zoals uit dit geschrift en het eerder genoemde opstel van Frézier blijkt, een consistente architectuurkritiek mogelijk die de nadruk zou leggen op de structurele eerlijkheid van de architectonische afbeelding. Uitgaande van het model van de primitieve hut zou deze kritiek onderzoeken of de onderdelen van de ordes 'geplaatst zijn op een gepaste wijze en in overeenstemming met de plek die men wil decoreren'.⁵⁸ Laugier formuleerde het als volgt: 'Ik zou iedereen willen overtuigen van een waarheid die naar ik geloof zeer zeker is. Deze luidt dat de onderdelen van een Architectonische orde de onderdelen van het gebouw zelf zijn. Zij moeten dus worden toegepast op een manier die het gebouw niet alleen decoreert, maar ook samenstelt.' Dit is geen functionalisme. Het gaat hier niet om een architectuur die elke willekeur of elke formele ordening zou willen buitensluiten om zo een organische eenheid met haar in de natuur gefundeerde functies te vormen. Een dergelijke eenheid zou voor het klassieke rationele denken sléchts natuurlijk zijn, dat wil zeggen niet gereflecteerd en ontleed in de voorstelling; ze zou alleen object van kennis kunnen zijn, nooit het resultaat ervan.

Het 'samenstel' waarvan hier gesproken wordt bestaat uit de tektoniek van de architectuur, ze heeft betrekking op de constructie van het ruimtelijk beeld. Het gaat hier, in de woorden van Laugier, om 'de waarheid van het schouwspel van de architectuur'. In dit geval zouden we, in een parafrase van de woorden waarmee Foucault de klassieke 'natuurlijke historie' kenmerkte, kunnen zeggen dat deze kritiek streeft naar een weloverwogen gebruik van de architectonische naamwoorden.⁵⁹

Een voorbeeld kan dit verduidelijken. Frézier bekritiseert een gebruikelijke articulatie van de opstand van kerkgevels door middel van een superpositie van ordes met de woorden:

'Als we vasthouden aan een getrouwe imitatie van de natuurlijke architectuur, is het dan niet onzinnig aan de buitenzijde van een gebouw een verdeling aan te brengen van drie rijen ordes, als van drie etages, terwijl we weten dat het er slechts één bevat.'⁶⁰ Het is deze structurele oneerlijkheid die, aldus Frézier, de architectuur van haar betekenis berooft: 'dit is alsof men de ogen van de toeschouwers wil bedriegen, of hun te verstaan wil geven dat de superpositie van de ordes niet meer is dan een plakkaat zonder gevolg, dat niets betekent.'

Een dergelijke gedachtengang was zeker niet nieuw. Omgekeerd symmetrisch aan de bewering van Frézier had Perrault in zijn vertaling van Vitruvius al gesteld dat het gebruik van pilasters of halfruilen in een kolossale orde tegen de rede is, omdat, aangezien 'de kolommen gemaakt zijn om de uiteinden van de balken van de houten vloeren te dragen, er net zoveel ordes van kolommen als vloeren behoren te zijn'.⁶¹ Omstreeks dezelfde tijd was de Academie gekomen tot een algemeen geaccepteerde regel voor de verkleining van de ordes bij superpositie; een verkleining die noodzakelijk is omdat binnen het klassieke, naturalistische canon dat wat draagt een grotere klaarblijkelijke soliditeit moet bezitten dan dat wat gedragen wordt. De Academie nam de oplossing van Scamozzi over, waarin de diameter van de bovengelegen kolom gelijk was aan de diameter van de top van de kolom eronder; een oplossing die de verdiepingen structureel samenbindt en die beantwoordt aan het beeld van een boomstam die in verdiepinghoge stukken is gehakt.⁶² Het streven naar een helder gearticuleerde architectonische representatie had zich van begin af aan verbonden met de tektoniek van een primitieve houtbouw die, zo was de algemene, door Vitruvius geautoriseerde opvatting, geleid had tot het ontstaan van de dorische orde. De eerste plaat die afgedrukt werd in de *Cours* van François Blondel bestaat uit een afbeelding van deze hut. Blondel keurde op grond van dit model het gebruik om in een ontwerp twee frontons boven elkaar te plaatsen af, iets wat François Mansart te zamen met de door Frézier bekritiseerde superpositie van ordes, omstreeks het midden van de zeventiende eeuw nog zonder dergelijke rationele bedenkingen had toegepast in zijn ontwerp voor de westgevel van de Val-de-Grâce.

Laugier schreef hierover: 'Niets is meer absurd dan deze praktijk. Een fronton onderaan veronderstelt een dak, een fronton daarboven veronderstelt nog een dak; ziedaar dus twee daken boven elkaar.'⁶³ Rond het midden van de achttiende eeuw verscherpte deze sinds de stichting van de Academie sluimerend aanwezige tektonische kritiek zich met behulp van een rigoureuze doorgevoerde etymologie die elk hoofdonderdeel van de klassieke architectuurtaal bond aan een tamelijk precies gedefinieerde aanduiding. Zelfs de colonnade van het Louvre ontkwam niet aan de zuiveringsdrang van Laugier. De fout is hier gelegen in het fronton, dat aan de lingszijde van het dak is geplaatst, wat in deze optiek neerkomt op de

60

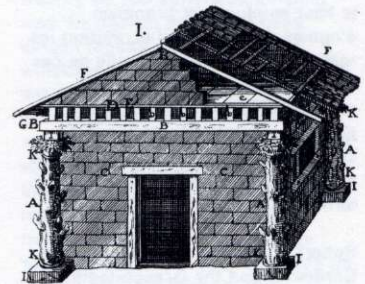
Amédée Frézier, 'Dissertation'; Françoise Fichet, *La théorie architecturale*, p. 342; dit gebruik is niet alleen onjuist omdat er drie verdiepingen gearticuleerd worden die er niet zijn, 'mais aussi par l'idée de ce qui convient à la solidité d'un édifice, pour laquelle on ne doit pas faire de plusieurs morceaux de troncs d'arbre posés bout à bout ce qui devrait être que d'un seul'.

61

Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve ... Seconde Edition revue, corrigée et augmentée*, Parijs, 1684, p. 214. Zie hiervoor ook Antoine Picon, a.w., pp. 174, 175. Perrault legt uit dat deze onjuistheid zijn oorsprong vindt in de uit twee verdiepingen bestaande corintische hof, waar de pilasters moeten corresponderen met de vrijstaande zuilen rond het atrium. Om een overeenkomstige reden is ook de toepassing van deze onjuistheid aan de nieuwe Seine-gevel van het Louvre gerechtvaardigd.

62

Herrmann, 'Antoine Desgodets', p. 45; Scamozzi had hiermee een consequente uitwerking gegeven van een opmerking van Vitruvius (Bk. V, hfdst. 1); zie Herrmann, *Laugier*, p. 45.



François Blondel, *Cours d'Architecture*, primitieve hut, 1675

63

Laugier, *Essai*, p. 37.

'(...) après lui avoir expliqué que les corniches représentent la saillie des toits, (...) Il ("un sauvage de bon sens") ne pourrait s'empêcher de rire de l'extravagante superfluité d'une telle saillie dans un lieu couvert d'une voûte recouverte d'un toit.' Amédée Frézier, 'Dissertation'; Françoise Fichet, *La théorie architecturale*, p. 342.

D.F. Gastelier de la Tour, *Dictionnaire étymologique des termes d'architecture suivi de l'explication des pierres précieuses et leur étymologie*, 1753, p. iij; Szambien, a.w., p. 27.

Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, pp. 6, 7: '(...) Ils ont en consequence fait des colonnes menuës & hautes, qui se divisent par le haut en plusieurs branches d'ogines dans les voutes, imitent les rameaux des arbres. Les arcs de ces voutes, au lieu d'être en plein ceintre, qui est la figure la plus parfaite, ont été faits en triangles curvilignes, imitant les branches des arbres qui se croisent par le haut en formant un angle.'

Robert D. Middleton, 'The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1962, pp. 278-320; 1963, pp. 90-123; p. 301. Quatremère de Quincy herhaalt nog deze driedeling in een wat gewijzigde vorm; in zijn opvatting zijn de Egyptische en de Aziatische bouwkunst voortgekomen uit het model van de grot, de Chinese uit die van de tent en de Griekse uit die van de hut; Herrmann, *Laugier*, p. 196.

uitspraak 'dit is de kopse kant van het dak' terwijl dat overduidelijk niet het geval is.⁶⁴ Evenzo was het, voor zowel Frézier als Laugier ridicuul een kroonlijst toe te passen in het interieur van een gebouw, omdat dit uitkragende deel van het hoofdgestel het overstek van het dak representeert.⁶⁵ Gastelier de la Tour gaf in 1753, in zijn *Dictionnaire étymologique des termes d'architecture*, het belang aan van deze afleidingen, die de elementen van de formele ordening van de architectuur terugvoerden naar een oorspronkelijke aanduiding: 'Etymologieën zijn noodzakelijk in alle kunsten, maar in het bijzonder in de architectuur (...) zij geven een volmaakte kennis van de betekenissen van de termen. Deze kennis is nuttig voor de architectuur; ze leert de oorsprong van alle geledingen, onderdelen & ornamenten van gebouwen, & laat daarmee de noodzaak gevoelen om ze slechts op de passende plekken te plaatsen.'⁶⁶

Andere talen

Redelijkerwijs moest worden aangenomen dat alle talen geboren zijn uit een oorspronkelijke imitatie van een natuurlijke uiting. Het landschap rond Parijs liet, met name in de gotische kathedralen, imposante bouwwerken zien die niet eenvoudig als 'achterlijk' terzijde geschoven konden worden, omdat ze in hun bouwwijze, in de definiëring van hun vormen, overduidelijk tot een ander canon, een andere 'taal-ruimte' behoren. In de verhandelingen over de architectuur moest aan de gotiek een andere, maar evenzeer natuurlijke oorsprong toegekend worden. Boffrand schenkt in zijn eerder genoemde lezing, na een beschrijving van de oorsprong van het klassieke vormencanon, ook enige aandacht aan de gotiek: 'De Galliërs (...) zijn een andere weg opgegaan & zijn andere principes toegedaan die evenzeer aan de schoot van de natuur zijn onttrokken: hun druïdes, de bedienaren van de Religie waarvan de cultus uitgeoefend werd in de bossen, hebben, in plaats van de bomen tot model te nemen, gekozen voor hun takken, de twijgen en het gebladerte.'⁶⁷ Deze theorie van het natuurlijke model, die de grondslag vormde voor de representerende waarde van de architectuur, was in 1699 overtuigend gesystematiseerd door Jean François Félibien, die in zijn *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique* ook de vroeg-middeleeuwse bouwkunst in de beschouwing had betrokken. Deze bouwkunst was, aldus Félibien, voortgekomen uit een imitatie van 'de rusticiteit van de grotten en de spelonken die de noordelijke volkeren eertijds bewoonden', terwijl de gotiek de lichtheid had nagebootst van de takken en het gebladerte waaruit de bewoners van de gematigde klimaten hun tent-achtige schuilplaatsen hadden opgetrokken. Heel de architectuur kon zo teruggevoerd worden tot de modellen van de grot, de tent en de hut.⁶⁸

Alle 'soorten' architectuur zijn voortgekomen uit een imitatie van het natuurlijke bouwen, en zijn daarom in beginsel gelijkwaardig. Om het primaat van de klassieke architectuurtaal te kunnen legitimeren moest de Academie aannemen dat

de Grieken door een door de rede geleide, lange, extensieve bouwpraktijk verder gekomen waren dan alle andere volken in de uitbouw en de verfijning van deze grondbeginselen.⁶⁹ De minder ontwikkelde smaak van de bouwmeesters van de gotiek liet zich aflezen aan de weinig heldere, 'verwarde' en grillige ornamentiek en aan een zeker effectbejag dat hen buiten de grenzen van de redelijkheid had gevoerd.⁷⁰ In dit verband lijkt ook de term klaarblijkelijke soliditeit te zijn ingevoerd. In 1676 werd in de *Procès verbaux de l'Académie royale d'architecture* opgetekend: 'de compagnie (...) heeft als regel gevonden dat men niet alleen moet letten op de reële en effectieve soliditeit, maar zelfs op de uiterlijke verschijning hiervan, om de gotische grillen, die het wonderbaarlijke en het verbazingwekkende oproepen, te vermijden.'⁷¹

Tegelijkertijd echter kan in een representerend taalgebruik een betekenaar onderscheiden worden van zijn betekenis. Het is hierdoor dat François Blondel, in het laatste deel van zijn *Cours d'Architecture* de gotiek ook in een positieve zin kon opvoeren: 'Als men, naar mijn voorbeeld, zich de moeite wil geven om de hoofdmaten te onderzoeken van het Portaal van de Notre-Dame in Reims, die van Straatsburg en, kortom, van alle gotische bouwwerken die een zekere reputatie bezitten; dan vindt men hierin een groot aantal van dezelfde proporties die zonder twijfel de schoonheid ervan uitmaken en de oorzaak zijn van het plezier dat men voelt wanneer men ze aanschouwt.'⁷² Het is denkbaar dat in een andere architectonische 'taal' een zelfde schoonheid – in dit geval het 'geheim' van bepaalde proporties – afgebeeld staat.

Dit hield voor Blondel niet in dat architecten werkelijk iets zouden kunnen leren van de gotiek. De gotiek werd door hem, net als het model van de primitieve hut, alleen maar genoemd om de binding tussen de taal van de architectuur en hetgeen zij aanduidt te onderstrepen in een poging deze taal, en met name de proporties, een zeker fundament te geven. Zijn houding kan tegenover die van Perrault gesteld worden die zich niet in de eerste plaats richt op de oorsprong van een architectonische taal, maar op de mogelijkheden die zij biedt in het gebruik; een houding die, met een open oog voor de willekeur aanwezig in elke taal, een taal vooral onderzoekt op haar instrumentaliteit.⁷³ Door de specifieke geschiedenis van een bepaalde taal, de geschiedenis van haar gebruik en haar ontwikkeling, zullen in de ene taal sommige zaken beter uitgedrukt zijn dan in een andere waardoor iedere taal tot op zekere hoogte een specifiek eigen kennis in zich draagt. Wanneer François Blondel in zijn *Cours* het ontwerp voor de colonnade van het Louvre aanvalt door te stellen dat het, in de grootte van de tussenruimten tussen de kolommen en in de lichtheid van zijn constructie neigt naar de gotische bouwwijze, dan heeft Perrault, vermoedelijk als één van de eerste architecten sinds de renaissance, geen enkele moeite met deze verwijzing naar een in onbruik geraakte taal.⁷⁴ In de tweede, uitgebreide editie van zijn Vitruvius-vertaling stelt hij, in antwoord op deze kritiek: 'Maar het grootste verwijt dat men

69

Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, p. 13: 'Pour ce qui regarde l'Architecture, il n'y a point de nation chez qui l'on ait fait tant de grands édifices que dans la Grèce & dans l'Empire Romain (...) tous ces Edifices (...) donnoient aux Architectes de ces temps là, de grandes & de frequentes occasions de déployer leurs talens, de cultiver & de perfectionner tous les jours leur Art, & d'en établir des principes qui devenoient plus certains parmi un peuple libre, accoutumé à voir de superbes & beaux bâtimens (...)'.
 70

Voor een overzicht van een groot aantal uitspraken over de gotiek zie Herrmann, *Laugier*, pp. 235-242.

71

Lemonnier, a.w., T. 1, p. 121; de kritiek op de gotiek ging gepaard aan een bewondering voor de reële soliditeit, zie Szambien, a.w., pp. 141, 142.

72

François Blondel, *Cours*, V, p. 778.

73

Vgl. Foucault, a.w., p. 129: 'De oorsprong van de taal aan het licht brengen, dat wil zeggen: het allereerste ogenblik terugvinden waarop de taal zuivere aanduiding was. En daaruit moet men twee dingen tegelijk verklaren; de willekeur, gelegen in de taal (immers dat wat aanduidt kan van datgene wat het toont worden onderscheiden zoals een beweging verschilt van het voorwerp in de richting waarvan die beweging wijst), en de diepgaande relatie der taal met hetgeen zij benoemt (...). Het eerste vereiste vindt als antwoord de analyse van de actieve taal; het tweede: het bestuderen van de wortels van de taal.'

74

François Blondel, *Cours*, ed. 1698, pp. 228-235. Ook Guarini stelde al '(...) which of the two opposing methods, the Roman or the Gothic, is the more wonderful, would be a nice problem for an academic mind', geciteerd door Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Londen, 1958, p. 274.

75

Claude Perrault, *Les Dix Livres*, 2e ed., p. 807. Perrault spreekt van: 'Le jour dans les Edifices et les dégagements dont il s'agit'. Een soortgelijke opvatting over de gotiek was enkele jaren eerder geopperd in een zuiver taalkundig werk, de *Considérations en faveur de la langue française*, waarin Michel de Marolle de gotiek hooghield als een van oorsprong Franse bouwwijze en gebruikte als een analoog voorbeeld om de Franse taal te verdedigen ten opzichte van de klassieke, het Latijn. Zie Herrmann, *Laugier*, p. 239.

76

Claude Perrault, *Les Dix Livres*, 2e ed., p. 79: 'Cela nous a fait inventer une sixième manière de disposer ces Colannes, qui est de les accoupler et les joindre à deux et de mettre aussi l'espace de deux entrecolonnes en un.'

77

Geciteerd door Herrmann, *Laugier*, pp. 213, 214: '(...) on sentira l'identité des règles et du goût (...) qui ne sont que deux corrolaires d'un même principe'. Vgl. Foucault, a.w., p. 110: '(...) kennis en taal kruisen elkaar volledig. In de representatie hebben zij dezelfde oorsprong en hetzelfde principe van functioneren; zij steunen op elkaar en zij complementeren en kritiseren elkaar voortdurend.'

78

Voor het gebruik van het woord 'smaak' zie Szambien, a.w., pp. 99-110.

79

A.-C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 1832, t. I, p. 682; Szambien, a.w., p. 110.

80

Germain Boffrand, *Livre d'Architecture*, p. 12: 'Ce qui convient chez une nation ne convient pas toujours chez une autre: toutes ont une idée différente de la beauté: elle n'est pas dans les pays chauds la même que dans le Nord.'

onze Pseudo-style denkt te kunnen maken is te zeggen dat het neigt naar de Gotiek. Van mijn kant ben ik het daar mee eens; maar verondersteld dat de Gotiek in het algemeen en na overweging van alles wat haar samenstelt niet het mooiste genre van de Architectuur is, dan nog denk ik niet dat alles in de Gotiek kan worden verworpen. Het licht in de bouwwerken en de vrije ruimten die zij ter sprake brengt zijn de dingen waarin de Gotiek verschilt van de Antieken'.⁷⁵ Perraults colonnade kan gezien worden als een poging om bepaalde voordelen die de gotiek bezit te 'vertalen' in de klassieke architectuurtaal. Hij deed dit door de corintische zuilen paarsgewijs te koppelen, waardoor een bijna verdubbelde intercolumnatie ontstond. De grotere overspanning werd mogelijk gemaakt door een ingenieuze, met stalen trekstangen versterkte constructie van de architraaf.

Perrault schreef: 'De smaak van onze eeuw, of tenminste van onze natie, is verschillend van die van de Antieken, en ze neigt daarin een beetje naar de Gotiek: want wij houden van lucht, licht en vrije ruimtes.'⁷⁶ Zoals blijkt uit dit citaat hebben architectonische 'smaak' en architectonische 'taal' direct met elkaar te maken. De ontwikkeling van de smaak kan niet los gezien worden van de voortbrengselen waarin zij is gearticuleerd. Geheel aan het einde van de klassieke periode zou Germain Soufflot dit expliciet verwoorden in een rede die hij in 1775 hield voor de Academie getiteld 'De l'identité du goût et des règles dans l'art de l'architecture': 'De smaak, gevormd door de rede, produceert regels die op hun beurt de smaak vormen of verbeteren.'⁷⁷ Vanaf ongeveer 1700 kon de term 'smaak' dan ook gebruikt worden als een synoniem voor de woorden 'manière' en 'genre', waarmee de verschillende bouwwijzen, de verschillende architectonische 'talen' aangeduid werden. Germain Boffrand sprak van 'le goût gothique' en kon tegelijkertijd, in een normatieve zin, stellen dat de gotiek 'sans goût' is.⁷⁸ Niet alleen de verschillende architectonische talen, maar ook de 'dialecten' binnen een dergelijke taal konden, zoals Quatremère de Quincy duidelijk aangeeft, op deze wijze worden benoemd: 'men spreekt van de Italiaanse, de Florentijnse, de Venetiaanse, de Franse, de Vlaamse smaak, enz. Deze verscheidenheid aan manieren zijn slechts variëteiten van een zelfde smaak: in de grond van de zaak zijn ze, zo men wil, te zien als dialecten van een zelfde taal.'⁷⁹ De articulatie van een taal zal onder meer samenhangen met de geografische ligging. In het koude, donkere noorden zal bijvoorbeeld het zonlicht op een andere manier 'ter sprake gebracht worden' dan in het warme, lichte zuiden.⁸⁰

Vertaling

Binnen de architectuur was een pragmatische kijk op de gotiek mogelijk geworden omdat de 'ordonnance', de formele ordeningswijze, nu werd opgevat als een representatieve, afbeeldende taal en daarmee in een zekere willekeur of institutionaliteit van zijn vormen los gezien kon worden van een eventueel daarin weergegeven positieve inhoud. Dit zou met

name in de ontwerpen voor kerkgebouwen leiden tot een groot aantal experimenten waarin werd gepoogd de voordelen van de gotiek te vertalen in het klassieke vormencanon.

De gotiek was nog steeds niet geheel en al uitgestorven. Achter de schermen van het officiële architectuurdebat bleef een laat-gotische stijl doorleven in de nieuwbouw van kerken in de provincie en vooral ook in de herbouw van de vele door de Hugenoten verwoeste kerken, zoals bijvoorbeeld in het diocees van Poitiers waar tussen 1670 en 1682 het koor en het transept van de St. Maixent welbewust herbouwd werden 'dans leur ancienne façon'.⁸¹ Veel van de kennis van de gotiek was bewaard gebleven binnen de overblijfselen van het gildesysteem dat nog steeds zorg droeg voor een groot deel van de bouwproductie.⁸² Tegen het einde van de zeventiende eeuw kreeg deze stijl ook van staatswege een zekere erkenning. In 1707 schoof Louis XIV een ontwerp 'parallèle de Saint Pierre' terzijde, een ontwerp voor de westgevel van de St. Croix, de kathedraal van Orléans die sinds 1599 herbouwd werd, en verordonneerde een nieuw ontwerp 'dans l'ordre Gothique'.

Deze term, voor het eerst gebruikt door Perrault, gaf de gotiek als ordonnantie, als architectuurtaal een eigen plek naast de klassieke ordeningswijze en vergemakkelijkte zo een officiële acceptatie.⁸³ Velen, vooral niet-architecten, waren gehecht gebleven aan de gotische kerk en zagen de volgens de moderne opvattingen gebouwde kerken, zoals bijvoorbeeld de Val-de-Grâce, vooral als een niet erg bevredigend substituut.⁸⁴ De rationele analyse van Perrault alsook de daarmee samenhangende instelling van het smaak-begrip maakte het mogelijk dat deze onvrede zich op een aannemelijke en constructieve wijze kon manifesteren in het openbare architectuurdebat. In 1702 vergeleek de 'Président du Bureau des Finances', Michel Frémin, in zijn *Mémoires critiques d'architecture* de Notre-Dame en de St. Chapelle met twee moderne Parijse kerken, de St. Sulpice en de St. Eustache, waarbij deze laatste twee er bekaaid afkwamen. Een paar jaar later, in 1706, werd het probleem uitgebreider aan de orde gesteld door J.L. Cordemoy in een traktaat getiteld *Nouveau Traité de toute architecture*, waarin de abt dankbaar gebruik maakte van de opmerkingen die Perrault gemaakt had in de discussies rond de colonnade van het Louvre en waarin hij bovendien in woorden een oplossing trachtte te schetsen die aansluit bij dit ontwerp. 'Ik beschouw inderdaad een kerk gebouwd in de smaak van het portiek van de ingang van het Louvre (...) als de mooiste zaak van de wereld', aldus Cordemoy.⁸⁵

De moderne kerken die in deze opstellen werden bekritiseerd volgden het type van het ongekend succesvolle ontwerp uit 1568 van Giacomo Vignola voor de Il Gesù in Rome, dat op zijn beurt gezien kan worden als een uitwerking in longitudinale vorm van het ontwerp van Michelangelo voor de St. Pieter. Het brede kerkschip, dat ten opzichte van zijn hoogte in principe de verhouding 1:2 heeft, is in dergelijke kerken gescheiden van de zijbeuken, of beter gezegd van de serie met elkaar verbonden zijkapellen, door een brede arcade die rust op

81

Middleton, a.w., p. 297.

82

Vgl. Fichet, *La théorie architecturale*, p. 18; de gilden zouden pas in 1793 worden ontbonden.

83

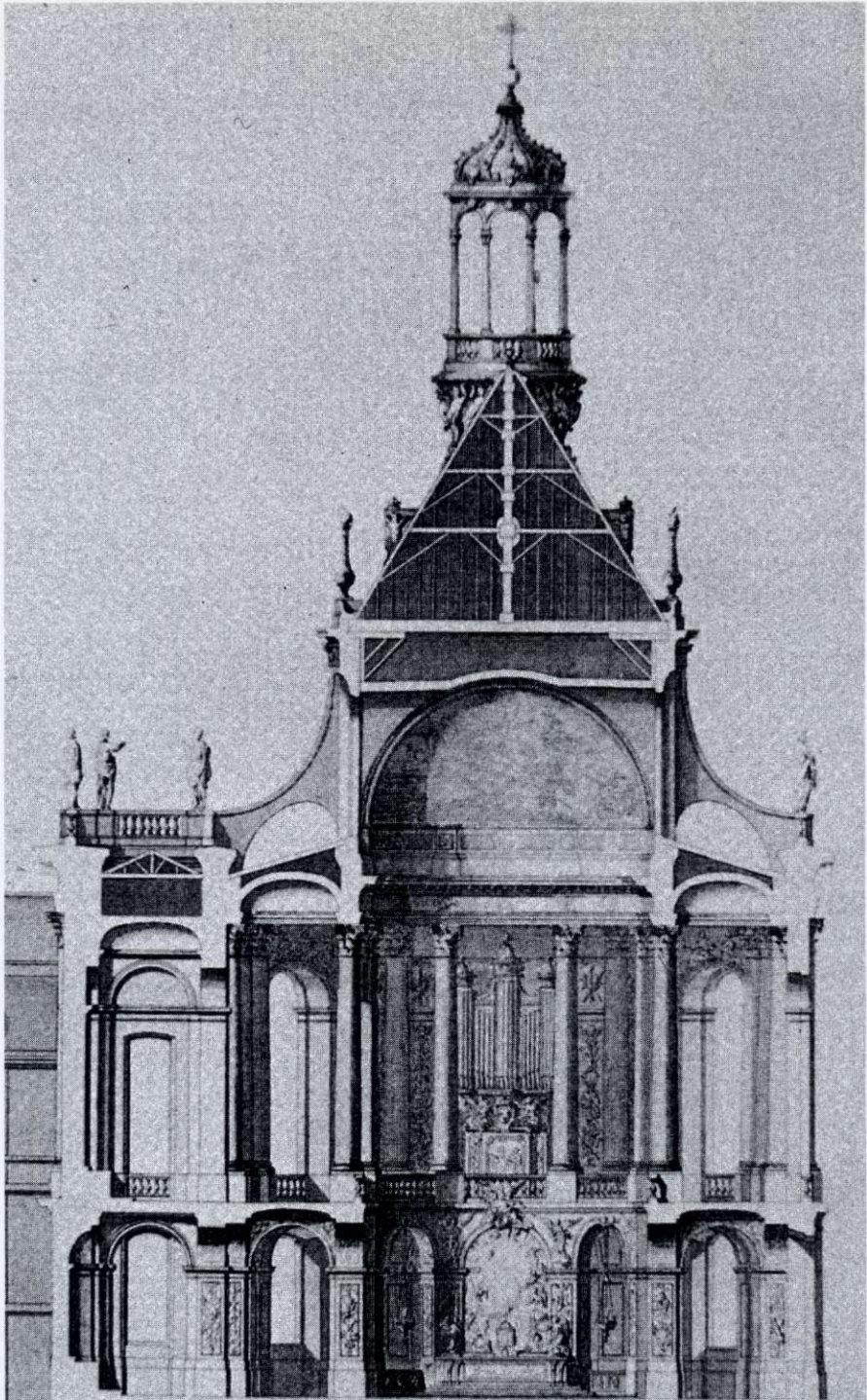
Middleton, 'The Abbé de Cordemoy', pp. 298, 299.

84

J.F. Félibien, *Dissertation touchant l'Architecture antique et l'Architecture gothique*, Parijs, 1699, p. 171: 'Les peuples s'étoient accoutumés depuis plusieurs siècles à cette manière de bâtir qui faisoit paroître les édifices légers, délicats et d'une hardiesse de travail capable de donner de l'étonnement'; Herrmann, *Laugier*, p. 72.

85

Abbé de Cordemoy, *Nouveau Traité*, 2e ed., p. 110.



Coupe de L'Hotel De La chapelle de Versailles

Jules Hardouin-Mansart, Versailles, koninklijke kapel,
1699-1710. Naar J.F. Blondel

zware pijlers. Aan deze pijlers zijn pilasters toegevoegd die boven de arcade doorschieten tot aan een doorlopend hoofdgestel met een bijbehorende forse kroonlijst. Op dit alles rust een tongewelf dat voor de lichttoetreding incidenteel onderbroken wordt door een aantal lunetten. De kritiek spitste zich toe op de massieve arcade die aan het interieur een wat duistere, neerdrukkende zwaarte geeft en op de hieraan toegevoegde pilasters die, door hun geringe dikte en in combinatie met de arcade overkomen als constructief overtollige toevoegingen. Hiertegenover werd de grotere helderheid van de gotische kerk gezet; een grotere helderheid in de structurele articulatie, een grotere helderheid door de transparantie van de buitenwand en door het ontbreken van grote obstakels in het interieur, en een grotere helderheid van het overzicht dat uit dit alles resulteert: 'ze laat zonder hindernissen in één oogopslag de gehele grootsheid en al de schoonheid zien die deze werken bezitten.'⁸⁶

In het nieuwe kerktype dat Cordemoy voor ogen zweefde is elk obstakel dat de helderheid belemmert eenvoudig verwijderd – geen kroonlijst, geen pilasters, en geen piedestals – en is de arcade vervangen door een groot aantal vrijstaande zuilen die een eveneens als zelfstandige entiteit zichtbare doorlopende architraaf dragen. Zoals Robert Middleton het al verwoordde in zijn artikel 'The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal': 'Zijn ideale kerk (...) verrijst als een gebouw dat in zijn grondtrekken is ontworpen als een gotische kathedraal, maar dan met alles vertaald in het Grieks, inclusief de torens van het westfront, die op een perfect klassieke wijze moeten worden opgebouwd uit een superpositie van kolommen.'⁸⁷ Laugier zou in 1753 dit ideaal in glasheldere bewoordingen herhalen: 'Wat mezelf betreft, ik ben ervan overtuigd dat we tot nog toe niet de ware smaak hebben gevonden voor dit soort gebouwen. Onze gotische kerken kunnen er nog het best mee door. (...) Ik heb trachten uit te vinden of er, wanneer we onze kerken bouwen in de goede smaak van de antieke Architectuur, geen middel is om ze een opstand en een lichtheid te geven die die van onze mooie gotische kerken evenaart.'⁸⁸

In 1710 kwam het eerste kerkgebouw gereed dat een expliciete vertaling laat zien van de gotiek in het vormencanon van het classicisme: de koninklijke kapel van Versailles. Het ontwerp was al in 1689 getekend door Jules Hardouin-Mansart, maar zijn tekeningen waren tien jaar in de kast blijven liggen. Het is mogelijk dat Perrault dit opmerkelijke ontwerp heeft beïnvloed; in ieder geval had hij eerder de koning van advies gediend met betrekking tot dit bouwproject.⁸⁹ Het middenschip van de kapel heeft een ranke, 'gotische' verhouding; een afwijking van de regel die in dit geval gelegitimeerd is door de stapeling van boven- en benedenkerk. Op de arcaden van de benedenkerk zijn vrijstaande corintische zuilen geplaatst. Hierboven vormen grote, dicht op elkaar geplaatste lunetten het tongewelf vrijwel om tot een serie kruisgewelven waardoor een volwaardige lichtbeuk ontstaat. Mansart heeft niet getracht deze gotische

86

Idem, pp. 174 f.

87

Middleton, a.w., p. 285; Middleton heeft als eerste dit graeco-gotische ideaal uitgebreid geschetst en geeft een goed overzicht van het doorleven van de gotiek in de 16e en de 17e eeuw in Frankrijk.

88

Laugier, *Essai*, pp. 173; 177, 178.

89

Middleton, a.w., pp. 307, 308. Perrault had, ongevraagd, in 1697 ook een ontwerp voor een grote 'graeco-gotische' kerk gemaakt, de Sainte-Geneviève. Opvallend in dit ontwerp is de immense rij vrijstaande zuilen. Het ontwerp doet tegelijkertijd een gebrek aan kennis van de gotische constructiewijze veronderstellen; het is niet uitvoerbaar op de in de tekening gegeven wijze, althans niet met het gesuggereerde stenen gewelf. Het is afgebeeld in Picon, a.w., pp. 237-241.

inslag aan de buitenzijde te verbergen; integendeel. De kapel wordt bekroond door een hoge, steile kap, de noodzakelijk geworden luchtbogen zijn duidelijk zichtbaar en de pinakels zijn eenvoudig omgezet in beelden. Zelfs de waterspuwers ontbreken niet.

Wat later werd in opdracht van de Duc de Lorraine in Lunéville een slotkapel gebouwd onder leiding van Germain Boffrand. Het ontwerp is gebaseerd op de kapel van Versailles, maar het middenschip is in vergelijking met deze kapel nog transparanter gemaakt doordat ook de arcade op de begane grond vervangen is door een rij vrijstaande zuilen; iets wat Cordemoy al gesuggereerd had in zijn traktaat. In dit gebied, de Lorraine, werden in de eerste decennia van de zeventiende eeuw ook pogingen ondernomen om het traditionele schema van de gotische hallekerk zo consequent mogelijk om te zetten in de taal van het classicisme. Als voorbeelden kunnen genoemd worden de St. Sébastien in Nancy, een ontwerp van een leerling van Boffrand, J.N. Jeanesson, en drie kapellen in Epinal, Verdun en Langres ontworpen door de jezuïet en architect René Maugrain. Deze ontwerpen zijn echter niet zozeer een poging om te komen tot een ideaal kerktipe, maar eerder een vorm van kritisch regionalisme. Hier, in het noorden van Frankrijk, maar ook in Vlaanderen was de traditionele bouwwijze zo diep geworteld dat de jezuïeten, na een enkele poging het type van de Il Gesù ingang te doen vinden (de kapel in Douai, in 1583 ontworpen door pater Aquaviva), in dit gebied verder vrijwel alleen nog maar kerken gebouwd hebben die het type van de Vlaamse hallekerk volgden.⁹⁰

90

Middleton, 'The Abbé de Cordemoy', pp. 307-312.

De experimenten met en de discussies over de gotiek lijken zich lange tijd voornamelijk buiten de muren van de Académie Royale d'Architecture te hebben afgespeeld. Pas in de jaren zestig zou de Academie zich uitgebreid met de gotiek gaan bezighouden, voornamelijk door de inbreng van Germain Soufflot, die aan de compagnie de resultaten presenteerde van zijn uitgebreide studie naar de constructie van middeleeuwse kerken.⁹¹ In 1761 las Soufflot opnieuw zijn *Mémoire sur l'architecture gothique* voor, een lezing die hij twintig jaar eerder gehouden had in de Academie van Lyon. In deze lezing vestigt hij in een sobere, zakelijke vergelijking tussen de gotiek en de in zijn dagen gebruikelijke bouwwijze ook de aandacht op de grotere verticaliteit van de middeleeuwse kerken. Hij wijst op het ontbreken van 'verstorende horizontale uitsteeksels' in deze kerken en op de van de regels van de Academie afwijkende proporties van met name het middenschip. 'Het is niet moeilijk te bemerken', aldus Soufflot 'dat de gotische kerken altijd twee en half of drie keer zo hoog als breed zijn (...) Het effect dat deze kerken op ons hebben is zonder twijfel toe te schrijven aan dit verschil in proportie.' Concluderend stelt hij voor om in de toekomst bij de bouw van kerken de horizontale uitsteeksels te minimaliseren en, zij het met de nodige omzichtigheid, om in de hoofdverhoudingen het verschil tussen de breedte en de hoogte te vergroten: 'Dit is niet mogelijk, zo moet ik bekennen, zonder af te wijken van

91

In januari 1772 schreef Le Roy: 'sous Marigny l'Académie tourna ses regards vers ces espèces de monumens élevés par les Goths, inférieurs à beaucoup d'égards à ceux de la belle architecture Grecque; elle vit qu'ils avaient été peut-être trop méprisés à la Renaissance des arts, et elle s'appliqua à pénétrer tout le merveilleux et toute la légèreté de leur construction'; geciteerd door Middleton, a.w., pp. 106-112.

onze regels en zonder ons te bedienen van enkele van die van de Goten. Ik zou dit niet willen wagen; maar een Academie als die in Parijs of in Rome heeft, zo lijkt mij, het recht om dit te doen binnen de regels van de kunst.'⁹²

Na het midden van de achttiende eeuw werden niet alleen kapellen, maar ook kerken ter grootte van een kathedraal in uitvoering genomen waarin de lessen van de gotiek verwerkt waren. In 1754 begon de bouw van de St. Vaast in Arras, op een basilicaal plan, compleet met kooromgang, naar een ontwerp van Contant d'Ivry. De zijdelingse druk van het grote stenen gewelf, dat rust op een hoofdgestel ondersteund door hoge, vrijstaande corintische zuilen, wordt hier door luchtbogen en zware, hoog boven de zijbeuken uit torende contre-forten afgeleid naar de grond. Soufflot zelf werkte ten tijde van zijn lezingen aan de Academie aan het ontwerp en de bouw van de St. Geneviève, een project dat Laugier in 1760 enthousiast omschreef als 'het eerste model van de volmaakte architectuur, het ware meesterstuk van de Franse architectuur'⁹³

Het werk aan de fundering van deze kerk, de enige die Soufflot zou bouwen, startte in 1756. In 1768 bereikte de bouw de hoogte van het hoofdgestel waarop de stenen gewelven zouden moeten komen te rusten. Ook in dit ontwerp is uitgebreid gebruik gemaakt van luchtbogen, die nu echter, zoals Laugier al aanbevolen had, aan het oog worden onttrokken door een loze muur die de functie van de contre-forten overneemt. De kolommen zijn zonder piedestal direct op de vloer gezet en de intercolumnatie is zo ruim mogelijk gemaakt (dat wil zeggen dat ze nog net binnen de grenzen van het klassieke canon valt) zodat, zoals Emile Gauthey uitlegt in een beschrijving van de kerk die de woorden waarmee Cordemoy de gotische kathedraal schetste lijkt te parafrasen, 'niets het zicht op de zijbeuken en de omgevende muren belemmert en vanuit elk punt van de centrale hoofdassen bijna het gehele bouwwerk zichtbaar is'.⁹⁴ Anders dan in de St. Vaast hebben de zijbeuken hier een ranke, 'gotische' verhouding van 1: 2,5. Dit is overigens tevens de verhouding van de colonnade van het Louvre, waar deze zijbeuken een sterke gelijkenis mee vertonen. Soufflot was ook belast met de restauratie van deze colonnade en lijkt hiervan geleerd te hebben; ook in de St. Geneviève zijn spitsbogen toegepast die, verdekt achter het schild van de enorme frontons van zijn ontwerp, dienen als ontlastingsbogen en het gewicht van deze frontons afleiden naar de kolommen.⁹⁵ In het algemeen kan gezegd worden dat in het ontwerp van de St. Geneviève de reële soliditeit, ontleend aan de gotiek, en de klassieke klaarblijkelijke soliditeit bijna twee aparte systemen vormen die elkaar natuurlijk raken, maar niet met elkaar samenvallen. De verhoudingen waarmee het ontwerp is gereguleerd zijn, zoals Perrault een eeuw eerder had gesuggereerd in de *Ordonnance*, bijna allemaal uit te drukken in simpele, hele getallen. Voor de hoogte van het hoofdgestel is, volgens de regel, twee keer de diameter van de kolommen genomen, de corintische zuilen

92

Jean Mondain-Monval, *Soufflot. Sa Vie, son Oeuvre, son Esthétique*, Parijs, 1918, p. 428. *Soufflots Mémoire sur l'architecture gothique* is door Monval bijna in zijn geheel afgedrukt. Een paar ontbrekende fragmenten heeft Wolfgang Herrmann opgenomen in zijn boek over Laugier; pp. 240-242. Laugier zou, in zijn *Essai sur l'Architecture*, voor zijn ideale kerk de verhouding 1 : 2,5 opperen.

93

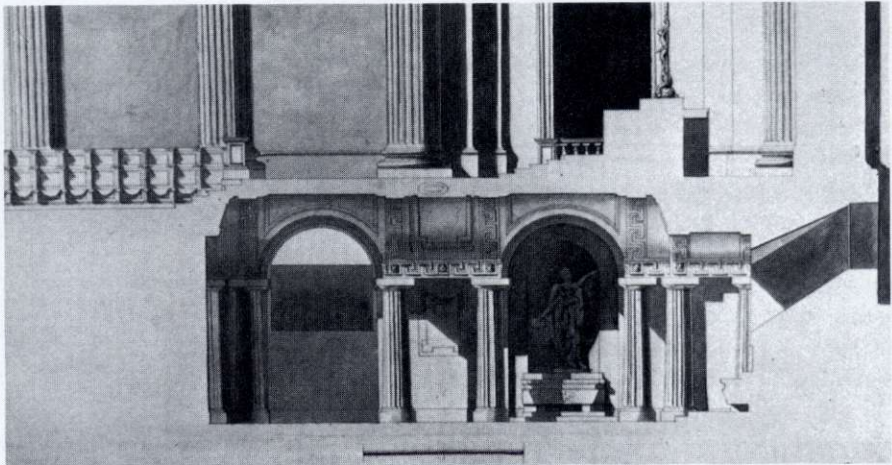
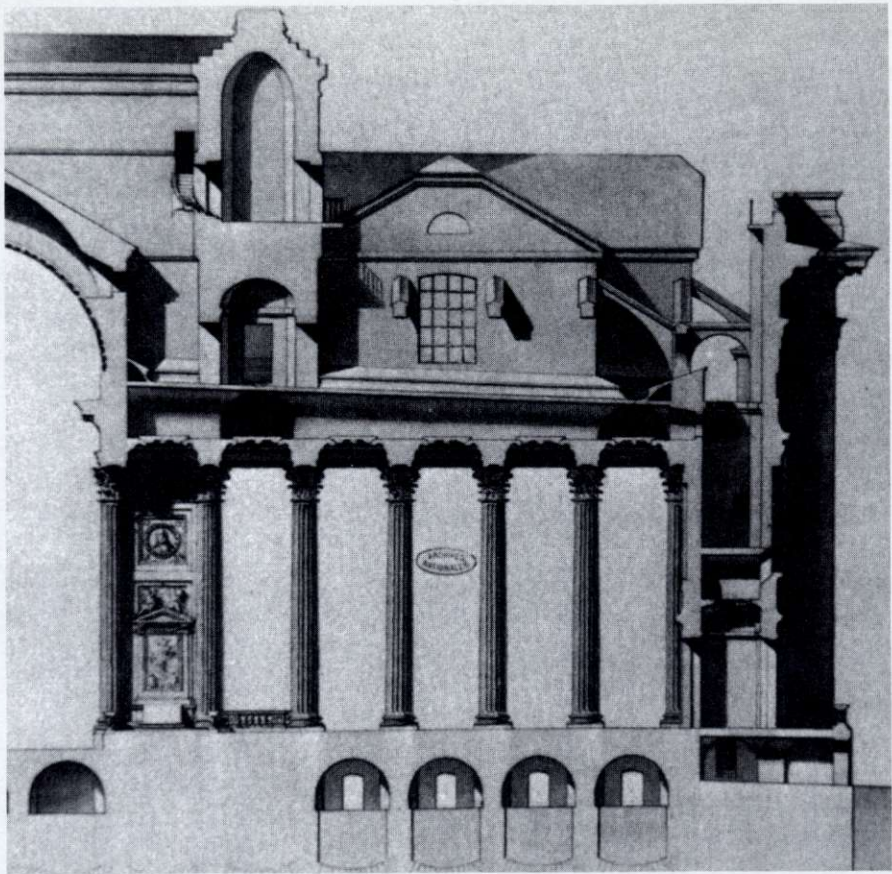
Middleton, a.w., p. 105.

94

Herrmann, *Laugier*, p. 122.

95

Vgl. Rykwert, *The First Moderns*, pp. 437, 438 en 462.



*Jacques-Germain Soufflot, St. Geneviève, ontwerp 1764, fragment
langsdoorsnede over zijbeuken en doorsnede over crypte*

hebben een verhouding van 1:10, de staande rechthoeken van de intercolumnaties zijn in de verhouding 1:4 en de hoogte van het schip is, gemeten vanuit de top van de gewelven, twee keer die van de kolommen.⁹⁶ De droom van Cordemoy, 'een kerk in de smaak van de ingang van het Louvre', heeft hier een versteende tastbaarheid gekregen.

Karakter

In het ontwerp voor de St. Geneviève lijkt Soufflot de rationele architectuuropvattingen, die bijna een eeuw eerder hun eerste formulering hadden gekregen, consequent en op een grote schaal te hebben doorgevoerd. Maar met name het tweede ontwerp uit 1764 bezit een aantal eigenaardigheden die we, in retrospectief, kunnen opvatten als een eerste rimpeling van het anders zo vlakke, overzichtelijke gelaat van het classicisme.

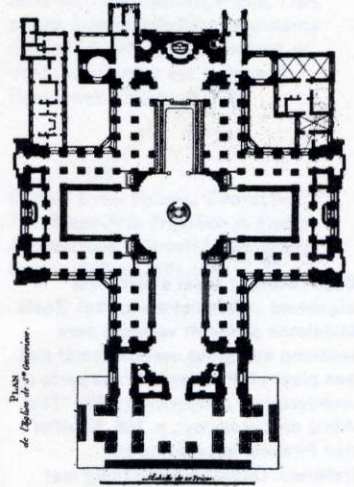
Eén van die eigenaardigheden die, zo lijkt het, het daglicht nog maar nauwelijks kan verdragen, bevindt zich ondergronds, in de crypte van de kerk. Ze bestaat uit een serie gekoppelde dorische zuilen die zich in hun uiterst grove, elementaire vormgeving en gedrongen verhoudingen nog maar nauwelijks wat aantrekken van de regels van het classicisme. Soufflot was gestuit op dergelijke zuilen toen hij op zijn Italiëreis, in 1750, de ruïnes van Paestum op het afgelegen Sicilië bezocht.⁹⁷ Later, in 1778, zouden dergelijke zuilen door Ledoux ongegeneerd getoond worden in het interieur van het theater van Besançon.

Hier in het ontwerp van de St. Geneviève, moeten ze vermoedelijk in samenhang worden gezien met de geplande bekroning van de kerk, de koepel, die aan de buitenzijde de vorm heeft van een getrapt oplopende, in plattegrond cirkelvormige pyramide. Deze vorm was enkele jaren eerder, in 1759, afgebeeld op een gravure, door Bellicard gemaakt naar een schets van een reiziger die in Algerije een grote, oude graftombe had bezocht, die bekend stond als 'Le Tombeau de la Chrétienne'.⁹⁸ Op deze gravure is de tombe omgeven door een groot aantal zuilen van een op die van de tempel van Paestum gelijkende dorische orde. In het ontwerp van Soufflot moeten beide elementen, de grove gedrongen zuilen en de getrapte pyramide, uitdrukkelijk 'gelezen' worden als verwijzingen naar de schrijn met de overblijfselen van St. Geneviève, de patroonheilige van Parijs, die de aanleiding had gevormd tot de bouw van de kerk. Zich bedienend van een door de geschiedenis getekend veld van associaties en door middel van een geprononceerde negatie van de algemene regelgeving van het classicisme pogen zij, los van de tektoniek, als opvallende, 'sprekende' merktekens het gebruik aan te geven waarvoor het gebouw is ontworpen.

Dit is nog niet alles. Wanneer we de kerk betreden via één van de zes in een zijbeuk gelegen, voor het dagelijks gebruik bedoelde toegangen, dan wordt het oog direct meegevoerd door de rij imposante corintische zuilen die bijna ononderbroken lijkt door te lopen, omdat Soufflot deze colonnade tot

96

Zie voor deze en enkele andere verhoudingen Rykwert, *The First Moderns*, p. 451 en 497.



Jacques-Germain Soufflot,
St. Geneviève, ontwerp 1764,
plattegrond

97

Middleton, a.w., p. 96. Deze 'ontdekking' lijkt lange tijd min of meer verborgen gehouden te zijn. Pas 14 jaar later, in 1764, zou Soufflots leerling G.M. Dumont de resultaten van Soufflots onderzoek publiceren in de *Suite de plans ... de trois temples antiques ... dans la bourgade de Paestum*. De kennis van de werkelijke gedaante van de Griekse architectuur bracht een schok teweeg in de wereld van de architectuur. In 1755 schreef Pierre Patte nog dat 'it would be necessary to look in the ruins of Greece and Athens (...) for the principles of true architecture'. In 1769 ontkende hij met klem dat 'in the ruins of Greece there is one profile or one interesting architectural detail of which one could hope to make successful use in practice.' (Geciteerd door Herrmann, *Laugier*, p. 23.)

98

Rykwert, *The First Moderns*, p. 453.

99

Deze tekening staat onder meer afgebeeld in Middletons artikel. Zoals Middleton aangeeft vertoont deze tekening een grote overeenkomst met een plaat uit Piranesi's *Prima parte di architettura e prospettive* (1743); 'The Abbé de Cordemoy', p. 106. Soufflot had Piranesi bezocht op zijn Italiëreis. Ongeveer gelijktijdig met Soufflots ontwerp uit 1764 tekende Piranesi een (onuitgevoerd) ontwerp voor de St. Laternanense in Rome, dat eveneens in het koor gebruik maakt van een dramatische lichtval door middel van een verborgen venster. Een directe beïnvloeding lijkt in dit geval niet waarschijnlijk, zie Rykwert, *The First Moderns*, pp. 371-373; 419-419, 455.

100

Fichet, a.w., p. 36.

101

Vgl. Foucault, a.w., pp. 261-265.

102

'De manier waarop wij bestaan is geheel willekeurig. We zouden net zo goed anders geschapen kunnen zijn, maar in dat geval zouden we ook heel andere gevoelens hebben. Een orgaan meer of minder in ons lichaam zou een andere spraakkunst en een andere poëzie hebben opgeleverd. (...) Ik weet wel dat de voorwerpen op zich niet zouden veranderen, maar aangezien het verband met ons anders zou worden, zouden de dingen die nu een bepaalde uitwerking op ons hebben, die niet meer hebben.' Montesquieu, 'Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art', 1748; Liane Lefavre en Alexander Tzonis, *Theorieën van het architectonisch ontwerpen, een historische documentatie*, Nijmegen, SUN, 1984, pp. 251-253.

voorbij de zware vieringpijlers gevoerd heeft, die hierdoor enigszins aan het zicht worden onttrokken. Soufflot lijkt het beeld van een welhaast oneindig zuilenwoud te hebben willen oproepen. Deze indruk wordt bevestigd in een perspectief van het interieur van het plan uit 1764. In deze tekening lijkt de kerk een deel uit te maken van een oneindig doorlopende structuur, doordat de (onjuiste) suggestie wordt gewekt dat de laatste koortravee identiek is aan de voorgaande en vooral ook doordat het zicht op het uiteinde van de kerk benomen wordt door een stralende lichtglans. Dit licht is, zoals de langsdorsnede uit 1764 leert, afkomstig van een groot raam in de halfkoepel boven het altaar dat, zelf onzichtbaar vanuit het kerkchip, voor een mysterieuze lichtval had moeten zorgen.⁹⁹ De tektonische helderheid lijkt hier terug te treden ten gunste van een geënceneerd pictoraal effect dat, ondersteund door een dramatische lichtval, een sterke, overweldigende indruk wil oproepen. Wat later zou Louis Etienne Boullée dit effect bijna teugelloos verhevig en zo een waarlijk beklemmende architectuur schilderen.

Deze opvallende kenmerken van het ontwerp van Soufflot zijn minder eigenzinnig dan zij op het eerste gezicht lijken. Vanaf ongeveer het midden van de achttiende eeuw zien we, onder invloed van de uit Engeland overgewaaide sensualistische filosofie, in de geschriften over de architectuur hier en daar een herwaardering optreden van het effect, van de indruk die de dingen op ons maken, de 'sensations' die zij oproepen. Zoals Françoise Fichet het niet lang geleden samenvatte: 'De sensualistische filosofie van de kennis herintroduceerde, in naam van de natuurlijke harmonie van de geschapen wereld, de door de zintuigen gegeven werkelijkheidservaring, die de klassieke filosofie als oorzaak van misvattingen had geëlimineerd uit de rationele kennis.'¹⁰⁰ Vooralsnog betekende dit niet dat er stappen werden gezet buiten het domein van een algemene redelijkheid; in deze filosofie verschuift slechts de aandacht van de beoordeling en de analyse van de voorstelling naar dat wat de voorstelling initieert.¹⁰¹ In Frankrijk kreeg een dergelijke filosofie vooral een grote bekendheid door het 'Essai sur le goût', een artikel dat Montesquieu in 1748 had geschreven voor de *Encyclopédie* en dat direct bij zijn verschijnen een groot enthousiasme losmaakte. Montesquieu legt in deze verhandeling over de smaak de nadruk niet zozeer op het oordeel, op het probleem van de 'goede' smaak, maar op de wijze van aanbieden van een bepaalde voorstelling die moet corresponderen met de natuur van de mens opdat hij aangezet wordt tot een dergelijk oordeel; op 'alle regels die de behandeling van een onderwerp afstemmen op onze aandacht'.¹⁰² Zijn betoog is gecentreerd rond het plezier van de verrassing, het contrast, de tijdelijke verwarring en de nieuwsgierigheid die zij losmaken. Het gaat hem om een kunst die kan boeien, die de geest bezighoudt. In de verhandelingen over de gotiek werd bij de opsomming van de voordelen van deze bouwwijze nu ook de verrassing genoemd waaraan de waarnemer ten prooi valt bij het betreden van een gotische kerk. Laugier sprak in zijn

Observations sur l'architecture van 'een bekoorlijke verdeling (...) die beweegt, die vol contrasten is, en waarvan het totale effect ons in verrukking brengt'.¹⁰³ Een dergelijk sensualisme drong aanvankelijk aarzelend, maar later met een welhaast verpletterende kracht door in de architectuur aan de hand van een begrip waarin het effect verbonden wordt aan een inhoud, aan een representerende waarde: het karakter.

Het begrip 'karakter' kende al een lange geschiedenis, die zich echter geheel buiten het domein van de architectuur had voltrokken.¹⁰⁴ In 1745 werd het door Germain Boffrand overgeheveld uit de theorie van de beeldende kunsten en de poëzie in een opstel getiteld 'Principes tirés de l'art poétique d'Horace'. Horatius had een eulogie op de band tussen de schilderkunst en de poëzie geschreven, de *ut pictura poesis*, waarin de schilderkunst opgevoerd werd als een 'stille poëzie' en de poëzie als een 'sprekende schilderkunst'. In zijn opstel doet Boffrand, aan de hand van een parafrasering van de *Ars Poetica* een grotendeels retorische poging ook de architectuur in deze zusterlijke verhouding te betrekken. Het woord karakter duikt voor het eerst op in een zin waarin de architectuur beschreven wordt in picturale termen: 'De Architectuur is, hoewel het lijkt alsof haar oogmerk slechts bestaat uit de aanwending van het materiële, vatbaar voor verschillende genres die haar onderdelen, om zo te zeggen bezielde doet raken door de verschillende genres die ze doet aanvoelen.' Zoals een komische scène, of een komisch verhaal niet geschilderd of verteld kan worden in een gedragen toonzetting of met behulp van gelaatsuitdrukkingen en gebaren die de indruk geven van een pathetische gemoedsgesteldheid, zo kunnen, aldus Boffrand, ook in de architectuur bepaalde kenmerkende uitdrukkingswijzen, bepaalde 'caractères significatifs', onderscheiden worden die uitsluitend passend zijn bij een bepaald soort gebouw. Om deze stelling aannemelijk te maken komt Boffrand met het voorbeeld van het theater, waarin de schildering van een bepaalde architectuur als decor aangeeft of de scène tragisch dan wel pastoraal zal zijn, en herhaalt hij de uitleg die Vitruvius geeft van één van zijn architectonische kernbegrippen, het *decorum*, de 'gepastheid'. Vitruvius, en Boffrand met hem, geeft als voorbeeld van dit *decorum* het gepaste gebruik dat er gemaakt dient te worden van de drie Griekse ordes bij het ontwerp van een aan een bepaalde godheid gewijde tempel. De dorische, ionische en corintische orde onderscheiden zich van elkaar in een toenemende delicaatheid en ornamentiek of in een afnemende sobere gestrengheid en draagkracht. Hierdoor is de dorische orde passend voor een tempel gewijd aan Mars of Hercules, de corintische voor een tempel gewijd aan Venus en de ertussen gelegen, 'gemiddelde' ionische orde voor een tempel ter ere van Diana.¹⁰⁵ 'De ordes van de Architectuur', zo luidt de les die Boffrand hieruit trekt, 'zijn voor de verschillende gebouwsoorten (*sujets d'édifices*)', dat wat de verschillende poëtische genres zijn voor de verschillende onderwerpen die ze wil behandelen.' De dorische orde moet gebruikt worden 'bij

103

Abbé Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Parijs, 1765, p. 130: 'une distribution charmante (...) qui jouent, qui contrastent, et dont l'effet entier est ravissant'; Hernandez, *Laugier*, p. 108.

104

Donald Drew Egbert, 'Character', *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton, University Press, 1980, pp. 121-138.

105

Vitruvius, Bk. I, ch. 2.

ernstige en majestueuze bouwwerken', de ionische past bij meer luchtige gebouwen en de corintische is geschikt om aan een gebouw meer pracht en praal te geven.¹⁰⁶

Het begrip *decorum* speelde, vertaald als *bienséance* of als *convenance*, al langer een belangrijke rol in de classicistische architectuurtheorie. In het al eerder genoemde, populaire handboek van Daviler werd het als volgt gedefinieerd: 'Het is de overeenstemming die men in acht moet nemen bij alle soorten van gebouwen, met betrekking tot hun grootte, hun vorm, hun rijkdom, hun eenvoud enz. (...) In één woord: een gebouw waarin de *convenance* in acht genomen is komt in zijn vorm & de decoratie overeen met de rang, de waardigheid of de rijkdom van de eigenaar.'¹⁰⁷ Maar deze gepastheid was voornamelijk kwantitatief van aard; ze hangt, zoals Daviler aangeeft, samen met een redelijke economie, met een redelijke 'huishouding'. Ze bepaalde of een gebouw uitgerust werd met een volledige zuilenorde, of het moest doen met halfzuilen, pilasters of een nog verder gereduceerde architectonische uitrusting.

De mogelijkheid om een façade te ontwerpen met weglating van zuilen of pilasters, zonder dat het formeel-ordenend vermogen van de ordes daarbij verloren gaat, was voor het eerst systematisch onderzocht en toegepast door Palladio in zijn villa-ontwerpen. In veel van deze villa's loopt, uitgaande van een zuilenportiek aan de voorzijde, alleen de kroonlijst ongewijzigd door en wordt de ordenende functie van architraaf en fries overgenomen door een enkele, gladde strip. Piedestal en basement kunnen op een zelfde manier worden gereduceerd tot een aantal vlakke banden. De plaatsing van de vensteropeningen zorgt, op een aantal verschillende manieren, voor de voortzetting van de ritmering van de zuilenorde en voor een formeel einde van de compositie. De 'soort' ordening die is gebruikt blijft altijd tenminste afleesbaar aan de specifieke kenmerken van de kroonlijst, zoals de *mutules* van de dorische orde. Een gevel kon ook, zoals Vignola al had beschreven in zijn traktaat, een aan het canon beantwoordende ordening krijgen met behulp van niet meer dan de hoofdverhoudingen van de ordes en een hoofdgestel. Voornamelijk door de institutionalisering van het verlicht-absolutisme werden deze mogelijkheden tot reductie in Frankrijk met een zekere consequentie toegepast, wat zich vooral laat aflezen aan de tamelijk sobere architectuur van de vele 'hôtels particuliers'. Ulrich Schütte stelt in zijn artikel 'Als wenn eine ganze Ordnung da stünde' dan ook terecht: 'Wanneer vanaf het einde van de zeventiende eeuw gebouwen zonder zuilen steeds vaker kunnen worden aangetroffen, dan moet dit niet begrepen worden als een tendens tot nivellering van de architectonische uitdrukkingswaarden, maar als mogelijkheid tot een veelvoudige differentiëring van een gecanoniseerd vormgevend principe.'¹⁰⁸

In de architectuur was de *convenance* in het klassieke tijdvak vooral van belang omdat zij, door een regulering van het gebruik, de uitdrukkingswaarde van de architectonische

elementen constant hield zodat de architectuur een maatschappelijke classificatie op een redelijke, inzichtelijke manier kon representeren, net zoals de mercantillistische staatshuishouding gebouwd was op een veronderstelde constante waarde van het geld.¹⁰⁹ In zijn geheel genomen kan deze *convenance* gezien worden als een soort tableau van het sociale, waarbinnen deze classificatie helder uitgezet kon worden, op een zelfde manier als Perrault de vijf architectonische ordes uitgezet had in een helder leesbaar rationeel tableau. De instrumentele willekeur van een dergelijk tableau moet daarbij, zoals Perrault zelf duidelijk had gesteld, gewaarmerkt zijn door 'een zekere autoriteit'. Zoals de *Académie royale d'Architecture* het kort formuleerde: 'De *convenance* is een onderwerping aan de gevestigde en aangenomen gebruiken. Ze geeft regels om alles op zijn plek te zetten.'¹¹⁰

Een dergelijke kwantitatieve karakterisering van de verschillende gebouwsoorten laat zich niet direct rijmen met de wijze waarop binnen de poëzie, de muziek of de schilderkunst de verschillende 'genres' van elkaar onderscheiden zijn. Hoewel Boffrand de gebruikelijke definiëring van het *convenance*-begrip herhaalt en ook spreekt van 'caractères significatifs', is het 'karakter' dat in zijn opvatting aan een gebouw behoort te zijn meegegeven niet in de eerste plaats een betekenisvol kenmerk, maar een *effect*. In een parafrasering van Horatius stelt Boffrand: 'Het is niet genoeg als een gebouw mooi is, het moet aangenaam zijn, & de toeschouwer moet het karakter voelen van de indruk die het moet maken.'¹¹¹

Het effect blijft echter gebonden aan het *decorum*. Het moet 'passen' bij een bepaald soort gebouw, net zoals de toonzetting van een bepaalde muzieksoort alleen geschikt is voor bepaalde gelegenheden. In de 'karakterisering' van die gebouwsoort is het tegelijkertijd een betekenisvol kenmerk dat een bepaald begrip afbeeldt: een begrip dat past bij die soort. Boffrand spreekt van ernstige, sublieme, simpele, elegante, gracieuze, majestueuze, luchtige en rustieke bouwwerken en ook van gebouwen met een vrolijk, een serieus of een triest karakter. Via het begrip karakter wordt de architectuur opgezadeld met een fundamentele, en naar later zou blijken, totaal ontregelende dubbelzinnigheid: hoewel het karakter een betekenisvol, representatief kenmerk is, en als zodanig aan de architectuur een algemeen leesbare betekenis wil geven, wil het, als effect, die betekenis niet ontleenen aan een vooraf gegeven conventie. Al bijna veertig jaar geleden schreef Colin Rowe in een schets van de verontrustende uitwerking die dit begrip had op de architectuur en het denken over de architectuur in de negentiende eeuw: 'Wellicht op geen enkel ander tijdstip dan het einde van de achttiende eeuw werd het architectonisch denken geconfronteerd met een dermate explosieve idee; en zeker heeft geen enkele andere architectonische explosie een dermate onrustbarend vacuüm gecreëerd. De opkomst ervan rechtvaardigde een ongelimiteerde experimenteerdrang, het wildste non-conformisme bloeide welig op de puinhopen (...) Door de vraag naar karakter sprong de orde

109

Zie Foucault, a.w., pp. 195-200.

110

Lemonnier, *Procès Verbaux*, V, p. 144.

111

'Il ne suffit pas qu'un édifice soit beau, il doit être agréable, & que le spectateur ressente le caractère qu'il doit imprimer'; Boffrand, *Livre d'architecture*, p. 27. De definitie van het begrip *convenance* staat op p. 22.

Colin Rowe, 'Character and Composition; of Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century' (geschreven 1953-54, gepubliceerd in *Oppositions*, 2, 1974), *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, MIT, 1982, pp. 60-87, p. 80.

Ook Szambien beschrijft deze exercitie als 'une transposition formaliste', a.w., p. 177.

B. Forest de Bélidor, *La Science des Ingénieurs, dans la Conduite des Travaux de Fortification et d'Architecture*, Parijs, 1830, p. 12; Pérez-Gómez, a.w. (zie noot 5), p. 216.

Laugier, *Essai*, p. 12.

in brokstukken uiteen. Ze werd gereduceerd tot *karacteristieke* deeltjes.¹¹² Deze theorie van het karakter zou, uiteindelijk, in het laatste kwart van de achttiende eeuw, de architectuur doen spreken, maar zou daarmee tegelijkertijd de consistentie, de vanzelfsprekende eenheid, de bijna rimpelloze helderheid van het classicisme verbreken. Maar zover is het nog niet. Hoewel Boffrand, meegevoerd in zijn vergelijking met de poëzie, alles bij elkaar al een groter aantal 'karakters' noemt dan de drie- of vijfvoudige geleding van het architectonisch tableau kan dragen, was zijn opstel, dat hij geschreven had als vooraanstaand lid van de Académie, eigenlijk niet meer dan een retorische exercitie, bedoeld om zijn professe enige luister bij te zetten.¹¹³ In de daaropvolgende beschrijving van zijn ontwerpen komt hij er niet meer op terug.

De spraak

Een zeker gemis, een soort blinde vlek bleef steeds aanwezig in het beeld dat in de theoretische verhandelingen van de architectuur geschetst werd. Het centrale probleem dat de *Académie royale d'architecture* zich gesteld zag bestond uit een algemene, rationele regelgeving van de architectuur. Deze regelgeving betrok zich door deze gewenste algemeenheid voornamelijk op de formele ordeningswijzen; op de proportioneering en de definiëring van de ordes. Maar juist op dit punt kon de Academie, na vele decennia, op geen enkele reële vooruitgang wijzen. In de klassieke verhandelingen wordt nooit echt duidelijk hoe de architectuur hier precies vooruitgang kan boeken en welke criteria er moeten worden aangelegd om deze vooruitgang te meten. Nooit wordt echt duidelijk waarom, bijvoorbeeld, de gotische bouwwijze zoveel slechter is dan de klassieke. Uiteindelijk is het steeds de 'smaak' die hierover moet beslissen, de smaak die altijd enigszins verdacht bleef omdat ze overduidelijk nog altijd een zekere arbitrariteit in zich borg, en waarvoor regels, dezelfde ontbrekende criteria nodig zouden zijn om haar te verbeteren en haar willekeur aan banden te leggen. Een gemis dus, dat zo nu en dan luid en duidelijk aan de oppervlakte treedt: 'In de architectuur, bijvoorbeeld, valt geen vooruitgang waar te nemen met betrekking tot essentiële punten die aan haar basis liggen, dit ondanks het feit dat deze kunst al een heel lange tijd wordt beoefend', zo stelde een 'membre correspondant' van de *Académie des sciences* in 1729.¹¹⁴

Steeds is de architectuur gezien als een soort afbeelding, een rationele uitstalling, een 'taal'. Maar waar het de architectonische taal vrijwel geheel aan ontbrak was de aanduiding, dat wat in deze taal afgebeeld wordt. Er konden weliswaar met enige arbitrariteit 'wortels' worden vastgesteld die de grondslag van deze taal vormden, en vanuit deze theorie kon een consistente architectuurkritiek worden opgebouwd, maar deze kritiek hield zich alleen bezig met een juiste plaatsing van de architectonische onderdelen en niet met de definiëring van hun vormen en hun betekenis. De primitieve hut was, zoals Laugier het noemde, niet meer dan een 'ruwe schets'.¹¹⁵ Deze

hut had aan de architectuur alleen maar de eerste 'woorden' gegeven, waarmee ze vervolgens op een steeds betere manier zou moeten zijn gaan praten. Hierdoor zou ook de taal waarin ze sprak zich hebben ontwikkeld in de richting van een uiteindelijke perfectie. De positieve redenen die aan deze verbetering ten grondslag zouden liggen, zouden erin gelegen moeten zijn dat zij 'iets' op een betere, meer exacte of heldere wijze was gaan afbeelden. Maar niemand kon vertellen wat dat 'iets' nu precies was; het was onmogelijk om aan te geven hoe deze taal zich vanuit dit primitieve begin had ontwikkeld.¹¹⁶

Over het algemeen werd, in navolging van Perraults overwegingen met betrekking tot de proportionering van het hoofdstel, aangenomen dat de verhoudingen van de antieke bouwwerken gereguleerd waren door een bepaalde kennis van de mechanica. In de *Procès Verbaux* liet de Academie in 1712 optekenen: 'Het is zeker dat, in de architectuur van de antieken, de algemene en specifieke proporties overeenkomen met de soliditeit, iets wat zich niet voordoet in de gotische architectuur.'¹¹⁷ De architectuur zou zo, in haar 'klaarblijkelijke soliditeit', als het ware een afbeelding vormen van de mechanische natuurwetten van het bouwen, ze zou een soort tableau van de statica geven. Maar de aanwezige mechanische kennis was niet voldoende om dit tableau te kunnen schetsen of om anderszins een grondslag te geven aan de formele ordening van de architectuur (en zou dat ook nooit kunnen doen).¹¹⁸ De klassieke gebouwen hielden bijna volstrekt hun 'geheim'.

Het was, geautoriseerd door de antieke voorbeelden, mogelijk een architectonische volzin op te stellen en deze door de interne regelgeving van de ordonnantie, door een ritmering, het aanbrengen van contrasten en een duidelijk begin, een midden en een einde te geleiden door iets als een grammatica en de betooglijke wendingen van een spraakkunst.¹¹⁹ Het was zelfs mogelijk de aanduiding zelf, het feit dat er wat aangeduid werd, te bevestigen in de volzin. Er was een taal, maar alleen door het probleem van wat die aanduiding inhield op te schorten.

In de loop van de jaren vijftig en zestig van de achttiende eeuw trad een nieuw element naar voren in de architectuurkritieken: de verveling. De moderne architectuur werd over het algemeen niet interessant genoeg bevonden. Deze klacht kwam niet van hen die de architectuur bezagen met de ogen van de opdrachtgever, de bewoner, de gebruiker of met de disciplinaire belangstelling van de ontwerper, maar werd geuit door een nieuwe categorie, een categorie die in de jaren daarvoor was opgekomen: die van de geïnteresseerde leek, de kunstcriticus, de *connaisseur*. De architectuur zou aanleiding moeten geven tot een algemeen en interessant *discours*, net als het theater, de opera en de *salons* dat, ondersteund door de kunstkritieken in de *gazettes*, in toenemende mate deden. De populariteit van Montesquieu's 'Essai sur le goût' is vermoedelijk vooral te verklaren uit de zich wijzigende constellatie

116

In een bespreking van Laugiers *Essai* konden Briseux en de op dat moment meest vooraanstaande kunstcriticus, La Font de Saint-Yenne, zich dan ook ironisch afvragen waarom, als de architectuur dan bestaat uit een imitatie van de primitieve hut, onze huizen er niet nog steeds als 'duiventillen' uitzien; Herrmann, *Laugier*, p. 152.

117

Fichet, a.w., p. 334.

118

In zijn laatste levensjaar had Colbert een arbeidsprogramma voor de Académie royale d'Architecture opgesteld, waarin de Academie gevraagd werd bij haar overdenkingen het vraagstuk van de 'solidité' het eerst in ogenschouw te nemen. De La Hire, de nieuwe directeur van de Academie na de dood van François Blondel, was de eerste die een echt mechanische hypothese opstelde over de stabiliteit van bogen en gewelven (*Traité de Mécanique*, 1695). Kenmerkend is de reactie van Gautier, in zijn *Traité des Ponts* (1727). Gautier erkende dat meer kennis van de mechanica noodzakelijk is om definitieve regels voor de proporties te kunnen opstellen, maar hij verwierp de hypothesen van De La Hire, omdat zij niet helder genoeg waren en te ver verwijderd van de praktijk. Hij gebruikte zelf de inzichtelijke geometrische ontwerpwijze van Blondel. Zie Pérez-Gómez, a.w., p. 243.

119

Zie voor deze 'retorische' middelen Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Denis Bilodeau, *Klassieke Architectuur. De Poëtica van de Orde*, Nijmegen, SUN, 1989.

120

Montesquieu, 'Essai sur le goût', p. 252.

121

In een bespreking van Laugiers *Essai* in de *Mercure de France* van mei 1753 werd met tevredenheid vastgesteld dat het boek zich liet lezen 'with the pleasure with which one reads light literature' en 'almost at a sitting (...) without being bored'; Herrmann, *Laugier*, p. 148.

122

Laugier, *Essai*, p. 111, pp. 206 f.

123

Dit verklaart zowel de vele herhalingen als de contradicties en meningsverschuivingen in dit werk, vgl. Hernandez, a.w., pp. 111 f.

124

Robert D. Middleton, 'Jean-François Blondel and the Cours d'Architecture', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XVIII, n. 4, 1959, pp. 140-148.

waarbinnen de kunsten moesten opereren. Hij schreef: 'Alles verveelt ons op de lange duur, vooral bijzondere genoegens, (...) Onze geest krijgt van alle genoegens genoeg, maar niets voelen betekent vervallen in totale apathie. Een volmaakte oplossing hiervoor is steeds anderssoortige veranderingen aan te brengen, zodat de geest kan genieten zonder verveeld te raken.'¹²⁰

Laugier vatte in 1759 het plan op een maandelijks tijdschrift uit te geven onder de titel 'L'Etat des arts en France', dat geheel gewijd zou zijn aan de architectuur, de schilder- en de beeldhouwkunst. In het *Essai sur l'Architecture* deed hij, in een uitdagende stijl, een druk besproken poging de architectuur uit haar wat nurkse halfslaap te trekken.¹²¹ Laugiers geschriften over de architectuur zijn vooral te begrijpen als een reactie van de *connoisseur* op een architectuur die niet aanspreekt. Een architectuur die steeds dezelfde volzinnen produceert, die in het recente verleden van de rococo op een willekeurige wijze verfraaid waren, maar die maar niet wilde spreken. Laugier legt in zijn fulminering tegen de bestaande wijze van bouwen enerzijds de nadruk op de noodzaak van regels, en vooral ook op de eerlijkheid van de architectonische afbeelding, maar hij koppelt dit aan een roep om een meer interessante architectuur. Zoals we gezien hebben stelt hij de grotere verrassing, de grotere variëteit en de contrastrijker articulatie van de gotiek ten voorbeeld aan de modernen. Daarnaast, en alweer uitsluitend om de architectuur interessanter te maken, vraagt hij de architecten te experimenteren met de hoofdvorm van de gebouwen: 'De meest gebruikelijke vorm van onze gebouwen is de rechthoek. Maar deze al te algemene vorm is triviaal geworden, en heeft niets interessants meer (...) alle geometrische figuren, van de driehoek tot de cirkel kunnen dienen om de compositie van dergelijke gebouwen onophoudelijk te variëren. Het zou zonder twijfel een groot genoeg zijn, als er in een stad als Parijs geen enkele kerk is die lijkt op een andere, als ze allemaal iets speciaals hebben in hun vorm, dat belangwekkend genoeg is om de aandacht van de nieuwsgierigen te trekken en de geest van de connoisseurs bezig te houden.'¹²²

De vraag naar een andere, meer interessante architectuur werpt een enkele keer zijn schaduw op de bladzijden van het laatste grote klassieke leerboek van de architectuur; de *Cours d'Architecture* van Jean-François Blondel, waarvan de vier delen tussen 1771 en 1777 verschenen. Deze 'cursus' bestaat voornamelijk uit een compilatie van voordrachten die Blondel sinds ongeveer 1750 had gehouden in zijn private architectuurschool.¹²³ Hij had deze school, de eerste onafhankelijke architectuurschool in Parijs, in 1743 gesticht, overigens niet zonder protesten van de zijde van de Academie.¹²⁴ In een korte passage in het eerste deel van dit werk wordt het vraagstuk van de 'variëteit' behandeld; een vraagstuk dat, aldus Blondel, vooral naar voren komt bij het ontwerp van een 'huis van een rijke particulier': 'Het is, om te behagen, nodig om in de compositie van deze gebouwen zich te houden aan een spel,

een beweging, een interessante gevarieerdheid.¹²⁵

In het vervolg van de *Cours* wordt de weg geopend naar een niet slechts retorische, maar daadwerkelijke toepassing van het begrip 'karakter' in de architectuur. De *convenance* noodzaakt, aldus Blondel in dezelfde passage, de architect ertoe de verschillende behuizingen in een stad te ontwerpen in een specifieke stijl en op een manier ('d'un style et d'une manière') die past bij de 'verschillende ordes van stedelingen'. Blondel spreekt in dit verband van een 'variëteit die de *convenance* noodzakelijkerwijs oplegt, die geautoriseerd wordt door de smaak, en die in veel opzichten te verkiezen valt boven die routine van de kunst, die zonder onderscheid dezelfde ornamenten, dezelfde symbolen en dezelfde allegorieën plaatst in verschillende gebouwen'. Hier, in het eerste deel van de *Cours*, dat vermoedelijk gezien kan worden als een weergave van de opvattingen die Blondel had in de jaren vijftig, dacht hij nog alleen aan een karakterisering van het interieur. In 1766 las Blondel aan de Academie, waar hij ondertussen als professor benoemd was, een opstel voor dat is opgenomen in het tweede deel van de *Cours d'Architecture*, getiteld 'Essay sur le caractère qui convient à chaque genre d'édifice'.¹²⁶ Het begrip karakter heeft nu een centrale plaats ingenomen in het denken over de architectuur. In theorie is het nu niet zozeer de *ordonnantie*, de aan een algemene regelgeving gebonden, rationele ordening van het ontwerp, maar het *karakter* dat als een specifieke, kenmerkende 'impressie' de totale conceptie van het ontwerp moet dragen: 'Al de verschillende soorten produkties die afhangen van de architectuur moeten het stempel (*l'empreinte*) dragen van het specifieke doeleinde van ieder bouwwerk, alle moeten een karakter hebben dat hun algemene vorm bepaalt en dat het gebouw aankondigt als dat wat het is.'¹²⁷

In het vervolg van zijn opstel poogt Blondel te komen tot een uitputtende lijst van 'soorten' gebouwen, met daaraan verbonden een opsomming van de erbij passende 'karakters'. Naast de traditionele kerken, paleizen en 'hôtels' noemt hij 'gebouwen ten behoeve van rijke particulieren' als ook theaters, stadhuizen, ziekenhuizen, mausoleums en 'manufactures', werkplaatsen. Opvallend in de lijst is het rijke assortiment aan openbare gebouwen, gebouwen die later, in de negentiende eeuw, het gezicht van het burgerlijke Parijs zouden bepalen: banken, beurzen of wisselkantoren, bibliotheken, academies, gevangenis, marktplaatsen, hallen en 'waux-halls', dat wil zeggen publieke lusthoven. De eerste van dergelijke grote publieke bouwwerken, de 'Halle de Blé', was sinds 1762 in aanbouw en zou in 1769 gereedkomen. In totaal komt Blondel tot 64 soorten gebouwen. De erbij passende karakters zijn alleen nominaal gegeven; Blondels opstel is letterlijk niet meer dan een woordenboek, waarachter de architectuur zelf zich slechts laat gissen. Zijn leerlingen, met name Boullée en Ledoux, zouden pogen een dergelijke encyclopedische lijst van soorten en kenmerken te vertalen in architectonische vormen. In een eulogie op zijn eigen

125

Jean-François Blondel, *Cours*, I, pp. 400 f.

126

Lemonnier, *Procès Verbaux*, VII, p. 124; Jean-François Blondel, *Cours* II, pp. 229-232.

127

'Toutes les différentes espèces de productions qui dépendent de l'Architecture doivent porter l'empreinte de la destination particulière de chaque édifice, tous doivent avoir un caractère qui détermine leur forme général et qui annonce le bâtiment pour ce qu'il est'; Jean-François Blondel, *Cours*, II, p. 229.

128

Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, p. 115.

129

Jean-François Blondel, *L'homme du monde éclairé par les arts*, 1774, p. 13; Middleton, 'Jean-François Blondel', p. 148.

130

Szambien, a.w., p. 179.

131

M.-J. Peyre schreef in het vierde jaar van de revolutie: 'C'est le génie qui indique à l'Architecture le caractère qu'il doit donner à chaque espèce de bâtiment. Qu'un homme ordinaire élève un palais, un temple, une fontaine, un arsenal, il employera, dans ces édifices, l'Architecture qu'il a vue, et ne donnera pas à chacun de ces bâtiments le caractère qui lui convient, parce qu'il faut faire du neuf pour donner ce caractère (...); *Oeuvres d'architecture*, 2e, uitgebreide druk, an IV (1795), pp. 7, 8. Ledoux zette voorgoed een streep onder het rationele smaak-begrip, de smaak als een rationele, algemeen-inzichtelijke, in zijn instrumentele willekeur institutioneel gedefinieerde 'manière', door te stellen: 'le véritable goût est de n'avoir pas de manières'; *L'Architecture*, p. 10.

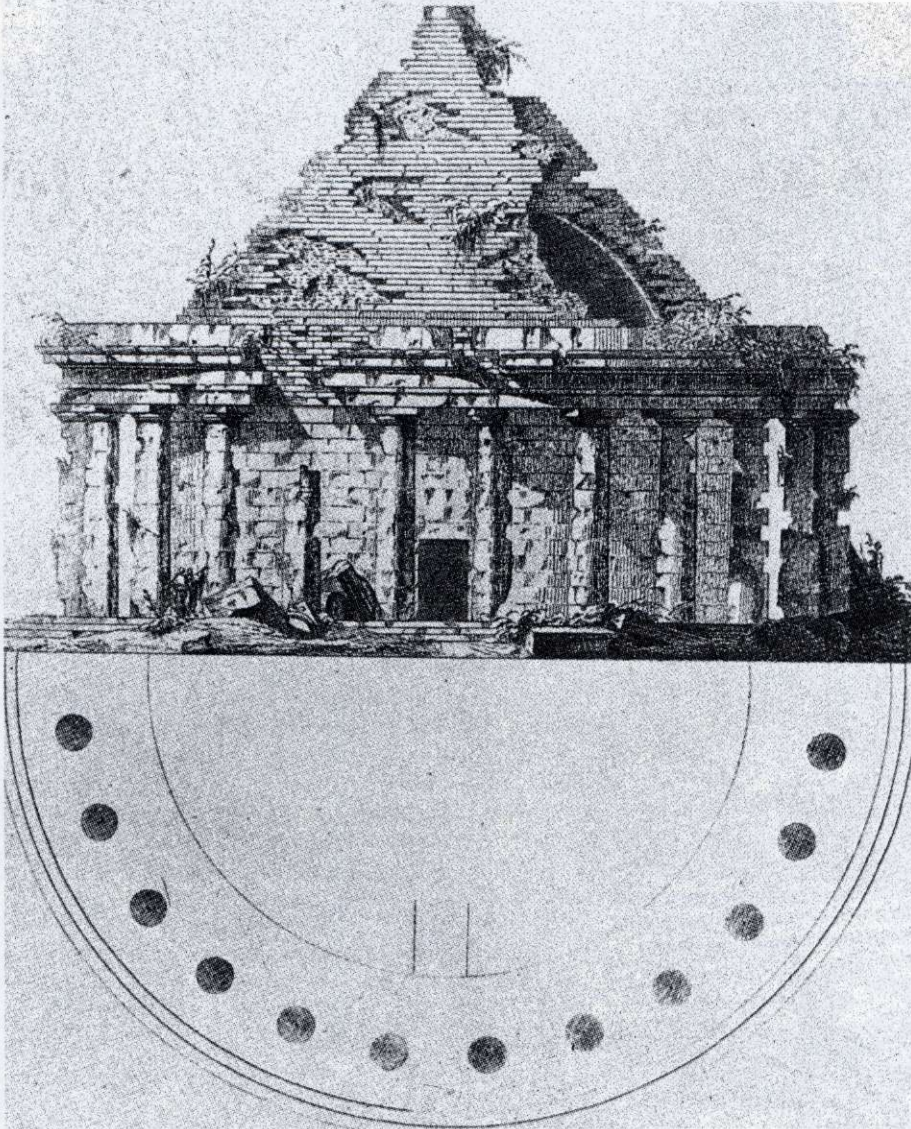
ontwerpen schreef Ledoux: 'Zo zijn de variëteiten die de architectuur presenteert: als de artiesten het symbolisch systeem willen volgen dat iedere produktie karakteriseert, dan zal hun evenveel glorie ten deel vallen als de poëten (...) en zal er in hun bouwwerken geen steen zijn die niet spreekt tot de ogen van de passanten.'¹²⁸

Jean-François Blondel stond niet onverdeeld positief tegenover de zich tijdens zijn laatste levensjaren steeds duidelijker aftekenende revolutionaire ontwikkelingen in de architectuur. In het in 1774 postuum gepubliceerde *L'homme du monde éclairé par les arts* schreef hij: 'De meesten van onze jonge architecten zijn redenaars, en redeneren niet; en de meesten van onze eigenaren zijn verwaande ignoranten. Omdat ze het essay van Pater Logier (sic) hebben gelezen denken ze dat ze bijzonder op de hoogte zijn; vandaar deze lichtzinnige gedochten.'¹²⁹ Hij bevond zich, zoals Werner Szambien het onlangs uitdrukte, 'in een conflicterende situatie tussen het verlangen naar variëring van de genres en de normatieve doctrine van de ordes';¹³⁰ een tegenstelling die, als een rationalisme aan de ene zijde en een expressionisme, een functionalisme of een associatief imiterende semantiek aan de andere zijde, de architectuur sindsdien is blijven doortrekken.

Het classicisme had getracht de vormen van de architectuur te binden aan de *logos*, de ratio, de rede. Uitgaande van een instrumentele, in wezen formele ordening, waarvan de *Ordonnance de cinq espèces*, als principe, nog het meest duidelijk een beeld geeft, zou elke afwijking of elke wijziging van de in deze ordening gegeven regels op een redelijke manier gemotiveerd moeten zijn. Hiermee zouden deze redenen op een inzichtelijke, helder afleesbare manier worden belichaamd door de architectuur. Het classicisme kan daarom gezien worden als het begin van een welbewust rationalisme. In de vele verhandelingen over de architectuur die in Frankrijk in de hier besproken periode, grofweg tussen 1670 en 1760 verschenen, werd echter deze ratio, deze 'betekenis' van de architectuur, gezocht in de formele ordeningswijzen zelf, en niet in de specifieke gebruiksmogelijkheden die deze tektoniek in het ontwerp bood. Dit was, zo kunnen we nu zeggen, de verkeerde plek. Losgesneden van een door de overgeleverde vormen van het neoplatonisme gestuurde, mythische verbeelding, was de architectuur, als representatie, in haar algemene ordeningswijzen al die tijd een 'dode taal'. Het bleek onmogelijk de precieze vormen van de klassieke ordeningswijze op overtuigende wijze van algemene redenen, van een 'inhoud', te voorzien.

Toen, in de laatste vier decennia van de achttiende eeuw, de architectuur desondanks wat zou moeten gaan zeggen, werd, in een poging de vormen uit zichzelf te laten spreken, de eenheid van deze ordeningswijze gebroken en omgezet in een caleidoscoop van formalistische experimenten.¹³¹ De andere mogelijke weg, de andere mogelijke houding die, vanaf Perrault, de kijk op de gotiek bepaald had, werd daarbij

vooral nog genegeerd. In deze houding wordt een architectonische 'taal' niet bekeken op een vooraf gegeven, algemene inhoud, maar op wat zij mogelijk maakt, dat wil zeggen op de lokale, plaatsgebonden betekenis die zij kan verkrijgen in een specifiek ontwerp en in een specifiek gebruik. Pas veel later zou Adolf Loos een geminimaliseerde classicistische ordening zonder meer gebruiken als een formeel, op zich geheel en al betekenisloos, maar ordenend, maatgevend en vormend instrument.



Jérôme-Charles Bellicard, Ancien Tombeau dans le Royaume d'Algérie, 1759