

Giovanni Battista Piranesi, Le Antichità Romane, Band III, frontispice, 1756

Opkomst van de Architecture Parlante

Ik wil alleen zeggen dat deze sprekende ruïnes mijn geest gevuld hebben met zulke voorstellingen, en dat de, weliswaar nauwkeurige, tekeningen zoals die gemaakt zijn door de onsterfelijke Palladio zoïets nog nooit hebben bewerkstelligd, hoewel ik ze toch vaak voor ogen heb gehad.

Giovanni Battista Piranesi, 1743

Lang voordat in het *Magasin Pittoresque* van 1852 de term 'Architecture Parlante' vermoedelijk voor de eerste maal gebezigd werd om de architectuur van Ledoux te kenschetsen,¹ leek de architectuur haar zwijgzaamheid, of beter gezegd de vanzelfsprekendheid van haar aanwezigheid te verbreken in het door de erosie van de tijd aangebrachte *sfumato* van de ruïnes van het oude Rome. Half verzonken in de bodem, staande op een nu verdwenen grondvlak en daardoor welhaast zwevend in de tijd, riepen deze overblijfselen in de geest van de toeristen, bezig aan hun *Grand Tour*, maar bovenal in die van de geniale graveur, architect en antiquair Giovanni Battista Piranesi, een beeld op van een andere wereld; een beeld ook van nog onontgonnen mogelijkheden, van een bevrijding uit het bekende: '*queste parlante ruïne...*'

De woorden waarmee we dit artikel hebben geopend zijn afkomstig uit Piranesi's inleiding op zijn *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743), een bundel gegraveerde visio-naire reconstructies van het oude Rome die het begin vormde van een duizelingwekkende architectonische beeldproductie. In de frontispices van het uit vier banden bestaande *Le Antichità Romane* (1756), uitgekomen na de *Prima Parte* en ook na de eerste versie van de *Caprici di Carceri*, lijkt Piranesi de werking van deze 'sprekende ruïnes' steeds in een enkel beeld te hebben willen weergeven. Een aantal ruïneuze antiquiteiten, zonder klaarblijkelijke ordening bijeengeraapt, vormen de voorgrond van het frontispice van de derde band. Op het middenplan van dezelfde afbeelding lijken soortgelijke zich in betere staat bevindende of gerestaureerde fragmenten te zijn samengesteld tot een rij enigszins bizarre trofeeën of enorme souvenirs, waarlangs burgers alleen of in kleine groepjes flaneren. Daarachter, in de verte, zien we een immense, prachtvolle architectuur oprijzen uit de fragmenten ervoor, als een droombeeld van een verbeelde orde.

Het hallucinaire karakter van deze architectuur wordt niet alleen veroorzaakt door de megalomane afmetingen en de fantasmagorie van haar vormen of door haar plek ergens aan de einder, waar ze bijna versmelt met de lucht en de wolken. Essentieel in deze afbeelding is de oneindige horizontaal van galerijen en trappen, die deze architectuur van de voorgrond scheidt en die haar van haar grondvlak berooft, waardoor de afzonderlijke bouwwerken niet langer een heldere ruimtelijke positie ten opzichte van elkaar innemen en opdoemen als een efemere opeenvolging van losse beelden. Dit wordt nog versterkt door de witte rookwolken die van een enkel gebouw

1

Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, New York, Dover, 1955, p. 251.

Prima Parte

Bij de samenstelling van de *Prima Parte* zag Piranesi zich voor de uitdaging gesteld om, anders dan in de koel-accurate tekeningen van Palladio, de sprekende werking van de 'parlante ruïne' vast te houden en over te brengen in beelden van imposante architectonische fantasieën. De kunstgrepen die hij hiertoe aanwendde zijn in de afgelopen decennia in een aantal studies uitgebreid geanalyseerd.² We zullen ze hier in een wat gewijzigde vorm nog een keer kort uiteenzetten. Ze staan, niettegenstaande de luisterrijke architectuur die ons op alle bladzijden tegemoet treedt, alle in het teken van het brokstuk, zoals wordt aangeduid op een aantal platen waar ruïneuze architectuurfragmenten als een soort voorzetsels het kader aangeven.

De eerste en belangrijkste wet waar Piranesi zich aan hield bestond eruit nooit een duidelijke indruk of een overzicht te geven van het geheel van een bouwwerk of een stedelijke situatie. Het meest voor de hand liggende middel hiertoe is natuurlijk de keuze van het kader, de begrenzing van het beeldvlak, dat door Piranesi te zamen met de van de decorontwerpen van Ferdinando Bibbiena en Filippo Juvarra bekende *scena per angolo*, het overhoekse perspectief, wordt gebruikt om de grenzen van de ruimte buiten beeld te houden. Een andere kunstgreep hebben we al eerder genoemd: de uitwissing of verdoezeling van het grondvlak, de bodem. Dit kan, zoals we hebben gezien, bereikt worden door het creëren van een hoogteverschil, waarvan de maat onzichtbaar wordt gemaakt door een door galerijen of trappen gevormde opstand die de horizon afdekt. Maar ook, zoals de platen van de *Prima Parte* leren, door de bouwwerken zonder duidelijke kademuren op te laten rijzen uit het zacht spiegelend vlak van het wellicht stijgende of dalende water, of, wanneer het een interieur betreft, door de vloer om te vormen tot een waar trappenlabyrint zonder duidelijk begin of einde. In al deze gevallen wordt de ondergrens, het grondvlak van de architectuur onttrokken aan een duidelijke definiëring, waardoor de constructies iets onbestemds, iets zwevends krijgen.

Het aan het oog onttrekken van de ruimtegrenzen alleen is niet voldoende. De tektonische wetmatigheden van de afgebeelde architectuur, zoals deze zijn belichaamd in basement, zuil en architraaf of boog en aangegeven worden door symmetrie, ritme en proportie, zouden ervoor zorgen dat de toeschouwer zich alsnog op een haast vanzelfsprekende manier een indruk vormt van het geheel. Het zijn deze tektonische wetmatigheden die Piranesi op een haast slinkse wijze ontregelt door de figuur van de *disjunctie*, of, zo men wil, door een de-constructie. Het gaat hier om een ont-binding, om het uitwissen of eenvoudig weglaten van de verbindingspunten, de aansluitingen, de band tussen de verschillende onderdelen. De figuur valt te vergelijken met het retorische middel van de *disiunctio* of het *asyndeton*: het zonder voegwoord naast elkaar plaatsen van zinnen of zinsdelen. In een plaat als de *Forma ideale del Campidoglio* dient de grote trappartij ter hoogte van de horizon er niet in de eerste plaats toe het zicht op de onder-

2

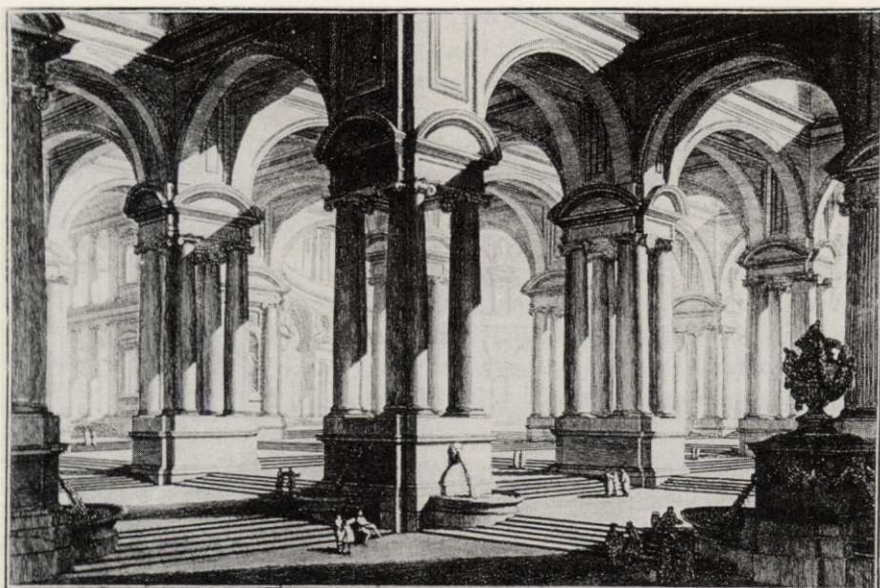
Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi, 'Carceri'*, Zürich, Origo, 1958; Patricia May Sekler, 'Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* etchings and related drawings', *The Art Quarterly*, 1962, pp. 330-363; Bruno Reudenbach, *G.B. Piranesi. Architektur als Bild, Der Wandel in der Architekturauffassung des achtzehnten Jahrhunderts*, München, Prestel, 1979.

grens van de erachter gelegen bouwwerken af te schermen, maar heeft ze voor alles de compositorische functie de bodem als *verbindingsvlak* uit te wissen. De ruimtelijke samenhang van de bouwwerken wordt opgeheven ten gunste van een 'vrije' oplichting van de architecturale beelden. De positie van de afzonderlijke gebouwen ten opzichte van elkaar en de vorm van de tussenruimte kunnen hierdoor alleen in en door de verbeelding worden gegeven.

Het opgebroken plaveisel, aan de uiterste onderrand van de afbeelding, lijkt bedoeld om de toeschouwer de laatste vaste grond te ontnemen. Een man, een gids wellicht, tracht de oude vrouw die zich met moeite een weg baant over deze weinig betrouwbare ondergrond, te interesseren voor de magnifieke bouwwerken. Of begroet hij in werkelijkheid de satyrgroep, voorafgegaan door een bokkige Pan, wiens houding hij weerspiegelt? Meerdere vormen van disjunctie laten zich aflezen aan de platen van de *Prima Parte*. Steeds is het alsof de elementen van een structuur of een verhouding gegeven zijn, maar welke structuur, of welke verhouding?

In een plaat als de *Loco magnifico d'architettura* lijkt de structuur op het eerste gezicht duidelijk genoeg. We zien een aantal identieke, uit vier ionische zuilen en een gemeenschappelijk basement bestaande steunpunten, die aan vier zijden worden bekroond door een segmentvormig timpaan en die met elkaar zijn verbonden door dubbele bogen. Te zamen vormen zij een galerij die een aantal ruimten verbindt en ontsluit. Maar op welke wijze is de identieke zuilengroep geheel links, waarvan nog net een fragment binnen het kader van de afbeelding valt, met dit alles verbonden? Deze zou òf door dubbele bogen verbonden moeten zijn met de groep ernaast, die echter ontbreken, òf er had op deze plek, net als op de mogelijkerwijs

Giovanni Battista Piranesi,
Loco magnifico d'architettura
(*Gruppo di Scale*), 1743

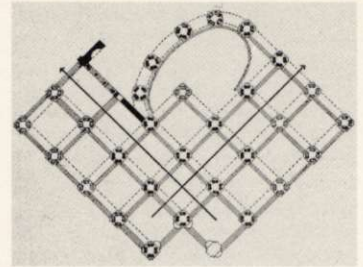


Gruppo di Scale ornato di magnifica Architettura, le quali stanno disposte in modo che conducono a vari piani, e specialmente ad una Rotonda che serve per rappresentanze teatrali.

overeenkomende plek aan de rechterzijde van de afbeelding, een fontein met siervaas moeten staan. Geheel op de achtergrond zien we, vaag, aanduidingen van iets wat eruit ziet als een grote ronde zaal. Het zichtbare gedeelte aan de rechterzijde lijkt, zoals wordt aangeduid door de identieke articulatie van de opstand, een simpele voortzetting van dat aan de linkerzijde. Lijkt, want een nadere blik leert dat er hier geen sprake kan zijn van het gesuggereerde regelmatige ritme van bogen en pijlers. De verbinding tussen deze twee delen is, net als de aansluiting van de zaal op de galerij, niet vanzelfsprekend; de delen gaan spreken, ze vormen de aanduiding van een nu interessant geworden oplossing, die echter geheel aan het oog wordt onttrokken door de zuilen op de voorgrond. Hoewel Piranesi zelf spreekt van 'una Rotonda', leert de zorgvuldige reconstructie door Ulya Vogt-Göknil van de plattegrond die ten grondslag ligt aan deze perspectivische constructie, dat deze afbeelding in het geheel geen ronde zaal weergeeft. Strikt genomen geeft ze zelfs geen architectuur weer, maar bestaat ze uit een montage van een aantal architectonische fragmenten. Net zoals in de *Forma ideale del Campidoglio* de monumentale trap de ruimtelijke verbinding tussen de verschillende bouwwerken uitwist, wordt hier, door de plaatsing van de zuilengroepen binnen het beeldkader, het interieur van een bouwwerk gefragmenteerd tot een verzameling intrigerende losse beelden. In de *Carceri* zou Piranesi dit spel van de disjunctie verder opvoeren en beelden scheppen van een duistere, door rookwolken doorsneden architectuur die de blik welhaast gevangen houden in een grenzeloze fascinatie.³ De tektoniek is hierin definitief ontregeld ten gunste van een sprekend beeld.

Het beeld van de architectuur

Lang geleden heeft Paul Frankl de verhouding tussen de architectuur en haar verschijningsvorm, dat wil zeggen de wijze waarop zij door ons wordt waargenomen, aangegeven in een definiëring van het *architectonisch beeld*. Het is denk ik goed om zijn beschrijving van dit begrip hier nog eens te herhalen. 'We interpreteren', aldus Frankl, 'elk afzonderlijk beeld van een object dat, van welk standpunt dan ook, tot ons komt als driedimensionaal, maar essentieel in het bekijken van architectuur is dat we deze geïsoleerde beelden opnemen als louter voorlopige schikkingen, en niet als doeleinden op zich. Het zien van architectuur betekent het samenvoegen van de series van driedimensionaal geïnterpreteerde beelden die zich aan ons voordoen wanneer we ons door de binnenruimtes en rondom hun omhulsel bewegen, tot een enkel mentaal beeld. Wanneer ik spreek van het architectonisch beeld, dan bedoel ik dit ene mentale beeld.'⁴ Frankl onderscheidt dit architectonische beeld van wat hij de 'deel-beelden' of 'individuele perspectieven' noemt. Wij zullen deze hier aanduiden als 'picturale beelden', om de nadruk te leggen op hun intrinsieke tweedimensionaliteit, die naar voren treedt wanneer de structurele, ruimtelijke, grensstellende en daardoor samenvattende kwaliteiten die



Ulya Vogt-Göknil, plattegrond-reconstructie van de *Loco magnifico* d'archittetura

3

In de *Carceri*-etsen wordt de disjunctie ook doorgezet in de 'naaldvoering', zie May Sekler, a.w., pp. 338-340. May Sekler spreekt van een 'masterful use of line to confuse and complicate implied relationships. (...) This has been achieved partially by not having given line patterns uses that are consistent. (...) A similar device is that of the tones of objects which "bleed out" and become background tones so that the object is part of, and at the same time in front of, the background. (...) Outlines are sometimes made to coincide with other outlines so that the continuity may be read around either form or across both.'

4

Paul Frankl, *Principles of Architectural History*, Cambridge (Mass.), MIT, 1968, p. 141 (oorspronkelijke titel: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig en Berlijn, 1914).

eigen zijn aan het architectonische achter de horizon zijn geschoven.

In de bouwkunst van de renaissance nemen deze deelbeelden een volstrekt ondergeschikte positie in. In het ideale geval, we kunnen hierbij denken aan het Tempietto van Bramante, vallen zij, ruimtelijk geïnterpreteerd, geheel samen met het architectonische beeld. In de barok daarentegen lijkt er geen einde te komen aan de vaak verrassende individuele perspectieven, die een illusoir spel spelen met het architectonische, voornamelijk door middel van een wederzijdse doordringing van de door de architectuur aangegeven ruimtevolumes en een manipulatie van het perspectief. Steeds is er echter een punt vanwaaruit de architectuur zich als een eenheid, als een gestructureerde ruimtelijkheid laat bevatten. Het is op dit punt dat de ruimte zich ontvouwt, niet door een oplossing van het illusoire, maar eerder door een opheffing van de beeldenvloed door de bevestiging van het illusoire als architectuur. In de woorden van Frankl: 'de consequentie van het oneindig aantal individuele perspectieven is dat er nu één welbepaald punt is voorgeschreven, waarvanuit het gehele architectonische beeld compleet en zonder vervormingen verschijnt. Plafondschilderingen zijn ontworpen vanuit dit ene gezichtspunt. Wanneer we op dit punt staan, hebben we de indruk dat een oneindig aantal beelden ons omringt, hoewel we er slechts één zien.'⁵ In de platen van Piranesi zien we iets anders. In deze platen wordt dit punt, deze plek, voortdurend opgehouden; dit integrerende moment wordt waar mogelijk verschoven naar een 'elders'. Met name de *Carceri*-etsen, en hierin ligt hun moderniteit, laten een consequente negatie zien van het architectonische in de figuur van de disjunctie: de architectuur komt hierin geheel en al in dienst te staan van de evocatieve deel-beelden.

Al in 1965 heeft Vincent Scully deze moderniteit van de *Carceri*-etsen aangeduid in het eerste hoofdstuk van zijn boek *Modern Architecture*. Hij verwerpt hierin de opvatting van Siegfried Gideon, die de ruimte-opvatting van de barok opvoert als een voorloper van die van de modernen, en poneert in plaats van deze continuïteit een breuk die zich in de etsen van Piranesi aftekent: 'Hierin werden de symmetrie, de hiërarchie, de "climax" en de architectonische ontlading van de barokke ruimte verworpen ten gunste van een complex ruimtelijk ronddolen, waarbij de reisdoelen niet worden onthuld en bijgevolg ook niet bekend kunnen zijn.'⁶ Scully spreekt hier, net als Manfredo Tafuri in "'The Wicked Architect". G.B. Piranesi, Heterotopia and the Voyage', van een *reis*. De verwerping, of beter gezegd de voortdurende opschorting van de 'architectonische ontlading' van de individuele perspectieven in een architectonisch beeld, resulteert niet zozeer in een ander soort ruimtelijkheid, maar in een beweging, een voortgang. De toeschouwer bekriipt bij het bekijken van bijvoorbeeld de *Forma ideale del Campidoglio* onwillekeurig de aandrang een paar stappen verder te gaan en die trap, die zijn blik frustreert maar tegelijkertijd een oplossing belooft, op te lopen, om zo de

5

Frankl, *Principles of Architectural History*, p. 155.

6

Vincent Scully, *Modern Architecture*, New York, Braziller, 1956, p. 12.

totale aanleg te kunnen overzien. Zoals al vaak is opgemerkt, laten Piranesi's architecturale fantasieën eigenlijk geen verblijfsruimtes, ruimtes met een duidelijke functie zien maar uitsluitend doorgangen, overgangen, bruggen, bogen, galerijen, trappen. De architectuur is bij Piranesi eigenlijk altijd 'gang'. Met name in de *Carceri*-etsen is er eigenlijk niet zozeer sprake van 'ruimte', maar van series lineaire aaneenschakelingen, *Verkettungen*, zoals het zo fraai in het Duits heet, zonder duidelijk begin of einde. De vele in de steen vastgeklonken metalen ringen waaraan de overal van de disparate architectuurfragmenten afhangeende ketenen zouden kunnen aanknopen, lijken dit nog te bevestigen. Nergens een overzicht, nergens 'ruimte', maar overal aanknopingspunten, doorgangen, wenkende perspectieven. Het architectonische, dat wil zeggen de bevestiging van een stelsel van ruimtelijke verhoudingen als een gesloten en daardoor inzichtelijke entiteit, en zijn negatie in de disjunctie, in de uitwissing van het 'tussen', spannen hier samen in de vorming van een *suspense* die het subject in beweging zet en het in deze beweging gevangen houdt. Zoals Tafuri opmerkt over de *Carceri*: 'Hierin worden de twee polen van Piranesi's onderzoek – de evocatie van een primordiale structuur (...) en de disarticulatie van de geëvoceerde structuur – getoond (...). Het is, in feite, precies deze desintegratie die de toeschouwer beweegt tot een uitputtende herschikking van de ruimtelijke vervormingen, tot een telkens opnieuw aaneenvoegen van de fragmenten van een puzzel die, uiteindelijk, onoplosbaar blijkt te zijn.'⁷ Deze geëvoceerde structuur krijgt, zo laten de *Carceri*-etsen zien, juist doordat de grenzen gaan vloeien en uiteindelijk nooit worden gegeven, Kafka-eske dimensies. Er is geen 'buiten', geen toegang of uitgang. Het slot, dat de landmeter in staat zou stellen zijn werk te doen, wordt nooit bereikt.

We kunnen nu eenvoudig inzien waarom de Russische filmregisseur en theoreticus Sergej Eisenstein zich aangetrokken voelde tot de platen van deze achttiende-eeuwse etsen. Elk beeld roept hier een vraag op naar een ander beeld. Elk beeld bezit een *suspense* die de verbeelding van de toeschouwer boeit en openstelt voor een andere zienswijze. Elk beeld bezit een welhaast motorische impuls die de voortgang motiveert en de toeschouwer aanzet om de reeks deel-beelden voortdurend te combineren tot een mogelijk geheel. In een opstel getiteld 'Piranesi, of de vloeibaarheid van vormen', wijst Eisenstein op nog een kunstgreep die in de *Carceri*-etsen is toegepast, die van de *schaal-sprong*: 'de series van ruimtelijke bewegingen in de diepte, van elkaar afgesneden door kolommen en bogen, zijn geconstrueerd als een succesie van gebroken verbindingen tussen onafhankelijke ruimten die niet aaneengeschakeld zijn in termen van een enkel, ononderbroken perspectief, maar als een sequentie van op elkaar botsende ruimten...'⁸ Eisenstein doelt hiermee op een spronggewijze toename van de perspectivische verkorting waarbij een voornamelijk uit bogen en bruggen bestaande cadrage deze abrupte overgangen mogelijk maakt en maskeert. Hierdoor wordt de gesuggereerde

7
Manfredo Tafuri, "'The Wicked Architect'". G.B. Piranesi, *Heterotopia and the Voyage*, in: Idem, *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes from Piranesi to the 1970s*, Cambridge (Mass.), MIT, 1987, p. 26.

8
Sergej M. Eisenstein, 'Piranesi, or the Fluidity of Forms', in: Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, pp. 65-90, aldaar p. 87. Een andere, vrij recent ontdekte tekst van Eisenstein over architectuur is afgedrukt in: Sergej M. Eisenstein, "'Montage and Architecture'", Introduction by Yve-Alain Bois, *Assemblage* 10, 1989, pp. 111-131.

9

Zie voor de fragmentatie, de gebroken morfologie, 'de crisis van een substantiële, continue en homogene ruimte' en de passies die deze genereert: Wim Nijenhuis, 'De passie van het hiaat', *OASE* 28, 1990, pp. 2-21. Een andere kunstgreep die Piranesi toepaste in zijn etsen hebben we nog niet vermeld: het gebruik van een extreem groothoekperspectief. In bijvoorbeeld de *Vedute dell'interno del Pantheon* paste Piranesi een gezichtskegel toe van meer dan 120°. Dit perspectief kan gezien worden als een soort continue schaaflsprong die, mede door de sterke nadruk die de vluchtlijnen krijgen, de toeschouwer in de droomachtige afbeelding trekt. De etsen laten zich hierin vergelijken met het gebruik van een dergelijk perspectief in de cinematografie, met name in de verfilming van Kafka's *Der Prozess* door Orson Welles uit 1962. Ook de 'belichting' van de Carceri is uitgesproken 'filmisch'. Ulya Vogt-Göknil schreef hierover (a.w., p. 38): 'Der physikalische Zusammenhang zwischen der Lichtquelle, dem Gegenstand und seinen Schatten im Raum wird aufgelöst.' Het 'unheimische' effect dat hierdoor opgeroepen wordt zou met behulp van de mogelijkheden die het kunstlicht (en niet te vergeten het kader dat de lichtbronnen buiten beeld houdt) vooral in de 'film noir' op grote schaal worden toegepast.

10

Sergej Eisenstein, 'Montage 1937', in: Idem, *Montage. Het Konstruktie-Principe in de Kunst*, Nijmegen, SUN, 1981, p. 141.

11

Zie voor de invloed van Piranesi op Franse architecten en kunstenaars: Georges Brunel (ed.), *Piranèse et les Français, Colloque tenu à la Villa Médicis*, Parijs, Laget, 1976, en André Chastel (ed.), *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogus van de gelijknamige tentoonstelling, Parijs, Laget, 1976. Ook de meest beroemde Engelse architect uit de jaren zestig en zeventig, Robert Adam, heeft in de jaren vijftig in Rome samengewerkt met Piranesi. Piranesi droeg aan hem zijn *Campo Marzio* op.

12

Daniel Rabreau, 'Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain, notes sur le dessin "théâtral" et la création architecturale en France après 1750', in: Brunel (ed.), *Piranèse et les Français. Colloque*, p. 447.

homogene ruimte gedecoupeerd tot een reeks ruimte-fragmenten. De door deze extreme vorm van disjunctie geproduceerde hiaten (de overgeslagen ruimte-delen) kunnen alleen worden opgevuld door de toeschouwer. Zijn verbeelding raakt in de voorstelling betrokken, een voorstelling die, beroofd van haar dimensies, niet langer ruimtelijk is, maar het karakter heeft van een sequentie, een beeld-reeks.⁹ Door deze decoupage wordt elk individueel perspectief omgevormd tot een 'montagecel', gereed om, in het jargon van Eisenstein, 'te exploderen in een keten van beeldjes'.¹⁰ Feitelijk kunnen de door Piranesi gebruikte mogelijkheden tot disjunctie alle worden gezien als vormen van een decoupage die erop is gericht het architectonisch beeld om te zetten in een, zoals Tafuri het noemde, 'cinematografische frase'; in een, zo mogelijk oneindige, serie pictorale beelden.

'Il faut ruiner un palais'

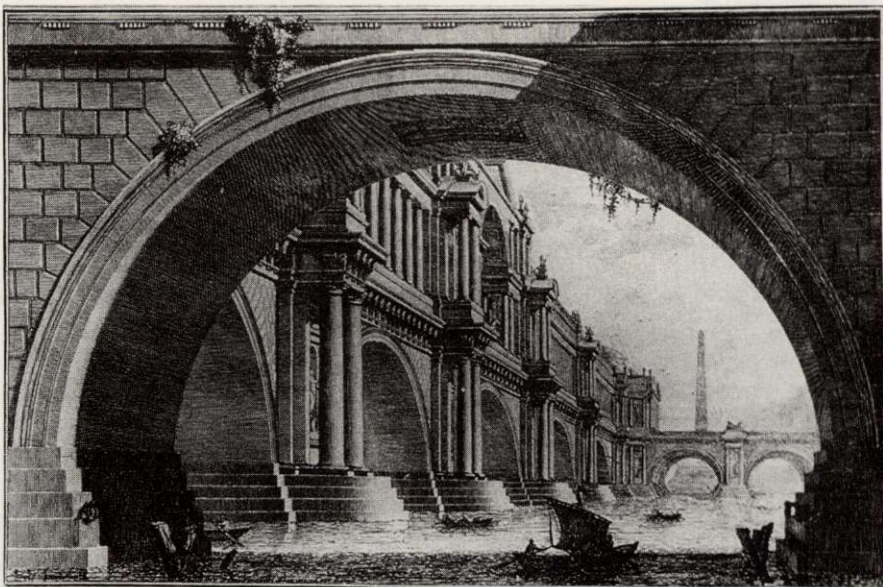
In 1744 vestigde Piranesi zich voorgoed in Rome. Zijn drukkerij en werkplaats groeiden, mede door de ligging tegenover het Palazzo Mancini waar de *Académie de France* haar domicilie had, spoedig uit tot een ontmoetingsplek voor vele, voornamelijk uit Frankrijk en Engeland afkomstige schilders, architecten en connaisseurs, die in Rome verbleven ter afronding van hun studie of als onderdeel van een *Grand Tour*.¹¹ Tussen 1748 en 1756 werkte Piranesi hier aan de platen van de *Antichità Romane*, een werk dat zijn roem en zijn beelden van de sprekende ruïnes van het oude Rome over heel Europa verbreidde. Alleen al uit Parijs werden direct na de uitgave 200 exemplaren besteld.

Het *beeld* van de architectuur, weergegeven op gravure of schilderij, gereproduceerd in schitterende plaatwerken en besproken in culturele tijdschriften, werd in de tweede helft van de achttiende eeuw meer en meer belangwekkend door de interesse die de nieuw opgekomen wereld van de *amateurs*, de kunstliefhebbers en kunstcritici, erin stelde. 'We raken hier aan een van de meest oorspronkelijke trekken van het terrein van de architectuur in de achttiende eeuw: die van de *publiciteit* waarmee projecten en, meer in het algemeen, nieuwe esthetische concepties werden omgeven', aldus Daniel Rabreau in zijn bijdrage aan het symposium *Piranèse et les Français*.¹² In de Salon van 1753 exposeerde de, vooral vanwege zijn indrukwekkende decorontwerpen voor de *Opéra* beroemde, architect en schilder Giovanni-Niccolo Servandoni tien *tableaux d'architecture*. Zijn leerling Pierre Antoine de Machy legde zich geheel toe op dit soort schilderijen en toonde vanaf de Salon van 1757 regelmatig exemplaren van zijn overvloedige produktie aan het Parijse publiek. Het aantal tentoongestelde schilderijen met architectuur als onderwerp nam vooral in de jaren zestig sterk toe, waarbij De Machy enigszins in de schaduw kwam te staan van de onbetwiste meester van dit genre, Hubert Robert. Robert was in 1765 teruggekeerd naar Parijs van een ruim tienjarig verblijf in Italië, waar hij onder meer had samengewerkt met Piranesi.

Zoals de kritieken in tijdschriften als de *Mercure de France*, *Les Amateurs* of *L'Année Littéraire* leren, werden deze architectuurschilderingen vooral beoordeeld op hun effect, op de werking die zij hebben op de toeschouwer. 'Deze nadruk op het te produceren effect geeft duidelijk aan', aldus Marianne Roland Michel in haar artikel over de representatie van de ruïne door kunstenaars in Frankrijk, 'wat men verwacht van de architectuur-schilderkunst: het gaat er niet zozeer om dat ze iets met precisie beschrijft of reproduceert, maar dat ze verbazing wekt, indrukken oproept, ja zelfs beangstigt.' Kenmerkend is de volgende opmerking in *L'Année Littéraire* van 1769, gemaakt naar aanleiding van de schilderijen die Hubert Robert dat jaar exposeerde: 'de schilderijen in zijn werk die het meest effect hebben zijn die waarin hij grote schaduwen heeft kunnen plaatsen, zoals in die welke de onderkant van de kade van Gesyres weergeeft...' Het genoemde schilderij laat een van Robert's meest geliefde motieven zien: het zicht onder een brug of een andere overkluizing, waarbij de blik, net als in bijvoorbeeld Piranesi's 'Ponte coperto di Loggie, ed Archi', over het kabbelende, vaag weerspiegelende water wordt meegevoerd naar weer andere bogen, nog meer overkluizingen. Piranesi gebruikt deze laatste bogen om het doorzicht verder te fragmenteren. Op de genoemde plaat zien we, geheel op de achtergrond, vage aanduidingen van een obelisk en een gebouw die, wanneer we onze blik richten op de doorgangen van de brug ervoor, als een fata morgana zonder enige grondslag in de lucht blijken te zweven. Zover zou Hubert Robert nooit durven gaan. De bogen op de achtergrond van 'La vouûte du quai de Gesyres' voeren het oog van de toeschouwer mee naar een onbestemd duister.

Een opdeling van het beeldvlak door bogen en bruggen en een uitwissing van het grondvlak van de scène op de achter-

Giovanni Battista Piranesi,
Ponte coperto di Loggie, ed Archi
 (*Ponte magnifico*), 1743



Ponte magnifico con Loggie, ed Archi, veduto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statua Equestre del medesimo. Questo ponte sono vedute fuori di un arco d'un lato del Ponte che si unisce al sottile, come si vede pure nel fatto un medesimo arco attaccato al principal Ponte.

13

Chastel (ed.), *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogus, p. 305; Brunel (ed.), *Piranèse et les Français. Colloque*, afb. 15, 16.

14

'Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt.' Denis Diderot, *Salons III*, ed. Jean Seznec en Jean Adhémar, Oxford, 1963, p. 235; Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München, Wilhelm Flink, 1967, p. 87.

Pierre Antoine de Machy, *Démolition de Clagny*, c. 1767

grond van de afbeelding door het gebruik van water of door de plaatsing van de elementen op de voorgrond, vormen bijna een constante in deze *tableaux d'architecture*. We zouden, met enige overdrijving, kunnen stellen dat de compositorische kunstgrepen het hier winnen van de kunst van het voorstellen. De invloed van Piranesi op dit alles is onmiskenbaar. Een enkele keer is er zelfs sprake van regelrecht plagiaat, zoals in de 'Vue de l'Arc de Constantin prise de dessous une des arcades du Collisée à Rome', een gravure gemaakt door Saint Non naar een tekening van Robert die een vrijwel letterlijke kopie vormt van plaat 9 van de *Antichità*.¹³

Een andere bijna-constante in deze architectuurbeelden is de ruïneuze staat van de afgebeelde bouwwerken of architectuurfragmenten. De gebouwen zijn ofwel aangetast door de tand des tijds, of ze staan in brand of worden afgebroken. Dennis Diderot liet zich door de op de Salon van 1767 geëxposeerde schilderijen verleiden tot een uitspraak die zich nu, meer dan twee eeuwen later, laat lezen als een wat gedateerde versie van het 'Architektur muß brennen' van Coöp Himmelblau: 'Men moet een paleis ruïneren om er een interessant object van te maken.'¹⁴ De architectuur krijgt hier niet zozeer betekenis door haarzelf, maar door een zekere verdwijning. De waarde van het beeld correspondeert met een fragmentering van dat wat zich niet anders laat denken dan als een duurzaam, begrensd en statisch geheel: een bouwwerk.

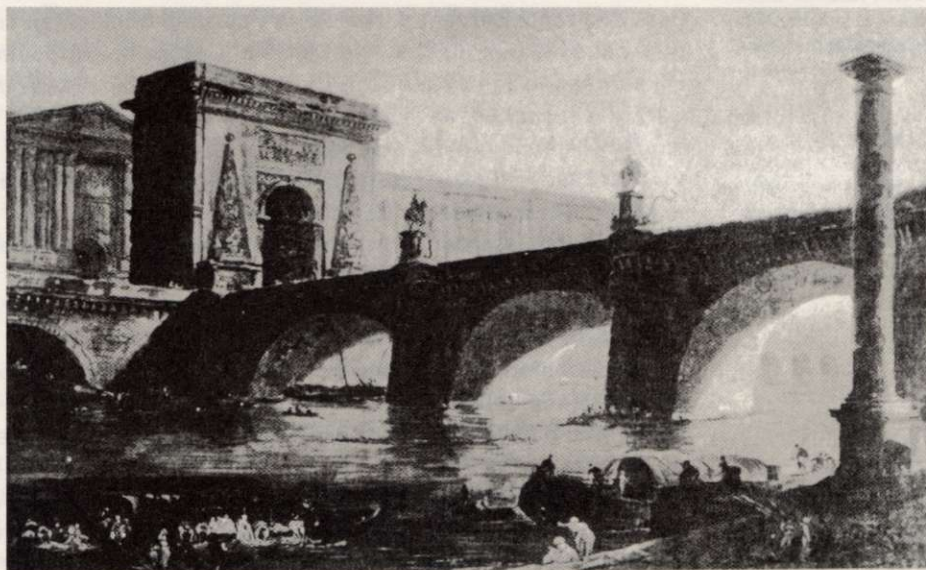
Hubert Robert levert zelf het meest duidelijke voorbeeld. In de jaren tachtig maakte hij deel uit van een commissie die de opdracht had een ontwerp te maken voor de verbouwing van de Grote Galerie van het Louvre tot museum. Het voorgestelde plan voorzag in een bijna ononderbroken rij bovenlichten, en kan gezien worden als een voorloper van het type van de negentiende-eeuwse passage. Op de Salon van 1796 exposeerde Robert een schilderij van het interieur van een op dergelijke wijze gerenoveerd Louvre, waarop Parijse burgers,



onder het door deze bovenlichten geopende gewelf, discussiërend en waarderend langs de eindeloze uitstalling van beelden trekken. Een tweede schilderij ernaast droeg de titel 'Ruine d'après le tableau précédent', en toonde dezelfde verbouwde galerie in een totaal vervallen staat, waarbij de tijd zijn eroderende sporen vooral via de gaten in het gewelf lijkt te hebben getrokken. De *Ruinwert* heeft zijn intrede gedaan in de architectuur.¹⁵

De oude, statische, tektonische bouwwijze moet, zo lijkt het, worden opengebroken. Ze 'werkt' niet, ze biedt geen ruimte aan nieuwe beelden, aan nieuwe, nog onbekende inhouden en bezit geen inwendige motoriek die aanzet tot een exploratie, een voortgang, een voortdurende wisseling van het perspectief die het publiek in beweging houdt. In 1767 werd het slot Glagny afgebroken, het eerste grote ontwerp van Jules Hardouin Mansart dat had geleid tot zijn grootste opdracht: de bouw van Versailles. Op een schilderij van De Machy doet het nu, in een gebroken staat en gezien door de bogen van een ingestort gewelf, dienst als een aansprekend beeld. Versailles zelf werd een paar jaar later, in 1774/1775, geschilderd door Hubert Robert op het moment dat grote delen van de klassieke tuin volledig werden omgeploegd om plaats te maken voor een landschapstuin. Het paleis zelf ligt, nauwelijks zichtbaar op de achtergrond, verscholen achter hopen onbegroeide grond, versplinterde dode bomen en oude beeldhouwwerken die, verlost van hun samenhang, lijken te zijn neergedaald uit een andere wereld.

Door de uitwissing van het ontwerp van Le Nôtre komen de afgebeelde beeldhouwwerken op zichzelf te staan, als losse objecten. Op een van de zeldzame stadsgezichten waarop nu eens géén ruïnes te zien zijn, heeft Robert de beroemdste monumenten van Parijs op een vergelijkbare wijze bevrijd van hun context. De Pont Neuf, de ruitersstandbeelden van Henry IV en Lodewijk XIV, de door François Blondel ontworpen Porte St.



Hubert Robert, *Arc de triomphe et pont*

15

Burda, a.w., p. 89. Burda stelt naar aanleiding van dit schilderij (p. 87): 'Moderne Gebäude werden bildwürdig nur dann, wenn sie brennen, einstürzen oder abgebrochen werden. Sofern dies nicht tatsächlich geschieht (...) läßt der Maler sie fiktiv einstürzen.' We kunnen het schilderij van Robert vergelijken met de presentatietekeningen die Joseph Michael Gandy maakte voor een aantal projecten van John Soane, waaronder de Bank of England, waarbij in een opengewerkt vogelvluchtperspectief het gebouw eveneens wordt weergegeven als een op de opgegraven overblijfselen van Pompei gelijkende ruïne.

16

Burda koppelt dergelijke beelden aan de opkomst van het museale, en merkt op (a.w., p. 92): 'In der Beziehungslosigkeit, mit der sie in den Bildraum gesetzt sind, erfährt jeder teil eine Monumentale Aufwertung, wird zum Denkmal seiner selbst.' Ook hier kan een vergelijking getrokken worden met een aquarel van Gandy, 'Architectural Visions of Early Fancy and Dreams in the Evening of Life', die Soane in 1820 exposeerde in de Royal Academy, waarin vroege ideaalprojecten en improvisaties op al dan niet uitgevoerde latere projecten in één beeld bij elkaar zijn gebracht. We kunnen ook denken aan de 'Caprici' van Canaletto, waarin onder meer een nooit uitgevoerd project van Palladio voor de Rialto-brug en de basilica van Vincenza bijeengebracht zijn in een imaginair Venetië. Tafuri stelt in dit verband (a.w., p. 41): 'it is certain that Canaletto's Capricci as well as Piranesi's Vedute, Carceri and Campo Marzio are, in their way, "invitations to a voyage", publicity material' en spreekt van 'an urban organism that has become merely an object at the disposal of the fantasy of a tourist elite'.

17

Rabreau, a.w., p. 447.

18

Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Parijs, 1804, herdruk 1961, p. 113.

Denis en de Colonnade van Perrault zijn hier losgesneden uit het stedelijk weefsel en gemonteerd tot een enkel beeld. Het schilderij brengt deze bouwwerken uit 'Le Grand Siècle' niet bijeen in een reële ruimte, maar eerder in een soort mentaal beeld; in een surreële, vloeiende morfologie die wordt opgeroepen door een serie disjuncties met behulp van, alweer, het water en een seriële cadrage van het beeldvlak door overluidingen en de bogen van de Pont Neuf die, als opstaande band ter hoogte van de horizon, tevens het zicht ontnemt op het grondvlak van de erachter oprijzende classicistische gebouwen. De objecten krijgen, als *objets trouvés*, juist doordat ze uit hun ruimtelijke samenhang worden gelicht, een sprekende werking. Als beeld-teken, als souvenir of fetisj bezitten ze het vermogen heel de stad Parijs en al haar mogelijkheden op te roepen, als herinnering of als verbeelding.¹⁶

Gebouw, tuin of stad; alle werden op het linnen doek of op het bedrukte papier door middel van pictorale, compositorische middelen geladen met een werking die de bestaande, classicistische architectuur zelf niet bezat. Als tweedimensionaal beeld kon de architectuur een groot publiek bereiken en, belangrijker nog, aanspreken. Deze architectuurschilderingen lieten zien wat men even na het midden van de achttiende eeuw voor alles van de architectuur verwachtte: dat zij *effect* zou hebben, dat zij het publiek zou bewegen, vervoeren, wegleiden uit de vanzelfsprekendheid van een simpele presentie, hoe doordacht, precies of rijk die ook mag zijn. Architecten trachtten te leren van de geheimen van het witte doek en bekwaamden zich in de schilder-, teken- en graveerkunst. Het pictorale beeld kreeg een in de architectuur tot dan toe ongekennde wervende en publicitaire waarde. Na de revolutie, en na de ontmanteling van de oude academies, werd er in de Salon van 1793 een speciale afdeling gecreëerd voor de architectuur, waar architecten hun beelden ten toon konden stellen. Tot die tijd was dit recht alleen voorbehouden aan die ontwerpers die, zoals Servandoni en De Wailly, deel uitmaakten van de Académie de Peinture.¹⁷ In 1803 zou Ledoux hier exposeren. Hij schreef, in zijn *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, een werk waarvoor hij sinds het begin van de jaren tachtig plaatmateriaal had vervaardigd: 'Gij die Architect wilt worden, begint met schilder te zijn.'¹⁸ Boven de derde en definitieve versie van de *Architecture. Essai sur l'art* plaatste Etienne-Louis Boullée als motto 'Ed io anche son pittore': 'En ook ik ben schilder.'

Een levensgrote vertoning

Het architectonisch ontwerp liet zich, even na het midden van de achttiende eeuw, langzaam en niet zonder interne weerstand meevoeren door de aansprekende kwaliteiten die zij op het platte vlak van de ets of het schilderij, als beeld, bleek te kunnen bezitten. Het pictorale effect werd ietwat schoorvoetend en via een bedekte sluipteg binnengeleid in de door de Academie gedomineerde wereld van de architectuur. In het

derde boek van de door Jean-François Blondel samengestelde *Architecture française*, uitgekomen in 1752, bevindt zich een nogal onaanzienlijke doorsnede van de eertijds onder leiding van François d'Orbay geconstrueerde *Comédie française*. In de bijbehorende tekst verontschuldigt Blondel zich dat hij geen waardiger voorbeeld van een Frans theater kan tonen, maar dit lijkt niet meer dan een voorwendsel. De aandacht wordt onmiddellijk getrokken door het beeld dat oplicht aan het uiteinde van de zaal; een beeld van een indrukwekkende en fascinerende architectuur die op het eerste gezicht ontsproten lijkt aan het brein van Piranesi, in de tijd gesitueerd ergens tussen zijn werk aan de *Prima Parte* en de conceptie van de *Carceri*. We zien een aantal uit vier gekoppelde ionische zuilen bestaande steunpunten die, net als op de eerder beschreven plaat van de *Loco magnifico d'architettura*, deel uitmaken van een architectonische structuur waarvan de grenzen aan de blik van de toeschouwer zijn onttrokken. De door het beeldkader doorsneden architectuurfragmenten aan de linker- en de rechterzijde corresponderen opnieuw niet met elkaar en de disparate architectonische elementen zijn op een niet geheel duidelijke wijze met elkaar verbonden door grote, onwaarschijnlijk ijl geconstrueerde luchtbruggen die, ondanks hun rijk uitgedoste classicistische gedaante, de kiem in zich lijken te dragen van de oneindige, labyrintische aaneenschakelingen van de *Carceri*. Het is, in feite, een decorontwerp van de hand van Jérôme-Charles Bellicard, aangebracht op een gordijn waarop, aldus Blondel, 'men normalerwijze slechts de heraldische wapenen van de Koning schildert'.¹⁹ De genoemde gelijkennis met het werk van Piranesi is niet toevallig. Bellicard had in 1750 met onder meer Piranesi gewerkt aan de *Varie Vedute di Roma* en heeft vermoedelijk ook een aantal vignettes gegraveerd voor diens *Opere Varie*.²⁰ Zoals Louis Hautecoeur lang geleden al opmerkte vormde Bellicard een de belangrijkste schakels tussen Piranesi en de Franse architecten.²¹ Zijn verblijf in Rome viel samen met het bezoek dat Soufflot de stad bracht. Te zamen trokken zij verder zuidwaarts, tot voorbij Napels, waar Soufflot de ruïnes van Paestum opmat.²² In Frankrijk graveerde Bellicard op Soufflot's verzoek in 1757 diens eerste ontwerp voor de St. Geneviève.²³

Het is evenmin toeval dat dit beeld van een andere architectuur ten tonele werd gevoerd in de van de realiteit van de buitenwereld afgeschermd ruimte van het theater. In het theater zouden de nieuwe visioenen van een grootse, 'sprekende' architectuur op een levensechte schaal worden getoond aan het stedelijk publiek. De architectuurschilderingen die in steeds grotere aantallen werden geëxposeerd in de Salon leken, om hun effecten werkelijk te doen uitkomen, te vragen om een uitvergroting die zich kon meten met de realiteit. In 1761 bijvoorbeeld schreef het tijdschrift *Les Amateurs* over een van de schilderijen die Pierre de Machy dat jaar aan het kunstminnend publiek had getoond, dat dit werk, een 'Intérieur de temple', 'dienst zou moeten doen als decor voor onze theaters, die dat goed zouden kunnen gebruiken'.²⁴ Het

19

Rabreau, a.w., p. 451.

20

Chastel (ed.), *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogus, p. 52.

21

Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, deel IV, Parijs, Picard, 1952, p. 8.

22

Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge (Mass.), MIT, 1980, p. 421.

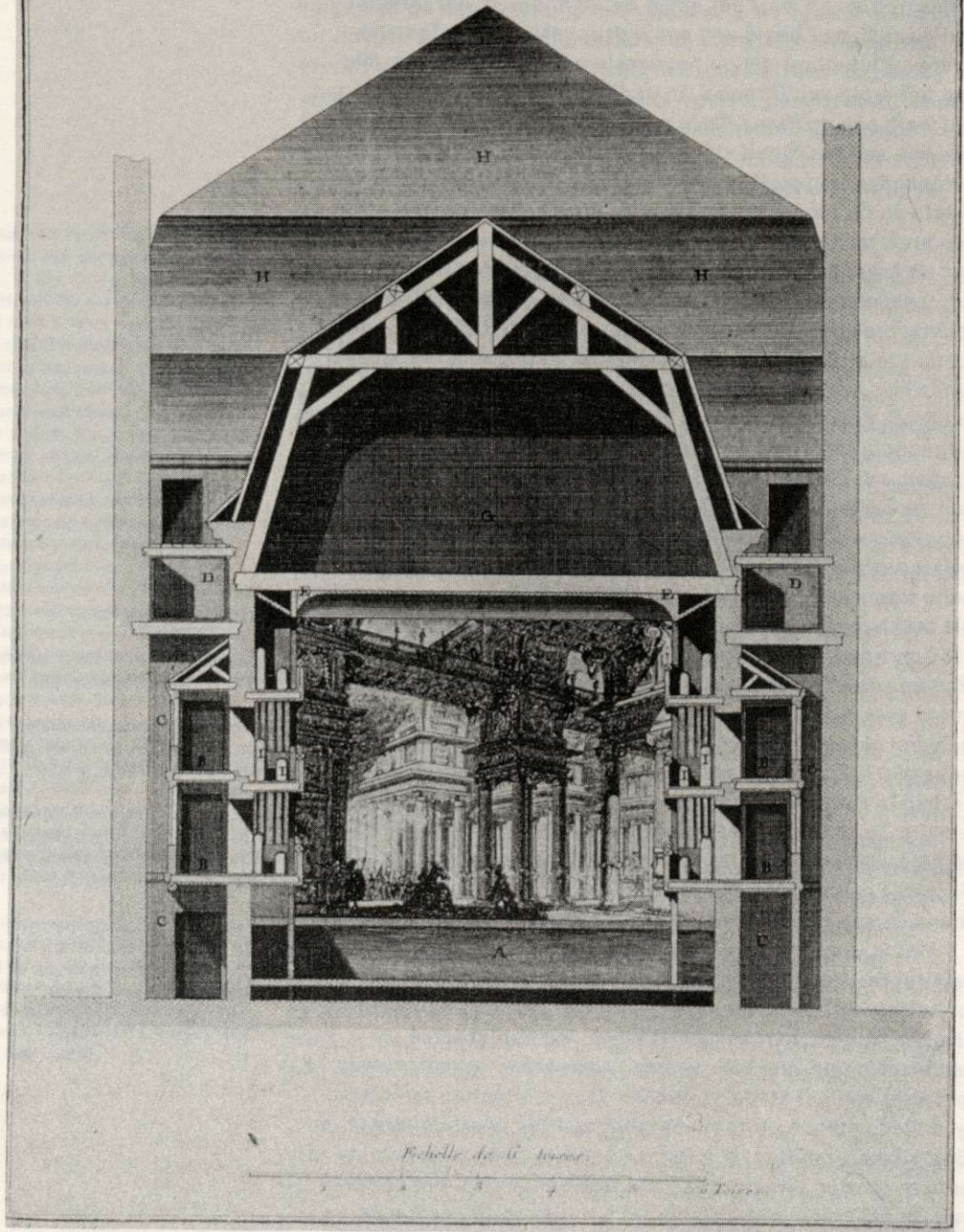
23

Vgl. het in het vorige nummer van OASE verschenen artikel: Erik Terlouw, 'Architectuur van de Rede', OASE 29, 1991, pp. 31, 32.

24

Chastel (ed.), *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogus, pp. 114, 115.

*Coupe de la salle de Spectacle de la Comedie Française vue du
côté du Théâtre et prise dans les plans sur la ligne C. D.*



*Jean-François Blondel, Architecture française, Comédie française,
dwarsdoorsnede door Jérôme-Charles Bellicard, 1752*

belang van het theater en de opera voor de ontwikkeling van de kunsten en met name de bouwkunst kan nauwelijks voldoende worden onderstreept. Tussen 1754 en 1793 werd er in Frankrijk, in Parijs zowel als in de provinciesteden, een groot aantal nieuwbouwprojecten voor theaters ter hand genomen. Hier, in deze nieuwe muzentempels, die zich meer en meer ontwikkelden tot brandpunten van het sociale leven van de goeude klassen, werd de kunst collectief genoten, besproken en bekritiseerd. Zoals Rudolf Wittkower al stelde was het theater in de achttiende eeuw 'zeker zo belangrijk voor de creatie van visuele patronen en conventies als de film en de televisie in het midden van de twintigste eeuw.'²⁵

De architectuur speelde een belangrijke rol in de scenografische experimenten waartoe de vele toneeluitvoeringen aanleiding gaven. Omgekeerd waren deze experimenten van groot belang voor de conceptie van de architectuur als scenografie, dat wil zeggen als een op de produktie van – in wezen picturale – beelden gerichte kunstvorm die zijn waarde ontleent aan de sprekende werking van deze beelden, of, anders gezegd, aan de 'sensaties' die zij, als het ware preluderend op de scène die komen gaat, in de toeschouwer losmaakt. Le Camus de Mézières, de architect van de tussen 1762 en 1769 in Parijs gebouwde Halle de Blé, een grote, als een geïsoleerd merkteken in de stad staande graanhal, publiceerde in 1780 een geschrift getiteld *Le génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. 'Laten we onze blik richten', zo schreef hij, 'op de decoraties van onze theaters, waar onze affecties worden bepaald door de simpele imitatie van werken voortgebracht door de architectuur.'²⁶

De rol die de architectuurbeelden speelden in de produktie van de voorstellingen die het theater met zoveel succes aanbood aan het stedelijk publiek, wordt in *Le génie de l'architecture* verbonden met de denkbeelden van een sensationalistische filosofie zoals die in Frankrijk met name naar voren was gebracht door Condillac in zijn *Traité des Sensations* (1754).²⁷ De 'sensaties', opgevat als natuurlijke en daardoor algemene effecten die de dingen in het menselijk organisme teweebrengeen, worden in deze filosofie aangemerkt als de grondslag van al het denken. Elk begrip, elke vorm van kennis zou, in zijn genese en in zijn positiviteit, uit niets anders bestaan dan een representatie van een dergelijke gewaarwording; een gedachte die, tegen het einde van de achttiende eeuw, de grondslag zou gaan vormen voor het extreme naturalisme van de klassieke burgerlijke Ideologie.²⁸

Zoals we in een eerder artikel hebben beschreven, drong een dergelijk sensationisme door in de architectuurtheorie aan de hand van een begrip dat eveneens het effect dat de dingen op ons hebben op een onlosmakelijke, organische wijze laat samenvallen met een positieve, algemene inhoud: het karakter.²⁹ Dit woord, 'karakter', duikt herhaaldelijk op in de verhandeling van Le Camus de Mézières. Het lijkt zich mede door de ervaringen van het theater te hebben ontwikkeld tot het kernbegrip van een architectuurtheorie, waarin op een

25

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin, 1958, p. 237.

26

Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Parijs, Benoit Morin, 1780, p. 5: 'Jettons les yeux sur les décorations de nos Théâtres, où la simple imitation des ouvrages enfantés par l'Architecture détermine nos affections. Ici, c'est le Palais enchanté d'Armide; tout y est à la fois magnifique & voluptueux; on devine qu'il fut élevé par les ordres de l'Amour. La toile change; c'est le séjour de Pluton qui porte l'horreur, l'effroi dans les âmes.' Enzovoort.

27

Zie Rémy G. Saisselin, 'Architecture and Language. The Sensationalism of Le Camus de Mézières', *British Journal of Aesthetics* 15, 1975, pp. 241, 242.

28

Zie Michel Foucault, *De woorden en de dingen. Een archeologie van de menswetenschappen*, 2e druk, Baarn, Ambo, z.j., pp. 262-263.

29

Vgl. Terlouw, a.w., pp. 33-40. In dit artikel hebben we deze filosofie, zoals te doen gebruikelijk, 'sensualistisch' genoemd. Deze benaming is minder juist omdat het hier niet zozeer om een zinnelijkheid gaat, maar om de 'effecten' en waarheden die uit de zinnelijkheid geput zouden kunnen worden. In het vervolg gebruiken we daarom, in navolging van Rémy Saisselin, de term 'sensationalistisch' (zie noot 27).

enthousiasmerende toon een architectuur wordt gepropageerd die zich bevrijdt van de willekeur en de sprakeloosheid van de, zo leek het nu, dorre conventies van het classicisme. In de decorontwerpen voor het theater werden de aan de architectuur ontleende vormen ingezet als een evocatie, een 'sensatie', waarvan de inhoud bevestigd leek in de scène waarmee zij een geheel vormde. Hier, in het theater, leek de architectuur te spreken. Het is deze ondervinding die Le Camus de Mézières aanzette tot het schrijven van de volgende woorden: 'Het is dus de dispositie van de vormen, hun karakter, hun samenstel, die het onuitputtelijke fond wordt van illusies. Het is vanuit dit principe dat men moet vertrekken, wanneer men er in de architectuur aanspraak op maakt effecten te produceren, wanneer men tot de geest wil spreken, de ziel wil bewegen, en er zich niet tevreden mee stelt om, al bouwende, steen op steen te plaatsen en op goed geluk en zonder nadenken de conventionele disposities en ornamenten te imiteren.'³⁰ Hier, op het toneel, op deze haast magische plek van de voorstelling, leek de aansprekende rol die de architectuur zou kunnen en eigenlijk zou moeten spelen evident. Ze zou 'effecten en sensaties' moeten oproepen die het gebruik waarvoor een gebouw wordt ontworpen 'karakteriseren'. Geheel overeenkomstig de in *Le Génie de l'Architecture* weergegeven denkbeelden stelde Boullée, enkele jaren later, dat een gebouw karakter bezit wanneer 'de beelden die het aanbiedt aan onze zintuigen in ons gevoelens opwekt analoog aan het gebruik waarvoor het is ontworpen'.³¹

30

Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'Architecture*, p. 7.

31

Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*, ed. Pérouse de Montclos, Parijs, Hermann, 1968, pp. 47, 48.

32

Rabreau, a.w., p. 452.

Ontbinding van de ruimte

In een verhelderend artikel dat geheel is gewijd aan de architectonische decorontwerpen uit de tweede helft van de achttiende eeuw, schrijft Daniel Rabreau over het in de *Architecture française* opgenomen decorontwerp van Bellicard: 'Dit, wat niet meer is dan een gordijn, wordt gepresenteerd als een manifest voor de moderne architectuur.'³² Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig werden de dwarsdoorsnedes van de vele nieuwbouwprojecten van theaters door de architecten aangegrepen om op de plek van de scène, net als Bellicard dat gedaan had in de genoemde tekening van de *Comédie française*, een perspectief van een imponerende, niet door de conventies van het bouwen gehinderde, architectonische fantasie weer te geven. Aan de hand van deze tekeningen, van bewaard gebleven decorontwerpen en beschrijvingen van tijdgenoten laat Rabreau zien dat de picturale technieken die Piranesi had gebruikt om zijn architectuurbeelden 'parlante' te maken – Rabreau spreekt van 'deformatie en dilatatie van het lineaire perspectief, overhoekse en gefragmenteerde cadrages, een spel van sterk contrasterende licht- en schaduwwerkingen' – nu werden overgezet op het zoveel spectaculairder, levensgrote beeldveld van de scène in het theater, die de blik van honderden mensen tegelijk gekluisterd kon houden.

Het belangrijkste punt dat Rabreau aansnijdt in zijn artikel, dat zoals de titel aangeeft tevens de aandacht vestigt op de

doorwerking van deze theaterexperimenten op de 'mise en scène van het stedelijke monument', is dat in deze architecturale decorontwerpen het begrip 'ruimte' een nieuwe betekenis kreeg: 'De scène wordt niet gepresenteerd als een "doos", geopend naar de zaal, maar als een ruimtesequentie, als men zoiets kan zeggen, die zich ontwikkelt in de vier dimensies.'³³ Afgaande op de commentaren van tijdgenoten is het Servandoni geweest die als eerste in Frankrijk een dergelijke opvatting van de scène concreet gestalte heeft gegeven. Servandoni werkte, net als Piranesi in zijn etsen, met een fragmentaire expositie van architectonische elementen op de voorgrond. De achtergrond liet, als *scena per angolo*, delen zien van het geheel waartoe de fragmenten op de voorgrond behoren. Deze presentatie nodigde de toeschouwer uit om, in gedachten, de scène binnen te treden om zo het geheel te kunnen overzien, of, anders gezegd, om de hiaten, de overgeslagen, niet geheel duidelijke verbindingen, te vullen met zijn verbeelding. Het door het proscenium aangegeven kader was voor de ensceneur niet langer in de eerste plaats een door een zekere noodzaak in het leven geroepen maatgevende beperking, of een eenvoudig statisch gegeven; het werd een essentieel hulpmiddel. De fragmentatie, die door een bewust gehanteerde cadrage werd bewerkstelligd, riep in de hoofden van de toeschouwers een reeks imaginaire beelden op die de scènewisselingen ondersteunde en omvormde tot een doorlopende sequentie.

'Het concept van de tot eenheid gebrachte, integrerende ruimte is verdwenen.'³⁴ Deze woorden, die Emil Kaufmann gebruikte om de in de *Carceri*-etsen zichtbare, van die van de barok onderscheiden ruimteopvatting aan te geven, zijn ook van toepassing op deze architecturale ensceneringen. De eenheid van ruimte werd gebroken in iets wat we een voorloper van een gebroken morfologie zouden kunnen noemen.³⁵ In de opeenvolging van scènes kon de in de etsen van Piranesi en de eerder besproken architectuurschilderingen reeds aanwezige seriële cadrage werkelijk in de tijd worden uitgezet. De ruimtelijke integratie van de in deze scenografie gegeven onderdelen wordt imaginair; ze kan alleen in en door de verbeelding worden gegeven. De verschillende scènes, de verschillende voorvallen krijgen niet langer een plek binnen een stabiele, inzichtelijk gedefinieerde ruimtelijkheid, maar uitsluitend binnen een tijdsfiguur, als onderdeel van een voortgang, of simpel gezegd, binnen een narratie, binnen de verhaallijnen van het theatrale plot.

In deze ensceneringen vormt de architectuur niet langer een stabiele, ten opzichte van de verschillende handelingen indifferente achtergrond of omgeving. Ze wordt in zekere zin zelf een personage. Een bestudering van de rol die de architectuur na het midden van de achttiende eeuw in de literatuur speelt zou licht kunnen werpen op deze intrigerende metamorfose. Als voorbeeld kunnen we hier een korte liefdesgeschiedenis aanhalen, geschreven door Bastide onder de titel *La Petite Maison*.³⁶ In dit verhaal wordt een vrouw niet zozeer verleid

33

Rabreau, a.w., p. 458.

34

Kaufmann, a.w., p. 106.

35

Vgl. Nijenhuis, a.w., pp. 18, 19.

36

J.F. de Bastide, 'La Petite Maison', in: *Contes*, II, Parijs, 1763. Een eerdere versie van dit korte verhaal was in 1758 gepubliceerd in de *Nouveau Spectateur*.

door een man, maar door zijn huis. De verrukkingen die door het interieur van de kamers in de vrouw worden opgeroepen nemen bij elk volgend vertrek verder toe, zodat zij, meegevoerd door het huis, uiteindelijk onmogelijk de charmes ervan kon weerstaan.

Ook hier is de 'werking' niet zozeer gelegen in de kwaliteiten van iedere ruimte op zich, maar in de kundige arrangering van de opeenvolging van beelden, die door het oproepen van een zekere suspense de spanning en de verwachting opvoert. In zijn eerder genoemde opstel speelt Le Camus de Mézières, geïnspireerd door de ervaringen van het theater, met een soortgelijke gedachte. Over het ontwerp van het interieur van een woning schrijft hij: 'Elk vertrek moet zijn eigen karakter hebben. De analogie, de verhoudingen van de proporties, zijn beslissend voor onze sensaties; een vertrek moet het verlangen oproepen naar een volgend vertrek, deze agitatie houdt de geesten in suspense, dit is een vorm van genot die bevrediging schenkt.'³⁷ In het geval van het appartement van een rijk man zou, aldus Le Camus, het mythische paleis van Plutus het voorbeeld kunnen geven voor deze aaneenschakeling. Hoe verder men in het huis doordringt, des te rijker zouden de vertrekken moeten zijn. Boullée spreekt een paar jaar later, in zijn *Essai sur l'art*, van 'de betoverende poëzie' en het 'verleidelijke effect' van de architectuur; een effect dat opgeroepen zou kunnen worden door in het ontwerp 'successievelijk gevarieerde taferelen' aan te bieden. Zijn megalomane fantasie werd niet zozeer aangelokt door het beeld van rijkdom, maar meer door de overweldigende indruk die de *grootte* van de architectuur op de menselijke geest kan maken. 'Toen ik opmerkte dat een tempel het beeld van het grote (*l'image du grand*) zou moeten bieden', aldus Boullée, 'bedoelde ik hier niet alleen te spreken van zijn uitgestrektheid, maar heb ik gewag willen maken van die ingenieuze kunst waarmee men de beelden vermeerdert en vergroot.'³⁸

De gezochte 'werking' brengt, omdat ze niet zozeer voortkomt uit een uitbouw, maar uit een opeenvolging, ongewild een zekere inflatie, een waardevermindering of betekenisdaling met zich mee van de gepasseerde stations, van de 'tableaux' die aan het oog voorbij zijn getrokken. Het paar uit Bastides verhaal zou de volgende dag, mochten ze besluiten elkaar te blijven ontmoeten, eigenlijk een ander huis moeten gaan zoeken. Of, zoals de tuinarchitect Morel rond 1800 schreef: 'De voorstelling van beweegbare taferelen en stomme personages die Servandoni gaf in de Tuilleries, zou, ondanks het verrassende illusionisme, ondanks de perfectie van het spel van de machines en het prestige van de effecten, de aandacht van de toeschouwer nog geen kwartier hebben kunnen vasthouden, als het spektakel niet een opeenvolging van scènes had geboden...'³⁹

37

'Chaque pièce doit avoir son caractère particulier. L'Analogie, le rapport des proportions décident nos sensations; une pièce fait désirer l'autre, cette agitation occupe en suspense les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait'; Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'Architecture*, p. 45.

38

Boullée, *Essai sur l'art*, pp. 82, 83.

39

J.M. Morel, *Théorie des Jardins*, 2e ed. 1802, pp. 209-210, n. 7; Dora Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton, University Press, 1978, p. 71.

Metropole

Maar laten we dit soort analyserende opmerkingen even opschorten. Boullée stelde al: 'Men hoede zich zeer voor explicaties die teveel neigen naar een redentatie, want de indruk die een beeld op onze zintuigen maakt verflauwt wanneer we stil blijven staan bij de oorzaak die het effect produceert.'⁴⁰ Met slechts een geringe overdrijving kunnen we stellen dat in de jaren vijftig en zestig van de achttiende eeuw de architectuur nergens zo werd genoten als in de opeenvolging van cadrages die vertoond werden in het theater. Architectonische voorstellen die niet tot uitvoering konden komen, of waarvoor de ontwerper alsnog genoeg steun hoopte te verkrijgen, konden hier in hun pictorale werking aan het publiek worden vertoond. In de catalogus van de tentoonstelling *Piranèse et les Français* is een plattegrond van een ontwerp uit 1763 van Victor Louis opgenomen, getiteld: 'plan de la décoration exécutée au Théâtre Italien'. De basis van de tekening wordt niet gevormd door de vorm en afmetingen van het speelveld van een theater, maar door die van het 'Place Louis XV' waarvoor het ontwerp, als voorstel voor een feestdecoratie, eigenlijk was bedoeld.⁴¹ In een dwarsdoorsnede van het theater van Lyon, gebouwd tussen 1753 en 1756 naar een ontwerp van Soufflot, toont de architect op het 'premier plan' van de op het toneel weergegeven scène het imponerende effect dat opgeroepen kan worden door een aantal grote, vrij in de ruimte staande zuilen die, zoals de achtergrond aangeeft, deel uit lijken te maken van een schier eindeloze bouwkundige structuur.⁴² Rabreau stelt terecht: 'Ook deze scène komt over als een manifest.' De uitvoering van Soufflot's ontwerp voor de St. Geneviève zou immers eerst een tiental jaren later ter hand worden genomen.

Het Parijse publiek kon toen al, in 1764, kennis nemen van de werking van de grote portico van deze kerk, omdat op de bouwplaats een immens stuk canvas was opgericht, waarop onder leiding van De Machy deze ingangspartij op ware grootte was geschilderd.⁴³ Het beeld van de architectuur lijkt, in zijn momentane, de verbeelding prikkelende werking, welhaast belangrijker geworden dan haar presentie. De Machy exposeerde op de Salon van 1765 een schilderij waarop de met feestelijkheden omgeven officiële start van de bouw te zien is, wellicht om het intrigerende effect van een gebouw dat er al lijkt te staan nog voor er een steen is gelegd nog beter te doen overkomen.

In de *Archives Nationales* bevindt zich een aantal tekeningen van Boullée die het ontwerp van een grote opera weergeven. Het is een van zijn weinige voor een concrete uitvoering bedoelde plannen, gemaakt na de brand van 9 juni 1781. Net als de Halle de Blé, de door Le Camus de Mézières ontworpen grote publieke graanhal, is het gebouw cirkelvormig en zou het als een geïsoleerde, in zichzelf besloten entiteit in de stad moeten komen te staan. In een van de doorsnedes is, op de plek van de scène, het interieur van een eerder getekend ideaalproject gemonteerd, de *Metropole*, een immense stedelijke kathedraal. Deze scène is vrijwel identiek aan een tweetal

40

'Qu'ils se gardent bien d'entrer dans les explications qui tiennent trop au raisonnement, car l'impression d'une image sur nos sens s'attédie quand nous nous appesantissons sur la cause qui produit son effet.' Boullée, *Essai sur l'art*, p. 164. Boullée voegt er bijna bezwerend aan toe: 'Commenter sur ses plaisirs, c'est cesser de vivre sous leur empire, c'est cesser d'en jouir, c'est cesser d'exister.'

41

Chastel (ed.), *Piranèse et les Français 1740-1790*, catalogus, nr. 120; Rabreau, a.w., p. 452.

42

J.-G. Soufflot, 'Coupe en Travers du Théâtre de Lyon' (1753-1756), gegraveerd door Neufforge, in: G.-P.-M. Dumont, *Parallèle des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France*, 1764; Rabreau, a.w., pp. 455.

43

Rykwert, a.w., p. 482, n. 80.

Boullée, *Essai sur l'art*, hfdst. 'Basilique', p. 91.

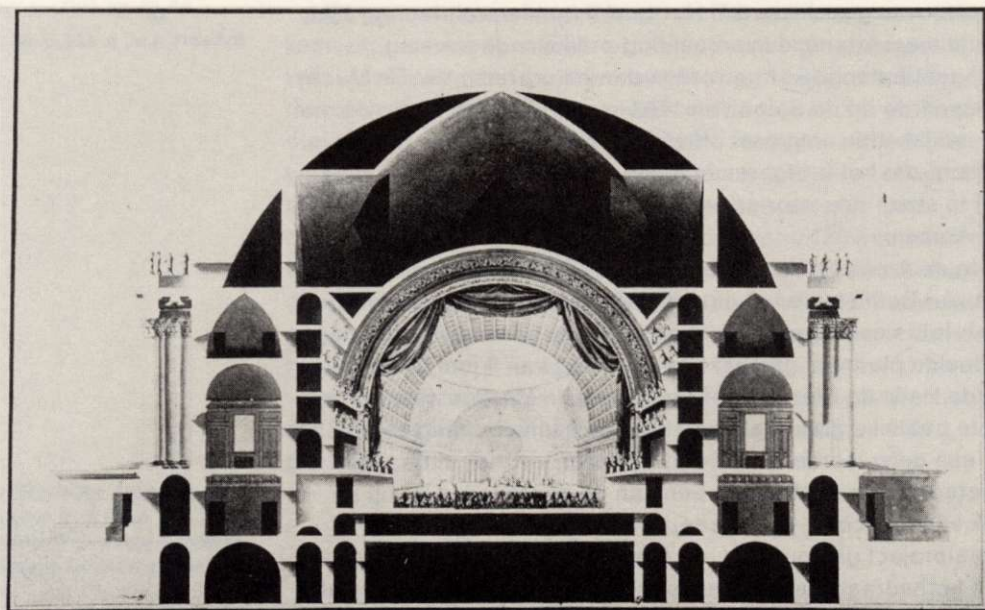
Idem, pp. 82, 83: 'Lorsque j'ai fait observer qu'un temple devait offrir l'image du grand, je n'ai pas entendu parler seulement de son étendue, mais j'ai voulu faire mention de cet art ingénieux par lequel on étend, on aggrandit les images, ce qui consiste à combiner les objets tellement qu'ils nous soient présentés de la manière qui développe le plus leur ensemble à nos regards et dans un ordre de disposition telle qu'en nous faisant jouir de leur multiplicité, il ensuive que, par les aspects successifs sous lesquels ils nous apparaissent ils se renouvellent sans cesse au point de ne pouvoir les nombrer (...); à chaque pas, les objets se présentant sous de nouveaux aspects renouvellent nos plaisirs par des tableaux successivement variés. Enfin, par un heureux prestige qui est causé par l'effet de nos mouvements et que nous attribuons aux objets, il semble que ceux-ci marchent avec nous et que nous leur ayons communiqué la vie.'

'Errant ainsi dans l'immensité, dans cet abîme d'étendue, l'homme est anéanti par le spectacle extraordinaire d'un espace inconcevable.' Idem, p. 85.

Étienne-Louis Boullée, *Opéra*, dwarsdoorsnede, c. 1781

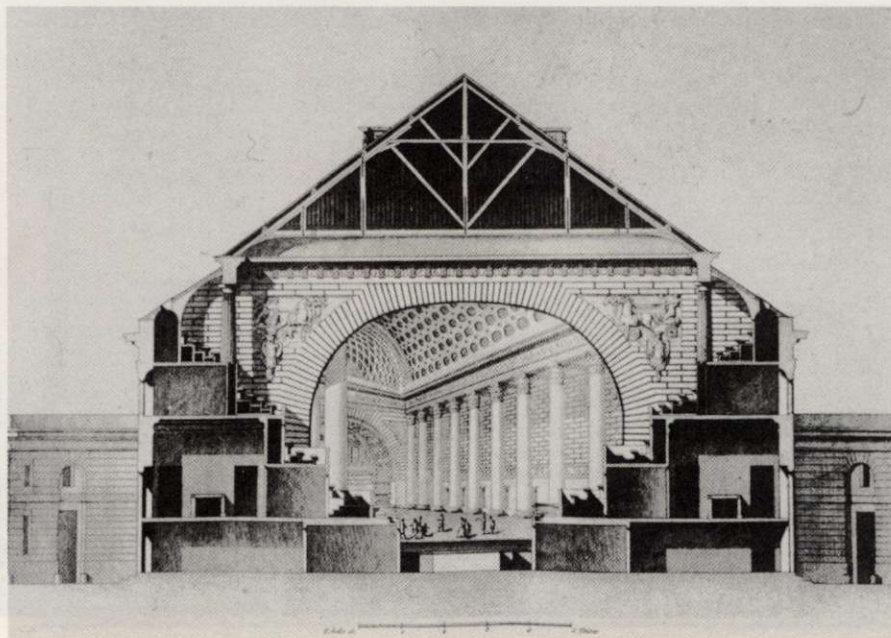
perspectieven van dit project die het interieur van de kathedraal weergeven; de één getekend 'op het moment van lugubere ceremonies die de neiging hebben gevoelens op te wekken', de ander 'tijdens de ceremonies die blijdschap moeten wekken'.⁴⁴ Alleen de grote trap op de voorgrond van deze tekeningen vanwaar de schare gelovigen opziet naar deze ceremonies en die, als in de tekeningen van Piranesi, de horizon afdekt en zo de tempel van zijn grondvlak berooft, ontbreekt. Op deze plek bevindt zich nu de voorste rij toeschouwers van het theater. Boullée lijkt, terwijl hij aan dit project werkte, gedroomd te hebben van de mogelijkheid om hier, in zijn theater, de welhaast mateloze werkingen van zijn *l'image du grand* over te brengen op een groot publiek. Zijn kunst van het 'vergroten van de beelden' moest hem haast wel terugvoeren tot de illusoire ruimte van het theater. De oneindige successie van zich continu vernieuwende beelden die hem voor ogen stond werd hier niet verstoord door de eindigheid en de duurzaamheid die eigen zijn aan de architectuur.⁴⁵ Hier ook zou hij de zuiver pictorale middelen die hij gebruikt had in zijn architectuurtekeningen – de cadrage, het uitwissen van de ruimtegrenzen door middel van rookwolken of een verblindend tegenlicht en de uitgekiende, dramatische compositie van de lichtval – zonder problemen kunnen overzetten op een schaal die zich kan meten met de werkelijkheid. Hier, in het theater, zou de architectuur op kunnen lossen in het beeld. Hier zou de toeschouwer meegevoerd kunnen worden in een visioen van een oneindigheid die zich niet als ruimte, maar alleen als tijd, als voortgang laat bevatten: 'Zo, dolend door de onmetelijkheid, in deze afgrond van de uitgestrektheid', aldus Boullée, 'wordt de mens gereduceerd tot niets door het buitengewone spektakel van een onbevattelijke ruimte'.⁴⁶

De scheiding tussen de scène en de zaal is door Boullée getekend als een enorme halfronde boog, die een vrijwel



perspectivische voortzetting vormt van de serie tongewelven van het door het *Metropole*-project gevormde decor. Het theater van Besançon, tussen 1778 en 1784 uitgevoerd naar een ontwerp van Ledoux, laat een vergelijkbare, maar nog sterker uitgesproken vormgeving zien van het proscenium. De blik van de toeschouwers wordt hier gekadreerd door een grote korfboog, gevat in een rechthoekig veld dat de zaal afsluit, en dat door een geprononceerd rusticawerk een architecturale robuustheid heeft meegekregen die tot dan toe eigenlijk alleen was weggelegd voor het exterieur van een gebouw. Ledoux heeft hier, zoals een vergelijking met bijvoorbeeld Piranesi's *Ponte coperto di Loggia* direct laat zien, het thema van de 'blik onder een overkluizing', zoals dat ontelbare malen was geschilderd door Hubert Robert, De Machy en anderen, uitvergroot tot levensgrote proporties en omgezet in steen. Zoals de dwarsdoorsnede van het project leert is deze kadering niet bedoeld om een duidelijke scheiding tussen het publiek en de voorstelling te bewerkstelligen maar, juist omgekeerd, om de blik en de aandacht van de toeschouwer aan het beeldvlak van de scène te kluisteren en zijn verbeelding mee te voeren in de reeks voorstellingen. Ook Ledoux heeft deze dwarsdoorsnede aangegrepen om op de plek van het toneel, als scène, een perspectief van een architectonische fantasie te kunnen geven. We zien een breed kerkschip, ontworpen in een uitgesproken elementaire, 'romeinse' vormentaal. Het monumentale, door geen enkele lichtopening onderbroken, uit cassetten opgebouwde tongewelf wordt gedragen door een imposante colonnade van vrijstaande corinthische zuilen. De ruimte wordt beëindigd door een muurvlak, doorbroken door een grote boog, dat op alle punten overeenkomt met de architectonische kadering van het speelvlak. Deze tweede boog leidt naar een volgende ruimte, die, mede doordat het verdwijnpunt van de vluchtlijnen buiten het beeldvlak is gehouden, wat duister en

Claude-Nicolas Ledoux, *Théater van Besançon, dwarsdoorsnede, 1778-1784*



ongedefinieerd blijft. Net als in de schilderijen van Hubert Robert vormt 'de blik onder een overkluizing' de aanzet tot een seriële cadrage die de gesuggereerde homogene ruimte decoupeert tot een reeks ruimtefragmenten. Het is deze vorm van disjunctie die de verbeelding van de toeschouwer meevoert in de afgebeelde scène en die, omgekeerd en in dezelfde illusoire beweging, de ruimte van de voorstelling als het ware laat doorstromen naar de zaal, naar de plek van de toeschouwer. Zoals Rabreau al stelde: 'De breuk, die traditioneel was geworden, tussen de wereld van de zaal en die van de scène, neigt hier naar een vervaging...'⁴⁷

47

Rabreau, a.w., p. 457.

Suburbia

Vrijwel gelijktijdig met de bouw van het theater van Besançon werkte Ledoux aan de uitvoering van een ander spraakmakend ontwerp, het Hôtel Thélusson, gebouwd tussen 1778 en 1781 aan de rand van Parijs in opdracht van Madame de Thélusson, de weduwe van een rijke Zwitserse bankier. In dit ontwerp plantte Ledoux de scenografische technieken die hij had toegepast in Besançon over op de werkelijkheid van de stedelijke ruimte. De scheiding tussen scène en realiteit is hier geheel en al opgelost. Komende van de nieuw aangelegde Rue d'Artois werd de blik van de flaneur gevangen door een grote, aan de straat gelegen triomfboog. Net als in het theater van Besançon kadreert deze boog het zicht op het erachter gelegen 'tableau', dat in dit geval de eigenlijke villa toont. De sprekende, evocatieve werking van dit tafereel is verhoogd doordat het grondvlak, de verbinding tussen boog en villa, is weggesneden door middel van een verdiept aangelegde tuin. Deze tuin, die langzaam oploopt in de richting van de villa, onttrekt zich, als ondergrens, aan een heldere architectonische definiëring door de landschappelijke vormen van de beplanting

*Claude-Nicolas Ledoux,
Hôtel de Thélusson, 1778-1781*



en doordat hij wordt beëindigd door een 'natuurlijke' rotspartij waarboven zich de eigenlijke villa verheft. De villa krijgt, gezien door de boog aan de straat die de om deze tuin heengelegde oprijlanen maskeert, een 'zwevende' kwaliteit, of, zoals Dora Wiebenson het uitdrukte in *The Picturesque Garden in France*, 'het aanschijn van een ruimte ver verwijderd in tijd en afstand'.⁴⁸

Wiebenson doelde met haar opmerking niet zozeer op het beeld dat de villa bood, maar op de triomfboog, waarvan de aanzet zich maar net boven het straatniveau bevindt en die, mede door de verzonken tuin, doet denken aan de halfverzonken, 'sprekende' ruïnes van het oude Rome. De rotspartij aan het einde van de tuin is doorbroken door een grot die de blik vanaf de straatzijde – alweer – meevoert naar een onbestemd duister. Deze grot verbindt de tuin aan de voorkant met de hof aan de achterzijde. De disjunctie werkt, eenmaal overgezet op de stedelijke ruimte, naar twee kanten. Komende vanuit de hof roept de uitgang van de grot, te zamen met de boog aan de straat, een seriële cadrage in het leven die de verbinding met de stad oplost in een serie picturale beelden. De aanleg van de villa was niet zo zeer toegesneden op een bepaald gebruik, een bepaalde wijze van huishouden, maar op een bezichtiging, op de evocatie van een optiek. Het plan was, zo gezien, een ongekend succes. In de lente van 1781 was de toeloop zo groot dat men ertoe overging toegangsbiljetten uit te geven die het recht gaven het huis in ogenschouw te nemen.⁴⁹

'Als ooit een bouwwerk aan de buitenzijde een verleidelijke aanblik heeft geboden, dan is het zeker de façade van dit huis, gezien door de boog die een mannelijk en flink kader vormt voor zijn elegante architectuur (...). Men moet de artiesten dankbaar zijn die de moed hebben gehad de algemene opinie te trotseren om architectuur te maken zoals ze behoort te zijn,

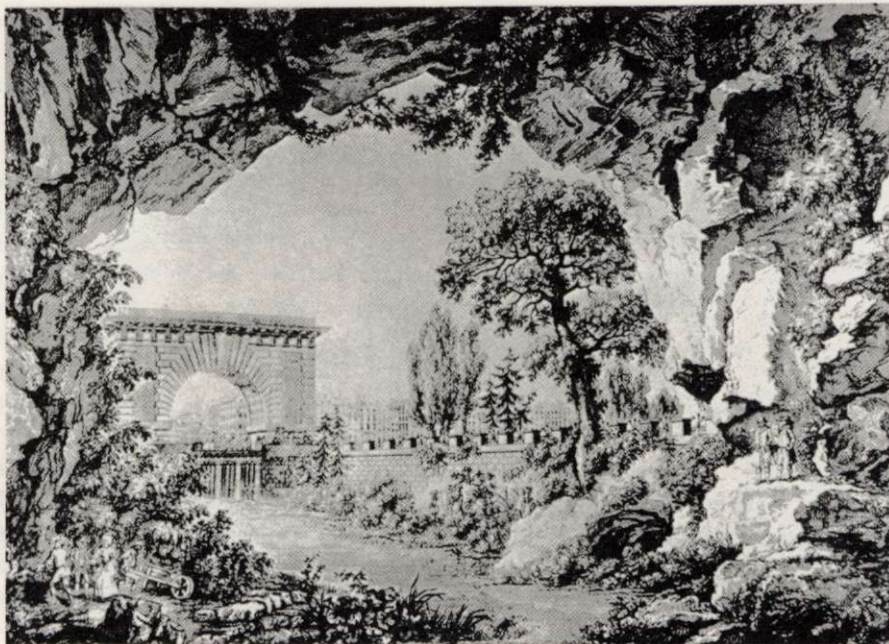
48

Wiebenson, a.w., p. 114.

49

Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Parijs, Picard, 1980, p. 21.

Claude-Nicolas Ledoux, Hôtel de Thélusson, 1778-1781, gezicht vanuit de grot



'Si jamais un édifice présenta au dehors un aspect enchanteur, c'est assurément la façade de cette maison vue au travers de l'arc qui forme un cadre mâle et ferme à son élégante architecture (...) Il faut savoir gré aux artistes qui ont eu le courage de braver l'opinion pour faire de l'architecture ce qu'elle doit être, un noble et ravissant spectacle pour les yeux, une chaîne de tableaux magnifiques et variés, comme la musique est pour l'oreille une chaîne de sensations délicieuses...' J.G. Legrand en C.P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, deel IV, Parijs, 1806, p. 9. Legrand voegt eraan toe: 'Maintenant que la surprise est passée, le seul reproche à faire à cet arc est de n'être pas assez grand (...).'

51

Giovanni Battista Piranesi, *Tempio antico della Vesta*. In deze ets heeft Piranesi de Vesta-tempel van Tivoli, het interieur van de koepel van het Pantheon en een monumentale trappen-aanleg van Juvarra gemon-teerd tot een enkel beeld. Zie Reudenbach, a.w., p. 17.

52

Burda, a.w., p. 62; Gallet, a.w., p. 195.

53

Jean-François Blondel, *Cours d'architecture, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, I, 1771, p. 110. In het in 1774 postuum gepubliceerde *L'homme du monde éclairé par les arts* (I, p. 260), beschrijft Blondel hoe ene 'M.L.***, jeune Architecte', hem rondleidde in een pas door hem gebouwd huis; vrijwel zeker het door Ledoux ontworpen Hôtel Uzès. Blondel spreekt hier van 'un ordre ridiculement colossal'; Emil Kaufmann, 'Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux, and Lequeu', *Transactions of the American Philosophical Society*, 42, deel 3, Philadelphia, 1952, p. 479.

54

Aangehaald door Saisselin, a.w., p. 244.

een voornaam en verrukkelijk schouwspel voor de ogen, een keten van magnifieke en gevarieerde tafereelen, net zoals de muziek voor het oor een keten van overheerlijke sensaties is ...', aldus de beschrijving van Thélusson in de *Description de Paris et de ses édifices* uit 1806.⁵⁰ Dit 'mannelijke kader' zorgde niet alleen voor het raamwerk dat de 'pittoreske en theatrale decoratie' van het eigenlijke huis markeerde als scène, het sneed tegelijkertijd het huis als beeld los van de eveneens vrijstaande villa's aan weerskanten die, op hun beurt, zich als een apart tableau aan de straat vertoonden. Deze 'tableau's' zouden, net als in het theater, in de werkingen en associaties die ze oproepen, door de toeschouwer als karakters moeten worden gelezen en gewaardeerd.

Hôtel Thélusson bevatte naast de halfverzonken triomfboog nog een directe verwijzing naar het antieke Rome. De ingangspartij van de eigenlijke villa, gelegen boven de rotspartij, was vormgegeven als het bewaard gebleven, ruïneuze fragment van de Sybille-tempel in Tivoli. Deze op een verhoging in het landschap gelegen, half-cirkelvormige corinthische zuilenstelling was al door Piranesi gebruikt in een van zijn architectonische montages in de *Prima Parte*.⁵¹ In de jaren vijftig en zestig was de tempel vele malen getekend en geschilderd door Franse artiesten, onder wie Hubert Robert, die in Thélusson voor het behangschilderwerk had gezorgd.⁵² Hier, in het ontwerp van Thélusson, is dit element bijna als een los zetstuk en als kolossaal-orde opgenomen in de compositie van de voorgevel. Tot aan de jaren zeventig was het gebruik van een kolossaal-orde in Frankrijk eigenlijk alleen voorbehouden aan koninklijke paleizen en grote openbare gebouwen. In 1768 had Ledoux een dergelijke orde toegepast in het hôtel dat hij, eveneens in Parijs, had ontworpen voor de graaf en de gravin d'Uzès. Nog in 1771 werd deze inbreuk op de *convenance* heftig bekritiseerd door de oude Jean-François Blondel.⁵³ Maar het tij was niet te keren; in de jaren zeventig en tachtig verscheen de kolossaal-orde herhaaldelijk ook aan niet-adellijke behuizingen. Bankiers, financiers, speculanten en actrices lieten in deze jaren behuizingen bouwen die, zoals Thierry opmerkt in zijn *Guide des amateurs et voyageurs étrangers à Paris* uit 1786-87, net zo luisterrijk waren als de paleizen van prinsen.⁵⁴ De *convenance* die tot dan toe, door een regulering van het gebruik van de architectonische elementen, de uitdrukkingswaarde van deze elementen constant hield, was niet bestand tegen de toenemende druk van het kapitaal. De representerende waarde van de overgeleverde, klassieke architectonische elementen verwaterde. Zij waren niet in staat de verscheidenheid van een zich alsmaar wijzigende sociale stratigrafie op een enigszins adequate wijze weer te geven.

De leemte die hierdoor ontstond binnen de klassieke architectuurtheorie werd vanaf de jaren zeventig gevuld door het karakterbegrip, dat leek te wijzen op een vrijwel onaangeroerde mogelijkheid om de verschillende soorten gebouwen en behuizingen op een andere, natuurlijke wijze van een passende aanduiding te voorzien. De oplossing van de *convenance*, of om

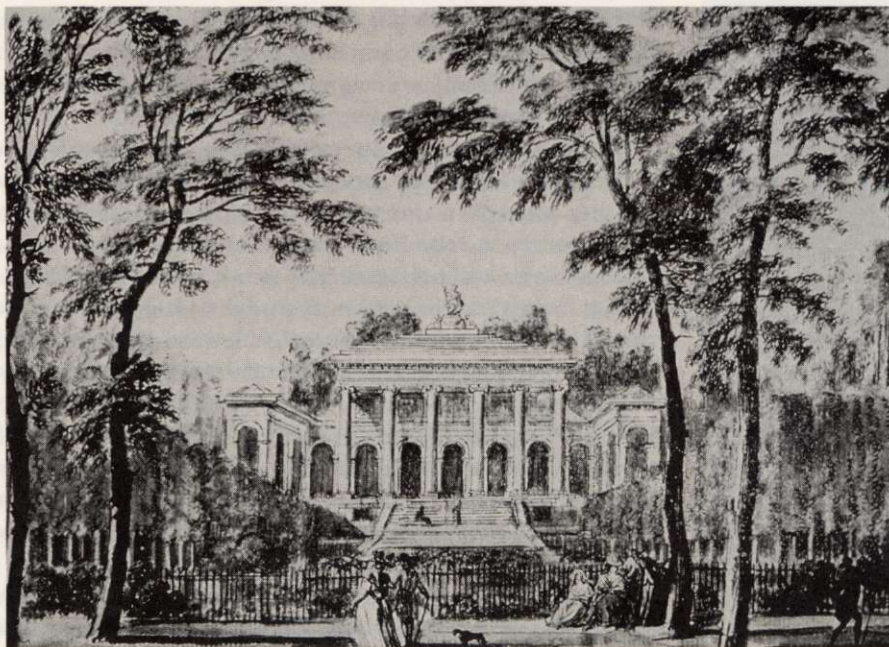
de Vitruviaanse term te gebruiken, het *decorum*, dat wil zeggen de gepastheid van het gebruik van de architectonische elementen, beperkte zich echter niet alleen tot de oude, sedert lange tijd in gebruik zijnde vormen. Ook de nieuwe vormen die, geplukt uit een door de geschiedenis getekend veld van associaties, als opvallende, sprekende merktekens het specifieke gebruik trachtten aan te geven waarvoor een gebouw is ontworpen, vloeiden spoedig mee in de stroom van een tot op grote hoogte ongeregelde algemene toepassing. De getrapte oplopende pyramide die Soufflot in 1764 had voorgesteld als bekroning van de St. Geneviève, verscheen een tiental jaren later op het dak van het door Boullée ontworpen Hôtel Brunoy. Boullée had eenvoudig het beeld van St. Geneviève, dat Soufflot bovenop zijn pyramide had gedacht, vervangen door één van Flora, de godin van de bloemen en de lente. Ledoux plaatste een soortgelijke pyramidale vorm boven op de gebogen kolossale zuilenstelling van Thélusson. De primitieve, gedrongen, van de ruïnes van Paestum afgeleide dorische zuilen in de crypte van de St. Geneviève die, te zamen met de pyramidale bekroning, aan hadden moeten geven dat de kerk een belangrijke reliekschrijn herbergde, keerden terug boven in de zaal van het theater van Besançon. Het motief van de Sybille-tempel, dat in Hôtel Thélusson wellicht een passende evocatie gaf van Madame de Thélusson, werd opgepakt door onder meer Jean-Jacques Lequeu in het ontwerp voor een kloosterkerk voor de religieuze kapucijner dames van Marseille, 'genaamd de Meisjes van de Passie'.⁵⁵ Ledoux zelf gebruikte het motief opnieuw bij het 'huis van de kashouder' van zijn ideaalstad Chaux. Hôtel Thélusson was ondertussen, na de dood van de eigenaresse, omgebouwd tot casino.

De algemene betekenis, de 'waarde' van deze architecturale merktekens werd niet langer gewaarmerkt door duurzame

55

Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, deel V, Parijs, Picard, 1953, p. 89.

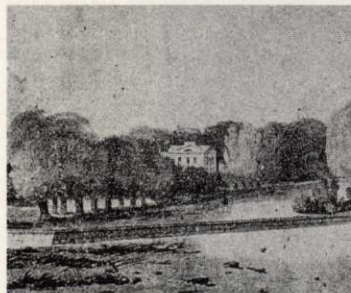
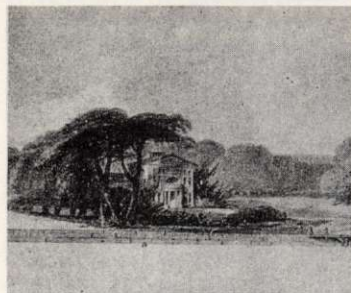
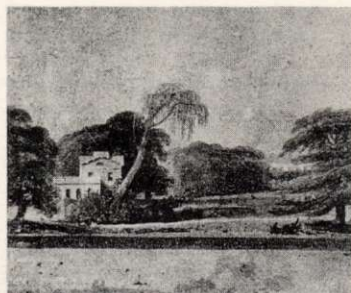
Étienne-Louis Boullée, *Hôtel de Brunoy, 1774, gezicht vanaf de Champs d'Élysées*



Michael Dennis merkte in zijn boek *Court & Garden. From the French Hôtel to the City of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT, 1986, al op (p. 125): 'As a suburban villa (...) the Neoclassical *hôtel* is only a short step away from the modern, single-family suburban house.'

Wiebenson, a.w., p. 113. Als gevolg hiervan deed in de jaren zeventig het gietijzeren hek zijn intrede, als een afscheiding of markering van het privé-bezit die, visueel, zo min mogelijk aanwezig is om het zicht op het tafereel van het huis zo min mogelijk te verstoren en om, omgekeerd, gezien vanuit het huis, het privé-domein schijnbaar door te laten lopen in de publieke ruimte. De 'grille' voor de tuin van Hôtel Brunoy was een van de eerste. Zie Wiebenson, a.w., pp. 112, 113.

Ibidem, p. 121.



John Nash, *Regent's Park*, promotie-tekeningen, c. 1810

maatschappelijke verbanden. Het gebruik dat ervan gemaakt werd was niet gebonden aan een structuur met een zekere permanentie. Hun inhoud was tot op grote hoogte 'vrij' of, anders gezegd, onderworpen aan de wisselvalligheden en verglijdingen van een economie die zich niet langer laat begrijpen als een huishouding, maar als een permanente, vrije, niet gereguleerde uitwisseling die op gespannen voet staat met de relatieve duurzaamheid, de 'standvastigheid', of zo men wil, de weerstand van de architectuur.

Na het einde van de zevenjarige oorlog met Engeland, in 1763, ontstond er een ware wildgroei van veelal vrijstaande *hôtels* ten noorden van de *grand boulevards* die tot dan toe de grenzen van de stad Parijs hadden aangegeven. Deze ongekende ontwikkeling kan met alle recht als suburbaan worden aangemerkt.⁵⁶ Losjes verspreid in deze nieuwe, nauwelijks planmatig en bijna uitsluitend uit speculatief oogpunt ontwikkelde gebieden, verschenen er gebouwen voor tennis en voor paardrijden, plezierparken en, voornamelijk langs de noordelijke boulevards, een groot aantal theaters. De afzonderlijke *hôtels* maakten niet langer, als een soort bouwstenen, deel uit van een stedelijk geheel van straten en pleinen en van de openbare buitenruimtes gescheiden hoven en privé-tuinen. In het ontwerp van elk afzonderlijk *hôtel* werd de stad als gegeven, of als mogelijke constructie, eenvoudig genegeerd; elk *hôtel* stond op zichzelf. De stad als architectonisch geheel werd, zoals we aan de hand van *hôtel Thélusson* hebben laten zien, gedecoupeerd tot een bijna eindeloze reeks afzonderlijke scènes, elk met hun eigen 'karakter', waarbij deze op de buitenwereld gerichte karakterisering, als vertoning, het onderscheid tussen openbaar en privé deed vervloeien. Zoals Wiebenson het stelde: 'Naarmate de scheidslijn tussen publieke en private ruimte dunner werd, werd Parijs een spektakel voor de private stedeling.'⁵⁷ De straat, of beter gezegd de weg was in dit alles niet zo zeer een vormgevend element, maar had de bijna mechanische functie van een route die de verschillende scènes aaneenreeg tot een reeks, 'een keten van magnifieke en gevarieerde tafereelen'.

Het zou tot in het begin van de negentiende eeuw duren alvorens een dergelijke conceptie door een enkele architect in één keer werd ontworpen. We doelen op Regent's Park, in 1811 ontworpen door John Nash en vaak aangehaald als het eerste voorbeeld van een tuinstad. De Franse, of beter gezegd de Parijse invloed op dit plan is al eerder gesuggereerd. Ook de promotie-tekeningen, aangebracht op twee grote panelen, die het plan moesten aanprijzen en mogelijke gegadigden moesten interesseren, zijn vermoedelijk getekend door een Frans artiest.⁵⁸ Deze tekeningen geven, net als soortgelijke schetsen die in de jaren zeventig en tachtig werden vervaardigd aan de hand van bestaande Parijse *hôtels*, elke villa apart weer in een wat dromerig landschap en als een zorgvuldig geënsceeneerde, in zichzelf besloten pictorale compositie die zich van die van elk van de andere villa's onderscheidt. Elk van de origineel vijftien villa's uit het plan van Nash zou met haar terras

uitkijken op een groot centraal park, waarbij deze villa's zo ten opzichte van elkaar zouden worden geplaatst, dat ieder ervan 'het hele park zou lijken te bezitten en toch onzichtbaar zou zijn voor de andere'.⁵⁹

De pittoreske tuin

De omgeving van Parijs zag, gelijktijdig met de explosieve suburbane ontwikkelingen aan de noordzijde van de stad, de opkomst en bloei van de pittoreske tuin. Een van de allereerste van deze tuinen, Ermenonville, werd vanaf het midden van de jaren zestig aangelegd door de Marquis de Girardin, een vriend van Jean Jacques Rousseau die zich in deze tuin zou laten begraven.⁶⁰ Vanaf 1770 werden rondom Parijs elk jaar nieuwe grote tuinen aangelegd in landschappelijke vormen, losjes bezaaid met een ongekennde variëteit aan architecturale bouwsels, die leken te zijn overgewaaid uit alle al dan niet imaginaire windstreken en tijden. Ook de hoofdonderdelen van Hôtel Thélusson, de triomfboog en de eigenlijke villa, liggen als losse theatrale zetstukken in een informele tuin. In hun plaatsing doen ze denken aan de 'Hadrianusboog', de 'Palladiaanse brug', het 'Pantheon', de 'Gotische ruïne' en andere bouwsels die in Engeland al vanaf de jaren twintig oprezen in de tuinen van grote landgoederen. Deze bouwsels moesten, net als de meer vooruitstrevende hôtels-ontwerpen uit de jaren zeventig en tachtig in Frankrijk, elk worden ondergaan als een aparte, sprekende architecturale scène. Eén van de belangrijkste consequenties van deze beoogde scenografische lezing, een consequentie die William Kent rond 1730 had getrokken in zijn ontwerpen voor de tuinen van Rousham en Stowe, is dat de bodem, het grondvlak van de tuin, zo veel mogelijk wordt bevrijd van een formele, architectonische, ruimtelijk bindende ordening. Het is dan ook geen toeval dat Ledoux in zijn ontwerp voor Thélusson voor de eerste maal op Engelse wijze een tuin tekende in landschappelijke vormen.

Eveneens vanaf 1770 zagen de eerste theoretische verhandelingen het licht die de nieuwe ideeën over de tuinarchitectuur bekend maakten bij een groot publiek. In dit jaar verscheen Thomas Whately's *Observations on Modern Gardening*. In zijn *Cours d'Architecture* preees Jean François Blondel het werk, hoewel hij zelf gekeerd was tegen de nieuwe wijze van tuinaanleg. Een jaar later verscheen een Franse vertaling onder de titel *L'Art de former les jardins modernes*. De vertaler, François de Paule Latapie, voegde aan Whately's al tamelijk uitgebreide beschrijving van Stowe een kaart toe van de tuin en een eigen beschrijving, gebaseerd op zijn bezoek aan het landgoed in 1770.⁶¹ William Chambers, net als Boullée en Ledoux een leerling van Blondel, liet in 1772 zijn *Dissertation on Oriental Gardening* in druk verschijnen in zowel een Engelse als een Franse editie. Chambers verwees in zijn verhandelingen naar de tuinen die hij gezien zou hebben in China, een 'ander', exotisch werelddeel, dat door zijn onbekendheid en zijn indrukwekkende geschiedenis een grote aantrekkingskracht uitoefende op de verbeelding van zijn

59

First (Third) Report of His Majesty's Commissioners of Woods, Forests and Revenues, Londen, 1812-1819, Appendix 12 (B): 'Report of Mr. John Nash, Architect in the Department of Woods, with Plans for the Improvement of Mary-le-Bone Park', pp. 89, 90; Wiebenson, a.w., p. 121.

60

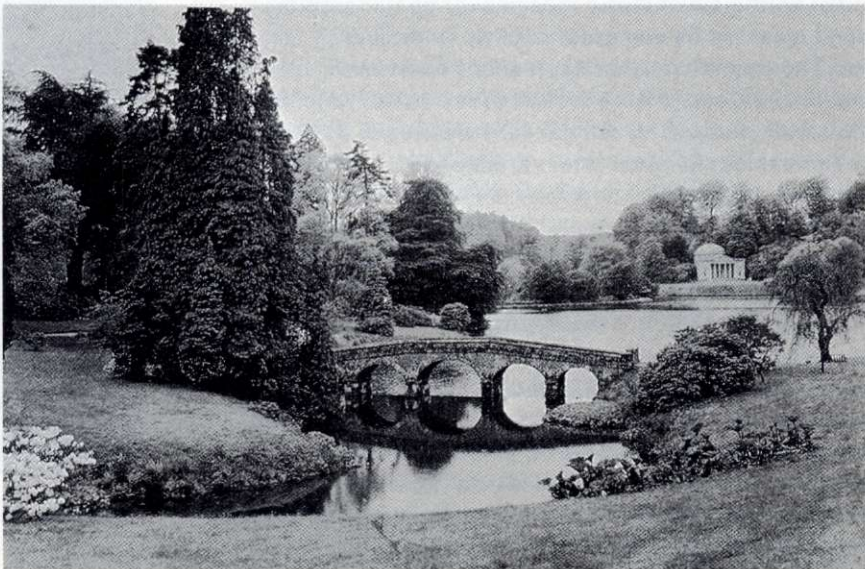
Zie Wiebenson, a.w., p. 81, voor een overzicht van de eerste picturale tuinen in Frankrijk.

61

Ibidem, pp. 34, 49.

William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, Londen, 1772, 2e ed. 1773, ...to which is annexed, an explanatory discourse, by Tan Chet-qua, of Quang-chew-fa. De eerste, korte, uit zes bladzijden bestaande verhandeling over de picturale tuin verscheen al in 1757 (in Londen), als onderdeel van Chambers' *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils ... to which is annexed a Description of their Temples, Houses, Gardens*, naar eigen zeggen gebaseerd op zijn China-reis. De invloed van China op de tuinarchitectuur liep vermoedelijk uitsluitend via een aantal literaire reisbeschrijvingen, die wezen op de 'vriendelijker', asymmetrische orde die hier in de tuinen heerste; zie Robin Middleton, 'Boullée and the Exotic', *AA-files, Annals of the Architectural Association School of Architecture* 1990, pp. 35-49. Chambers lijkt zijn China-reis vooral te hebben gebruikt als dekmantel voor zijn vaak nogal excentrieke ideeën. In 1772 schreef hij aan zijn vriend, de Franse architect J.D. Le Roy: 'With regard to my book on Gardening, you will find many Singular Ideas in it and in general a System that resembles so little those that are adopted in Europe that I have not dared to own the work. It is better that Criticism falls on the Chinese than on me.' Aangehaald door Wiebenson, a.w., p. 57.

Stourhead, gezicht op het meer met Pantheon



tijdgenoten.⁶² Het eerste geheel Franse werk over de picturale tuin verscheen in 1774: Watelet's *Essai sur les jardins*.⁶³

De nieuwe tuinen werden in de tweede helft van de achttiende eeuw, zowel in Frankrijk als in Engeland, aangeduid met behulp van een nieuw adjectief, 'pittoresk', afgeleid van het Italiaanse *pittoresco*, dat zoveel betekende als 'op de manier van schilders'.⁶⁴ In het woord weerklonk de herinnering aan of het verlangen naar de zachte gloed, de sprankeling en de verrassing van de nieuwe indrukken opgedaan tijdens een *Grand Tour*. Het riep een beeld op van vreemde streken en verre landschappen, een beeld dat was gevormd en gekleurd door de arcadische landschapsschilderingen van oude, voornamelijk Franse en Italiaanse meesters als Claude Lorrain, Salvator Rosa en Gaspard en Nicolas Poussin.

De pittoreske tuin bestond als het ware uit een aantal van deze schilderingen, een aantal souvenirs van een grotendeels imaginaire reis. Zoals Henry Hoare II schreef over een van deze, in zijn eigen tuin van Stourhead uit te zetten aanzichten: 'het gezicht vanaf de Brug, Dorp en Kerk zullen het beeld geven van een charmante Gaspard aan het einde van dat Water...'⁶⁵

Het idee dat verschillende 'prospecten' van een tuin het aanzien zouden moeten hebben van de schilderijen van Claude Lorrain, Gaspard of van een andere meester in het genre, kende in Engeland overigens pas vanaf ongeveer 1770 een zekere algemene verspreiding. William Kent, die zijn artistieke loopbaan was begonnen als schilder en die in de jaren dertig het ontwerp en de uitvoering van een aantal theaterdecors had verzorgd, had bij zijn tuinontwerpen vermoedelijk niet direct dit soort schilderijen voor ogen, maar, zoals S. Lang duidelijk heeft gemaakt in zijn opstel 'The Genesis of the English Landscape Garden', een aantal decorontwerpen van met name Filippo Juvarra.⁶⁶ De decors voor de landschappelijke, pastorale scènes in de opera en het theater lijken, door hun grootte en door het feit dat zij, door de scheiding tussen voor- en

achtergrond, een zekere reële diepte – de diepte van het speelvlak – bezaten, de translatie van het picturale ontwerp in de driedimensionale ruimte van de tuin te hebben vergemakkelijkt. Girardin vergeleek in zijn in 1777 uitgegeven *De la Composition des Paysages* het ontwerp van een landschap met het schilderen van een theaterdecor, waarbij hij in het bijzonder verwees naar het werk van Servandoni.⁶⁷ In zijn *Le Génie de l'Architecture* beval Le Camus de Mézières de studie van Servandoni's decorontwerpen niet alleen aan bij architecten, maar ook bij de ontwerpers van tuinen. Niet alleen het afzonderlijke prospect, maar ook de conceptie van de gehele tuin werd in analogie met het theater gedacht. Louis de Carmontelle, amateur-toneelschrijver en de ontwerper van de tuin van Monceau, wilde het effect van de afwisseling van de verschillende aanzichten, die de tuin bij een rondwandeling aan de toeschouwer voorschotelde, laten overeenkomen met dat van de scènewiseelingen in het theater. In de in 1779 gepubliceerde beschrijving van zijn 'jardin pittoresque' schreef hij: 'Onze tuinen zouden ons door de scènes van een Opera moeten transporteren, we moeten de illusie creëren van een realiteit aan de hand van wat de beste Schilders ons aan decoraties kunnen bieden.'⁶⁸

Het Park Monceau werd tussen 1773 en 1778 aangelegd voor Philippe d'Orléans, hertog van Chartres. Anders dan de meer ingehouden vormgegeven, filosofisch georiënteerde, 'Engelse' tuinen zoals bijvoorbeeld Ermenonville, die door een geënsceeneerde oorspronkelijkheid de ongecorrumpeerde, natuurlijke faculteiten van de mens zouden moeten aanspreken, was Monceau simpel bedoeld als een pretpark, dat door een snelle wisseling van de gevarieerde tafereelen de bezoekers moest vergasten op een verrassende verstrooiing. Net als Hôtel Thélusson kon het park worden bezichtigd na de aanschaf van een toegangsbiljet. De grote verscheidenheid aan bouwsels in het park liep uiteen van een Tartaren-tent tot een Hollandse windmolen of een ruïne van een tempel gewijd aan Mars.⁶⁹



63

Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Parijs, 1774. Watelet had een grote belangstelling voor de Italiaanse en noordelijke landschapsschilderkunst, die haar weerslag vond in zijn boek *L'Art de peindre*, dat in 1760 verscheen. Watelet kende Hubert Robert, die in Rome als zijn gids optrad tijdens zijn Italië-reis in 1763. Ook kende hij Saint-Non, die hem in 1759 introduceerde bij Jean-Jacques Rousseau. Vanaf 1754 werkte Watelet aan de filosofisch georiënteerde tuin bij zijn landgoed, Moulin-Joli, die gezien kan worden als een voorloper van de Franse picturale tuin. Zie Wiebenson, a.w., pp. 15-19.

64

Laugier gebruikt het woord 'pittoresque' in zijn verhandeling over de tuinarchitectuur in de *Essai sur l'Architecture*, Parijs, 1753, 2e ed. 1755; Farnborough, Gregg Press, 1966 (fascimile), p. 242; Deze verhandeling sluit overigens nauw aan bij de bestaande rococo-tuinen; zie Wolfgang Herrmann, *Laugier and eighteenth century French Theory*, Londen, Zwemmer, 1962, pp. 140-147.

65

'... the view of the Bridge, Village and Church will be a charming Gaspard view at the end of that Water', aangehaald door J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londen, John Murray, 1987, p. 272, n. 5. Vergelijk ook Rykwert, a.w., pp. 177, 180, 181.

66

S. Lang, 'The Genesis of the English Landscape Garden', in: Nikolaus Pevsner (ed.), *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture II, Washington, Harvard University, 1974, pp. 1-30.

67

R.L. de Girardin, *De la Composition des Paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, 1777, pp. 23-26; Wiebenson, a.w., p. 71.

68

L. Carrogis (Carmontelle), *Jardin de Monceau, près de Paris*, Parijs, 1778; Wiebenson, a.w., p. 97.

69

Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art*, Princeton (N.J.), University Press, 1967, p. 114. Rosenblum vergelijkt dit soort tuinen met de opkomst, vanaf circa 1775, van het historicisme in de schilderkunst: 'What has happened concerns rather

Filippo Juvarra, decorontwerp voor Tempio di Diana per l'Ifigenia in Tauri

a new attitude toward historical fact, which, with the aid of new learning, could reconstruct with hopeful accuracy any moment, whether B.C. or A.D., and any place, whether near or far.'

70

[S. Girardin], *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, z.p., 1788, p. 13; Wiebenson, a.w., p. 83.

71

Girardin, *Promenade*, pp. 19, 47, 53; Wiebenson, a.w., p. 83.

72

De architectuurtekening is in de eerste plaats een *notitie* en bezit alleen in een zekere onzuiverheid, als 'schets', in een vorm-zoekende of vorm-aanduidende (nooit vormgevende) zin, de eigenschappen van een 'tekening'. Zie Carl Linfert, 'Die Grundlagen der Architekturzeichnung, mit einem Versuch über Französischen Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts', in: Otto Pächt (ed.), *Kunstwissenschaftliche Forschungen I*, Berlijn, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931, pp. 134-157 en pp. 230-233.

73

Vgl. Watelet in zijn *Essai sur les Jardins*: 'Le peintre assemble et dispose sous l'aspect favorable à son attention, les objets qu'il choisit dans la Nature. Le décorateur d'un parc doit avoir le même but, mais bornés par ses moyens (...) [car il rencontre] quelquefois des difficultés insurmontables, tandis que la toile se prête à toutes les compositions du peintre.' In de catalogus bij de tentoonstelling *Jardin en France, 1760-1820. Pays d'illusions. Terre d'expériences*, Parijs, Caisse Nationale des monuments historiques et des sites, 1977, pp. 45, 46, wordt hieruit de volgende conclusie getrokken: 'From this one can situate the art of the garden on a hierarchy between painting and drawing, between the finished work and the sketch.'

74

Burda, a.w., p. 60; Wiebenson, a.w., p. 105.

75

William Chambers, 'Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese' (zie noot 62). Dit artikel van Chambers is afgedrukt in: John Dixon Hunt en Peter Willis (eds.), *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, Londen, Paul Elek, 1975, pp. 283-288; p. 287.

76

'Les bâtiments, envisagés sous ce point de vue, sont ce que dans la Peinture on nomme "fabrique": expression dont je me servirai, pour désigner tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour

Hoe verschillend in intentie en uitvoering de tuinen van Monceau en Ermenonville ook mogen zijn, de principes die aan de basis liggen van hun uitleg zijn dezelfde. Ook de tuin van Ermenonville was opgebouwd uit een aantal zorgvuldig gecomponeerde 'tableaux'. De uitzichten naar het noorden en het zuiden waren, gezien vanuit het huis, zo samengesteld dat zij de representatie vormden van twee verschillende soorten landschapsschilderingen. De blik naar het zuiden, waarin een op de Sybille-tempel van Tivoli gelijkend ruïneus tempeltje figureerde, was ontworpen in gelijkenis met een klassiek zuidelijk, Italiaans, zonbeschenen landschap, zoals dat geschilderd had kunnen zijn door Claude Lorrain. De blik naar het noorden, waarin een 'zachte, melancholische' stroom diagonaal door laaggelegen vlakke velden meanderde, was meer pastoraal en deed denken aan de landschapsschilderkunst uit het noorden. Een rustieke watermolen nam hier de plek in van het Tivoli-tempeltje. Girardin's zoon schreef trots dat zelfs in Engeland nog niemand op het idee gekomen was om een tuin zo aan te leggen dat ze, bekeken door de ramen van het huis, op een schilderij leek.⁷⁰ Eertijds, in het barokke slot, kregen wandgeelten vaak een beschildering die, in een *trompe-l'oeil*-effect, het uitzicht op een tuin of landschap suggereerde. Hier gebeurde het tegenovergestelde, in een wat merkwaardige omkering waarin de materiële realiteit in haar geheel wordt meegesleurd in het domein van de beelden, het domein van de representatie: een reëel landschap wordt zo vormgegeven dat het een schilderij weergeeft. Het concept van het picturale beeld werd op de gebruikelijke, seriële manier in de tuin voortgezet door kleinere pittoreske uitzichten die, zoals Girardin's zoon aangeeft in zijn *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville* (1788), elk ontworpen waren in de stijl van een bepaalde schilder. Een van deze prospecten was ontworpen op de wijze van Hubert Robert, een andere als een schilderij van Salvator Rosa, en het uitzicht in de richting van de abdij van Châlis moest de landschappen van Ruysdael en Van Goyen in de herinnering roepen.⁷¹

Compositie

In zijn *De la Composition* raadt Girardin de tuinontwerper aan verschillende schilderijen te laten vervaardigen om nog voor de aanleg van de tuin het beoogde effect te kunnen beoordelen. In het ontwerp van de pittoreske tuin nam het beschilderde linnen min of meer de plek in van de ontwerptekening, met dit verschil dat waar de ontwerptekening een op een uitvoering gericht, constructief document is, en daarom in de eerste plaats een objectief leesbare, technische reductie geeft van een te bouwen werkelijkheid,⁷² het schilderij hier, als beeld met een bepaald effect, het eigenlijk beoogde eindresultaat neerzet, en het er nu in de uitvoering om gaat de werkelijkheid van dit beeld en dit effect zo goed mogelijk te laten weergeven; om, zo zouden we ietwat chargerend kunnen stellen, de stenen, de bomen, het gras en het water te laten verdwijnen in het beeld.⁷³ In overeenstemming met Girardin's aanbeveling waren

schilders vaak betrokken bij het ontwerp van deze tuinen. Hubert Robert werkte onder meer mee aan de aanleg van de tuinen van Ermenonville, Monceau, Rambouillet, Méreville, Versailles en het Trianon. Als erkenning van zijn verdiensten verkreeg hij in 1778 de titel 'dessinateur des jardins du Roi'.⁷⁴ Zoals de titel van Girardin's verhandeling al aangeeft kregen de onderdelen van de tuin, de boompertjes, het slingerende water, de glooiingen van heuvels en dalen en markante punten als bruggen en geïsoleerde grote bomen, hun plek binnen een picturale *compositie*. William Chambers, die zoals altijd verwees naar de tuinen van het verre en exotische China, stelde: 'de Chinese tuiniers (...) beschouwen een aanplant zoals schilders een beeld bekijken, en groeperen hun bomen op dezelfde manier als zij doen met hun figuren...'⁷⁵

Ook de gebouwtjes in de tuin, de *fabriques* zoals ze veelal werden genoemd, werden ontworpen binnen dit schilderkunstige raamwerk, dat wil zeggen als beeld, gezien vanuit een bepaald gezichtspunt en binnen een min of meer gekadreed geheel. Hubert Robert ontwierp in Ermenonville in ieder geval de verbouwing en uitbreiding van de bestaande oude molen tot speel-huis en het graf van Rousseau. De term *fabrique* was, zoals Morel uitlegt in zijn *Théorie des Jardins* (1776), eveneens afkomstig uit de schilderkunst en werd in de jaren zeventig, te zamen met de erin geïmpliceerde compositorische werking, overgedragen aan de architectuur: 'De gebouwen, beschouwd vanuit dit gezichtspunt, zijn wat men binnen de Schilderkunst een "fabrique" noemt; een uitdrukking waarvan ik me bedien om alle voor het effect ontworpen gebouwen aan te duiden en al de constructies die de menselijke nijverheid toevoegt aan de Natuur voor de verfraaiing van de Tuinen; en als de Architectuur er zich als zodanig meester van zou maken, dan zou dat een nieuwe tak zijn van deze precieuze kunst.'⁷⁶

Het begrip 'compositie', dat vooral in de negentiende eeuw, maar ook later nog, een grote invloed zou uitoefenen op de architectuur, is vermoedelijk mede aan de hand van deze picturale bouwsels doorgedrongen in de architectuurtheorie.⁷⁷ Leon Battista Alberti kan gezien worden als de uitvinder van het begrip. In zijn traktaat over de schilderkunst, de *Della Pittura* uit 1435, gebruikt hij het woord *compositio*, afgeleid van het Latijnse *compositio* waarmee filologisch georiënteerde humanisten de opbouw van een zin aanduiden, om er de opbouw en indeling van het vlak van een schilderij mee aan te geven.⁷⁸ Binnen de schilderkunst groeide de compositie spoedig uit tot een kernstuk van de theorie. In de architectuurtheorie daarentegen speelde het tot aan het laatste kwart van de achttiende eeuw geen enkele rol van betekenis.⁷⁹ Alberti zelf gebruikte in zijn latere traktaat over de bouwkunst, *De Re Aedificatoria*, uitsluitend het begrip *concinnitas*, de 'kunstige binding', om er in algemene zin de 'eenheid in veelheid' van het architectonisch ontwerp mee aan te duiden. In tegenstelling tot *compositio* heeft de *concinnitas* betrekking op objectieve, dat wil zeggen los van enig standpunt of kader in het gebouw aanwezige ordenende wetmatigheden, die er, aldus Alberti,

l'embellissement des Jardins; et si comme tels, l'Architecture s'en empare, ce sera une nouvelle branche ajoutée à cet art précieux.' J.M. Morel, *Théorie des Jardins*, Parijs, 1776, p. 193; Johannes Langner, 'Ledoux und die "Fabriques". Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, pp. 4, 5.

77

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

78

Michael Baxandall, *Painting and Experience in fifteenth century Italy; a primer in the history of pictorial style*, Londen, Oxford University Press, 1972, p. 135.

79

In de Franse architectuurtraktaten uit de zeventiende en de eerste helft van de achttiende eeuw wordt het woord 'composition' een enkele keer op een terloopse manier gebruikt, meestal als hulpmiddel om een aantal architectonische kernbegrippen uiteen te kunnen zetten. François Blondel bijvoorbeeld gebruikt het in zijn *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, 1683, p. 727, om het begrip *eurythmie* of *concinnitas* uit te kunnen leggen. A.-Ch. Daviler maakt in de *Cours d'Architecture ... avec une ample explication de tous les termes* (éd. Vignole), 1691, gebruik van de term in zijn omschrijving van het begrip *ordonnance* (Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et Terminologie de l'Architecture à l'Age classique 1550-1880*, Parijs, Picard, 1986, p. 127). Germain Boffrand is vermoedelijk de eerste geweest die, in 1745, in zijn *Livre d'Architecture*, Parijs, de term 'compositie' in zijn schilderkunstige betekenis en als zelfstandig begrip overdraagt op de architectuur. Hij doet dat in dezelfde passage waarin hij, in een op dat moment eigenlijk alleen retorische vergelijking met de schilderkunst, het karakterbegrip invoert in de architectuur (p. 16): 'L'Architecture, quoiqu'il semble que son objet ne soit que l'emploi de ce qui est matériel, est susceptible de différents genres qui rendent ses parties, pour ainsi dire, animées par les différents caractères qu'elle fait sentir. Un édifice par sa composition exprime comme sur un Théâtre, que la scène est Pastorale ou Tragique, que c'est un Temple ou un Palais, en Edifice destiné à une certain usage, ou une maison particulière.' Vgl. Terlouw, a.w., pp. 33-36.

voor zorgen 'dat de delen die er van nature toe neigen apart te blijven, geordend worden volgens preciese wetten, zo dat zij in onderlinge harmonie schijnen'.⁸⁰

Alberti onderscheidt drie soorten van deze 'wetten', te weten *numerum*, de in het ontwerp gebruikte getallen of aantallen (bijvoorbeeld het aantal kolomen en de daarmee samenhangende tussenruimten), *finitio*, een correspondentie van hoogte-, lengte- en breedtematen, en *collocatio*.⁸¹ Over deze laatste term schrijft Alberti verder niets, maar ze zal betrekking hebben op de plaatsing van de onderdelen binnen het ontwerp (boven/onder, naast, of voor/achter elkaar). Elk van deze objectieve, tektonische, wetmatigheden bindt de onderdelen aan het geheel van de door het ontwerp gevormde ruimtelijke structuur. In een pictorale, compositorische ontwerpwijze daarentegen desintegreert het ontwerp tot een aantal alleen binnen een bepaald tweedimensionaal vlak geordende beelden. In extremo verdwijnt de samenbindende structuur, en daarmee de (ruimtelijke) presentie van de ontworpen objecten of ensembles achter deze beelden, als een ongewilde, de werking van de pictorale aanschouwing storende en daarom zo veel als mogelijk te verdonkeremen of te vergeten existentie. Chambers beschreef in zijn 'Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese' al 'scenes' die gezien konden worden vanuit verschillende standpunten, waarbij de effecten die opgeroepen werden door een en hetzelfde object geen enkel verband met elkaar vertoonden.⁸² In Castleward, in County Down, Ierland, werd in 1762 vermoedelijk voor het eerst een groot vrijstaand landhuis gebouwd, waarbij de façades ieder als een apart 'tableau' waren ontworpen. De voorzijde was opgebouwd op de gebruikelijke Neo-Palladiaanse wijze, de achterzijde gaf het beeld van een gotisch kasteel. Ook de binnenzijde van een bouwsel kon, natuurlijk, geheel los van de buitenzijde worden ontworpen. In de 'hameau' van Chantilly, een in 1775 in de tuin gebouwd pictoraal gehucht, bevond zich een middeleeuws aandoende houten, met stro gedekte kleine boerenwoning, die aan de binnenzijde een luxueuze, met corinthische pilasters geornamenteerde *salon* bevatte. Te oordelen naar de tekeningen in de *Receuil des Plans de Chantilly*, konden bedienden, wanneer het gezelschap eenmaal binnen was, de houten luiken en de glas-in-lood panelen die de hut aan de buitenzijde het gewenste rustieke aanzicht gaven, wegklappen, zodat het zicht op en door de aan de binnenzijde aangebrachte grote Franse vensters niet werd vertroebeld door de nu ongewenste karakteristiek van het exterieur.⁸³

Beeld en tijd

'Want een, behalve in de compositie, ook nog in zichzelf geveste structuur (*gefestigtes Gefüge*) van vormen heeft een grotere graad van realiteit dan de met elkaar alleen door de compositie verbonden vormen. Of kras gezegd: de compositioeneel verbonden vormen dienen werkelijk het beeld-karakter van de geschilderde compositie; de al buiten de compositie in zichzelf besloten vormstructuren echter storen de uniforme

omvatting van de compositie...', aldus Carl Linfert in zijn prachtige, merkwaardig genoeg bijna vergeten studie 'Die Grundlagen der Architekturzeichnung'.⁸⁴ Het beeld, opgevat als picturale compositie, staat op gespannen voet met de presentie van een structuur, of, preciezer geformuleerd, het wordt in zijn picturale, compositorisch-representerende werking gehinderd door de aanwezigheid van een structuur met een zekere permanentie, met een zekere duurzaamheid of *duur*, die de structuur bevestigt als – doorkruisbare, begrensde, inzichtelijke – *ruimte*. De picturale aanschouwing berust niet alleen op een decoupage van de ruimte, maar tevens op een hiermee onlosmakelijk verbonden decoupage van de tijd als duur, als continuïteit.⁸⁵ Op het moment dat de toeschouwer de moderne *salon* in de tuin van Chantilly binnentrad, had, in het voor deze aanschouwing ideale geval, de middeleeuwse buitenkant eenvoudig moeten verdwijnen. In 'The Art of Laying out Gardens among the Chinese' beschreef William Chambers 'scenes' die speciaal waren ontworpen voor bepaalde tijdstippen van de dag.⁸⁶ Ook de schaduwwerking, de plek van de zon aan de hemel en de kleur van het strijk- of tegenlicht zouden zo op een enigszins bevredigende wijze kunnen voldoen aan de ontworpen schildering. Thomas Whately beëindigde zijn *Observations on Modern Gardening* met een hoofdstuk gewijd aan de seizoenen, waarin hij de these ontvouwde dat bij elke plek en elk gebouw een bepaald uur van de dag en een bepaalde klimatologische omstandigheid of seizoen pasten.⁸⁷ Carmontelle droomde ervan om, in de tuin van Monceau, het klimaat per scène te variëren en de toeschouwer het werkelijke klimaat geheel te laten vergeten.⁸⁸

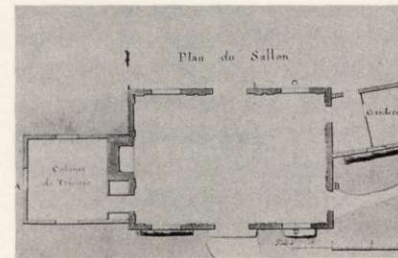
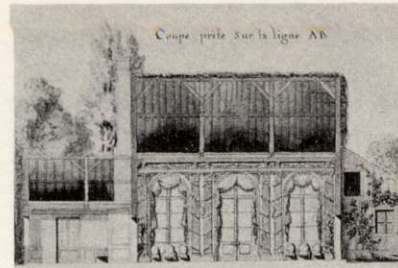
In de picturale tuin werd in het ontwerp niet alleen de ruimte gedecoupeerd in een aantal prospecten, maar ook de tijd in een aantal, in het ideale geval eveneens nauwkeurig op hun compositorische werking bepaalde, losse momenten. Elk tijdstip van de dag, elk seizoen en elk klimaat bezat een aantal karakteristieken die ingezet konden worden om de in de tuin uitgezette taferelen het gewenste karakter mee te geven. We kunnen ons eenvoudig voorstellen dat een klassieke,

84
Linfert, a.w., p. 42. Met dank aan Henk Engel die me op deze studie attentioneerde. Voor een bespreking ervan zie Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, pp. 363-374, die de volgende samenvatting geeft: 'Das wichtigste ist, dass die Architektur gar nicht in erster Linie "gesehen" wurde, sondern als objektiver Bestand vorgestellt und von dem der Architektur sich Nähernden oder gar in sie Eintredenden als ein Umraum *sui generis* ohne den distanzierenden Rand des Bildraums gespürt wurde. Also kommt es bei der Architekturbeobachtung nicht auf das Sehen, sondern auf das Durchspüren von Strukturen an. Die objektive

Einwirkung der Bauten auf das vorstellungsmässige Sein des Betrachters ist wichtiger als ihr "gesehen werden". Mit einem Wort: die wesentlichste Eigenschaft der Architekturzeichnung ist "keinen Bildumweg zu kennen".'

85
Vgl. Nijenhuis, a.w., p. 18: 'Een universum van gefragmenteerde ruimten, een gebroken morfologie, is een totaliteit die geen dimensie bezit omdat het geen duur heeft.'

86
Chambers, 'Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese', p. 285: 'In their large gardens they contrive different scenes for morning, noon, and evening; erecting, at the proper points of view, buildings adapted to



Chantilly, Hameau, doorsnede, aanzicht en plattegrond van de Salon

the recreations of each particular time of the day: and in their small ones (where, as has been observed, one arrangement produces many representations) they dispose in the same manner, at the several points of view, buildings, which, from their use, point out the time of day for enjoying the scene in its perfection.'

87
Thomas Whately, *L'Art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais, traduit de l'anglais par François-de Paule Latapie*, Parijs, 1771; Minkoff reprint, Genève, 1973, pp. 325 e.v.

88
Carrogis, *Jardin de Monceau*, a.w., p. 4; Wiebenson, a.w., p. 97.

89

Whately, a.w., p. 81.

90

Ibidem, pp. 123-130.

Italiaanse landschapsscène het meest was gebaat bij een zomerse dag met een strak blauwe lucht en een hoogstaande zon en dat, bijvoorbeeld, een meer pastorale, melancholische scène het best tot haar recht kwam in de herfst, wanneer de lucht getekend was door grote wolkpartijen en de zon alweer naar de einder neeg. De natuur zelf zou zodanig gemodelleerd moeten worden dat ze zou beantwoorden aan het karakter van de schildering. Water kon, aldus Whately, aangepast worden aan elke gewenste 'sensatie'; het kon de vorm aannemen van een razend kolkende stroom, een vriendelijk kabbelende beek, of een melancholische, diepe, onbeweeglijke pool, 'bedekt door een sombere schaduw die erdoor wordt weerspiegeld'.⁸⁹ Rotsen konden 'waardig', 'majestueus', 'vreeswekkend' of 'grillig' zijn, maar hun voornaamste expressie was 'wild'.⁹⁰ In zijn *Dissertation* zette William Chambers een logische stap door de seizoenen, het element dat zich onttrok aan de vormgevende macht van de tuinarchitect, tot uitgangspunt te nemen in de compositie van de verschillende scènes. Ook de in de compositie opgenomen 'fabriques' zouden een bij de scène passend karakter moeten bezitten. Zij worden door Chambers, in een consequente uitwerking van het uitgangspunt, verdeeld in een aantal seizoensgebonden architectuursorten. Broeikassen (*conservatories*) waren geschikt voor de winter. Bij de lente hoorden menagerieën, volières, melkerijen en gebouwtjes voor sport. In een zomers tafereel pasten bal- en banketzalen, concertruimten en plezierpaviljoentjes. Voor de herfst dacht Chambers aan kluizenaarswoningen, armenhuisjes, ruïnes, half begraven triomfbogen, mausoleums en graven, alle ontworpen 'om de geest te vullen met melancholie, en hem te laten neigen tot serieuze reflectie'.⁹¹

91

Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 1e ed., pp. 32-35; Wiebenson, a.w., p. 52. Graftombes, meestal zonder inhoud, waren populair in de Franse 'jardin anglo-chinois', met name in de jaren zeventig. Er was onder meer een 'Bos met Tombes' in de tuin van Monceau, een 'Eiland met Tombes' in de tuin van Bagatelle en een 'Vallei met Tombes' in de tuin van Betz. Zie Wiebenson, a.w., pp. 94, 95.

92

Boullée, *Essai sur l'art*, pp. 73, 74: 'Portons nos regards sur un objet! Le premier sentiment que nous éprouvons alors, viens évidemment de la manière dont l'objet nous affecte. Et j'appelle Caractère, l'effet qui résulte de cet objet, et cause en nous une impression quelconque. (...) Pour comprendre ce que j'entends par caractère ou effet subit des différents objets, considérons les grands tableaux de la nature; et voyons comment nous sommes forcés de nous exprimer, d'après leur action sur nos sens.'

Étienne-Louis Boullée lijkt, nadat hij in december 1780 was benoemd op de plek van Soufflot als 'lid eerste klas' van de *Académie Royale de l'architecture*, in zijn *Essai sur l'Art* een beslissende wending te hebben willen geven aan de theorie van de architectuur met behulp van de ideeën die naar voren waren gebracht in de verhandelingen over de nieuwe tuinkunst. Het kernstuk in zijn vertoog, het hoofdstuk met de titel 'Caractère', opent met een korte samenvatting van de sensationistische filosofie die de grondslag had gegeven aan deze ideeën,⁹² om te vervolgen met een uitgebreide, lyrische beschrijving van de verschillende karakters van de vier seizoenen. De architect, aldus Boullée, 'moet de natuur in het werk stellen'; hij moet leren van de impressies geleverd door 'de grote schilderijen van de natuur', om deze effecten, op een analoge wijze, als een expressie van dezelfde karakters, over te kunnen brengen op de architectuur. De lente kan de architect leren een 'aangenaam' gebouw te maken, een karakter dat Boullée vermoedelijk niet zo interessant vond, aangezien hij alleen bij dit seizoen geen bouwtype of een voorbeeld van een eigen ontwerp noemt. Boullée verwijst hier slechts naar de 'smaak', de smaak die tot dan toe de architecten had geleid in hun beslissingen en die altijd gebonden was geweest aan de conventies zoals die waren belichaamd in de tot dan toe

gehanteerde classicistische architectuur-'taal': 'Het is de Smaak die de herkomst vormt van de kunst om de dingen aangenaam te maken.'⁹³ De zomer levert 'grootse beelden'. 'Dit zijn wijdse beelden', aldus Boullée, 'die ik heb geprobeerd te tonen in verscheidene van mijn projecten (...) in de Metropool; in de Cenotaaf van Newton.' De herfst had, in tegenstelling tot in de opvatting van Chambers, voor Boullée geen melancholisch karakter, maar was juist 'vrolijk' en 'bekoorlijk', door 'de extreme variëteit van de objecten, door het contrast van het licht en de schaduwen, door de pittoreske vormen en hun geringe gelijkvormigheid, door de bijzonderheid en vreemdheid van de bonte en grillige kleuren'. Hij dacht bij dit karakter aan plekken waar de moderne stedelijke burgers zich aan elkaar konden vertonen, te weten 'waukhalls', dat wil zeggen publieke lusthoven, jaarmarkten, badplaatsen (*bains de santés*), theaters en 'publieke en bekoorlijke promenades zoals Boulevards etc.' De winter tenslotte was het seizoen van de trieste en sombere beelden. 'Men moet', aldus Boullée, 'zoals ik heb geprobeerd te doen in de grafmonumenten, het skelet van de architectuur tonen door een absoluut naakte muur, men moet het beeld geven van een in de grond verzonken architectuur en slechts de meest gedrukte, ineengedoken proporties gebruiken, bedolven door de aarde...'⁹⁴

De architectuur wordt hier, net als de natuur, als schildering, als impressie besproken. In het hele *Essai sur l'art* komt het woord 'gebouw' niet voor. In plaats hiervan bedient Boullée zich consequent van de woorden *tableau* en *image*; 'tafereel' en 'beeld'. In de definitie van Boullée is de architectuur niet een wetenschap die betrekking heeft op het bouwkundig ontwerp, maar een beeldende kunst: 'Het is de kunst van het presenteren van beelden door de dispositie van de volumes.' Boullée keert zich zonder omwegen en met onverholen trots tegen de Vitruviaanse traditie die sinds de renaissance het denken over de architectuur had gevoed en in zijn begrippen had ondersteund. 'Uit deze verschillende tafereelen die we geprobeerd hebben te schetsen (...) kunnen we simpel concluderen', aldus Boullée, 'dat, wanneer de interpreet van Vitruvius de architectuur definieert als de *kunst van het bouwen*, hij spreekt als een handwerksman en niet als een Artiest...'⁹⁵ Bij deze laatste term, 'artiest', dacht Boullée, zoals al direct aan het begin van zijn *Essai* wordt aangegeven door het motto dat hij erboven plaatste, aan de schilder: 'Ed io anche son pittore.'⁹⁶ De architect is in zijn ogen een producent van beelden, beelden die niet worden opgevat als een bepaalde zienswijze op, of een snede uit een structuur, uit een begrensde die zich als continuüm uitstrekt in tijd en ruimte, maar die, los van enige reflectie, gelezen zouden moeten worden als momentaan oplichtende 'karakters'. Het is binnen deze optiek dat Boullée alle voorgaande geschriften over de architectuur met één enkel gebaar van tafel kan vegen: 'De schrijvers hebben ons geen enkel idee gegeven van de grootse tafereelen die kunnen worden gerealiseerd door het bijeenbrengen van al deze verstrooide schoonheden...'⁹⁷

93

'C'est du Goût qui provient l'art de rendre les choses agréables.' Boullée, *Essai sur l'art*, p. 76. Voor de rol die het begrip 'smaak' speelde in de zeventiende en de achttiende eeuw zie Terlouw, a.w., pp. 15-18, p. 24.

94

Boullée, *Essai sur l'art*, p. 87.

95

Ibidem, pp. 72, 73.

96

Boullée lijkt de architectuur min of meer als een onderafdeling van de schilderkunst te hebben gezien, zoals onder meer blijkt uit een wending als: 'Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être faits sans la plus profonde connaissance de la nature...'; Boullée, *Essai sur l'art*, p. 73.

97

Ibidem, p. 155.

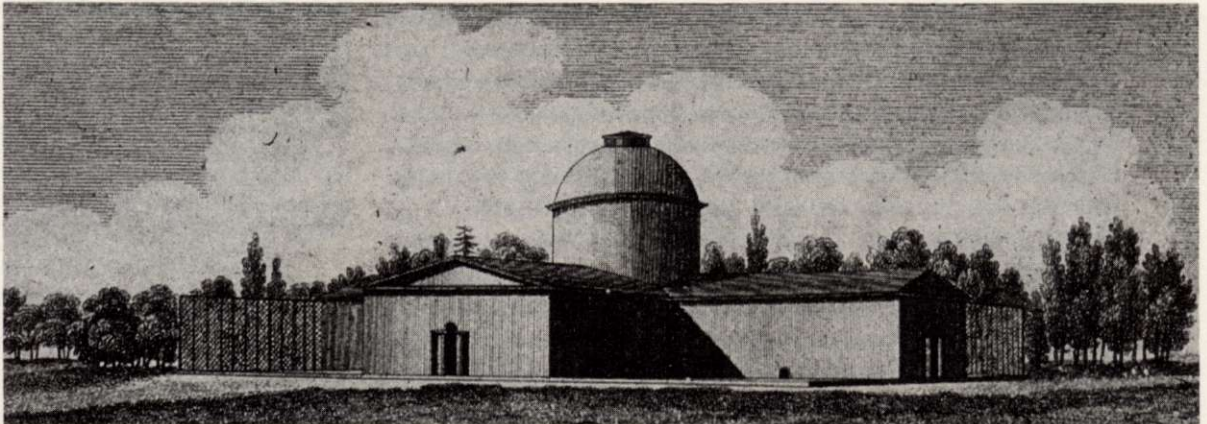
Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wenen, z. uitg., 1933; Kaufmann, 'Three Revolutionary Architects'.

Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 1e ed., pp. 30-31; Wiebenson, a.w., p. 58. Vergelijk Boullées beschrijving van de cenotaaf: 'La lumière de ce monument qui doit être semblable à celle d'une nuit pure, est produite par les astres et les étoiles qui ont la voûte du Ciel. (...) Ces astres sont figurés et formés par de petites ouvertures percées en entonnoir dans l'extérieur de la voûte (...) Le jour du dehors, pénétrant à travers ces ouvertures dans ce sombre intérieur (...) rendroit l'effet des astres on ne peut pas plus brillant.' Boullée, *Essai sur l'art*, p. 139. Zie ook Robin Middleton, 'Boullée and the Exotic', *AA-files, Annals of the Architectural Association School of Architecture* 1990, pp. 48-49, die de lijn doortrekt tot Karl Friedrich Schinkels 'Paleis voor de Koningin van de Nacht', een decorontwerp uit 1815 voor een vertoning van Mozarts 'Zauberflöte', en de Saint's Disco in New York.

Claude-Nicolas Ledoux, *fazantenhuis voor de tuin van Maupertuis*

De ervaringen, opgeroepen door de scenografische experimenten in het theater en de theorie van de picturale tuinarchitectuur, vormden de voornaamste inspiratiebronnen voor de ontwerpen die sinds Emil Kaufmanns studies *Von Ledoux bis Le Corbusier* en 'Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu' de naam 'Revolutionaire Architectuur' dragen.⁹⁸ Boullées meest bekende ontwerp, de Cenotaaf voor Newton, is welhaast een letterlijke omzetting in beeld van een van de zomerse gebouwen die Chambers had beschreven in zijn *Dissertation on Oriental Gardening*: de 'Miau Ting' of 'Hallen van de Maan'. Deze hallen waren, aldus Chambers, 'van een ontzaglijke grootte; elk samengesteld uit één enkele overwelfde ruimte, die is gemaakt in de vorm van een halve bol, waarvan de holling op een listige wijze is geschilderd in een imitatie van een nachtelijke hemel en doorboord met een oneindig aantal kleine vensters, gemaakt om de maan en de sterren weer te geven en gevuld met getint glas dat het licht doorlaat in zulke hoeveelheden dat ze over het hele werk in het interieur de aangename, duistere glans verspreiden van een mooie zomernacht'.⁹⁹ Een effect dat, uiteraard, net als in het project van Boullée, alleen werkelijk 'sprekend' kon worden genoemd wanneer het buiten een stralende dag was. Een ander ontwerp van Boullée, een cenotaaf in de vorm van een aantal afgeknotte pyramides, laat zich, in de enormiteit van de voorgestelde afmetingen, de dramatische lichtval, de plaatsing van de pyramides ten opzichte van elkaar in het beeldvlak en binnen het kader dat de gebouwen doorsnijdt en door de donkere wolkslierten die hoog in de lucht het zicht op de gebouwen fragmenteren, vergelijken met een schilderij dat Hubert Robert ruim twintig jaar eerder had vervaardigd, of met een eveneens afgeknotte, ruïneuze pyramide die de architect Alexandre-Théodore Brogniart rond 1780 had ontworpen voor de tuin van Maupertuis.¹⁰⁰

De picturale tuinen boden architecten de gelegenheid om, zij het op een kleine schaal, de mogelijkheden te beproeven van een architectuur die zich geheel en al richt op de productie van evocatieve, aansprekende beelden. De 'fabriques' stonden, als efemere 'folie', buiten de conventies van de kunst van het bouwen en waren vrijwel gevrijwaard van elk reëel gebruik en



van elke reële situatie. Hier, in de vaag vloeiende landschappelijke vormen van de nieuwe tuinen, kon het beeld zich emanciperen van elke consequentie, elke duur, elke realiteit, om geheel vrij, als 'sensatie', in zijn momentaneiteit te worden genoten. Zoals Christian Cay Lorenz Hirschfeld rond 1780 opmerkte in de *Theorie der Gartenkunst*: 'De schoonheid is bij gebouwen van deze soort onontbeerlijk, aangezien hun bestemming zelden alleen is gericht op een gerieflijk gebruik, maar het meest op aangename werkingen voor het oog; het is zelfs zo dat ze in veel gevallen niet langer woningen zijn, maar louter zinnenprikkende voorwerpen.'¹⁰¹ Het 'huis voor de bewakers van de velden', een ontwerp van Ledoux dat Kaufmann beschreef als 'een van de meest gedurfde vindingen van de architect' en dat sindsdien is uitgegroeid tot een ideogram voor de 'Revolutionaire Architectuur', is, eveneens rond 1780, ontworpen als 'fabrique' voor de tuin van Maupertuis. Dit geheel bolvormige huis kon aan vier zijden worden betreden door vier op een haast grafische wijze uit het bouwlichaam gesneden toegangen, maar verder bezat het bijvoorbeeld geen enkel raam.¹⁰² De hoofdvorm van het fazantenhuis dat Ledoux voor dezelfde tuin had ontworpen, opgebouwd uit elementaire, geheel onbewerkte prismatische vormen – vier rechthoekige blokken, een cilinder en een halve bol – zou later vrijwel ongewijzigd terugkeren in het ontwerp voor het Openbare Badhuis voor de ideaalstad Chaux. Het ingangsmotief van dit badhuis, twee uiterst rudimentair vormgegeven trappen die ter weerszijden van de toegang oplopen naar een plateau dat het eigenlijke gebouw omgeeft – een motief dat Ledoux, vanaf ongeveer 1785 welhaast consequent, bijna als een soort handtekening, zou opnemen in zijn ontwerpen – kon door de Parijzenaars vanaf het begin van de jaren tachtig worden aanschouwd aan de pyramidevormige 'folie', gebruikt als ijskelder, die was opgetrokken in de door François Racine de Monville aangelegde 'jardin à l'anglaise' in het bos van Marly (later bekend onder de naam 'Désert de Retz'). Ledoux zelf gebruikte deze figuur vermoedelijk voor het eerst in zijn ontwerpen voor de toegangspoort en

100

Dit schilderij, waarop een tweetal immense, steile pyramides te zien is, werd door Robert rond 1760 geschilderd. Het is afgebeeld in Burda, a.w., afb. 36. Het trapsgewijs oplopende 'basement' dat Robert voor de eigenlijke pyramide had geplaatst, werd door Boullée overgenomen in een ander ontwerp voor een cenotaaf, die de vorm had van een in plattegrond cirkelvormige, eveneens steil oplopende, afgeknotte pyramide. Voor Brogniart zie *Alexandre-Théodore Brogniart, 1739-1813, Architecture et décor*, Parijs, Musée Carnavalet, 1986.

101

'Die Schönheit ist bey Gebäude dieser Art unentbehrlich, da ihre Bestimmung selten allein auf bequemes Gebrauch geht, sondern am meisten auf angenehme Wirkungen für das Auge; ja in viele Fällen hören sie auf Wohnugen zu sein und sind bloss reizende Gegenstände.' Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, deel III, Leipzig, 1780 (Hildesheim/New York, Olms Verlag, fascimile, 1973) p. 43. Dit boek is een vijfde delig standaardwerk, dat vanaf 1779 zowel in een Duitse als in een Franse editie werd uitgegeven.

102

In de doorsnede die Ledoux van dit project geeft werd dit gemis enigszins ondervangen door een aantal minuscule licht- of ventilatieopeningen en een opening voor de schoorsteen in de bol aan te brengen. Deze openingen ontbreken op het bekende vogelvlucht perspectief van dit project.

Le Désert de Retz, gezicht op de ijskelder



Zie voor andere voorbeelden: Langner, a.w. Langner wijst onder andere op de overeenkomst tussen het uitgevoerde ontwerp van Ledoux voor een 'hôtel' aan de Rue Saint-Lazare in Parijs en het 'Huis van een koopman in Kanton' dat William Chambers had afgebeeld in zijn *Dessins des édifices des chinois*. Beide bezitten een aan de straat gelegen cirkelvormige poortdoorgang. Zie ook Wiebenson, a.w., p. 84, die het vermoeden oppert dat de 'kolenbranderswerkplaats' die Ledoux ontwierp voor zijn ideaalstad Chaux, opgebouwd uit tegen elkaar geplaatste opstaande boomstammen en aan vier zijden voorzien van een eveneens uit boomstammen opgebouwde portico, te zien is als een combinatie van de 'Rustieke Tempel' en de hut voor een fictieve kolenbrander in de tuin van Ermenonville.

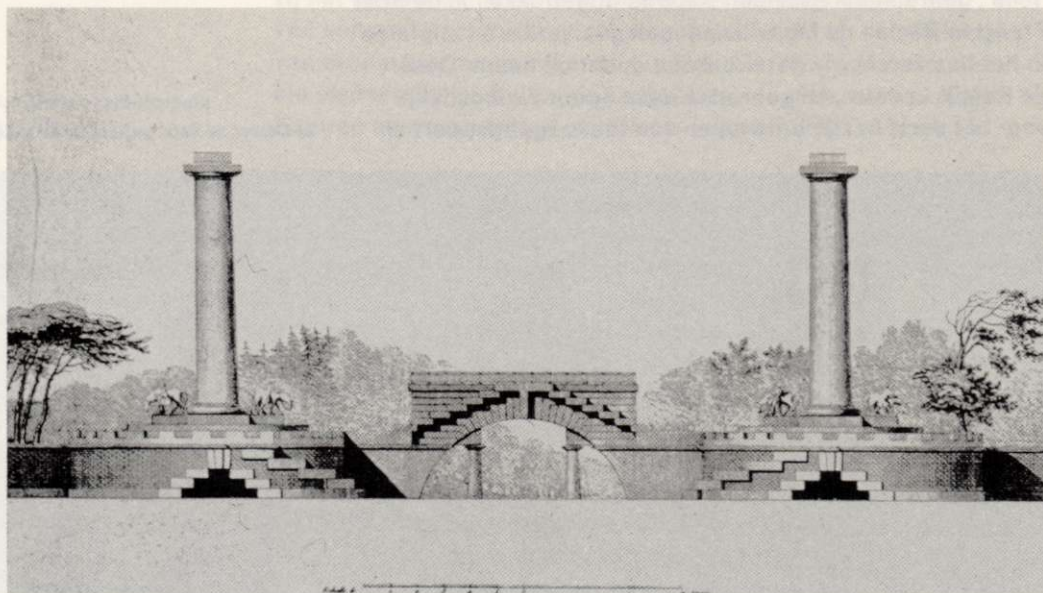
kapel van de tuin van Bourneville.¹⁰³ De 'Revolutionaire Architectuur' is opgeschoten uit het golvende grastapijt van de pittoreske tuin. Maar ze was niet de enige; iedere nieuwe, op een associatieve beeldvorming gerichte architectuur kon gedijen op dit zwevende veld van elkaar opvolgende taferelen. Ook de neogotiek kreeg hier een aanschouwelijke, naar een zekere archeologische correctheid strevende vorm, zoals bijvoorbeeld 'The Gothic Building' in de tuin van Stowe, tussen 1740 en 1744 gebouwd naar een ontwerp van James Gibbs, nog steeds laat zien.

Cinematografie

De pittorekse tuin geeft, in zijn aanleg, het meest duidelijke beeld van de nieuwe ruimteopvatting die, zoals we gezien hebben, zich al had afgetekend in de decorontwerpen van Servandoni voor het theater en de opera. Het is een opvatting die strikt genomen niets ruimtelijks heeft, maar waarin de realiteit wordt voorgesteld in en als een sequentie, een opeenvolging van beelden. De ruimte wordt gedecoupeerd tot een aantal voorstellingen of taferelen die zijn ontworpen vanuit een aantal standpunten, 'points of view', die de toeschouwer haast vanzelfsprekend, op een terloopse manier zou moeten innemen. 'Het hele terrein is uitgelegd in een variëteit van scènes, en je wordt door in de bosschages uitgehakte, kronkelende doorgangen geleid naar de verschillende gezichtspunten (*points of view*), die elk zijn gemarkeerd door een zitplaats, een gebouw, of een ander object', aldus Chambers in het begin van zijn beschrijving van de Chinese tuin.¹⁰⁴ Op deze standpunten ontvouwt zich de idee van het ontwerp als pictoraal beeld, als compositie. Deze idee komt het best tot zijn recht wanneer staande op een dergelijk standpunt de blik werkelijk wordt gekadreed en de scène zich plotsklaps, in haar momentaneïteit, aanbiedt aan het oog van de toeschouwer, met andere woorden: wanneer de decoupage van de ruimte en de tijd als

Chambers, 'Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese', p. 284.

Claude-Nicolas Ledoux, Parc de Bourneville, ingangspoort



duur, als continuïteit, zo consequent mogelijk is doorgevoerd. We kunnen hierbij denken aan de ramen van het landhuis van Ermenonville, die het zicht op de tuin werkelijk omvormen tot een aantal schilderijen, of, zoals Chambers, aan de uitgang van een grot of een opening in een donker, dicht begroeid bos: 'Soms leiden ze je door donkere spelonken en duistere doorgangen, en word je, bij de uitgang, plotseling getroffen door een uitzicht op een heerlijk landschap (...) dat des te plezieriger is omdat er minder naar was uitgezien.'¹⁰⁵

Het ontwerp van deze tuinen laat zich, in de intrinsieke, aan een kader en een standpunt gebonden tweedimensionaliteit van de taferelen en het daarmee samenhangende feit dat ze als 'karakter', als een representerend beeld-schrift zijn ontworpen, vergelijken met de schilderkunst. Toch wordt door de benaming 'pittoresk' maar een deel van de conceptie van deze tuinen aangeduid. In zijn *Théorie des Jardins* wijst Morel op het onderscheid tussen beide kunsten: 'Een verschil tussen beide kunsten is dat de compositie van een schilderij altijd hetzelfde schijnt, ook als men het vanuit verschillende punten bekijkt. (...) De toeschouwer van de pittoreske scènes in een park daarentegen verandert, als hij van plaats wisselt, het arrangement. Er is dus meer reden om de beraamde schikkingen waarmee men de nieuwe parken verfraait theatrale scènes te noemen dan taferelen: maar scènes veronderstellen acteurs, en de scènes waarover ik spreek zijn van nature levenloos en verlaten (*désertes et inanimées* ...) De werken van kunsten die niet zijn beziel door de beweging van een actie, of die niet het idee van beweging op een navoelbare wijze oproepen, zijn maar voor een korte tijd interessant. Het meest mooie landschapstafereel heeft deze ondersteuning nodig om de blik aan zich te binden (...) Men wil dat de wind de takken en het gebladerte lijkt te beroeren: men voelt plezier wanneer men een stroom water naar beneden ziet storten.'¹⁰⁶ De pittoreske tuin kent, in vergelijking met de schilderkunst, een extra dimensie, niet – zoals we misschien op het eerste gezicht zouden verwachten – die van de diepte, maar die van de *beweging*, waarin zich twee soorten laten onderscheiden: de beweging in het beeld en de beweging die zorg draagt voor de afwisseling, voor de opeenvolging van de scènes. Het ontwerp van een dergelijke tuin is niet zozeer een picturale kunst, maar een *cinematografie*, een kunst van de bewegende voorstellingen.¹⁰⁷ De architect Bélanger beschreef, na de revolutie, in een brief aan een klant, de tuin die hij voor ogen had als een 'bewegend beeld'.¹⁰⁸ In de tuin van Monceau liet men, als in een stomme film, bedienden rondlopen in een bij de scène passende kledij.¹⁰⁹ De termen waarvan de ontwerpers zich bedienden, 'point of view', 'kadring', 'compositie', en de aandacht voor de al dan niet met artificiële middelen bereikte, precies op een bepaald compositorisch effect berekende lichtval en de bij een scène passende klimatologische omstandigheid, zouden later een voornaam deel vormen van de theorie van de filmkunst. De belangrijkste overeenkomst echter is gelegen in de *sequentie*, in de opeenvolging van de verschillende losse *takes*, die erop is gericht om

105

Ibidem, p. 286.

106

'Une différence entre les deux arts c'est que la composition d'un tableau paraît toujours la même, quoi qu'on la regarde de différents points (...) Le spectateur des scènes pittoresques d'un parc, au contraire, en changeant de place (...). On a donc plus de raison d'appeler scènes théâtrales, que tableaux, les dispositions méditées dont on embellit les nouveaux parcs: mais des scènes supposent des acteurs, et celles dont je parle sont par leur nature désertes et inanimées (...) Les ouvrages des arts qui ne sont pas animés par le mouvement de l'action, ou qu'il n'en rappelle pas sensiblement l'idée, intéressent peu de temps. Le plus beau tableau de paysage a besoin de ce secours pour attacher les regards (...) On demande que l'air paraisse agiter les branches, les feuillages: on sent du plaisir en y voyant la chute d'un torrent.' Whately, *L'Art de former les jardins modernes; aangehaald in Jardins en France 1760-1820*, a.w., pp. 46, 47.

107

De vergelijking tussen de 'Engelse' tuin en de filmkunst is eerder getrokken door Frans Sturkenboom, 'Mime', *OASE* 13, 1986, pp. 23-32: 'De Engelse tuin vormt een pictoraal circuit. Een film. Dat is ook de tweede betekenis die men aan de categorie van het pittoreske kan geven. Men zou de landschapstuin dan ook als een film kunnen analyseren.' Het artikel gaat vooral in op het probleem van het naturalisme: de verdonkeremaning van de *mimesis* in de enscenering van een oorspronkelijkheid: 'de constitutieve arbeid van de representatie die haar eigen opheffing zoekt'. Dit probleem werd overigens zo nu en dan openlijk besproken in de theoretische verhandelingen over de pittoreske tuin, bijvoorbeeld door Thomas Whately, wanneer hij schrijft: 'the defect is not in the resemblance; but the consciousness of an imitation, checks that train of thought which the appearance naturally suggests (...) The mind must not be allowed to hesitate; it must be hurried away from examining into the reality, by the exactness and the force of the resemblance (...)' Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening, 1770; fragmenten in The Genius of the Place*, a.w. (noot 75), pp. 305, 306.

108

Aangehaald door Wiebensohn, a.w., p. 96.

109

Middleton, a.w., p. 41.

'The Chinese artists, knowing how powerfully contrast operates on the mind, constantly practise sudden transitions, and a striking opposition of forms, colours and shades. Thus they conduct you from limited prospects to extensive views, from objects of horror to scenes of delight (...) Another of their artifices is to hide some part of a composition by trees, or other intermediate objects. This naturally excites the curiosity of the spectator to take a nearer view; when he is surprised by some unexpected scene, or some representation totally opposite to the thing he looked for.' Chambers, 'Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese', pp. 284, 286.

111

'Un mouvement continue est la première idée qui se présente dans une "carrière". (...) *Riding* est, selon l'explication de l'auteur, une route destinée à des exercices plus vifs que celui d'une simple promenade; elle traverse un pays entier (...) en amusant le spectateur par des changements de scène continuels.' Whately, *L'Art de former les jardins modernes*, pp. 312, 210, 305. Latapie, de vertaler van Whately's boek, geeft in een noot aan dat het woord 'riding' eigenlijk onvertaalbaar is. Hij gebruikt het woord 'carrière'.

112

Whately schrijft bijvoorbeeld: 'Il est peu de villages qu'on ne puisse embellir aisément. Le plus petit changement dans une maison, produit quelquefois une grande différence dans la perspective. Quelques légères plantations peuvent ajouter beaucoup d'éclat à des objets dont l'aspect est agréable, cacher ceux qui blessent la vue, & diversifier ceux qui pechent par trop de ressemblance', en suggereert om aan een enkele vrijstaande boerderij een 'karakter' mee te geven 'qui ne lui est pas naturel, tel que celui d'un vieux château ou d'un abbaye'. Whately, *L'Art de former les jardins modernes*, pp. 309, 310.

113

Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 2e ed., pp. 133, 134; Wiebenson, a.w., p. 55.

114

Zie Willem Heesen en Wilfried van Winden, 'Het landschap van de Reichsautobahnen', *OASE* 28, 1990, pp. 22-39. Het meer beperkte idee van de 'riding' kreeg in Amerika, door de inspanningen van landschapsarchitecten als Frederick Law Olmstead en Charles Eliot, vanaf het midden van de negentiende eeuw een grote importantie als 'parkway', waarbij niet een landgoed, maar een stad het

door een berekende afwisseling van beeld-typen en het oproepen van een suspense de toeschouwer te boeien en mee te voeren naar een volgend beeld. 'De Chinese artiesten, die weten hoe sterk contrasten inwerken op de geest, zorgen constant voor plotselinge overgangen en een treffende tegenstelling van vormen, kleuren en schaduwen. Aldus leiden ze je van beperkte prospecten naar wijde vergezichten, van huiveringwekkende objecten naar scènes van verrukking', aldus Chambers in 'Of the Art of Laying out Gardens', waarin even later ook de suspense aan bod komt: 'Een van hun andere kunstgrepen is het verbergen van een deel van de compositie door bomen of andere tussengelegen voorwerpen. Dit prikkelt natuurlijkerwijze de nieuwsgierigheid van de toeschouwer om een nadere blik te werpen, waar hij dan wordt verrast door de een of andere onverwachte scène, of een voorstelling die geheel het tegenovergestelde is van dat waar hij naar uitkeek.'¹¹⁰

De functie van de projector, die ervoor moet zorgen dat de sequentie zich als een film kan ontrollen, wordt in de pittoreske tuin ingenomen door het pad, dat, net als het draaiwerk van de projector, de onderdelen niet zozeer achter, maar ná elkaar plaatst. Het pad is in deze tuinen niet zozeer een onderdeel van een ruimtelijke samenhang, maar eerder een tijdpad, dat in een doorgaande, 'glijdende' beweging de scènes als een opeenvolging aan elkaar schakelt. Thomas Whately wees op de mogelijkheid om, uitgaande van een landgoed, een gehele landstreek, inclusief de al dan niet nieuw te bouwen dorpen en gehuchten, om te vormen tot wat hij een 'riding' noemde, een doorgaande serie afwisselende pictorale beelden. 'Een continue beweging is het eerste idee dat zich voordoet in een "riding"', aldus Whately. De 'riding' is 'een route die bestemd is voor bewegingen met meer vaart dan die van een simpele wandeling; ze doorkruist een hele landstreek (...) terwijl de toeschouwer wordt geamuseerd door een continue verandering van scène'.¹¹¹ Zoals de naam al aangeeft, zou een dergelijke 'scenery' al rijdende moeten worden genoten over een zorgvuldig op de pictorale mogelijkheden van het landschap uitgezocht tracé, van waaruit de compositie van de uitzichten zou kunnen worden verbeterd, of nieuwe taferelen zouden kunnen worden aangelegd.¹¹² De hogere bewegingsnelheid compenseert hierbij in meer of mindere mate de grotere schaal van de aanleg, zodat de afwisseling groot genoeg kan blijven. William Chambers ging dit alles nog niet ver genoeg. In zijn *Dissertation on Oriental Gardening* droomde hij ervan een geheel land op een soortgelijke wijze om te vormen tot 'one magnificent vast Garden',¹¹³ een concept dat tegen het einde van de jaren dertig van de twintigste eeuw, mede met hulp van de ideeën van de Duitse pictorale tuinarchitect Hermann Fürst von Pückler-Muskau, daadwerkelijk zou worden uitgevoerd in het project van de Reichsautobahnen.¹¹⁴ Chambers' verbeelding kende nauwelijks grenzen toen hij zich zette aan de beschrijving van de 'angstaanjagende scènes' die hij zich voorstelde op de 'publieke en woeste gronden (...) vooral in de nabijheid van de metropolis', een beschrijving die zich bijna

laat lezen als een op een esthetische, of beter gezegd 'toeristische' wijze, los van enige werkelijke existentie, zuiver als 'beeld', als 'effect' of 'sensatie' aanschouwd visioen van een stadsrand van een grote negentiende-eeuwse stad: 'galgen, waaraan ellendelingen hangen (...) smelterijen, steenkoolgroeves, mijnen (...) De arbeiders, met de hutten waarin ze verblijven, behoeven geen aanvullende touchering om hun misère aan te duiden; een paar ruige, onregelmatige bomen, wat ruïnes, spelonken, naar beneden stortend water, verlaten dorpen, gedeeltelijk verteerd door het vuur, afgelegen kluisnaarswoningen en andere soortgelijke voorwerpen, listig geïntroduceerd en vermengd met droefgeestige beplantingen (...) steengroeves, kalkputten (...) kunnen worden veranderd in het meest romantische landschap (*scenery*) denkbaar, door de toevoeging van wat beplanting en een mengeling van ruïnes, fragmenten van beeldhouwwerk, inscripties (...) kortom, er zou geen afwijking zijn, hoe onbeduidend ook, van de gebruikelijke loop van de natuur, dan wat, aan een vruchtbare verbeelding, de suggestie geeft van een buitengewoon arrangement, iets dat haar vulgariteit verbloemt, de aandacht van de toeschouwer trekt en in zijn geest een opeenvolging van sterke en tegengestelde sensaties in het leven roept.¹¹⁵

Leegtes

Zoals we eerder hebben gezien ontwikkelden de suburbane stadsuitbreidingen ten noorden van Parijs zich, vanuit een soortgelijke optiek, eveneens tot een aaneenrijging van losse tafereelen, tot 'een spektakel voor de private stedeling'. Het ontwerp van tuin, stad, landschap en de architectuur werden in de laatste decennia van de achttiende eeuw gevoed en gedragen door één gemeenschappelijk voorstellingsmodel, dat van de sequentie, de horizontale voortgang van 'sprekende', 'karakteristieke' picturale scènes. De architectuur vervulde in dit geheel, zoals het ontwerp voor Hôtel Thélusson duidelijk aangeeft, twee functies: die van *kader* en die van *karakter*, van beeld-teken. De experimenten waartoe deze laatste functie aanleiding gaf en de daarmee samenhangende wijziging van de manier waarop, vooral, het gevelvlak werd opgevat, kunnen hier verder niet worden besproken; we hopen er later op terug te komen. De eerste functie valt samen met die van de decoupage, met de disjunctie die nodig is voor de instelling van de picturale blik. Zoals Ledoux zelf schreef: 'Het is gewenst het tafereel in te perken in het kader dat ermee overeenkomt.'¹¹⁶ Hij zou, voor het Hôtel d'Artagnan, nog één keer een variant

115

'Gibbets, with wretches (...) hanging upon them; (...) forges, collieries, mines (...) The cottagers, with the huts in which they dwell, want no additional touches, to indicate their misery: a few uncouth straggling trees, some ruins, caverns, torrents, abandoned villages, in part consumed by fire, solitary hermitages, and other similar objects, artfully introduced

and blended with gloomy plantations (...) stone quarries, chalk pits, (...) might be converted into the most romantic scenery imaginable by the addition of some planting, intermixed with ruins, fragments of sculpture, inscriptions, (...) in short, there would be no deviation, however trifling, from the usual march of nature, but what suggests, to a fruitful imagination, some extraordinary arrangement,

uitgangspunt van de route vormde. De mogelijkheden en reikwijdte van de 'parkway' werden in het tweede decennium van de twintigste eeuw sterk vergroot door de opkomst van de automobiel. Ze kreeg het karakter van een toeristische route voor gemotoriseerd verkeer en speelde met name in de jaren twintig en dertig een belangrijke, katalyserende rol in de promotie van de automobiel en de sterk toenemende suburbanisatie. Als voorbeeld kan gewezen worden op de parkways die aangelegd werden in Los Angeles, om van de stad 'one of the greatest tourist cities of America' te maken. De woorden waarmee dit project werd aangeprezen lijken welhaast weggelopen uit het traktaat van een achttiende-eeuws pictoriaal tuinarchitect: 'Nowhere than in California could greater variety of scenery be found. The alternation of shaded stretches of trickling stream, or quiet pool or open shimmering gravel sunflecked through the leaves of scattered sycamores is as unique as it is beautiful. Imaging this changing scene from a quiet winding drive, from which one may look out under the protecting shade across the varied scenery of the "dry river valley", bathed in the brilliance of the Californian sunshine. This is the possibility of (...) a great Californian Parkway.' De grootste 'riding' werd aangelegd in de tweede helft van de jaren vijftig, de Mississippi River Parkway, een tweeduizend mijl lange aaneenschakeling van 'scenic views' met 'numerous historic sites featured along the way', aangeprezen als de 'most interesting and beautiful parkway, not only of America but of the world'. Zie Christian Zaparka, 'The American parkways. Origins and evolution of the park-road', *Lotus* 56, 1987, pp. 97-127.

something to disguise her vulgarity, to rouse the attention of the spectator, and to excite in his mind a succession of strong and opposite sensations.' Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 2e druk, pp. 130-132; Wiebenson, a.w., p. 56.

116

Ledoux, *L'Architecture*, p. 134.

tekenen van de grote boog die het zicht op Hôtel Thélusson omlijstte. Het concept van de landschapstuin gaf een meer onopvallend alternatief voor dit wat theatrale en in zekere zin nog te veel architectonische middel – in het ontwerp voor Hôtel Thélusson moeten de verdiepte tuin en de rotspartij voorkomen dat poort en villa een ruimtelijk gebonden eenheid gaan vormen die de pictorale aanschouwing zou doorkruisen – dat de villa met een zeker geweld lossnijdt van haar omgeving en dat, in serie toegepast, een wat ridicule rij 'kijkdozen' zou opleveren. Zoals het ontwerp van John Nash voor Regence Park duidelijk laat zien, kan door de situering van het individuele, vrijstaande gebouw ten opzichte van de weg en vooral door de pictorale compositie van de beplanting, het, in dit geval imaginaire, kader op een bijna vanzelfsprekende manier worden aangeduid. Dit al dan niet imaginaire kader, de autonome ligging en de autonome, in het object zelf besloten vorm-'taal', laten de individuele karakteristiek van elk gebouw of elke folie als 'beeld', dat wil zeggen geheel los van een reële, objectieve, ruimtelijke structuur, oplichten. Een dergelijke pictorale opvatting van de stad zou, via de theorieën van Camillo Sitte, die ook bestaande, oude, voornamelijk middeleeuwse steden op een cinematografische wijze bezag en analyseerde als een opeenvolging van fraai gecomponeerde 'stedelijke taferelen', en de tuinstad-gedachte zoals deze in Engeland naar voren werd gebracht door Ebenezer Howard en Sir Raymond Unwin, gemeengoed worden binnen de architectuur. In de pittoreske tuin kon de niet-ontworpen ruimte tussen deze beelden worden opgevangen door de natuur – het gras, de bomen en de struiken, het slingerende water (en het pad) – eenvoudig door te laten lopen. In het ontwerp van niet-suburbane, stedelijke uitbreidingsplannen moest de intrinsieke tweedimensionaliteit van deze opvatting wel zichtbaar worden en zouden architecten, zoals de plannen van Berlage voor Amsterdam-Zuid duidelijk laten zien, met hulp van onder meer de studies van Walter Curt Behrend en A.E. Brinckmann naar het classicisme en de classicistische stedenbouw, zich opnieuw en welbewust wijden aan de creatie van gepaste, adequate rationalistische ordeningen, om deze 'tussenruimten', oftewel de stad als een reële existentie, vorm te kunnen geven.¹¹⁷

Het is in de decoupage, in het 'tussen de beelden', dat de stroom van ongebonden, 'vrije' associaties op gang kan komen, die de kunstenaars in de laatste decennia van de achttiende eeuw trachtten aan te boren als ware het een natuurlijke, schier onuitputtelijke bron. De 'werking' van het beeld ligt, zoals we hebben kunnen zien aan de hand van de etsen van Piranesi, in dit hiaat, in de ontbrekende, weggesneden context, in de vage, ongedefinieerde landschappelijke vormen tussen de eigenlijke pictorale scènes, waar de blik dromerig kan afdwalen en waar de verbeelding wordt aangezet om, ongehinderd door enige realiteit, de ruimte tussen de beelden op te vullen met een imaginaire existentie, met een beeld dat ergens achter de horizon van tijd en ruimte werkelijkheid is, geweest is of (opnieuw) zal zijn. Het is door deze

117

Zie Henk Engel en Jan de Heer, 'Stadsbeeld en massawoningbouw, parallellen tussen Duitse en Nederlandse architectuurtheorieën in de periode 1895-1935', *O (Ontwerp, Onderzoek, Onderwijs)* 7, 1984, pp. 10-22.

plekken, door dit 'niets', door deze leegten, dat de tuin van Monceau, werkelijk zoals Carmontelle het had gewild, 'alle tijden en plaatsen' kon oproepen.¹¹⁸ Dit wil natuurlijk niet zeggen dat de scènes, de verschillende 'karakters' zelf zouden kunnen verdwijnen; als 'souvenirs', als herinneringsteken hebben zij de taak de associatiestroom in gang te zetten en te blijven voeden. Als *objets trouvés* moeten zij, op een metonymische wijze, verwijzen naar de al dan niet imaginaire contiguiteit waaruit ze zijn geplukt. Chinese, Moorse, gotische, klassiek Griekse, Palladiaanse of primitieve architectuur; heel de geschiedenis, heel het veld achter die horizon van tijd en ruimte kon nu in principe vrij worden geëxploreerd, in een zoektocht naar karakteristieke vormen, die als beeld, als een zuivere evocatie zouden kunnen worden ingezet. Anders dan in de tuinen van het maniërisme, die soms ook waren opgebouwd uit een aantal 'scenes' (Villa d'Este, Bomarzo, om de bekendste te noemen), werden deze beelden niet, op een metaforische wijze, opnieuw ingeschreven in een nieuwe structuur die alle delen verbond en de tuin als een ruimtelijke eenheid liet bevatten. De 'structuur' van de picturale tuin is geheel *open*; ze is gebroken in een permanente afwisseling zonder werkelijk einde, in een voortgang die als een voortdurende suspense, als een voortdurende verbanning van elk verwijlen, van elke reflectie die de dingen een plek, een reëel verband zou willen geven, zowel een gevolg is van als een noodzakelijke voorwaarde voor de gezochte sprekende werking. Zoals Chambers schreef over de tuinen van China: 'In hun beste werken is er zo'n mysterieuze, aangename ingewikkeldheid in de rangschikking, zo veel variëteit in de objecten, zo veel glans en levendigheid in de uitvoering van elk onderdeel, dat de aandacht van de toeschouwer nooit verslapt; de opeenvolging is zo snel, dat hij wordt voortgejaagd van de ene tentoonstelling naar de andere, zijn geest voortdurend gespannen; hij heeft alleen maar tijd om er behagen in te scheppen; geen tijd om na te denken, noch om te walgen van de buitensporigheid van wat hij ziet...'¹¹⁹

Net als in de architectuurschilderingen van De Machy en Hubert Robert liet de ruïne dit hiaat, dit 'niets', op de krachtigste wijze spreken. De ruïne is in zichzelf een vorm van fragmentatie die verwijst naar een geheel en geeft, als teken, in de duur van dat wat het niet (meer) is, de gewenste tijd-ruimte-diepte aan het imaginaire. In de jaren zestig had de ruïne, als schildering, critici zoals Diderot aangezet tot ware eulogieën op de 'sensations' die zij kon opwekken.¹²⁰ De architectuur levert de meest interessante 'karakters', de grootste werking, wanneer de structuur, de morfologie, wordt gebroken, wanneer, letterlijk, de gaten erin vallen, wanneer, ter wille van deze leegten, het gebouw of de stad geen bouwwerk meer is en de 'syntax', de samenhang, wordt gebroken ten gunste van een autonoom beeld dat in zijn afgesneden-zijn gaat 'spreken'.¹²¹ 'Dit zijn de werkingen van de ware ruïnes', aldus Hirschfeld in zijn *Theorie der Gartenkunst*, 'en als de nagebootste met een gelukkige misleiding zijn aangelegd, dan kunnen zij bijna dezelfde werkingen hebben. En door deze werkingen worden de ruïnes

'In their best works there is such a mysterious, pleasing intricacy in the disposition, such variety in the objects, so much splendour and animation in the execution of every part, that the attention of the spectator never flags; the succession is so rapid, that he is hurried on from one exhibition to the other, with his mind constantly upon the stretch: he has only time to be pleased; there is no leisure to reflect, none to be disgusted with the extravagance of what he sees ...' Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening*, 2e ed., pp. 150-151; Wiebenson, a.w., p. 57.

'Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi (...). Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne; si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos. Dans cet asyle désert, solitaire et vaste je n'entends rien, j'ai rompu avec tous les embarras de la vie (...) Est-ce le séjour de l'innocence? Est-ce celui du remords? C'est l'un et l'autre, selon l'âme qu'on y porte (...) Les productions des artistes sont regardées d'un oeil bien différent par celui qui connaît les passions et par celui qui les ignore. Elles ne disent rien à celui-ci; que ne disent-elles point à moi.' Diderot, *Salons III*, p. 228.

Vgl. Reudenbach, a.w., pp. 87, 88: 'Wie keine Architektur ist Ruinenarchitektur damit auf Wirkung berechnet (...) Die Erscheinungsweise von Architektur ist bereits als Stimmungserreger gebunden (...) Zugleich ergibt sich damit das Paradoxon, dass die grösstmöglichen Wirkung von Architektur nur in solcher zu erzielen ist, die infolge Verfalls und Zerstörung ihre ursprüngliche Aufgabe nicht mehr nachkommen kann.'

122

'Dies sind die Wirkungen der wahren Ruinen, und wenn die nachgeahmten mit einer glücklichen Täuschung angelegt sind, so können sie fast eben diese Wirkungen haben. Und durch diese Wirkungen werden die Ruinen eine schätzbare Gattung, Werke von einem eigentümlichen Charakter; sie erregen Vorstellungen und Empfindungen die die Gebäude selbst, wenn sie noch vollständig vorhanden wären, nicht hervorbringen würden.' Hirschfeld, a.w., p. 111.

123

Vgl. Reudenbach, a.w., p. 91: 'Auch wenn Robert gemeinhin einen antik-römischen Charakter seiner Ruinen nahelegt, sind dieser weniger Gegenstand eines bewussten Reflektieren der Historie, als vielmehr in allgemeineren Sinne "Erreger psychischer Empfindungen".'

124

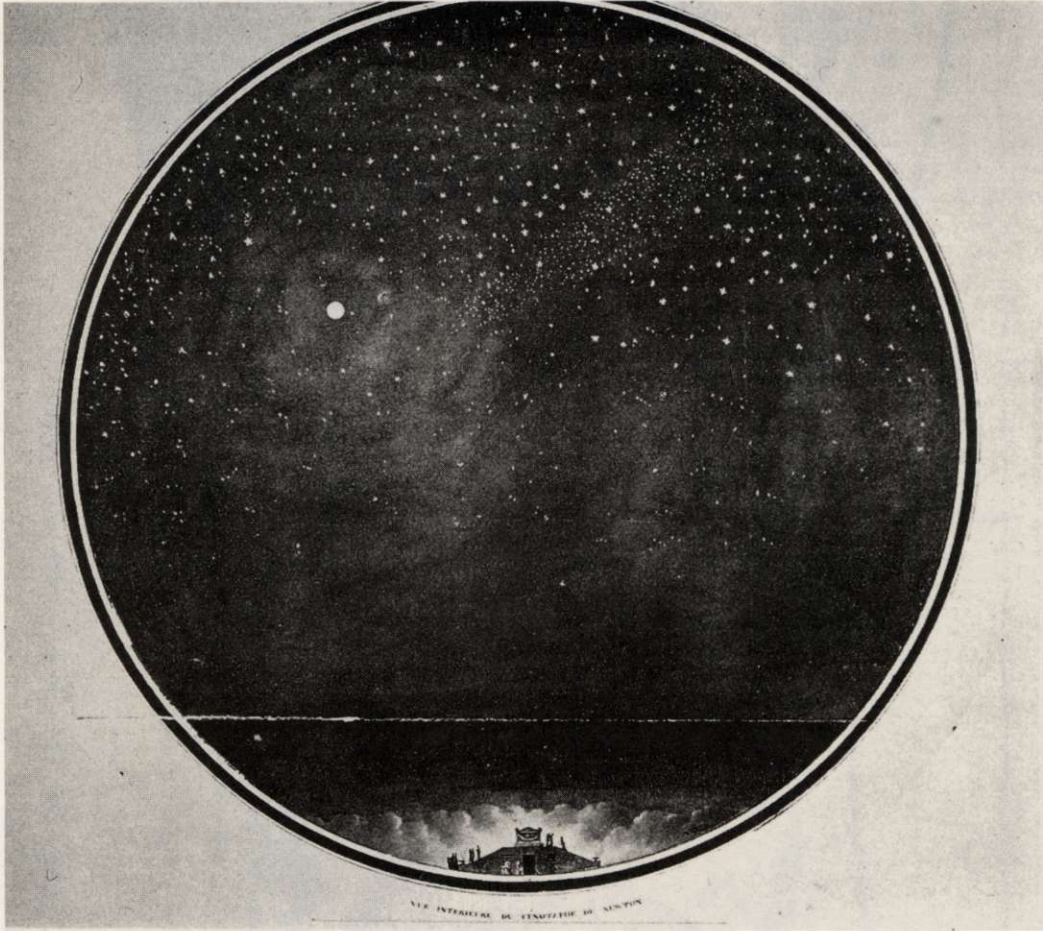
Burda, a.w., p. 63.

een te waarden soort, werken met een geheel eigen karakter; ze wekken voorstellingen en gewaarwordingen die de gebouwen zelf, als ze nog volledig voorhanden zouden zijn, niet op zouden kunnen roepen.¹²² De, meestal nieuw gebouwde, ruïne vormde vrijwel een vast onderdeel van de pittoreske tuin. De ruïnes in de tuinen van Monceau en Maupertuis hebben we al eerder vermeld. De belangrijkste van de in totaal vijftien 'fabriques' in de tuin van Racine de Monville, 'Le Désert de Retz', wordt gevormd door de 'colonne détruite', de ruïneuze onderkant van een waarlijk immense gecanneleerde zuil, groot genoeg om er de woonvertrekken van De Monville, vier verdiepingen met appartementen, in onder te brengen. Dezelfde tuin kent nog een ruïne, een oude parochiekerk, die bij de aanleg van de tuin voor het overgrote deel werd afgebroken om, als 'gotische ruïne', meer effect te kunnen zaaien.

De ruïne in de pittoreske tuin verwees niet naar een werkelijk verleden, dat hier zou kunnen worden herdacht.¹²³ Ook hier geen verwijlen. Zoals de belangrijkste 'fabrique' in de tuin van Ermenonville, de ruïneuze, op de Sibylle-tempel gelijkende 'Tempel van de Filosofie', duidelijk aangeeft, ligt de nadruk geheel op wat nog komen gaat; op het wenkend perspectief van een nog onbekend vergezicht. De tempel in de tuin van Ermenonville lag, net als de tempel in Tivoli, op een rotsachtige verhoging van het landschap. De zes overeindstaande toskaanse zuilen waren door middel van inscripties gewijd aan beroemdheden die hadden bijgedragen aan het bouwwerk van de wetenschap: 'Newton - Licht', 'Descartes - In de natuur geen vacuüm', 'Voltaire - Scherts', 'William Penn - Humaniteit', 'Montesquieu - Gerechtigheid', 'J.J. Rousseau - Natuur'. Rondom de tempel lag nog een aantal brokstukken, waaronder een aantal zuilfragmenten met de inscripties: 'Buffon - Aarde' en 'Franklin - Bliksem'. Bij de ingang van de tempel lag een gebroken zuil, waarin gebeiteld stond: 'Quis hoc perficit?'; 'Wie maakt het af?'¹²⁴ In een omgekeerde, eschatologische en profane versie van de *vanitas*-idee, wijst het verval van een architectuur hier niet op de nietigheid van het menselijk streven, van het 'bouwen', in het zicht van de eeuwigheid, maar wil het als suspense de verbeelding vooruit stuwen naar een ware, natuurlijke gedachte; naar dat punt ergens aan de einder dat, in zekere zin vanzelf, door de loop van de natuur, het geheel uiteindelijk zal doen opklaren in een juist perspectief.

De Ideologie had dit niemandsland van de verbeelding, als oorsprong van de voorstelling, laten samenvallen met de natuur, net zoals in de pittoreske tuin de natuur het 'gat' tussen de verschillende voorstellingen moest toedekken. Bevrijd van elke conventie, los van elke structuur en elke geschiedenis, zou hier een waarheid verborgen liggen. Dit zou, omgekeerd, inhouden dat elke geprononceerde negatie van elke conventie en elke structuur zich kon laten gelden als 'karakter', als een waarmerk van een oorspronkelijkheid, als een teken van een natuur die aan het werk is. Het heeft er alle schijn van dat de architectuurvijandigheid, de 'aanval op de

architectuur' van elke uitgesproken moderniteit, die Hans Sedlmayer lang geleden al signaleerde,¹²⁵ hierin is gegrond. In ieder geval is deze voortdurend sluimerende aanval nog niet weggeëbt, getuige de activiteiten van de 'deconstructivisten' in de architectuur, die zich met hernieuwde ijver inzetten voor de negatie van elke structuur, de emancipatie van het beeld en de werking van de decoupage.



Étienne-Louis Boullée, *Gezicht op het interieur van de Cenotaaf van Newton*

125

Hans Sedlmayer, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Sympton und Symbol der Zeit*, Salzburg, Otto Müller, 1948. Bij herlezing van hfdst. vier, 'Der Angriff auf die Architektur', drong het tot me door dat het bovenstaande artikel gezien kan worden als een uitwerking van de eerste zinnen van dit hoofdstuk: 'Es ist noch kaum erkannt und wird von denen, die es am besten, meist verschwiegen oder geleugnet, dass seit dem Ende des 18.

Jahrhunderts – teils unbewusst, teils bewusst – ein grosser Angriff gegen die Architektur in Gang gekommen ist (...) Die erste Phase dieses Kampfes bildet die "Gartenrevolution". Die Gartenrevolution ist ein Aufstand nicht nur gegen die Vorherrschaft architektonischer Formen *im* Garten, sondern gegen den Primat der Architektur überhaupt, welcher der Garten bis dahin untergeordnet war. (...) In dem unarchitektonischen Garten erscheint nun eine Form, die in der Geschichte der Kunst ebenso

radikal-neu ist wie der Landschaftsgarten selbst: *die künstliche Ruine*. (...) der Bau von künstlichen Ruinen [verrät] eine noch halb unbewusste, aber vehemente Erschütterung des Gefühls für das Architektonische. Denn sichtbar angefochten wird damit der Anspruch auf *Dauer*, den von sich aus jede Architektur erhebt. (...) Wenn es richtig ist, sie als "malerisch" anzusprechen, so erweist sich eben das so aufgefasste Malerische als Todfeind des architektonischen.'