



Naturalisme en de banaliteit van het moderne

Bij zijn afscheid van de Delftse universiteit, op 27 april 1990, vroeg Rem Koolhaas zich af waarom de moderne architectuur er nog altijd een onaantastbare waarde is: 'Hoe komt het dat in Nederland – voor alle generaties – het *Nieuwe Bouwen* inspiratiebron of zelfs uitgangspunt blijft vormen? Is dat moed of wanhoop? Bescheidenheid of onvermogen? Hoe geloofwaardig is – uitgerekend in deze eeuw – een voedingsbodemp die 75 jaar oud is? Gaat het hier om een geduldig cultiveren van een nog steeds bewonderenswaardige traditie of het krampachtig terugvallen op een voorbij hoogtepunt?'¹ Vooral aan de Delftse bouwkundefaculteit wordt het moderne blijvend gekoesterd, institutioneel gezien omdat de sociale woningbouw met zijn regulatuur als de meest waardevolle opgave gold, en ideologisch omdat het moderne gelijk stond aan het doelmatige, het gewone en zo mogelijk anonieme en hiermee – wat doorslaggevend is – het zonder veel omhaal begrijpelijke. Het moderne werd gebanaliseerd tot een substraat van 'plezierig wonen'.²

Koolhaas' vraag zal zeker ook een autobiografische trek vertonen voor zover zijn onderwijs en werk in de jaren zeventig een 'functionalist fairyland architecture' naar voren brachten die '... look like a conceptual extrapolation from building ideas which are realized in Holland to a greater extent than elsewhere'³ en waarvan de vormentaal onbekommerd modernistisch leek te zijn. Hoewel Koolhaas' vraag 'voor alle generaties' opgaat lijkt ze vooral gericht te zijn aan het adres van de jongere generatie van voornamelijk voormalige studenten en medewerkers. Voor Dolf Dobbelaar, Paul de Vroom, Herman de Kovel ('De moderne architectuur leeft'⁴), Joris Molenaar, Kas Oosterhuis, Kees Christiaanse, Willem-Jan Neutelings en anderen, maar ook voor een Delftse architectengroep als Mecanoo die niet bij Koolhaas had gestudeerd maar waarvan het werk wel het affiche van Koolhaas' afscheidssymposium sierde,⁵ zou het moderne in programmatisch en stilistisch opzicht zelf concept blijven, terwijl voor Koolhaas het moderne vooral de conditie was op grond waarvan een vrijere en hierdoor meer inhouddragende architectuur zou kunnen worden bereikt. Formalisme van materiële omhulling en uitdrukking van een programma in de natuurlijke ruimte, bij de leerlingen, kwamen zo allengs te staan tegenover een architectuur die het programma alleen in immateriële zin zou formaliseren, op onnatuurlijke wijze, waarbij de materiële omhulling niet meer naar de natuurlijke ruimte verwijst maar informeel en empirisch wordt als een geste, als een unieke uitspraak gedaan door de architect. Een architectuur van de anonieme uitdrukking, bij de leerlingen, versus een architectuur van de geautoriseerde uitspraak, bij de leraar. Het is geen klassieke

1

Rem Koolhaas, z.t., in: Wouter Deen, Christoph Grafe, Bernard Leupen (red.), *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Symposium Delft, 27 april 1990, Publikatiebureau Faculteit der Bouwkunde, Delft 1990, achterflap.

2

Wiek Röling, geciteerd in Max van Rooy, 'De kunst van de ingenieur. Vijf architectuurlessen van professor Wiek Röling', *NRC-Handelsblad*, 3 februari 1990: 'Waarom ik vind dat Postmodernisme en Deconstructivisme moeten worden doodgezwegen? Omdat het nadoen van anderen geweldige nadelen heeft. (...) Op het moment dat je bepaalde uitingen, een stijl, gaat navolgen imiteer je in feite buitenkanten, terwijl voor mij architectuur heel nadrukkelijk het vormgeven van de binnenkant is. (...) Op het moment dat je willekeurige vormen gaat maken, rare uitsteeksels, vreemde materialen gaat toepassen om dingen te bereiken die zich niet vanuit de vorm aandienen, krijg je naar mijn idee (...) minder waardevolle architectuur. (...) Er zijn buitenlandse wijken die door relatief beroemde mannen zijn gemaakt, maar in feite op een decor lijken voor een zelfmoordfilm en niet voor plezierig wonen. Want daar gaat het toch uiteindelijk om ...'

3

Stanislaus von Moos, 'Dutch Group Portrait. Notes on OMA's City Hall Project for The Hague', *Architecture and Urbanism* (1988), nr. 217, pp. 86-95.

4

Terwijl het *Nieuwe Bouwen* gedreven werd door interesses die feitelijk buiten de architectuur-discipline vallen, zou de moderne architectuur ook geheel los van de ideologische achtergronden kunnen worden gevolgd, aldus Herman de Kovel, 'De moderne architectuur leeft', in: Hilde de Haan en Ids Haagsma (red.), *Wie is er bang voor nieuwbouw ... Confrontatie met Nederlandse architecten*, Amsterdam, Intermediair Bibliotheek, 1981, pp. 167-170.

5

De lezingen van het symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* zijn gebundeld uitgegeven door Uitgeverij 010, Rotterdam 1990.

'Voor de jonge architecten is Delirious New York het fundamentele traktaat, maar een werk als Rolf Jensens *High Density Living* uit 1966 is het handboek waaraan ze in hun studies daadwerkelijk kunnen refereren, waarbij ze hun verplichting aan Koolhaas' denken nog wel eens willen vergeten.' Joost Meuwissen, 'Verdichting door hoogbouw, Delirious Duckstad Rotterdam', *Plan XIV* (1983) nr. 3, pp. 9-12.

Juist omdat het De-Stijl-repertoire ook bij de beschouwing van bouwwerken kan worden betrokken. Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplasticista. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale*, Milaan, Tamburini, 1953; Turijn, Einaudi, 1974².

'In the "Church at Domburg" (...) the artist had less need to act organizationally, since the architecture was organized already!' Herbert Henkels, 'Introduction', in: Idem (red.), *Mondrian from figuration to abstraction*, Tokio, The Tokyo Shimbun, 1987, pp. 33-40.

'Een vergelijking van de leunstoel uit 1917 met de latere rood-blauwe versie uit 1918 laat een overgang zien van decompositie naar compositie of, in de woorden van Van Doesburg, van "plastische reconstructie" naar "beelding in kleur" (...) een "met elementaire middelen geconstrueerde compositie".' Henk Engel, 'Van huis tot woning, Een typologische analyse van enkele woningbouwontwerpen van J.J.P. Oud', *Plan XII* (1981) nr. 9, pp. 34-39.

meester-leerlingrelatie⁶ omdat bij alle bewondering en navolging de posities als het ware van de aanvang af diametraal tegenover elkaar stonden op de moeilijke punten van naturalisme en auteurschap. Dat Koolhaas in Nederland wel invloedrijk is maar niet echt school maakt zou te maken kunnen hebben met de wijze waarop moderne architectuur in Nederland is begrepen.

Ik zou hier willen beargumenteren dat de verleiding van een naturalistische architectuuropvatting volgens welke een gebouw zich op ruimtelijke, driedimensionale wijze naadloos in de omgeving invoegt is gelegen in een dubbele passiviteit waartoe de Nederlandse architectuur het moderne heeft verheven, in de eerste plaats die van de aanzienlijke anonimiteit van een in zichzelf besloten liggende en in zichzelf reagerende vormtaal waarin wel uitvindingen maar geen uitspraken kunnen worden gedaan, en in de tweede plaats die van een vage en negativerende bepaling van wat architectuur is: architectuur is cultuur, een definitie die het maatschappelijke zowel insluit als uitsluit, ten gunste van de natuurlijke ruimte als meest ultieme categorie.

Hoewel sommige bouwwerken, en dan vooral die buiten de hoofdstroom van de geschiedenis, in modernistisch Nederland wel trekken van gestript classicisme vertonen, zij het minder dan elders, is de overheersende referentie, in de receptie van de ontwikkeling van de moderne Nederlandse bouwkunst, het De-Stijl-repertoire gebleven⁷ dat gebaseerd was op een decompositie van natuurlijke en niet van tektonische vormen en dat resulteerde in een zoeken naar evenwicht dat, hoe dynamisch ook, naar binnen bleef gericht. Waar de schilders van De Stijl architectonische onderwerpen namen, zoals Piet Mondriaan met de kerk in Domburg, werden ze niet als gebouwde opstand maar als een al van compositie voorziene natuur geanalyseerd.⁸ In Gerrit Rietvelds meubels slaat het moment van gestript classicisme bijna onmiddellijk om in een idealisering van het meubel, niet als meubel maar als 'compositie' in een natuurlijke, oneindige ruimte, in de fases die de Rood-blauwe stoel in 1917 en 1918 doormaakt.⁹ Compositie in de natuurlijke ruimte is de benadering die voor de Nederlandse architectuur ook nu nog het voornaamste, om met Gaston Bachelard te spreken, epistemologische obstakel vormt.

Van boven ziet het er allemaal nog wel aardig uit, in de plattegrond. Maar van voren beginnen de problemen. In de aanzichten slaat de banaliteit bijna noodgedwongen toe omdat onder en boven, als je het wil articuleren, de opstand van het gebouw, op een of andere manier tegenwoordig niet meer kan – het zegt ons weinig meer als formule. En als je het niet articuleert, bijvoorbeeld door de gebouwwormen als geheel zich aan het probleem van onder en boven te laten onttrekken, door het optrekken van een soort muur-achtige schermen waar de elementen van de opstand zich als aan een vlak zouden kunnen relateren zonder veel boven en onder – een soort verkeerd begrepen John Hejduks – dan wordt het bij uitstek

een feest van banaal-moderne vormen, resten en flarden modernisme, juist in de verdergaande formuleringen van zulke gevels als gevel. Juist die dingen die volgens Aldo van Eyck een groet moeten zijn worden meer een soort condoléance, de deuren, de ramen, de kolommen, altijd te weinig, altijd te klein in getal.

Het banaal-moderne keert bijna noodgedwongen terug in de gevel, als obsessie of neurose, ook vaak als kleur – ik kom hier nog op terug. Kleur zou volgens mij iets van het grondvlak moeten zijn, het blauw van de zee, het oranje van het plaveisel, en niet iets van de opstand of tenminste, het zou iets kunnen zijn buiten het gebouw zonder in de gebouwopstand te worden opgenomen.

Want waar gaat het om? Het gaat erom, en dit is nu juist ook de verleiding van het moderne als vormtaal, dat boven en onder lang geen probleem zijn geweest omdat de gevel geacht werd, in de tijd van het moderne, iets van het geheim van de inhoud van het bouwwerk prijs te geven, zoals in het door Colin Rowe indertijd geformuleerde begrip 'virtuele transparantie'. De gevel als mededeling. Toch zoeken we tegenwoordig de mededelingen niet meer buiten op straat. Het nieuws bereikt ons niet meer buiten, via de stadsomroeper of bij de kiosk op de hoek. Zelfs de oorlogssirenes lijken bijna te zijn verdwenen. En bij de kiosk op de hoek koop je niet meer de krant maar de veel intiemere lectuur die vroeger alleen onder de toonbank floreerde. Het nieuws bereikt ons immaterieel en binnen, in het interieur. Er is geen buiten meer en dit feit dringt maar niet tot de architecten door of tenminste, het buiten wordt alleen nog gemeten in termen van interieur en intimiteit, zoals in de opgeslotenheid in de file of bij de onveiligheid op straat.

Van de verschillende opties die dan voor de architectuur zouden overblijven is de ontwikkeling van Charles Jencks' postmodernisme van belang. Aanvankelijk begonnen als redding van het beeld, de mededeling, van de gevel door deze los te snijden van iedere vorm van interieur, moest hij vaststellen, in de latere uitgave,¹⁰ dat het gevelvlak geen architectonische narrativiteit meer kon verdragen. Vandaar blijven dan nog twee mogelijkheden over: de gevel als bill-board, als reclamevlak voor wat dan ook, eventueel voor het gebeuren in het gebouw, maar waarvan de narrativiteit niet meer architectonisch is. En aan de andere kant de weg die Jencks wijst naar de stille grootheid, de zwijgzaamheid en onmededeelzaamheid van het klassieke erfgoed, een classicisme zonder veel regels maar wel opnieuw met het probleem van boven en onder dat in het classicisme zelf steeds op een naturalistische manier was begrepen en dat ook door prins Charles op een naturalistische manier wordt begrepen. Hiermee wordt de bouwkunst als artistieke uiting van onze tijd onthoofd, miskend.

Maar zelfs dan. Het probleem van het classicisme, Ernst Bloch zegt het ook in *Das Prinzip Hoffnung*, is niet de zuilenorde maar de orde van de dingen tussen die zuilen. Het classicisme maakt nissen maar in die nissen gebeurt iets. Het classicisme maakt lijsten maar die lijsten omlijsten iets. Je zou

10

Charles Jencks, *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, Londen, Academy Editions, 1987.

dit kunnen negeren. Je zou ook kunnen zeggen, volgens de formule van Raymond Hood, de wolkenkrabberarchitect, dat de plattegrond, de verdieping of de vloer, van primair belang is in de architectuur omdat op het vloervlak de mensen hun activiteiten ontplooiën en niet langs de wanden of langs de lambrizing omhoog. Geveltoerisme is ook zelden een doel op zichzelf. Maar dit betekent in de bouwkunst dat voor de verticale articulering toch een programma of idee moet worden ontwikkeld, zonder dat veel betekenis kan worden ontleend aan het verticale of liever het onder en boven, het verticale als richting. Er is de naturalistische metafoer van de wolkenkrabber als gestalte, als menselijke figuur, maar het maakt uiteindelijk voor de door mensen ontplooiëde activiteiten weinig uit – dit is ook het wonder van de lift – of de activiteiten nu op de vierde of op de vijfde verdieping worden ontplooid.¹¹ De verdiepingen zouden kunnen worden omgewisseld, tenzij weer in hun relatie tot het uitzicht en het soort Jaap-Bakema-achtige naturalisme van de hoogte van de bomen – het bouwwerk als hoogte gerelateerd aan de bomen.¹² De oplossing heet in alle gevallen: naturalisme.

De moeilijkheid blijft dat een verticale opeenstapeling van dingen, van activiteiten, in de bouwkunst maar met moeite kan worden gedacht, zelfs in termen van een classicistisch postmodernisme met een overmaat aan articulering van vlak en lambrizing-achtig lijstwerk waarin onder en boven, in de omlijsting, kunnen worden vermeden of niet. Een schilderijlijst bijvoorbeeld, als het schilderij er niet in hangt, zou je ook ondersteboven kunnen ophangen, en het ondersteboven hangen van schilderijen was niet alleen een grap die als cliché de hele abstracte kunst begeleid heeft – het was een andere Engelse prins, Philip, die opmerkte dat je het boven en onder van een modern schilderij alleen zou kunnen bepalen door te kijken naar de richting waarin de verf is gedropen – ook deze prins was niet erg op de hoogte. Bij Jackson Pollock kom je er niet ver mee en we weten ook dat Georg Baselitz het ondersteboven schilderen onder andere – het is veel ingewikkelder – ook als een vermindering van naturalisme heeft beargumenteerd.

Juist omdat het lijstwerk, als goed bedoeld classicisme, in zijn vlakheid een orde zonder al te veel onder en boven impliceert waarin de dingen, de activiteiten, die in de nissen gebeuren als het ware zichzelf zouden kunnen zijn, ontstaat het probleem van de stapeling van dingen, niet alleen de stapeling van nissen met verschillende inhoud maar ook de stapeling van dingen in één nis, binnen één lijst. Een vroeg voorbeeld van zulk classicistisch postmodernisme is Albert Speers Rijkskanselarij, eind jaren dertig te Berlijn. De architectuur kan de stapeling der dingen niet tot het denken laten doordringen. In de werkkamer van de regeringsleider is het 't door Franz Lenbach geschilderde portret, uiteraard een staand portret, van Bismarck boven de open haard. Omdat de vlakke muurafwerking van marmer met houten nissen niet veel articulering van de schoorsteenmantel toelaat of liever, omdat de schoorsteenmantel wel volumineus moet schijnen maar dit niet mag

11

Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retrospective Manifesto for Manhattan*, Londen, Thames & Hudson, 1978.

12

J.B. Bakema, *Van stoel tot stad. Een verhaal over mensen en ruimte*, Antwerpen, De Haan, Zeist en Standaard, z.j. (1964).

zijn, niet te veel mag uitsteken omdat hij dan iets af zou doen aan de esthetiek van vlakke nissen met vlakke invullingen,¹³ gebeurt het dat als je de haard flink opstookt er van het schilderij niet veel overblijft. Dit kan toch niet de bedoeling zijn? Is om deze reden de open haard ook zo gesloten uitgevoerd?

In de antichambre – klein woord voor grote zaal – bij deze werkkamer is een eender soort probleem, een eender soort moeilijkheid met wat je zou kunnen noemen de verticale tactiliteit van menselijke activiteiten. De vraag is: hoe vul je een nis?

13
Misschien daarom legt de architect de nadruk op de 'krachtige profilering'. Albert Speer (incl.), *Albert Speer Architektur. Arbeiten 1933-1942*, Frankfurt, Berlijn, Wenen, Propylen Verlag, Ullstein Verlag, 1978, p. 45.

Albert Speer, Rijkskanselarij; stoel en lamp in de antichambre, 1939



De nis is altijd te leeg. Ze is altijd te verticaal. Er zijn altijd te weinig dingen. In de antichambre van de Rijkskanselarij wordt de vlakke ruimte tussen de raamlijsten gevuld met een stoel en een lamp. De lamp hangt boven de stoel. Was de lamp anders vormgegeven dan ze nu is dan had ze er misschien minder uitgezien als een zwaard van Damocles, maar de combinatie was even bizar gebleven. Het gaat er niet om dat de stoel er niet is om op gezeten te worden maar wel dat dit feit zijns

ondanks wordt uitgedrukt, uit het ongerijmde, en niet door de stoel zelf. Hierom misschien ook alterneren de nisvullingen. Een nis met stoel en lamp wordt afgewisseld door een nis met alleen de lamp.¹⁴ Aanwezigheid van stoel alterneert met afwezigheid van stoel en voor zover in het algemeen het gaan zitten en opstaan een stoel aan het oog onttrekt en weer tevoorschijn laat komen, zou er een pathologisch verband kunnen worden gelegd tussen de visuele orde waarin de stoel niet als stoel maar als virtueel object, als element van aan- en afwezigheid, van zitten en opstaan, hier wordt begrepen en de tactiele orde waarin er steeds een zwaard van Damocles boven hangt en het zitten en opstaan juist worden vermeden. Maar wat dan nog?

De verticale tactiliteit – het gaan zitten en opstaan, het vuur – kan maar met moeite worden gedacht en vormgegeven maar ze zou wel kunnen worden verhuld. Als je het vorige voorbeeld de pathologie van de architect zou noemen, zijn zielenood, dan zou je een groot deel van de Nederlandse bouwkunst, hoe modern ook of juist daarom, ook zo moeten noemen, zij het niet zo letterlijk waarneembaar, meer verhuld. Maar omdat het dan een bijna algemene conditie zou zijn is het voor de criticus onaantrekkelijk het zo te noemen of tenminste, onder verwijzing naar Sigmund Freuds *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, zou je kunnen zeggen dat Nederland de oplossing heeft gezocht in een verhulling van zulke banale, al te menselijke confrontaties als die tussen lamp en stoel of die tussen Bismarck en vuur. Dit is eigenlijk waar het in de Nederlandse bouwkunst al heel lang op neerkomt. Het betekent een reactieve of passieve vormgeving, een vorm die reageert op vorm om er de mogelijke maar bijna altijd onwenselijke inhoud van te verijdelen. Het belast tegelijkertijd de criticus of beschouwer van architectuur in Nederland met de moeilijkheid dat welke actieve of activerende appreciatie van gebouwen je ook geeft, het altijd teveel is. Uiteindelijk – en dit was ook de gedachte van Marinus Molière – moet in Nederland over bouwkunst worden gezwegen. Stilte op de tekenzaal. De architect mag, ja zelfs moet steeds maar dezelfde getuigenissen afleggen maar de beschouwer moet eigenlijk van het bouwwerk afblijven. De criticus moet voorzichtig en terughoudend zijn, zei Hans Locher onlangs ook over de beeldende kunst. Het broze kunstwerk moet intact worden gelaten.

Passieve of reactieve vormgeving, waarbij het grootste deel van de gebruikte vormen bedoeld is om de andere vormen aan het oog te onttrekken, een eindeloos proces van verhulling, maakt de vormen relatief ten opzichte van elkaar maar absoluut tegenover de beschouwer. De vorm krijgt zijn eigen grootte en precies op dit punt doet de mens zijn intrede. Als in de verticale richting, in het boven en onder als conventionele vorm van naturalisme, in de leegte van de nis, het idee postvat dat het een ruimte is waar de mensen zich thuis zouden kunnen voelen en dit thuisvoelen tot begrip wordt, zoals in het werk van Aldo van Eyck en dan vooral in het motto dat deze architect zijn Hubertushuis of ook wel Moederhuis nog eens

meegaf: 'Geef elk raam een gezicht!', dan is dit moeilijk vol te houden over de hele gevelhoogte, voor alle verdiepingen, voor alle ramen boven elkaar. Je zou veronderstellen dat als alle ramen gezichten waren, de gevel zou werken als kolommen overlappenden berichten in de krant. De gewaarwording zou zijn dat al die gezichten boven elkaar gezichten van gestorvenen zouden zijn, een beeld van een Boltanski-achtige schrijnendheid, zeker nog in de buurt in Amsterdam waar het Hubertushuis of Moederhuis gevestigd is. Daarom krijgt ook eigenlijk alleen het onderste raam een eigen gezicht. Elke stapeling van ramen krijgt eigenlijk maar één gezicht. Een heel ander medium – kleur – wordt benut om van de hoogte van het travee per travee één iets, één raam, één gezicht te maken. Kleur dekt hier het verschijnsel toe dat het gebouw verdiepingen heeft. Kleur is dan niet een actieve kracht. Kleur werd ook pas op het laatste moment in het ontwerpproces betrokken, 'toen het gebouw eigenlijk al af was'. Kleur wordt door de architect onder andere beschreven als regenboog, als kringloop van iets dat in iets anders overgaat. Kleur wordt ook wel als 'leuk' omschreven. Kleur is leuk in pejoratieve zin. Ik vind het dan ook niet zo leuk. Kleur is ook niet hier een kolossale orde die de menselijke schaal van de verdiepingen zou binden aan die van het gebouw als geheel. De architect streeft nu juist naar het hebben van één schaal en ook verschilt de hoogte (en overigens ook de breedte) van de traveeën nu juist. Kleur is lollig maar passief in de architectuur.¹⁵

Je zou het kunnen vergelijken met het kleurgebruik door Carel Weeber in de Peperklip in Rotterdam, die kleur in de gevelpanelen benutte om ze te verzelfstandigen ten opzichte van elkaar, opdat ze visueel niet aan elkaar koeken tot horizontale of verticale banden die iets af zouden doen aan de vlakheid en seriematigheid die er in de gevel worden nagestreefd juist omdat het bouwblok van de Peperklip gebogen is en zo volume dreigt te worden. De kleuren maken verschil. Ze zijn niet als kleur maar in hun kleinst mogelijke aantal aanwezig, precies het aantal dat genoeg is om de panelen in de gevel los te maken van elkaar. Meer niet.¹⁶

Een ander, nog recenter voorbeeld kan de woningbouw van Dolf Dobbelaar, Herman de Kovel en Paul Vroom in de Rotterdamse Agniesebuurt zijn. Hier is het 't oude, eigenlijk nooit eerder bevestigend opgeloste vraagstuk van de langsegevel van de galerijflat die ergens het midden houdt tussen het vlak van de galerijboorden en balustrades en het vlak van de gevel van de woningen zelf hierachter. De langsegevel is altijd te ruimtelijk, terwijl de vlakke kopgevel door zijn geringe breedte het gebouw ook als volume, als ruimtelijk object doet verschijnen. De saaiheid die allerwegen bij de galerijflat als gebouwtype wordt gevoeld zou wel eens niet het gevolg kunnen zijn van te grote eentonigheid of te grote nadruk op de lengte van het blok – het strengperskarakter ervan – maar juist van een te sterk geformuleerde driedimensionaliteit, volumineusheid of ruimtelijkheid. In het korte blok in de Agniesebuurt nu streven de architecten op het eerste gezicht wel naar een

15

Aldo van Eyck, 'De bouw van een huis'; 'Building a house', in: *Aldo van Eyck, Hubertushuis, Hubertus house*, Amsterdam, Stichting Wonen, Van Loghum Slaterus, 1982. Vgl. ook mijn beschouwing in *Oase* (1990) nr. 26/27.

16

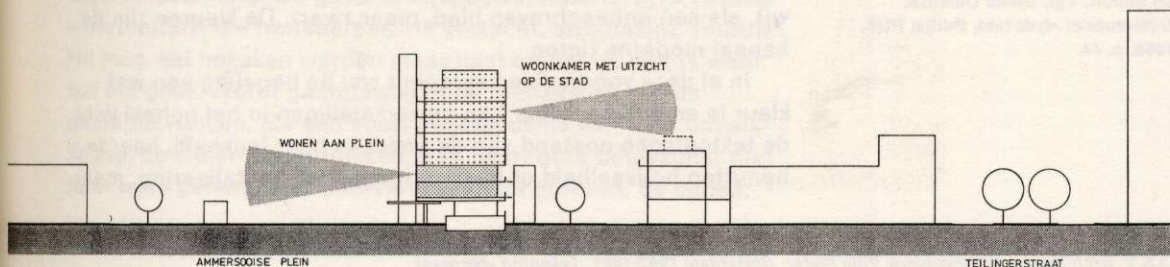
Voor een nadere analyse vgl. de beschouwing door de auteur in Jan de Heer (red.), *Kleur en architectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1986.



D.K.V. Architecten, Woongebouw Amersooiseplein, Rotterdam 1984-1988. Achtergevel, voorgevel en diagram van de situatie



ruimtelijke, bijna sculpturale opbouw van het blok, maar ten dienste van een stedenbouwkundige uitleg die het belang van voor en achter beklemtoont. De galerijen liggen op de onderste verdiepingen aan de andere kant dan op verdiepingen erboven. Beide gevels krijgen zo een verticale articulering van verschillende vlakken – woninggevels, galerijen. De gevel voor herhaalt de gevel achter, maar omgekeerd.¹⁷ Hierdoor verschijnt het blok als dun, als dunne schijf, als eigenlijk meer tweedimensionaal beeld, je zou kunnen zeggen als een omgekeerde en binnenstebuiten gekeerde spiegeling, als een imaginaire orde die de symboliek van onder en boven, van de galerijflat rustend op zijn basement van bergingen, al te boven komt. Het is denk ik van belang dat wordt ingezien dat het in dit stadium een imaginaire orde betreft, een tactiele status van verschijnen en verdwijnen, van aan- en afwezigheid en niet een visuele orde van reeds vormgegeven inhoud. Het beeld, de tactiliteit, zou hier kunnen worden gekenschetst als het programma voor de vormgeving, als ontwikkelingsplan van de vormen of, om met Louis Sullivan te spreken, als de 'functie' waarop de vormgeving zal volgen.¹⁸



De vormgeving volgt met twee voorname inventies. In de eerste plaats wordt de voorgevel van de woningen achter de galerijen – je zou ook kunnen zeggen de achterwand van de galerij – egaal zwart gekleurd, waardoor de woninggevels te zamen als een dieper liggend vlak verschijnen waartegen de balustrades geheel wegvallen en alleen de witte boorden van de galerijvloeren als dunne, witte lijnen afsteken. Het resultaat is dat de zwarte gevel zowel vlak als diep wordt, waardoor het blok dunner en tweedimensionaler wordt, maar een ander gevolg is dat het zwarte vlak wordt omkaderd door de witte randen van het bouwblok, als een soort witte lijst, waardoor ook de witte lijnen van de galerijvloeren als lijst, dus als niet tot het zwarte gevelvlak behorend, worden genoteerd. Zo ontstaat niet een gevel met horizontale banden, maar een zwarte gevel zonder veel richting, omkaderd en gekooid door wit lijstwerk. Het geheim van de omlijsting, als parergon, wordt hier over de gehele opstand benut, als iets wat niet tot de gevel hoort – de vloer hoort niet tot de gevel – maar wel tot het gebouw.¹⁹

Een tweede vinding is het vermijden van het ontstaan van verticale banden van voordeuren in het zwarte vlak. Omdat de voordeuren van de woningen in woningbouw bijna vanzelfsprekend boven elkaar liggen en in het zwarte vlak van hun voorgevel, neigen ze, zeker wanneer de horizontale banden van de

17

Joris Molenaar, 'Herbergzame ongenaakbaarheid. Woongebouwen van DKV in Rotterdam', *Archis* (1989) nr. 2.

18

'De vorm zou ontstaan als een soort resultante van leven; een soort stolling van actie. Het was de actie van de skyscraper, niet zijn functie, die het zijn vorm moest geven. Het was niet de gebruikersfunctie die zo vaak met de "form follows function"-formule geduid wordt, die de vorm dicteerde, maar de karakteristieke uitdrukking van zijn eigen unieke existentie, net zoals de adelaar zijn vorm krijgt door zijn zweven en de appelbloesem door zijn bloeien...' Thomas A.P. van Leeuwen, 'This Sterile Pile. The Animation of Architecture according to Eidlitz, Sullivan, Wright and Bragdon', ongepubl. typoscript.

19

Voor het thema van de lijst vgl. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Parijs, Flammarion, 1978, en de mooie beschouwing hierover van Ger Groot, 'De spiegeling van de lijst', *Gaya Scientia* (1989) nr. 8.

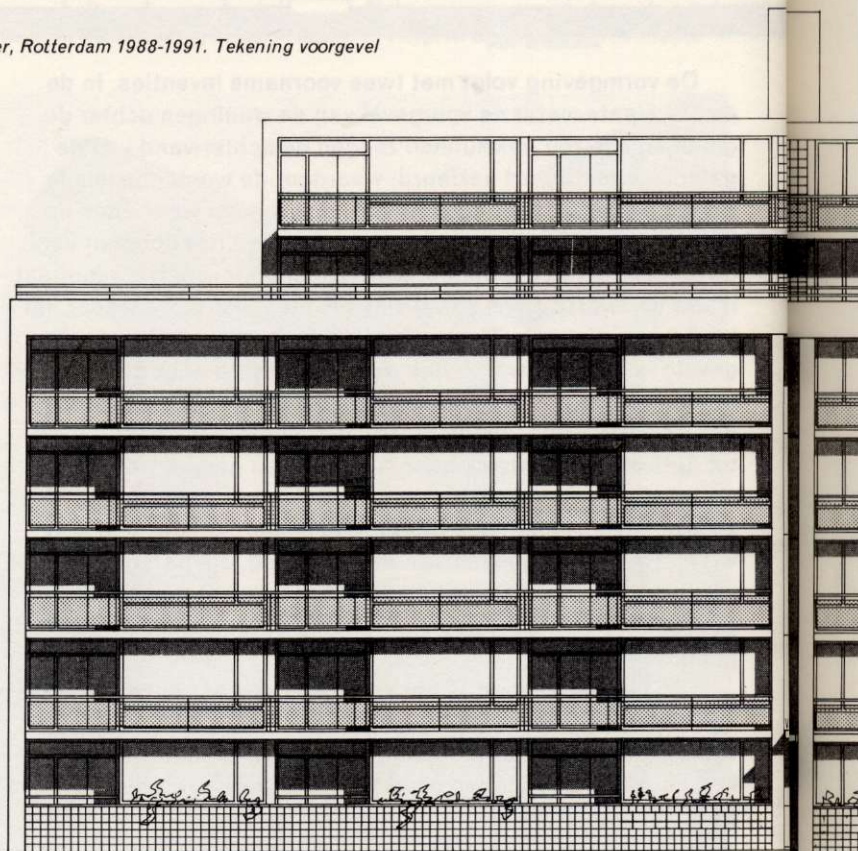
galerijen zijn opgeheven, tot het vormen van een tektoniek van verticale banden, kolommen, in het vlak waarin ze hoe dan ook worden gearticuleerd. Door verspringende kleuren worden deze verticale banden nu verbroken en het resultaat is een soort, om met Frans van Gool te spreken, dwarrelige kleurstructuur in het zwarte vlak dat zo ontsnapt aan het naturalisme van onder en boven. Ook hier dient kleur een ander doel dan zichzelf. Er is de oppositie van zwart en wit die het bouwblok zijn fractale dimensie verleent die het inbedt in zijn omgeving, waarbij bovendien het gebouw als witte lijst het zwarte wonen als inhoud noteert. Het zwart is een vlak maar dit vlak is diep. Het lijkt alsof het wonen door en door zwart gekleurd is en niet alleen aan het oppervlak. Komt het wonen aan het oppervlak, bij de buitendeur, de voordeur, dan breekt het de kleur van het oppervlak en breekt het de lijnen op dit oppervlak, tot een kleurig, gefacetteerd en fractaal strooigoed. Het bijzondere aan dit woongebouw is dat de gevel in zijn vormgeving niet voortkomt uit een naar de oppervlakte dringen van een abstract fond,²⁰ maar van een virtueel fond, namelijk het wonen als idee. Daarom is de gevel van het wonen ook niet wit, als een onbeschreven blad, maar zwart. De kleuren zijn de banaal moderne tinten.

In al deze voorbeelden verschilt wel de bepaling van wat kleur is en ook wat kleur kan bewerkstelligen in het geheel van de tektonische opstand van de gevel, in haar leukheid, haar te benutten hoeveelheid of haar vermogen tot fractalisering, maar

20

Het fond als zodanig, zoals bij Goya en Redon. Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Parijs, PUF, 1968, p. 44.

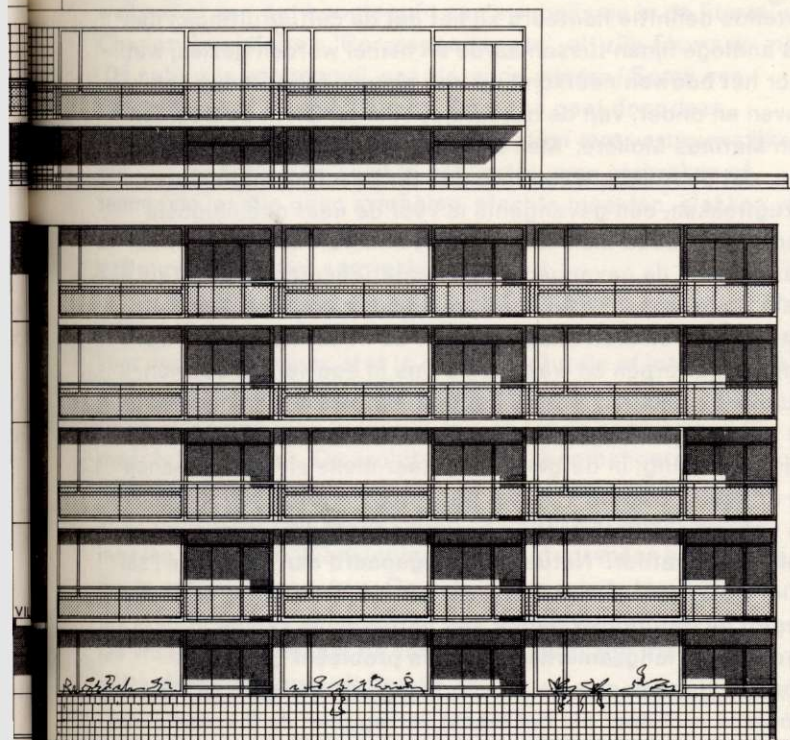
D.K.V. Architecten, Woongebouw Villa Pieter, Rotterdam 1988-1991. Tekening voorgevel



ze blijft steeds dienstbaar, reagerend en in zichzelf passief. Het is in deze bepaling dat de vormen van het nieuwe bouwen zo lang betekenis blijven houden, namelijk als ongedwongen, natuurlijke, niet al te moeilijke verschijning. Toch zou de geschiedenis van het bekijken van de moderne vormentaal niet zonder ontwikkeling hoeven zijn. Haar oorsprong zou liggen in de imitatie, niet naar de natuur maar 'als' de natuur,²¹ in een auteurloze opvatting van het vormgeven als creatief proces. In de imitatie, als basismetaphoor, wordt geen betekenis verleend, geen begrip ontwikkeld, geen inhoud toegekend. Parameter voor de vormgeving is niet de uitwendige maar de innerlijke kracht van de vorm die altijd alleen maar als imaginaire orde en eigenlijk nooit als symbolische orde wordt bejegend. De vormen zijn aanwezig of afwezig, ze verschijnen en verdwijnen om te worden genoten in het voorbijgaan, als tactiele gewaarwording, opdat het onverdraaglijke beeld draaglijk wordt in de snelheid van opeenvolgende indrukken. Daarom is in het repertoire van het nieuwe bouwen de gevel steeds van ondergeschikt belang geacht als visuele, esthetische verschijning. De gevel omlijst en versluiert. Hij is virtueel – niet letterlijk! – transparant. Hij verzacht, stroomlijnt, verhult. Hij mag wel bekeken worden maar juist omdat hij niet is waar het om gaat. Wordt gaandeweg in de toepassing van de moderne vormen, als een soort geschiedenis van haar ontwikkeling, de sluiert weggetrokken, dan toont deze bouwkunst niet haar ware gelaat maar daarvan alleen de groeven, de naden,

21

Vgl. Geert Bekaert, 'Imitatie als levensbeschouwing. Over het omgaan met oude teksten', *Wonen-TA/BK* (1983) nr. 10.



'... almost all recent architecture and architectural thought deals with negativity. Peter Eisenman is searching an architecture of absence, Bernard Tschumi an architecture of the senseless, John Hejduk an architecture of horror. Daniel Libeskind deals with the city in crisis, with ill architecture and even sacrifices his own architecture by burning it down. In the architecture of Wiel Arets and Peter Wilson, each in a different way, rusty metal plays an important role ...' Eric Bolle, 'Friendships, Architecture and the Right of Dying', *Wiederhall* (1991) nr. 17/18. Zo schrijft bijvoorbeeld ook Philip Johnson dat het 'hoofdmotief' van zijn Glazen Huis te New Canaan, 'niet is afgeleid van Mies', wat je zou denken, 'maar van een uitgebrand houten dorpje dat ik een keer heb gezien waarvan alleen de funderingen en de stenen schoorstenen over waren ...' Philip Johnson, *Writings*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 223. Voor het thema van ouderdom en ziekte bij Aldo Rossi vgl. de beide beschouwingen van de auteur, 'Aldo Rossi beeld en stijl', *Plan* (1981) nr. 10 en 'Architectuur en paarden', *Plan* (1985) nr. 1/2.

23

Ben Rebel, *Het nieuwe bouwen. Het functionalisme in Nederland 1918-1945*, Assen, Van Gorcum, 1983, p. 169.

24

Ibidem, p. 168.

25

M.J. Granpré Molière, *De eeuwige architectuur I. De hedendaagse architectuur in het licht der geschiedenis*, Amsterdam, NV Uitgeverij 'Argus', z.j. (1957-1958), pp. 37-38.

de rimpels, de oudheid, de zwartheid, de gebrokenheid, de roest,²² de geblakerdheid. Daarom is kleur thans bij uitstek een synthetisch moment in de architectuur van vandaag. Ze is in staat zowel te verhullen als tegelijkertijd te breken in verschillende kleuren. Kleur is geen kleur maar gebrokenheid.

Dit vindt en vond zijn echo in de theorie. Er is, in het nieuwe bouwen, de steeds maar weerkerende definitie van architectuur die er min of meer aan ten grondslag lag, namelijk de formule: 'Architectuur is cultuur'. Het is een merkwaardige definitie omdat ze weinig of niets definieert. Ze heeft het karakter van een envelop waarvan het belang is dat ze de architectuur plaatst naast andere maatschappelijke en culturele activiteiten, zoals bijvoorbeeld de hygiëne, de sport, het leven van alledag, waaraan de architectuur een waarde kan ontlenuen die ze uit zichzelf niet zou kunnen ontwikkelen.²³ Eigenlijk zou van deze definitie een even trage geschiedenis te schrijven zijn, een geschiedenis van een heel langzame ontwikkeling, als die van de reactieve vormen.

Aanvankelijk in de jaren twintig is het idee, bijvoorbeeld bij Jan Duiker, nog wel een soort symbolistische eenheid van het leven, de economische wetten van kosmos en natuur die wetenschap en kunst gelijkelijk volgen en die ook de bouwkunst moet volgen om 'cultuurdaad' te zijn,²⁴ maar van belang is dat het bouwen het moet doen en niet hoeft uit te drukken. En de bouwkunst hoeft het niet alléén te doen. De hygiëne is de stijl. Het bouwen is symptoom.

Het is opmerkelijk dat na de oorlog de reactie van de Delftse School ook geen categorische bepaling van de bouwkunst nastreeft, zoals je toch zou denken, maar eigenlijk dezelfde definitie hanteert, zij het dat de cultuuruitingen dan als analoge lijnen tussen aarde en hemel worden gezien, wat voor het bouwen neerkomt op een nieuwe formulering van het boven en onder, van de natuurlijke ruimte. Of, in de woorden van Marinus Molière: 'Men kan niet zonder zelfbedrog ontkennen, dat de ruimte, waarin we ons ter bescherming moeten terugtrekken, een gevangenis is voor de naar oneindigheid dorstende geest. Men kan hier niet onderuit komen, door de wanden van de gevangenis te immaterialiseren en ze zo als het ware op te lossen in de onmetelijkheid er omheen. Aan het eind van dit streven staat opnieuw de wildernis, waarin we werden geworpen en waaruit we ons in eeuwen na eeuwen hadden bevrijd. (...) Wat is het dan, dat het beklemmende van de ruimte niet alleen overwint, maar doet verkeren in een ruimtebeleving, in datgene, waarnaar mens en gemeenschap zo dringend vragen? (...) Het huis staat in, of juist: tegenover de natuur...'²⁵ Architectuur wordt bepaald in termen van cultuur en natuur. 'Natuurlijkheid gepaard aan distinctie', zal Wim Quist het later samenvatten. In de jaren vijftig en zestig begint de natuurlijke ruimte, het naturalisme van de bouwkunst, langzamerhand ook als probleem gevoeld te worden. Heel mooi is de omschrijving van Willem van Tijen, de moderne architect die het meest verregaand de discussie met

14

de Delftse School was aangegaan en die ook in zijn eigen denken probeerde tot een definitie van cultuur in relatie tot natuur te komen, om tot de ontdekking te komen dat de natuur veel architectonischer is dan het bouwen maar dat we er geen beeld, symbool of betekenis meer aan kunnen ontleen. Ik doel op zijn fraaie beschrijving van het tropisch oerwoud in zijn herinneringen: 'De bomen van het oerwoud waren dertig tot vijftig meter hoog; ik heb vaak gevallen reuzen gemeten. Het woud was een roerloze groene meedogenloze strijd om het bestaan. Warmbloedige dieren waren er niet; men vindt ze aan de randen. Ook geen bloemen. Alleen reusachtige groene bladeren in vele etages boven elkaar, en insekten, mieren, muggen, slakken, bloedzuigers, spinnen, die leefden van wat te gronde was gegaan of te gronde ging. Wind was er nooit. Wèl op regelmatige tijden enorme hoeveelheden regen. Het was er doodstil. Soms hoorde men in de kruinen van de bomen geschreeuw van apen, maar ze waren praktisch nooit te zien. De enorme bomen waren aan de voet enkele meters hoog zeer vakkundig geschoord met een soort steunberen, die door een dunner, maar hard vlies met de stam verbonden waren. De natuur is een uitstekend constructeur. (...) Het was ongekend bevrijdend om, na de benauwdheden van het Holland in de Eerste Wereldoorlog, in deze grootse mensenloze natuur te zijn, maar toch trok mij iets terug naar oorden waar mensen wonen.¹²⁶ Alleen als architectuur is de natuur het rijk der noodzakelijkheid, van de 'uitstekende constructie', maar als cultuur is ze het rijk van de vrijheid tegenover de benauwenis, de gebondenheid, het iets, het bijna niets van het wonen.

De zorgvuldig doorgecomponeerde oerwoudbeschrijving, de door de architect ontworpen herinnering, herinnert ook welbewust aan dat hoogtepunt van symbolisme in de literatuur, Charles Baudelaire's 'Correspondances', uit zijn *Fleurs du mal*: 'De natuur is een tempel waar levende pilaren / Soms een verward woord uit doen gaan; / De mens gaat door deze wouden van symbolen / Die hem aanstaren met vertrouwelijke blik / ...', maar bij Van Tijen is het vertrouwen verbroken of tenminste, er zijn geen symbolen, slechts insekten, slakken en spinnen. En stilte. In de oorden waar mensen wonen is het vertrouwen ook niet aanwezig.

De beheersing van de natuur, het bouwwerk als de zwaar-tektracht trotserend, de beschutting tegen weer en wind, het zegt ons weinig meer. Het is niet de culturele of intellectuele uitdaging van onze tijd. Als architectuur wijsheid is, aldus Peter Eisenman, dan verhoudt ze zich tot de kennis en niet meer tot de natuur. De architectuur is geen beheersing, uitdrukking en overwinning van de natuur maar zou beheersing, uitdrukking en overwinning van informatie en kennis moeten zijn, geen overwinning op de natuur maar hoogstens op de natuurwetenschap. De natuurlijke ruimte is als ruimte, als architectonische bepaling, een banaliteit geworden. De vraag is hoe banaal de vormtaal moet zijn die in deze natuurlijke ruimte wordt benut.

26

Geciteerd in Ton Idsinga en Jeroen Schilt, *Architect W. van Tijen 1894-1974, 'Ik ben een rationalist, maar er is meer op de wereld ...'*, 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, z.j. (1987), pp. 17-18.