

De navolgende tekst is een vertaling van de lezing die Francesco Dal Co op zaterdag 19 september 1992 uitsprak ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling 'De Ruimte Verruimd', met tekeningen van Ben van Berkel, Coop Himmelblau, Zaha M. Hadid, Herzog & De Meuron, Aldo Rossi en Peter Wilson, in het Rijksmuseum Kröller-Müller te Otterlo.

De moderne en de eigentijdse architectuurtekening

Ik zou met u willen discussiëren over enige problemen, om te zien welke houding we zouden moeten aannemen tegenover een dergelijke eigenaardige gebeurtenis; een gebeurtenis waarin zogeheten architectuurtekeningen worden tentoongesteld.

Ik zou willen beginnen met een citaat uit een toespraak van een niet zo heel beroemde architect, Heinrich von Klenze. Von Klenze was een ontwikkeld architect uit het Berlijn van het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Hij is voornamelijk bekend vanwege het feit dat hij les gaf aan Karl Friedrich Schinkel. Von Klenze was een van de meesters aan de Academie in Berlijn en in een van zijn colleges sprak hij de volgende woorden die we ons altijd moeten herinneren wanneer we niet alleen het werk van Schinkel, maar ook de moderne architectuur tegemoet treden: 'In onze dagen en in ons tijdperk zoeken we het originele. We willen origineel zijn. We stellen het concept van schoonheid gelijk aan inventie, aan het uitvinden van nieuwe vormen en aan de creatie van de mode, van de decoratie. We stellen schoonheid gelijk aan variatie; voor ons is schoonheid nieuw, decoratief, gevarieerd.'

Ik denk dat deze uitspraak een treffende karakterisering geeft van de toestand van onze eigentijdse architectuur: het idee van het nieuwe, het nieuw zijn, het produceren van iets nieuws, de gelijkstelling van schoonheid aan het idee van nieuwigheid dat voortdurend verandert en zich eindeloos varieert. Het is belangrijk te onthouden dat Von Klenze – en hij was geen genie, hij was gewoon een begaafd docent – deze woorden sprak aan het begin van de negentiende eeuw. Het geeft ons de mogelijkheid te zien hoe afwijkend de houding van de hedendaagse architect is in vergelijking met de houding die aan de basis staat van de cultuur waar hij uit voortkomt, onze moderne architectonische cultuur, de architectonische cultuur in de Nieuwe Tijd.

Vergeef me, maar ik maak nu een enorme sprong en ga terug naar de tijd van Filippo Brunelleschi, de architect van wie we gewoonlijk zeggen dat hij aan de wieg stond van de moderne architectuurconceptie. Manetti heeft in zijn biografie geprobeerd ons een idee te geven van wat er in het hoofd van Brunelleschi omging, toen hij schreef over zijn houding tot het tekenen. Voor Brunelleschi is tekenen, is ontwerpen vóór alles het nemen van de maat van de dingen. Brunelleschi had, aldus Manetti, een mentaal oog dat in staat was om alle beelden om te zetten in getallen. Alles wat hij op papier zette, was een

4

poging om de betekenis te vatten die het getal had voor de klassieken, die door deze getallen in staat waren geweest de perfectie van de symmetrie voort te brengen. Door middel van de getallen, door middel van de maat, was Brunelleschi in staat in het klassieke bouwen het geheim, de sleutel tot de waarheid te ontwaren.

Dit verschil is bijzonder interessant. In het begin van de negentiende eeuw was tekenen een middel in de produktie van het nieuwe, terwijl het moderne tekenen zijn bestaansgrond had als middel in het ontdekken van de waarheid. Dit is een enorm intellectueel verschil. Aan de ene kant is architectuur iets dat in staat is om waarheid te vinden; aan de andere kant is ze iets dat objecten produceert die bestemd zijn om te worden geconsumeerd, eenvoudigweg omdat ze nieuw zijn.

Er zit nog iets meer in wat Manetti zei over Brunelleschi. Tekenen is niet een vorm van representeren, maar de kunst van het meten, de kunst van het getal. Het is, met andere woorden, in de eerste plaats een daad van respect ten aanzien van hetgeen we kunnen waarnemen met onze ogen. Door middel van de tekening kunnen we de verschijning van de dingen transformeren tot de waarheid van het getal, de poort die toegang geeft tot de waarheid.

Alberti gebruikte een typerend beeld, alweer ontleend aan Vitruvius: het idee dat er een relatie is tussen de schoonheid van een gebouw en de absolute schoonheid van de muziek. Alleen wanneer we kennis hebben van de getallen en van de kunst van het meten kunnen we de dingen, die op zichzelf louter objecten zijn, transformeren in materiaal voor een harmonie, tot iets perfects. De getallen geven ons de mogelijkheid een overeenstemming op te bouwen. Alleen via de tekening zijn we in staat de mogelijkheden te ontdekken van de dingen, van de beelden die ons worden geboden door het verleden, door de traditie, door ze de maat te nemen en ze via deze maten te transformeren in materiaal dat geschikt is voor de produktie van de absolute schoonheid die gelijk is aan die van de muziek.

In de grond van de zaak bevindt zich in dit alles iets dat we hebben verloren, en dat onze tekenkunst voorgoed heeft verloren: het idee dat er geen schoonheid is zonder maat, dat schoonheid in de eerste plaats de kunst is van het getal, een meetkunst, een kunst van het aanbrengen van een orde in de dingen door het geven van maten. Dit impliceert een geesteshouding van de grote architecten van de renaissance die volledig verschilt van de onze: het idee dat het nieuwe niet kan bestaan zonder dat het diep in de traditie is geworteld, dat het nieuwe altijd het nevenprodukt is van een intellectuele houding die toegewijd is aan de zorg voor het verleden. In het domein van de moderne geest is er nooit een abstract idee van nieuwheid, en in het domein van de architect, voor architecten, is tekenen het middel om gebouwen de mogelijkheid te geven deze beschermende zorg voor het verleden te vervullen. Het is hetzelfde middel dat architecten het idee aanreikt dat er geen schoon-

heid is zonder maat en dat maat de oorsprong is van schoonheid. We zullen nog zien hoe belangrijk dit idee is.

Het nieuwe bestaat niet zonder verleden. De abruptie van het nieuwe is niet denkbaar binnen de produktie van het nieuwe van de modernen. Voor ons eigentijdsen daarentegen is abruptie de voorwaarde voor een nieuweid die zichzelf reproduceert als een voortdurende variatie.

Voor de klassieken is het tekenen geen autonome activiteit. Het tekenen is altijd een proces dat als uiteindelijk doel de waarheid heeft. De tekening is een betekenaar van de waarheid, ze is een betekenaar van het zoeken naar waarheid; op zichzelf is ze niet meer dan een techniek die uiteindelijk slechts betekenis krijgt als middel dat in staat is de poort van de waarheid te openen. Het is een middel dat de poort opent van het verleden. De tekening heeft voor de klassieken haar perspectief in het verleden, niet in de continue verandering van het nieuwe. Daarom ook, en het is interessant om dit te zeggen vlak voor de opening van deze expositie, is er bijvoorbeeld een enorm verschil tussen het idee van tekenen van de architect en het idee van tekenen van de schilder. Als je de tekeningen van de architecten van de renaissance zou onderzoeken, zie je dat ze vreselijk slecht zijn. Ze zijn slechts betekenisdragers en hebben geen autonome esthetische kwaliteiten. Esthetische kwaliteit is evenwel onderdeel van het pictorale tekenen, wat iets volstrekt anders is. Aanvankelijk zijn deze twee karakters van de tekening volledig gescheiden. Pas later, veel later, in de achttiende eeuw, zullen ze zich mengen en verbinden.

Op de tentoonstelling zult u dit direct kunnen zien. De architectonische tekening neigt er voortdurend naar een schildering te worden en verwarring te produceren. De architectuurtekening tendeeft ernaar haar eigenheid te verliezen. In onze tijd is er zelfs een markt voor tekeningen gemaakt door architecten. Het is een volstrekt idiote houding van ons tijdperk tegenover tekeningen, een houding die we voortdurend kunnen aantreffen in de tijdschriften waarin men, aangezien het mode is beelden te reproduceren en af te drukken, meent vele pagina's te moeten wijden aan tekeningen van architecten, met als intellectuele rechtvaardiging dat zij autonoom zijn. En dat terwijl in werkelijkheid de overlapping van de karakteristieken van de architectuurtekening met die van het schilderen niets minder is dan de uitdrukking van de afwezigheid van een autonomie van de architectuurtekening zelf. In vroeger dagen konden schilderijen en tekeningen hun eenheid vinden enkel en alleen omdat zij een gelegenheid waren om op zoek te gaan naar de waarheid, alleen omdat ze werken konden voortbrengen die bedoeld waren als een reflectie van de waarheid. Daarom heeft een tekening van Sangallo of van Giulio Romano op zichzelf geen betekenis, maar zijn ze zo beschouwd gewoon slecht en vervelend! Het zijn louter betekenaars. Maar juist hierdoor behouden zij hun eigenheid.

Het is ook om deze reden dat tot het einde van de achttiende eeuw het tekenen fundamenteel was voor de vorming van de architect. Alleen door te

tekenen, zonder enig belang toe te kennen aan de daad van het tekenen zelf, leer je architectuur. Tekenen, reizen, de trek (*the draw*) in plaats van de tekening (*the drawing*); ondanks het feit dat in dezelfde tijd de techniek van het tekenen wordt geperfectioneerd, krijgt het tekenen een heel andere rol op het moment dat men begint te denken dat architectuur een discipline is die in de scholen kan worden onderwezen, op het moment dat architectuur wordt getransformeerd tot een discipline waarvoor een instituut kan worden uitgevonden om een vorm van kennis te creëren die overdraagbaar is. Voor de eerste modernisten is de enige werkelijke school het tekenen, het reizen, de omgang met het verleden, het opdoen van ervaring, het ontwikkelen van een oog voor het verleden. De hele cultuur van de eerste modernisten bestaat uit een enorme mengeling van traditie en vernieuwing die in een voortdurende dialectiek met elkaar verbonden zijn. Pas bij het ontstaan van het idee van een 'Ecole des Beaux-Arts' wordt het onderwijs in de architectuur getransformeerd in een discipline, de school in een institutie en het tekenen in een techniek die is voorbestemd haar vervulling te vinden in het moment dat het tekenen zelf de produktie wordt van het nieuwe.

Als u denkt in deze termen, zult u zien dat er geen verschil is tussen wat u op deze tentoonstelling ziet en de prachtige, in het begin van de negentiende eeuw ontworpen tekeningen van de studenten van de Ecole des Beaux-Arts in Parijs. Natuurlijk is de stijl totaal verschillend. De mode is gewijzigd, maar de aard van het object is dezelfde.

De rol van het tekenen, de activiteit van het tekenen, verandert niet alleen op het moment waarop het tekenen een onderdeel wordt van een georganiseerde intellectuele strategie die kan worden overgedragen en onderwezen in een instituut, met andere woorden, op het moment – en hierin ligt de betekenis – dat onze beschaving denkt dat architectuur geschikt is om op een winstgevende manier te worden gebruikt. De rol van de tekening verandert werkelijk totaal op het moment dat het concept van nut de overheersende rol aanneemt in het systeem van beoordelen dat we gebruiken voor de produktie van architectuur. Op het moment dat nut, de vraag of een ding geschikt is om te worden gebruikt, een legaal criterium wordt voor de beoordeling van architectuur, veranderen ook de rol en het doel van de tekening op diepgaande wijze.

Sta me toe dat ik hier even bij stilsta, bij dit nut, bij dit gebruik. We beoordelen een ding enkel en alleen omdat dit ding, dit object, geschikt is om te worden gebruikt. Wat betekent dit? Er ligt iets verborgen in het concept van gebruik. We gebruiken niet als we niet consumeren. Het is onmogelijk het oorspronkelijke verband door te knippen dat bestaat tussen het idee dat ten grondslag ligt aan nuttigheid en het idee van consumptie. We gebruiken, en op het moment dat we gebruiken, consumeren we. Als architectuur wordt gebruikt, wordt ze geconsumeerd. De rol van deze architectonische gebeurte-

nis is, zoals u wel zult begrijpen, een volledig andere. Deze gebeurtenis vervult nu haar bestemming op het moment dat ze wordt geconsumeerd. Toen we eerder spraken over de eerste modernen zeiden we evenwel dat de vervulling van elke architectonische gebeurtenis gelegen is in het openen van de poort naar de waarheid. U begrijpt dat de waarheid niet iets is, dat je kunt bereiken. Het is iets waar je naar kunt zoeken, waarbij je van begin af aan weet dat je het onmogelijk kunt bereiken. Maar juist omdat de waarheid iets is dat je niet kunt bereiken, kan het ook niet worden geconsumeerd. Het gaat altijd om een queeste; op zoek naar de waarheid bevind je je altijd in een respectvolle positie ten opzichte van de bron van waarheid, die bestaat uit het verleden. Echter, wanneer de vervulling van het object bestaat uit consumptie, het gebruik, impliceert dit dat het object, de architectonische gebeurtenis, geconcipieerd is om te verdwijnen. De vervulling van het nut is verdwijning; niet een gebeurtenis die de poort opent naar een oneindige zoektocht naar waarheid, maar iets met een gegeven tijd, onderworpen aan geboorte en dood.

Op dit punt aangekomen wordt iets eigenaardigs in de houding van de moderne, eigentijdse architect – we zouden ook kunnen zeggen in de houding van de moderne kunstenaar – begrijpelijk: namelijk het idee dat de kunstenaar of de architect in staat is om aan iets het leven te schenken. Voor een klassiek-moderne architect was dit de grootste zonde. We kunnen nergens het leven aan schenken. We kunnen alleen de zoektocht naar de waarheid die het verleden ons heeft overgedragen levend houden. Wij modernen denken echter in staat te zijn onszelf voortdurend opnieuw uit te vinden, onszelf voortdurend te vernieuwen; we zijn in staat leven te geven aan het nieuwe, het nieuwe te creëren. Dit nieuwe is uiteraard alleen perfect wanneer het af is, wanneer het is geconsumeerd, wanneer het is verbruikt.

Maar wat is dan dit nut, waarom gebruiken we iets? Waarom gebruiken mensen objecten, gereedschappen, dingen, de natuur? En wat zijn dat dan, 'mensen'? Gebruik is voortdurend verbonden met het idee van de oorspronkelijke armoede van de mens, deze toevallige bewoner van de wereld. Mensen gebruiken enkel en alleen omdat ze arm zijn. Ze gebruiken omdat ze alleen zijn. Ze gebruiken omdat ze zwak zijn. Met andere woorden, wanneer we aannemen dat de waarde van een architectonische gebeurtenis is gebaseerd op haar vermogen een zeker nut te vervullen, dan beoordelen we deze gebeurtenis op basis van onze ware armoede. We transformeren armoede in een waarde. We vallen terug tot een toestand waarin kunst, architectuur, enzovoort, niet langer de representatie zijn van onze werkelijke conditie, maar enkel nog een gelegenheid tot het creëren van maskers, geplaatst voor de realiteit van ons leven.

Laten we nog even terugkeren naar onze zoektocht naar waarheid, waarbij we helder in ons hoofd hebben dat de waarheid een continu pad is, een doorlopende straat, een weg zonder einde. In het idee van het gebruik daarentegen liggen altijd een begin en een einde besloten. Vanuit dit gezichtspunt bezien

is dit idee verbonden met nog een van de grootste mythes van onze moderne tijd, van het hedendaagse tijdperk: het idee dat we door de dingen, door de architectuur veilig zijn. In de hoofden van alle mensen leeft dit stupide idee dat een dak bescherming is. Het huis is bescherming. We leren onze kinderen van nog geen twee jaar oud te dromen van mooie kleine huizen, aan de rand van een donker bos, waar in het duister een kaars brandt. Dit is het idee dat we hebben, dat we onder het dak beschermd zijn, terwijl het juist andersom is, onder het dak zijn we arm. Alle prachtige dingen die we in onze huisjes plaatsen, in onze kleine dozen, al die maskers die we rond het huis verzamelen moeten onze werkelijke armoede maskeren. Als op een dag onze maatschappij in staat zou zijn om zich heen te kijken en zou proberen dat, wat voortdurend aan ons wordt gepresenteerd als schoonheid, rijkdom, veiligheid, te lezen als een uitdrukking van de ware armoede van onze conditie, hoeveel rijker zouden wij dan niet kunnen zijn! Hoeveel intelligenter zou het ook niet zijn om het aantal vierkante meters te beperken van het podium waarop de architecten voortdurend optreden, daar, in het hart van alles. Als we voor een ogenblik onze geest zouden kunnen bevrijden van dit idee, van dit levende museum van onze armoede, dat we elke avond binnentreden en dat elke dag voor ons wordt gebouwd, dan zouden we ons kunnen voorstellen hoeveel minder de macht van onze architectuur zou zijn en hoe mooi het zou zijn om te zien dat veel architecten hoogstens werk zouden kunnen vinden door in de grote magazijnen en warenhuizen de geschenken te verpakken voor het kleine horror-museum waarin we leven. En hoe zou je kunnen geloven, wanneer je denkt in deze termen, dat ook maar één van die gebouwen die de afgelopen jaren bij voortduring onze steden zijn binnengevallen, een betekenis heeft? Zou het je ook maar iets kunnen schelen dat je, in het vliegtuig naar Amerika, een tijdschrift voorgeschoteld krijgt met daarin een foto van Mr. Michael Graves? Dit zou het beeld van de architectuur kunnen bijstellen, dat niet eens in staat is de aandacht te trekken van mijn twee jaar oude dochter, en het feit naar voren brengen dat dit alles niets anders is dan de uitdrukking van de vreselijke smaak en blindheid van ons tijdperk, van onze maatschappij.

U ziet, het is in dit systeem, in deze conditie, dat het gebruik, het idee van nut, op het punt komt dat het ons volkomen verblindt, dat we zelfs gaan geloven dat het mogelijk is een Aldo-Rossi-koffiepot te gebruiken. Iedere ochtend branden we onze vingers aan het probleem van het gebruik van een koffiepot van Aldo Rossi, in plaats van gewoon de oude te gebruiken, die werkt en die er al decennia lang is. Maar op het moment dat we zo'n pot bezitten – en ik heb er vele cadeau gekregen, de koffiepot van Aldo Rossi, van Michael Graves, van Robert Venturi, enzovoort – ziet ons kleine museum er veel bewoonbaarder uit, voelen we ons veiliger, en zijn we ook bereid, als we erg rijk zijn, een van hun tekeningen te kopen. Tekeningen die niets meer zijn dan de projectie van het feit dat deze architectuur niets meer is dan de

expressie van de overweldigende macht van het idee van gebruik. Niets meer dan de uitdrukking van onze armoede. En door deze objecten, door deze mooie tekeningen, introduceren we in ons huis, in ons leven en voor de ogen van onze kinderen, de maskers die hen blinder en blinder zullen maken voor de realiteit van het leven waarin we wegzinken.

Wanneer u de tekeningen gaat bekijken, zult u twee strategieën zien, die door deze tentoonstelling duidelijk worden aangegeven. Aan de ene kant het feit dat architecten gewoonlijk ongecultiveerd zijn en dus iets ontdekken dat vele jaren geleden al is ontdekt en dit proberen te verkopen als iets nieuws. Aan de andere kant, en dit is eigenlijk heel interessant, zijn deze tekeningen de uitdrukking van een soort ziekte, een soort vertwijfeling, een angst voor het moment, voor de kans – één op een miljoen, maar desalniettemin een kans – dat deze tekeningen op een dag architectuur zouden kunnen worden. Deze tekeningen worden geproduceerd als een poging om dit moment op te schorten, ze introduceren een gigantische tijds kloof tussen het moment dat het werk op de tafel van de architect komt en het moment dat het gebouw op zijn plaats zou kunnen staan. Ik neem aan dat u allen vele malen in de tijdschriften eigentijdse tekeningen gereproduceerd heeft gezien. U noteerde het adres van het project, in Amsterdam, Los Angeles, Antwerpen of waar dan ook, en na een paar jaar had u de kans om het gebouw te zien. Hoeveel werd er niet beloofd in de tijdschriften, hoeveel werd er niet beloofd in de tekeningen, en hoe arm blijken de gebouwen! Geconfronteerd met de ongelooflijke kwantiteit aan kleurenpagina's, geproduceerd door architecten en gedrukt over de hele wereld en vooral in Japan, moeten we ons afvragen: waarom? Waarom wijden we deze enorme hoeveelheid literatuur aan leugens en maskers? Voor cliënten? Voor idiote architectuurstudenten aan de Amerikaanse scholen die rondwalen in Alaska? Waarvoor? Alleen om te liegen?

Maar als we verder kijken en alle uiterlijke schijn wegschrapen, dan kunnen we in deze produktie van een ongelooflijk aantal leugens dezelfde vertwijfeling ontwaren, die zo typerend is voor de architect die oog in oog staat met het gebouw. Omdat we kunnen discussiëren en moeten discussiëren, omdat we kunnen denken en moeten denken, omdat we kunnen vechten en moeten vechten over tekeningen, moeten we deze tekeningen onderzoeken, en moeten we er een tentoonstelling aan wijden. Maar architectuur is iets dat gebouwd wordt met stenen, stenen onder de zon, in het licht. Er ligt dus deze vertwijfeling in al dit tekenwerk. In de tekeningen is op geen enkele manier een aanwijzing te vinden voor de bouwvakker, voor de constructeur, over de materialen, over de constructie; over de samenhang van het gebouw, hoe het blijft staan, hoe het werkt. We kunnen concluderen dat deze tekeningen enerzijds de uitdrukking zijn van de vertwijfeling, de vertwijfeling van onze tijd, maar anderzijds eenvoudigweg maskers, in sommige gevallen de uitdrukking van een

intellectueel gebrek aan eerlijkheid, en in andere gevallen de demonstratie van een absolute afwezigheid van 'pudeur', van schroom van onze tijd.

10
Waarschijnlijk herinnert u zich de volgende prachtige uitspraak van Otto Wagner. Otto Wagner was zeker niet naïef, hij was zeer ontwikkeld, briljant en een echte man van de wereld. Hij was volledig op de hoogte van wat er speelde in het Wenen van zijn tijd. Er is echter een zin aan het einde van zijn boek *Moderne Architectuur*, die werkelijk verbijsterend is door zijn naïviteit. Wagner zei, en ik paraphraseer enigszins: 'Hoe kan architectuur in deze tijd overleven in deze stad, wanneer de zangers van de opera meer betaald krijgen dan dat Gottfried Semper gedurende zijn hele carrière kreeg voor alle gebouwen die hij heeft ontworpen?' Naïef en openhartig. Maar er schuilt iets van waarheid in zijn opmerking en al dit tekenwerk vormt hierop de reactie. Gottfried Semper bouwde zijn gebouwen door heel Europa en hij nam aan dat hij beoordeeld zou worden naar de gebouwen die hij ontwierp. Hetzelfde geldt voor Wagner. In al dit tekenwerk echter, in deze moderne, eigentijdse houding, heeft de architect geen enkele 'pudeur'. Hedendaagse architecten denken dat alles wat ze doen belangrijk is. Alle kleine schetsjes zijn belangrijk, alle handelingen moeten worden tentoongesteld. Denk dan aan het 'Dom-ino-diagram' van Le Corbusier, waar een ieder van ons leerde wat moderne hedendaagse architectuur is. De aandacht voor de tekening en de selectie van wat er wordt getoond demonstreren het ontwerpproces, de essentiële stappen: 'pudeur', zelfbeheersing, eerlijkheid. Tegenwoordig wordt alles tentoongesteld. Er is geen geheim meer. Elke stap, elke overgang wordt ons aangeboden als een spektakel op zich. Met andere woorden, de architecten losten het probleem op dat Otto Wagner in vertwijfeling bracht: ze werden zangers, popzangers, op dezelfde wijze waarop ze produceren voor de armoede van ons huis, die onmogelijke koffiepot...

Op dezelfde wijze verknoeien ze onze tijd door alles wat ze produceren tentoon te stellen in tijdschriften en op exposities, waarmee ze ook het laatste geheim van de goede architect verspelen: het bezit, ten minste, van een diepkritische houding ten opzichte van het eigenlijke werk van het ontwerpen. Aan het einde van de jaren twintig stelde Le Corbusier, in een van zijn momenten van bijzondere oprechtheid, zichzelf de vraag: 'Wat is het lot van de architect? De architect kan een groot acrobaat zijn of een pathetische clown.' Welnu, de tijd heeft ons een antwoord gegeven. Het grootste, overgrote deel van wat tegenwoordig architectuur is, is een voorstelling van clowns. Dank u!

Vertaling: Dirk van den Heuvel