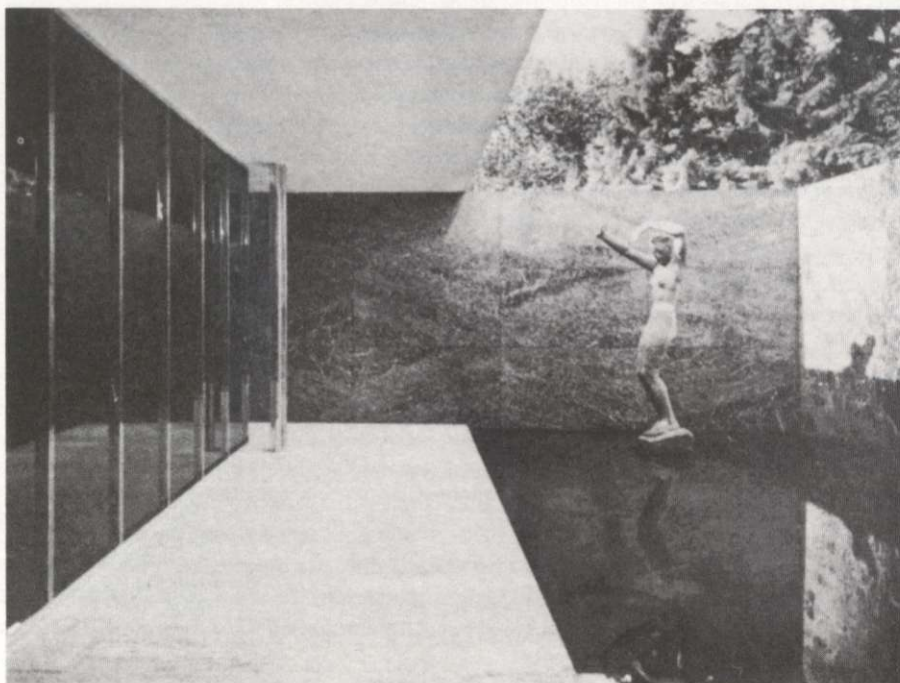




MIES VAN DER ROHE: GERMAN PAVILION AT THE BARCELONA EXPOSITION, SPAIN. 1929. INNER POOL

Because of distinctive materials, the planes retain their independence. As a result the composition is of apparently intersecting, rather than merely enclosing, planes. The different textures, including that of the water, provide decoration. The Kolbe statue has a magnificent background and though isolated is an important part of the design.

INDRUK wekkend

Over het codificeren van regels in de architectuur

Ook wel: een alternatieve lezing van *The International Style* (1932)

Adolf Hitler zei ooit eens het volgende tegen Albert Speer, zijn
aartsarchitect:

'Zie je daar de façade van die nieuwe staalfabriek? Wat zijn de proporties ervan toch fraai. Hier zijn de eisen volkomen verschillend van die van bijvoorbeeld een platform voor een partijcongres. In het laatste geval is de dorische stijl de uitdrukking van onze Nieuwe Orde; hier – bij deze fabriek – is de technische oplossing veel geschikter. Maar wanneer nu een van die zogenaamde moderne architecten langs zou komen en een stadhuis of een woningcomplex in deze fabrieksstijl zou willen bouwen, dan zou ik zeggen: die snapt er geen bal van. Dat is helemaal niet modern maar juist *smakeloos*, en het schendt bovendien ook nog eens de eeuwige wetten van de architectuur. Licht, lucht en efficiency horen thuis op de werkplek; in een stadhuis daarentegen eis ik waardigheid.'

Zo'n vijftig jaar later kunnen we in de uitgeschreven versie van de *Chicago Tapes* – een debat tussen allemaal hedendaagse architectonische *hot shots* over van alles en nog wat, en vaak over niets – een woordenwisseling nalezen tussen Kleihues en L. Krier naar aanleiding van het project van de eerste voor een tentoonstellingsgebouw in Bonn:

'Ik ben helemaal geen ingenieur, ik ben architect', zegt Kleihues tegen iemand die hem ervan beschuldigde eigenlijk in de eerste categorie thuis te horen. Hierop merkt Krier gütig op: 'Ah, zó lossen de heren hun meningsverschil op!' Kleihues opnieuw: 'Nee dat zou te eenvoudig zijn.' Krier: 'Waarom zou eigenlijk een museum naar de theatercultuur moeten kijken?' Kleihues: 'Het is helemaal geen museum, maar een tentoonstellingshal.' En tenslotte Krier: 'Het is eigenlijk van alles tegelijk, maar *het ziet eruit als een fabriek*.'

Wat impliceer ik hier allemaal? Wat insinueer ik hiermee eigenlijk?

Ben ik, met het verwerpelijke mechanisme van de *guilt by association*, bezig Krier ervan te betichten dat hij een fascist is, terwijl ik tegelijk – want *guilt by association* werkt natuurlijk twee kanten op – Hitler verhef tot de verheven rangen van de serieuze postmoderne architecten?

Niets van dit al! Het enige wat ik probeer te doen is een probleem oproepen – en wel het probleem van de theoretische status van zogenaamde 'architectuurtheorieën', en meer in het bijzonder van het soort theoretische teksten waarin regels voor het beroep worden gepropageerd, zoals bijvoorbeeld het manifest van Johnson en Hitchcock over *The International Style* uit 1932 of het hoofdstuk *The Emergent Rules* van Jencks in diens meer recente boek over postmodernisme.³

Historisch gezien dekt het begrip architectuurtheorie alle pogingen om regels, voorschriften en principes te ontwikkelen die de ontwerp- en bouwpraktijk zouden moeten reguleren.⁴ Hoewel nogal

¹
Geciteerd in: Elaine S. Hochman, *Architects of Fortune, Mies van der Rohe and the Third Reich*, New York, Fromm, 1990, p. 236.

²
The Chicago Tapes, Transcripts of the Conference at the University of Illinois at Chicago, New York, Rizzoli, 1987, p. 142.

³
Charles Jencks, *Postmodernism – The New Classicism in Art and Architecture*, New York / Londen, Academy, 1987.

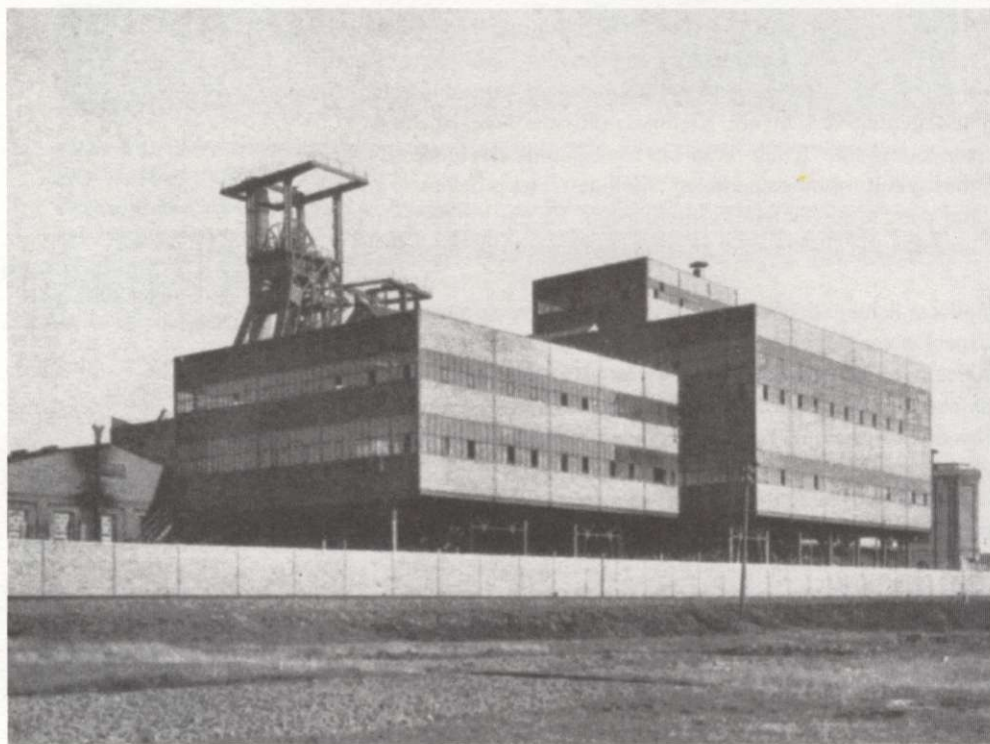
⁴
Ik volg hier Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 4.

wat hedendaagse architectuurtheoretici deze opvatting verwerpen en graag meer verklarende kracht voor hun eigen teksten claimen, bevestigt lezing van de documentaire geschiedenis van architectuurtheorieën van de hand van Lefavre en Tzonis deze aan Scruton ontleende definitie van het begrip architectuurtheorie.⁵ De prescriptieve, verordonnerende kenmerken van dit type tekst overheersen elk ander oogmerk, waarbij vooral opvalt dat de wendbaarheid van de verschillende termen groot is. Wetenschappelijke of filosofische precisie is hier eerder uitzondering dan regel. Deze teksten gaan dan ook grotendeels over woorden en hun betekenissen. Hoewel de deelnemers aan dergelijke architectuurdebatten zichzelf veelal zien als analytici die de empirisch *juiste* definities geven van de begrippen, lijkt hun feitelijke functie eerder *logomagisch* – dat wil zeggen een poging om betekenissen te vestigen en het eigen perspectief op architectuur en maatschappij aan anderen op te dringen. Hoewel deze drang eigen is aan alle architectuurtheoretische teksten, zou je kunnen zeggen dat vanaf het begin van de negentiende eeuw – en zeker na Nietzsche – de logomagie zelfbewust is geworden. Definieerde Nietzsche immers moderne kunst niet als ‘de kunst van het tiranniseren’ en als ‘logica van het tot formule geworden motief’...
Indruk wekken, indruk maken kortom!

Dit kan de vorm aannemen van succesvolle overreding zoals bijvoorbeeld in de prachtige poëtische tekst van Van Eyck over zijn weeshuis – zonder dat tekst en ontwerp overigens ook maar minimaal toetsbaar op elkaar zijn betrokken.⁶ Maar zo’n poging kan ook belachelijk worden wanneer bijvoorbeeld een door Barr geciteerde architect

5
Lianne Lefavre en Alexander Tzonis,
*De oorsprong van de moderne architectuur –
een geschiedenis in documenten*, Nijmegen,
SUN, 1990.

6
Van Eyck, ‘Is architecture going to reconcile basic values?’, in: O. Newman (red.),
CLAM ’59 in Otterlo, Stuttgart, 1961, pp. 26-35 en 216, 217 (conclusie).



THEODOR MERRILL: KÖNIGSRUBE MINE WORKS, BOCHUM, GERMANY. 1930

An example of revealed framework which except at great scale is less satisfactory than the usual method of sheathing the frame.

claimt dat hij 'functionalist' is omdat hij 'zich voegt naar de eisen van zijn cliënt, omdat hij die wensen beschouwt als een van de functies van het ontwerp...'

Functionalistische variaties – een plaagstoot

Als ik dat zou willen, zou ik Hitler en Speer serieus probleemloos op kunnen voeren als de meest perfecte functionalisten. Ik zou kunnen redeneren dat hun analyse van de Duitse situatie tussen de twee wereldoorlogen het begrip functie veel beter hanteerde dan de nogal kortzichtige Russische constructivisten dat deden in hun vergelijking van de samenleving met een machine. De Duitsers hadden – zeker toen – bijzondere cultuurkenmerken die hen tot een apart volk stempelden, zoals natuurlijk ook Italianen en Fransen een apart volk vormden met een betrekkelijk eigen identiteit. Het Reich van de nazi's werd getypeerd door een zeer bijzondere machtsstructuur met een corporatieve, door de staat gecontroleerde samenwerking tussen de maatschappelijke klassen.⁷ Het kwam erop neer dat arbeid, transport, civiel leven en gezinsleven bijzondere, zeer verschillende functies binnen de samenleving kregen toegewezen. Hiervoor één en dezelfde architectonische stijl gebruiken, zou neerkomen op een extreem *anti*-functionalisme.

Voor degenen die aan het Reich een historische missie toeschreven, was het ook bij uitstek functionalistisch om Speers zogenaamde *ruïne-wet* te volgen, die eiste dat openbare en monumentale gebouwen niet slechts met een oog voor nut en kosten moesten worden ontworpen – als imposante werken voor Hitlers onderdanen – maar ook als een sublieme massa materiaal waarvan de constructie zodanig in verval zou raken dat ze over zo'n duizend jaar zou veranderen in een indrukwekkende ruïne voor toeschouwers die ze dan zouden interpreteren als de ruïneuze resten van een Groot Tijdperk – het Duizendjarig Rijk.⁸ Wat zou er nu functionalistischer kunnen zijn in het architectuurdenken dan dit... – nota bene de manipulatie van het sublieme in de architectuur, niet alleen vanuit het perspectief van de contemporaine Duitse burger, maar ook vanuit het perspectief van de nog in het verre verschiet liggende nakomelingen. Ingebouwde ruïnequaliteit, kortom.

En wat te denken van de kritiek op de giganteske proporties van de ontwerpen voor verschillende gebouwen die bestemd waren voor de verzameling van *das Volk*? Besef goed dat de Berlijnse Koepelhal bedoeld was voor 180.000 en het Nuernberger *Märzfeld* voor niet minder dan 400.000 mensen. De schaal van dergelijke werken was zodanig dat ze niet door de participanten van dergelijke meetings *zelf* kon worden ervaren – de deelnemers zag men slechts als 'menselijke architectuur' welke aansloot op, en samenwerkte met, de 'stenen architectuur'. De verpolitiekte kritiek zegt hiervan dat dit leek op de barokke absolutistische centrering van bijvoorbeeld de tuinen en het paleis van Versailles, waarbij alleen de vorst, en in dit geval Hitler, met zijn kleine elite-bende vanaf het hoge podium de gehele geplande scène zou kunnen waarnemen. Gebouwen en massa zijn er in deze kritiek slechts voor hùn blik. Maar wat had de criticus het hier bij het verkeerde eind! Deze bouwwerken, deze 'kathedralen van licht' met de enorme schijnwerpers die hun lichtbundels loodrecht de hemel

⁷ Vgl. Nicos Poulantzas, *Fascisme et dictature – la III-ème Internationale face au fascisme*, Parijs, Maspero, 1970, voor een diepgaande analyse van de politiek-structurele verschillen tussen dictatuur, democratie en fascisme.

⁸ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, 1970, p. 66. Het geval Muthesius toont bijvoorbeeld dat binnen het functionalisme vele opties voorhanden zijn; hij wilde dat architectuur respect zou hebben voor rang of persoon, waarmee hij in feite de Duitse sociologische 'functies' van Hitler negeerde. Zie citaten in Markus Bernauer, *Die Ästhetik der Masse*, Basel, Wiese, 1990, p. 209.

injoegen, en deze 'menselijke architectuur' met haar honderdduizenden fakkels – ze dienden slechts als inhoud voor het massamedium van de tv waarop het Duitse Volk in zijn totaliteit getuige had moeten zijn van de viering van de superioriteit van het eigen ras en van de eigen, in Hitler geconcentreerde, macht. De televisie was door Speer en de zijnen reeds meegepland als het voornaamste kanaal door middel waarvan de 400.000 mensen op het *Märzfeld* als pars pro toto tot beeld van het Volk als geheel zou worden – een beeld, dat nota bene door dat gehele volk, verspreid over de Duitse steden en dorpen, *instant* zou kunnen worden geconsumeerd.⁹ Voorwaar, de hoogste vorm van sociaal en architectonisch functionalisme, zo zou je kunnen zeggen.

Zoals duidelijk is geworden, geef ik in het voorgaande zelf geen definities van termen als functie en functionalisme. Het enige dat ik beoog met mijn opmerkingen over Speer en Krier is aan te geven dat alle architectuurtheorie en -kritiek van nature contextueel is – ideologisch en dus logomagisch. Ik wil uitdrukkelijk niet Krier, maar evenmin Mies of Gropius op grond van geselecteerde uitspraken naar voren schuiven als *fellow travelers* van het Nationaal Socialisme.¹⁰ Het enige wat me hier interesseert is hoe dat logomagische spelletje met woorden, regels en voorschriften nu precies werkt. Waarom steeds weer die regels en principes in de architectuurgeschiedenis?

De regels van de chaos

Wanneer ik de Groningse hoogleraar architectuurgeschiedenis Ed Taverne goed begrijp, claimde deze in een lezing die hij in 1993 in Delft hield, dat de twee aan de geschiedschrijving van de architectuur richtinggevend perspectieven van de laatste decennia – Tafuri's wat opgewerkte historisch-materialisme en Foucault's Benthamitisch panopticisme – failliet zijn en dat een soort chaos-theorie zal gaan overheersen.¹¹ Je kunt de architectuurgeschiedenis niet schrijven vanuit dit soort eenzijdige gezichtspunten omdat architectuur zich min of meer toevallig ontwikkelt – dat lijkt de boodschap van Taverne. Dat *zou* het geval kunnen zijn, maar het lijkt desalniettemin nuttig zich af te vragen of de toevallige genese van elementen niet toch resulteert in een min of meer welomschreven structuur met ten minste enkele ontwikkelingswetten... Maar omwille van het argument zou je kunnen veronderstellen dat elke lijn of structuur in de geschiedenis slechts het produkt is van de projectieve energie van de historicus. Dan nog verklaart dit zuivere historicisme nog steeds niet waarom architecten zelf steeds weer hebben geprobeerd hun zaakjes op orde te stellen door middel van de verkondiging en het opleggen van regels. Dit is sterker het geval in de architectuur dan in enige andere kunst. In de beeldende kunsten is het regelen door middel van manifesten geen onbekend verschijnsel, maar hier valt op dat dit vooral gebeurt door mensen die imperialistische neigingen vertonen ten opzichte van andere kunsten, vooral ten opzichte van... de architectuur; ik denk hierbij vooral aan mensen als Mondriaan. Zelfs in onze dagen, waarin toch vooral sprake is van 'architectuuropvattingen' met een zekere mate van willekeur, geeft het debat in de scholen en in de architectonische pers de lezer een indruk van gewapend pluralisme. Hoewel vanuit het perspectief van de chaos-georiën-

9

Vgl. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus, Kunst und Konterrevolution*, München, Hanser, 1974, pp. 129 e.v.

10

Vgl. Hochman, *Architects of Fortune*, p. 94; Walter Gropius, aangehaald in Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, p. 227; verder Nikolaus Pevsner, *An outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 428, waar hij schrijft over de moderne stijl voor fabrieksgebouwen en vaststelt dat de architectuur voor religieuze gebouwen 'achterligt'. Ronchamp van Le Corbusier wordt voorgesteld als 'een revolve tegen de rede'.

11

Een lezing bij de aanbieding van het boek *Urban rituals in Italy and the Netherlands* van Heidi de Mare en Anna Vos, in de Delftse Aula op 4 juni 1993, waarin hij onder meer commentaar levert op Olmo en claimt dat de geschiedenis van de Moderne Beweging die tot nu toe eigenlijk vooral werd geschreven door haar eigen participanten, herschreven zou moeten worden door echte historici. Of die 'echte' historici vrij zullen zijn van *partis pris* is natuurlijk een vraag, maar enige distantie is bij geschiedschrijving van wat dan ook natuurlijk nooit weg.

teerde historicus de architectuur dan versplinterd en toevallig mag overkomen, zuchten architecten nog steeds naar een regulerende code. Esthetici beweren zelfs dat kunstenaars en in het bijzonder architecten eenvoudigweg regels *behoeven*. De Engelse filosoof en ethicus Scruton stelt in *The Aesthetics of Architecture* vast dat de architect 'door een gehoorzaamheidsregel moet worden ingetoomd' opdat hij in staat is 'zijn intuïtie te vertalen in termen die publiek begrijpelijk zijn en die zijn gebouw verenigen met een orde die niet alleen herkenbaar is voor de expert, maar ook voor de gewone man'. 'Significante afwijking van regels' is daarmee voor Scruton cruciaal voor architectuur, hetgeen tegelijk duidelijk maakt waarom architectuur geen taal is, zoals sommigen beweren; je zou wellicht kunnen spreken van een 'architectonisch vocabulaire', maar nooit van een grammatica of syntaxis met haar rigide waarheids-referentiële orde.¹² In wat algemene zin schrijft de kunsthistoricus Gombrich in zijn klassieke boek *Art and Illusion* dat 'de vorm van een afbeelding niet kan worden losgemaakt van haar doel en van de vereisten van de samenleving waarin die visuele taal in omloop raakt'.¹³ Maar het zal duidelijk zijn dat nu juist die 'maatschappelijke vereisten' problematisch zijn, iets wat hoop ik in het volgende duidelijk zal worden. Yeats schreef ooit, in 1921, de volgende schitterende regels:

*Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*¹⁴

12

Vgl. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, pp. 250, 167 e.v.

13

Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londen, Phaidon, 1962, p. 78.

14

Yeats, *Collected Poems*, Londen, Macmillan, 1950, p. 211.



HANS SCHAROUN: APARTMENT HOUSE, SIEDLUNG SIEMENSSTADT, BERLIN. 1930

The curved end with its balconies gives distinction to the whole design. The fenestration is arbitrary and complicated.

Het zijn, dunkt me, dit soort ervaringen – met hun politieke, esthetische en persoonlijke implicaties – die ook zijn verwoord in twee uitspraken waartussen nota bene meer dan driekwart eeuw ligt – de een geschreven in 1904, de tweede in 1986. Muthesius pleitte voor een nieuwe stijl teneinde de ‘grenzeloze willekeur’ van de *Jugendstil* te vervangen, die alleen maar ‘individueel gemotiveerde vormen produceerde welke slechts mensen van dezelfde soort aanspraken’.¹⁵ Onze tijdgenoot Kounellis klaagt er in 1986 over dat vóór zijn tijd de bourgeoisie nog zorg droeg voor ‘een verticaliteit die de moraal bewaarde (...) en die het maken van beelden, en het aangeven van politieke en culturele grenzen nog verzekerde, waardoor ze synthese en centraliteit garandeerde op grond waarvan je iets kunt doen’.¹⁶ Beide auteurs verwoordden diezelfde ervaring van het verlies van een centrum, zo fraai aangegeven door Yeats, en samen maken ze duidelijk dat dit een ervaring is die al begon aan het begin van deze eeuw, waarmee duidelijk wordt dat de ‘vereisten van de samenleving’ al langer een probleem waren en dat zijn gebleven. Iets als een ‘totaal maatschappelijk subject’ werd tot een fictie en verdween uit beeld, maar tenminste de kunstenaars bleven verlangen naar zo’n centrum van regels – een ware paradox, wanneer je beseft dat juist kunstenaars in de moderniteit altijd worden voorgesteld als zijnde voortdurend in opstand tegen welke regel dan ook. Zelfs dada en het surrealisme schijnen in dit perspectief hun eigen historische nis te bezetten, inclusief hun ‘dead end’, en dit als gevolg van hun zelfbewuste strijd tegen de orde – vermoedelijk de laatste burcht van de kleinburgerlijke centraliteit – de oedipale vader van Freud. De vertegenwoordigers van het strikte functionalisme/constructivisme bijvoorbeeld, die esthetische normen wensten te negeren – de Le Corbusier van het *Petite Maison* uit 1923, of de Ginzburg die volhield dat alle studie van esthetisch-architectonische elementen het risico loopt van een ‘canonisering van vormen’ – gebruikten hun ‘machinisme’ wel degelijk als eigen esthetische norm.¹⁷

Wat motiveert die drang naar architectonische regels? Wat is hun verband met die ‘maatschappelijke vereisten’? Wat is het karakter van die regels? Bij het onderzoek van documenten waarin regels worden gegeven is niet zozeer de vraag van belang of de codes feitelijk gevestigd zijn geraakt, als wel naar de bijzondere manier waarop ze werden geformuleerd.¹⁸ In het hiernavolgende zal ik mij deze vraag stellen ten aanzien van *The International Style* van Hitchcock en Johnson.

Poe’s ‘imp of the perverse’

Het is niet zinvol ‘stijl’ toe te schrijven aan één enkel iemand. Stijl wordt, door een persoon of groep van personen, uit actuele gebouwen gedestilleerd om de regels en principes daarvan neer te leggen. Ruskin, bijvoorbeeld, deed een poging gebouwen ‘door de eeuwen heen’ te verifiëren om te komen tot een deductie van een universele set maatstaven; Semper daarentegen gebruikte de categorie van de stijl vooral als een instrument om verschillende historische stijlen te beschrijven en te categoriseren.¹⁹ Net als Valéry en Nietzsche concludeerde Semper dat stijl als orde pas ontstaat vanuit een situatie van willekeur en toeval. Een van de redenen waarom er periodiek emergente regels worden gecodificeerd, lijkt te zijn dat niet alleen in de

15

Muthesius, geciteerd in Bernauer, *Die Aesthetik der Masse*, p. 207.

16

Jannis Kounellis in: *Ein Gespräch*, Zürich, 1986, p. 11. Zie ook Gandelonas in *The Chicago Tapes*, p. 142: ‘I believe that there are rules in architecture.’ Eisenman lijkt, in hetzelfde boek, volledig buiten de architectuur te willen treden door regels in het vak volledig te ontkennen.

17

Vergelijk Le Corbusier’s *Une petite maison*, 1923, Zürich, Girsberger, 1954. Verder Moiseï Ginzburg, *Stili epocha*, Moskou, 1924; Engelse vert. *Style and Epoch*, Cambridge, Mass., MIT, 1982, min of meer in de lijn van Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co met hun commentaar in *Modern Architecture*, 1976, p. 209: ‘... making new linguistic repertoires serving social programmes’. Zie verder in de lijn van mijn betoog: Erwin Panofsky, ‘The history of art as a humanistic discipline’, in: *Meaning in the Visual Arts*, 1955, voetnoot 10.

18

Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, Granada, 1980, p. 153, merkt op dat men in plaats van gebouwen te bekritisseren, juist de theorieën erachter moet aanpakken. Vergelijk in dit verband ook Ernst H. Gombrich in zijn *Meditations on a Hobby Horse and other Essays in the Theory of Art*, 1978, p. 52: ‘You cannot argue with shapes but you can argue with painters and with those philosophies of art that have resulted in a situation that is as torturing to the artist, as it is stultifying to the critic.’ In een wat obscuur, maar niettemin in deze context relevant commentaar op Tafuri zegt Frederic Jameson in een gesprek met Michael Speaks, ‘Envelopes and Enclaves: The Space of Post-Civil Society’, in: *Assemblage* 17 (1992), pp. 30-37, dat ‘alle theorieën [ook politieke, culturele theorieën, R.S.] vandaag de dag via de code van de ruimtelijke orde dienen te gaan, teneinde hun object van analyse aan te kunnen’ (cursivering van mij, R.S.).

19

Zie Cornelis J. Baljon, *The Structure of Architectural Theory*, Delft, 1993, dissertatie faculteit der Bouwkunde, pp. 181, 220, 114, 160, en 92 e.v.

genese van orde kans en toeval een belangrijke rol spelen, maar dat dit ook het geval is bij de overdracht van eenmaal gevestigde orde en kennis. Zoals het geval bij de Kerk, wordt er voortdurend gepoogd om een soort *Summa* te geven, waarin ten minste de essentie van de verworven orde en van de inzichten wordt vastgelegd.²⁰ Volgens Semper komt daar nog bij dat de ideeën die tenslotte binnen de discipline van de architectuur worden gecodeerd, van buiten het vakgebied stammen – architectuur kleedt deze denkbeelden als het ware aan.²¹

Maar dezelfde gecompliceerde negentiende eeuw die Sempers positieve analyse van evolutionaire stijlen produceerde en Ruskins zoektocht naar die ene universele code, heeft ook het probleem opgeroepen van de *ironische zelfreflectie*.²² Bernauer heeft deze uiteindelijke perplexiteit of aporie in zijn boek *Die Aesthetik der Masse* geanalyseerd, en koppelt haar aan Richard Wagners gedachten over kunst. In een tijdsgewricht waarin mensen in rap tempo van elkaar geïsoleerd raken, is er als het ware een behoefte aan een door intellectuelen geleide re-mythologisering van het volk. Dit levert echter de paradox op dat het doel van zo'n proces – een verenigd volk als een 'levende' voedingsbodem voor nieuwe mythen – tegelijkertijd het resultaat is van zo'n re-mythologisering! Een dergelijke perplexiteit correspondeert met de paradox van de moderne kunstenaar die niet zozeer op zoek is naar een nieuwe mythe, als wel naar een *kunststijl* die in dezelfde beweging tot *levensstijl* wordt, of liever nog tot een stilering van dat leven, maar die niettemin ook wordt begrepen als de expressie van sociaal-culturele ideeën buiten de kunsten.²³ Dit betekent echter dat Sempers vertrouwen in een verankering van de architectonische ideeën buiten de architectuur verdwijnt – we verkeren opeens in de bekende situatie van de Baron von Münchhausen, die vermaarde ruiter die naar eigen zeggen erin slaagde om zichzelf, en tevens zijn paard uit het moeras te redden – door zich er aan de pruik uit te tillen! Met Poe kunnen we dit ook in motivationele termen beschrijven als 'the imp of the perverse' – dat kwelduiveltje van het perverse – die drang om niet te doen wat men zou *moeten* doen en om te doen wat eigenlijk niet kan.²⁴

²³ Bernauer, *Die Aesthetik der Masse*, pp. 175, 202. Vergelijk verder Tafuri, *Theories*, p. 231, en niet te vergeten Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, deel III, Zürich, 1931; Ned. vert. *De slaapwandelaars*, Baarn, Ambo, 1988, pp. 126 e.v. Romantische ironie – hyperreflexief, en in haar entropische consequentie ook verminkend voor de vermogens tot communicatie – heeft ook een agressieve loot die kan worden opgespoord in het werk van de late Friedrich Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, 1841/1842, Frank (ed.), 1977, p. 252, en de inleiding, pp. 24 e.v.; in Friedrich Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*, deel II, Karl Schlechter (ed.), München, Hanser, 1956, pp. 771 e.v.; en Georges Sorel, *Reflexions sur la violence* (1908) waarover het interessante boek van Irving Louis Horowitz *Radicalism and the Revolt against Reason, The Social Theories of Georges Sorel, with a translation of his essay on the decomposition of Marxism*,

Londen, 1968, p. 130. Zij allen verbonden de notie van 'waarheid' met die van macht en individueel perspectief, en voor hen werd sociale actie geolied, zo niet aangevuurd door intuïtieve verbeelding, en zeker niet door redelijk discours. Ik zou dit graag het *bella-donna-effect van de redelijke charme* willen noemen – de paradox van iemand die niet gelooft in wat hij schrijft teneinde anderen erin te laten geloven en tot handelen aan te sporen... Een fraai voorbeeld van deze ironie is Loos' titel voor zijn tijdschrift *Das Andere*, met als ondertitel 'een tijdschrift ter introductie van de cultuur van het Westen in Oostenrijk'.

²⁴ Zie Edgar Allan Poe, *Tales*, New York, Random House, 1944, pp. 440, 441. De eerste Engelse versie van dit essay droeg de *pun*-titel *IMPRESSION* om deze schuld aan Poe in te lossen. In verband met deze vervelende kleine '(p)imp of (post)modern history' (zoals het in de Engelse versie

²⁰ Ibidem, p. 131. Zie verder Jencks, *Postmodernism*, p. 320. Zie voor relevante citaten van Nietzsche en Valéry: Manfredo Tafuri en G. Teyssot in: Demetri Porphyrios (red.), *Architectural Design*, 1982, nr. 5/6, p. 23.

²¹ Zie Baljon, *The Structure of Architectural Theory*, p. 116.

²² Strikt genomen komt die probleemstelling op in de laatste vijf jaar van de achttiende eeuw in het werk van de zogenaamde Duitse *Frühromantiker* zoals Novalis en Schlegel en niet te vergeten Tieck. Vergelijk ook Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989. Niettemin is het probleem typisch negentiende-eeuws – in de twintigste eeuw wordt het eerder een van de vele spelletjes die intellectuelen met zichzelf spelen; in de vorige eeuw daarentegen woog het als een loden last op de zwakke schouders van intellectuelen voor wie het beseft dat men deze wereld niet wilde, maar haar ook niet kon inruilen voor iets anders – op straffe van suïcidale pogingen – nijpend was.

heette) zou je ook Piet Mondriaan kunnen citeren in: Harry Holtzman en Martin S. James (ed.), *The New Art – The New Life – The Collected Writings of Piet Mondrian*, Londen, Thames and Hudson, 1987, p. 17, over de ervaring met regels van een nieuwe stijl, niet als 'discipline' maar als 'noodzaak'.

Om een regelgevende tekst als *The International Style* te kunnen analyseren, moet ik eerst enkele instrumenten ontwikkelen: een onderscheid tussen typen regels en een onderscheid tussen verschillende effecten van regels.

Doorslaggevend voor het moderne bewustzijn is de notie van *post-histoire* – de idee dat we leven in een post-historische periode waarin de geschiedenis van het bestaan van verschillende culturen, naast dan wel na elkaar, is geëindigd.²⁵ Toch worden we geconfronteerd met het koppige voortbestaan van allerlei culturele nissen. Om nu de verschillende codificaties van regels te kunnen begrijpen, moeten we eerst nagaan hoe de regelgevers deze paradox van het gelijktijdig bestaan van een internationale, universele, technische civilisatie en van diverse professionele en andersoortige subculturen, begrijpen. Ik grijp hiervoor terug op het werk van Wittgenstein. In zijn *Tractatus* van 1921 gaat Wittgenstein nog uit van een universele, puur rationele taal – een taal waarvan hij toen dacht dat het de enige taal was waarin je überhaupt iets zinnigs zou kunnen zeggen, iets dat kortom het zeggen waard was. Alle ervaring die niet in die taal kon worden geformuleerd, diende ongezegd te blijven – je was kortom ofwel zeker en sprak, of je handelde, leefde, zong, schilderde... maar hield je mond.²⁶ De *Tractatus* stelt dus een model voor van een universele geciviliseerde taal – een taal der civilisatie die wordt opgevat als een cultuur die in toeneemende mate wordt gespecificeerd volgens de codes van technologie, management en efficiency. Vanuit dit perspectief zou de wereld natuurlijk nogal zwijzaam moeten zijn, maar zoals gewoonlijk verkiezen mensen om niet te zwijgen en ze gaan vrolijk verder met het babbelen van hun subculturele onzin.

Nu had Wittgenstein, toen hij in 1945 zijn *Filosofische onderzoeken* schreef, de grootheid om dit spraakzame gegeven te accepteren, en om niet alleen de ladder van de *Tractatus* ná het klimmen weg te gooien, maar de hele idee van de klim naar die filosofische, positieve verhevenheid zelf te schrappen.²⁷ In contrast met die ene universele, louter beschrijvende eenheidstaal, ontwikkelt hij nu het idee van het bestaan van *vele* taalspelen – even zo vele instrumenten voor een veelheid van verschillende doelen. Een van die taalspelen bestaat dan wellicht nog uit ‘zuiver’ wetenschappelijke verslagen, maar daarnaast zijn er nu zeer veel andere taalspelen waarbinnen geen aanwijsbare dan wel bewijsbare hiërarchie bestaat. Elk van die taalspelen behoeft regels, maar die regels zijn niet meer bij voorbaat van het bevelende of van het rapporterende type en ze kunnen ook meer of minder vaag zijn. Spelen hebben niet alleen regels maar ook een inzet – een doel – en die inzet, ‘the point of the game’, bepaalt de typen regels die worden gehanteerd.²⁸

Het meest algemene begrip van regels is dat van de *discipline*. In sociale situaties gedragen mensen zich op een min of meer gedisciplineerde of geordende wijze – een orde die voortdurend door middel van repeterende communicatie wordt herbevestigd of langzamerhand wordt gewijzigd. In plaats van bevelen en regels tegenover elkaar te plaatsen, lijkt het theoretisch produktiever om normatieve en bevelende functies van één en dezelfde regel te onderscheiden. De bevelsfunctie vestigt in dit geval een relatie van gehoorzaamheid tussen degene die beveelt en degene die wordt bevolen; de normatieve of

25

De eerste die bij mijn weten deze term van Cournot (1801/1877) weer actualiseerde en daarmee het postmodernisme-debat aansneed, is Arnold Gehlen in zijn tekst uit 1952 die is opgenomen in *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, 1963, pp. 344, 232 e.v., 311 e.v.

26

Vergelijk de beroemde passage in de *Tractatus*, par. 6.53–6.57 en 7.

27

Naar aanleiding van mijn eerdere kanttekening in noot 22 bij de negentiende-eeuwse romantische ironie zou je kunnen zeggen dat de *Tractatus* nog een loot hiervan is – van die loodzware ironie die ook tot uitdrukking komt in die zevende stelling. Het straalt die typisch *verantwoordelijke* moderne inconsequentie uit. De *Untersuchungen* van Wittgenstein vertegenwoordigen daarentegen een eerste variant – wellicht voorafgegaan door John Dewey's notities in *Experience and nature*, New York, 1925, pp. 67 e.v. – van de postmoderne inconsequentie als iets volstrekt *onverantwoordelijks*; ook de ironie is een spelletje geworden onder andere spelletjes, en soms is men bij wijze van spelletje tijdelijk bloedserius.

28

Vgl. *Filosofische Untersuchungen*, par. 19, 23, 100, 564. Het betekent onder meer ook dat een zelfde spel verschillende gebruiken kan hebben, zie par. 21.

regulatieve functie van een regel impliceert de regulering van de interactie tussen mensen die door die regel worden geïnformeerd over de legitieme verwachtingen die ze omtrent elkaars gedrag of betreffende gebruiksvoorwerpen mogen koesteren.²⁹ Van belang is te beseffen dat dergelijke regels impliciet of onbewust kunnen worden gehanteerd en soms op de achtergrond van bijvoorbeeld architectuur-theoretische documenten meespelen, die verder welbewust andere regels expliciet propageren. Deze dienen opgespoord te worden via de context van het document.³⁰ Verder is het nuttig vast te stellen dat regels soms expliciet de naam 'bevel' dan wel 'norm' dragen – dit is het geval wanneer een van de twee regelfuncties de andere overwiegend domineert – terwijl niettemin de regel wel degelijk beide functies tegelijkertijd blijft vervullen.

Nu is het in de esthetica vanzelfsprekend dat creatief gedrag nooit 'instructief', dat wil zeggen volgens voorgeschreven standaarden verloopt – als het ware geregeld door bevelen. Scrutons verwijzing naar 'een gehoorzaamheidsregel' is in dat opzicht een 'slip of the pen' en lijkt vooral bedoeld om de behoefte aan 'regels' te benadrukken. Regels, ja – gehoorzaamheid, nee! En zelfs dan 'kan geen kritische conclusie bereikt worden door toepassing van een regel' op een kunstwerk, dat immers uit de aard der zaak uniek is, iets wat Scruton zelf ook benadrukt. Toch is de nadrukkelijke aanwezigheid van regels en conventies in vooral de architectuur opvallend. Van belang hierbij is niet zozeer die gehoorzaamheid aan de regels als wel 'de klaarblijkelijke relevantie van die regels voor alles wat we begrijpen als architectonische betekenis. Pas binnen de context van regels worden "vrije gebaren" mogelijk door middel waarvan we expressieve intenties kunnen uiten.' Scruton concludeert dat 'er iets absurds schuilt in de poging gehoorzaamheid te eisen aan een regel die eigenlijk pas geformuleerd kan worden nadat ze gehoorzaamd is'.³¹ Deze positie lijkt me een replica van de pragmatische positie van Dewey in diens *Art as Experience*. Hierin wordt een helder onderscheid aangebracht tussen *standaarden* en *criteria* bij het beoordelen van kunst. Standaarden zijn maatstaven die vooraf gegeven zijn; criteria zijn maatstaven die aan de hand van de werken zelf moeten worden ontwikkeld. Dewey maakt overigens gewag van 'bijzondere bewegingen zoals het functionalisme in de architectuur', die zijns inziens de kwestie van esthetische beoordeling compliceren en verduisteren omdat ze vooral gebaseerd zijn op partijdigheid en het oordeel in de *juridische* betekenis van dat woord. Wordt een regel als een soort wet beschouwd, dan wordt het gezag daarvan feitelijk gesubstitueerd voor wat vitaal is in de kunsten – namelijk de directe ervaring.³² Maar we treffen, even afgezien van die 'directe ervaring', nogal wat regels aan in de architectuur en die dienen voor architecten en gebruikers wel degelijk als referentiekader. Het functioneren van die regels als tekst en in teksten is een vraag die we nader moeten onderzoeken.

Een hypothese

Zoals gezegd heeft een taalspel zowel regels als een beoogd doel. De bijzondere kenmerken van dit doel bepalen, zo lijkt het, het type regels dat wordt geformuleerd. Hoewel iedere situatie uiteindelijk anders is, lijkt het waarschijnlijk dat wat Gombrich

29

Glastra van Loon, *De eenheid van handelen. Opstellen over recht en filosofie*, Meppel, Boom, 1980, pp. 25-34. Vergelijk ook het eerste hoofdstuk van mijn proefschrift, *Toezicht en taak, Arbeidsbeheer tussen Utilitarisme en Pragmatisme*, Amsterdam, SVA, 1991. Zie voor een helder onderscheid tussen 'game' en 'play' – moeilijk in het Nederlands te vertalen – George Herbert Mead, *Mind, Self and Society*, 1934, herdruk 1962, pp. 151 e.v. Hierin wordt benadrukt dat een 'game' een bepaald doel heeft, waardoor de organisatie van alle handelen in een geheel nodig wordt. Het is dus een tekst over de variërende intensiteit en reikwijdte van regels.

30

Vergelijk Michel Foucault's notie van het epistème in diens *Les mots et les choses*, Parijs, Gallimard, 1966; Ned. vert. *De woorden en de dingen*, Baarn, Ambo, 1982. Verder ook Demetri Porphyrios, *Aantekeningen bij een methode*, vertaald in *Oase* 6 (1984), pp. 17-25. Overigens kun je natuurlijk een taalspel ook leren zonder ooit expliciet de regels te leren, iets waarop Wittgenstein wijst in de *Untersuchungen*, par. 31 en 54.

31

Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (noot 12), pp. 238, 227, 55 e.v.

32

John Dewey, *Art as Experience*, 1934, pp. 298/309, 288. Vergelijk ook Aldo Rossi, in *Architectural Design*, 1982, nr. 5/6, p. 19, waarin de a-politieke Mies wordt geciteerd ter ondersteuning van een anti-metafysische opvatting die architectuur begrijpt via ervaringsgegevens.

de 'eisen van de samenleving' noemde in grote trekken de doelen van door veel mensen gedeelde taalspelen bepalen. Mijn vermoeden is daarom dat *The International Style* van Hitchcock en Johnson slechts te analyseren is wanneer we het vertoog behandelen in de context van de Amerikaanse situatie anno 1932, op straffe van acceptatie van hun eigen universele claims! Omdat artefacten niet geproduceerd kunnen worden buiten een dergelijk cultureel schema om, kunnen we ons afvragen hoe zo'n schema tot stand komt, en welke partners daarin een rol spelen.

In dit verband is het misschien de moeite waard een analogie met de markt te maken. Artefacten, inclusief schilderijen en gebouwen, worden geproduceerd en geconsumeerd. Daarmee hebben we in elk geval drie marktplaatsen. Onder de consumenten van architectuur circuleren appreciatieschema's die een zekere autonomie ten opzichte van elkaar bezitten, maar vooral ook ten opzichte van de schema's van de architecten, de producenten wier schema's op hun beurt weer met elkaar concurreren. De consumenten kun je onderverdelen in ten minste drie soorten: de gebruikers, de opdrachtgevers en het volkje van de architectuurcritici. In de *Chicago Tapes* maakt Raffael Moneo, op het moment dat hij het uitzonderlijke karakter van een ontwerp van Rem Koolhaas bekritiseert, de volgende scherpe opmerking:

'Natuurlijk zul jij altijd wel een bepaalde sectie van de markt – van de intellectuele markt – vinden die in staat is om je werk te begrijpen en te appreciëren (...). Maar het betekent wel dat je moet accepteren dat je alleen bent – en vooral veel alleen.'³³

33

Moneo, in: *The Chicago Tapes*, pp. 172 e.v.

De notie van een intellectuele markt is niet alleen nuttig om het sociale, professionele milieu te beschrijven waarin een of ander schema of set van schema's zich ontwikkelt, als het geregelde kader voor hun ontwerpen – het aspect dat mensen als Giorgio Grassi en Demetri Porphyrios motiveert tot een pleidooi voor een 'gemeenschappelijke vooraf gevestigde taal', omdat architectuur 'collectieve arbeid' heet te zijn.³⁴ Het verklaart ook waarom iemand slechts winstgevend *outsider* of *loner* kan zijn omdat er zo'n schema of set van schema's bestaat ten opzichte waarvan hij zich als buitenstaander kan opstellen. Wanneer we even denken aan Gerard Reve, wordt duidelijk waar het om gaat. Hij is zich bewust van zijn buitenstaanderschap in de Nederlandse literatuur en hij vraagt zich in zijn boek *Een eigen huis* af of dit niet een, vooral ook economisch nadeel is. Wij weten wel beter: wie erin slaagt om op een begrijpelijke, maar unieke wijze en leuk verpakt af te wijken van het heersende schema, verkoopt goed.³⁵

34

In *Architectural Design*, 1982, nr. 5/6, pp. 45, 33, 25/8.

35

Gerard Reve, *Een eigen huis*, 1969, pp. 214, 220.

Meer analyse-instrumenten: de effecten van regels

De Duitse filosoof Jürgen Habermas beargumenteerde ooit dat de poging van de surrealisten om het gat tussen kunst en leven te dichten – door alle regels voor de kunsten af te schaffen en door het leven te nemen in al zijn *ready made* verwardheid – eindigde met het failliet van het surrealisme, met niets. Ik denk dat dit surrealisme überhaupt enige tijd heeft kunnen bestaan omdat er een dergelijk geregeld schema voorlag.³⁶ Louter en alleen al om markt-redenen – dat wil zeggen omdat kunst geproduceerd en verkocht moet worden – zijn dergelijke sociaal gedeelde referentiekaders nodig.

36

Jürgen Habermas, 'Het moderne. Een onvoltooid project', *Raster* 19 (1981), pp. 1346-137.

Het is als met de ethiek. In *Realism with a human face* gaat Putnam in tegen degenen die een 'neerbuigende houding aannemen tegenover regels' en tegen het idee 'als zouden alle regels hun uitzonderingen kennen' – hij vindt dat zo'n standpunt voert tot een 'volstrekt lege situatie-ethiek' met als implicatie dat 'anything goes' mits men maar 'gevoelig' is. Zijn claim is dat de hele notie van 'een uitzondering op een morele regel' betekenisloos is, tenzij die uitzondering nauwkeurig wordt afgebakend (*bedged*), wat neerkomt op een heldere specificatie van de situationele grenzen. Zodra je echter denkt in termen van dergelijke afgebakende (en daarmee afbakenende) uitzonderingen, denk je uiteraard weer in termen van regels.³⁷ Dit geldt niet alleen voor ethische regels, maar ook voor alle esthetische regels en overwegingen aangezien die ethische implicaties lijken te hebben.

Zonder dergelijke afbakenende regelschema's zou elke schepende handeling idiosyncratisch, dat wil zeggen volstrekt persoonlijk en daarmee niet communicabel zijn – zij zou hooguit een schokkende werking hebben (en vooronderstelt een 'schok' niet ook al een vooraf gegeven schema...?). Interessant wat betreft het architectenberoep is natuurlijk dat de architect niet alleen een regelschema behoeft zoals elke andere kunstenaar, maar vooral ook lange-termijn-marktwaarde wenst en dus een direct belang heeft bij de duur van hun geldigheid. We kennen het hoge erosietempo van architectonische *conversation pieces* waarmee bruisende binnensteden en buitenranden worden opgeschikt en opgeschrikt. Maar de produktie van alleen maar schokkende *conversation pieces* zou natuurlijk alle conversatiewaarde ervan vernietigen. Architecten hebben, ook gezien de kostbaarheid van hun produkt, een overwegend belang bij de vestiging van regelschema's of

37
Hilary Putnam, *Realism with a Human Face*,
Cambridge, Harvard University Press,
1990, pp. 19 e.v.



**STAM & MOSER: BUDGE HOME FOR THE AGED, FRANKFORT, GERMANY.
1929-1930. LOBBY**

Wall above balcony is pale blue and that below, bright red. Other walls and posts are white. The rounded corners on the piers are an excellent refinement.

van een stijl, zonder welke ze slechts eendagsvliegen zouden worden en zonder welke ook de cliëntèle steeds moeilijker tot een keuze zou kunnen komen. Bij de behandeling van *The International Style* wordt verder ook duidelijk dat politieke motieven bij regelgeving bepaald niet ontbreken.

Regels zijn het voornaamste mechanisme door middel waarvan we het bewustzijn van anderen kunnen uitdagen en – indien succesvol – kunnen vormen. Putnam citeert Kant over de relatieve verhouding van de twee voornaamste ethische imperatieven – de *formele* categorische imperatief die behelst dat we volgens regels moeten handelen waarvan we mogen veronderstellen dat anderen daarmee kunnen instemmen; en de *materiële* imperatief, die stelt dat we moeten streven naar het *summum bonum*, het hoogste goed voor allen. Putnam is het met Kant eens dat we, om ons doel te bereiken, anderen nooit mogen manipuleren en dat we zeker geen oneerlijke middelen mogen gebruiken als we het toch doen.³⁸ Dit is natuurlijk een eerbare ethische positie, maar ze heeft slechts een minimaal beschrijvende waarde wat betreft ons alledaagse bestaan. *Normale* machtsverschillen maken dergelijke ethische posities onrealistisch. De hierboven ontwikkelde analytische instrumenten raken onmiddellijk aan het machts thema. De socioloog Norbert Elias bestudeerde en beschreef ooit de samenleving als een geheel van configuraties – netwerken van mensen die wederzijds afhankelijk van elkaar zijn geworden. De wetenschapsfilosoof De Vries op zijn beurt, stelde de vraag naar de omvang van dergelijke sociale netwerken – wie hoort er wel bij, en wie niet? Zijn antwoord wijst niet een concrete grens van een gegeven netwerk van zo en zo veel mensen aan, maar omschrijft de regels die door leden van een netwerk gedeeld moeten worden om erbij te horen. Als een dergelijk regelschema eenmaal is gevestigd, kan het aantal deelnemers verder toenemen of afnemen; het regelschema definieert het netwerk. Wanneer mensen nu een conflict krijgen, behoren ze steeds tot een of andere configuratie met regels, en een dergelijk conflict gaat niet slechts over bepaalde doelen, maar vrijwel steeds ook over de regels van de configuratie. Een conflict kan dan op twee manieren worden beëindigd: hetzij door manipulatie van de regels, hetzij door manipulatie van de handelingscontext waardoor de andere leden niet in staat zijn de regels toe te passen op een voor hen gunstige wijze. Met een knipoog naar Nietzsche vangt Schattschneider beide oplossingen met de term 'het mobiliseren van een perspectief'.³⁹

De Vries' conclusie is van belang voor ons probleem van de codificatie van architectuurregels. Hij geeft aan dat wanneer manipulatie van de context op een zodanige manier geschiedt dat alleen nog maar heel specifieke regels kunnen worden gevolgd, het aantal mensen dat in een netwerk kan deelnemen wordt beperkt. Dit nu lijkt vooral een strategie van de sterkere partij. De zwakkere partij kiest de strategie van socialisering van het conflict, met nadruk op de meer algemene regels waarvan veel meer actoren voelen dat ze op hun gedrag van toepassing kunnen zijn. Ik wil dit onderscheid in verband brengen met het eerder gemaakte onderscheid tussen bevelsregels en regulatieve regels of normen. Een sterkere partij in elk van de genoemde markten – de intellectuele markt van de architecten, de markt van gebruiksdefinities van de gebruikers enzovoort – heeft er voordeel bij wanneer ze erin slaagt regels met een bevelsdominant te formuleren en op te leggen, met hooguit die enkele unieke afwijker die voordeel

38

Deze overweging motiveerde mijns inziens Gombrich bij zijn aanval op Dewey toen hij hem ervan betichtte het ethische oordeel volstrekt te situationaliseren, wat erop neerkomt dat *tout comprendre c'est tout pardonner*, oftewel... *anything goes*. Immers volgens Dewey is 'de betekenis van een expressief object geïndividualiseerd en heeft een lokale woonplaats'.

39

Vgl. Norbert Elias, *Wat is sociologie?*, 1971¹. G. de Vries, *Sociale orde, regels en de sociologie. Een wetenschapsfilosofisch onderzoek naar theorievorming in de sociologie*, Meppel, Boom, 1977, pp. 125, 169 e.v., 214 e.v. De manipulatie van anderen kent verschillende strategieën en verschillende intensiteiten; vergelijk bijvoorbeeld het verschil tussen agitatie en propaganda van het Agitprop Ministerie van de vroegere Sovjetunie – hier is *propaganda* de verklaring van veel ideeën aan één persoon, terwijl *agitatie* staat voor de verklaring van één idee aan het grotere publiek; vgl. *Winkler Prins Encyclopedie*, deel 1, p. 454. Macht over regelconstructie kan bijvoorbeeld ook nuttig zijn bij het structureren van biografieën; De Vries, *Sociale orde*, pp. 214 e.v.

heeft bij het negeren van de bevelsregels – denk aan Reve of Koolhaas. De zwakkere partij streeft naar het formuleren en benadrukken van meer algemene normatieve regels die minder functioneren als nauwkeurige voorschriften, en meer als een referentiekader dat de opletende individualiteit van de deelnemers informeert en waarmee de omvang van het netwerk potentieel wordt verbreed. Cruciaal is mijns inziens dat er meer conflicten aan de gang kunnen zijn binnen een en dezelfde tekst waarin regels worden gecodeerd. Dit betekent immers dat een en dezelfde regel – met zijn dubbelaspect van bevel en regulatie – tegelijkertijd twee verschillende partijen in twee verschillende conflicten met daarin verschillende machtsverhoudingen kan aanspreken. Spanning en tegenspraak in zo'n tekst zijn het logisch gevolg.

Cognitieve cartografie: een intermezzo

Nogal wat schrijvers hebben inmiddels de metafoor van het 'in kaart brengen' – *mapping* – gehanteerd voor de genoemde strategie van het 'mobiliseren van een perspectief' in anderen. Voor ik begin met mijn vertooganalyse van *The International Style*, wil ik eerst nog kort commentaar geven bij deze notie van een 'cognitieve cartografie'.

Verschillende auteurs gebruiken een onderscheid in typen territoriumbeschrijving die parallel lijken te lopen met de differentiatie tussen de bevels- en de normatieve functie van regels, zoals eerder aangegeven. De Engelse wetenschapsfilosoof Stephen Toulmin maakt onderscheid tussen een 'kaart' en een 'route'. Voor wie een kaart maakt zijn alle wegen om het even, de gebruikers van de kaart zullen nooit allemaal dezelfde kant opgaan, zelfs als ze van plan zouden zijn een zelfde bestemming te bereiken – een goede kaart is dus route-neutraal. Een routebeschrijving daarentegen staat of valt met de precieze aanduiding van paden en sporen, begin- en eindpunten – daarmee is haar vorm essentieel verschillend van die van de kaart. Heel wat eeuwen koersten reizigers vooral op routebeschrijvingen in plaats van op kaarten; Griekse zeelieden en Romeinse legionairs volgden meestal platgetreden sporen waarvoor nauwkeurige routebeschrijvingen bestonden. Het hele territorium was gewoon nog niet in kaart gebracht. Een kaart voegt dus aan de al bestaande routebeschrijvingen een begrip toe van de onderlinge relatie tussen de routes, waarmee het tegelijk tot een bron wordt voor het ontdekken van alternatieve, nieuwe routes.⁴⁰ Deleuze en Guattari beschrijven in hun boek *Mille plateaux* een analoge tegenstelling – die tussen een kaart en een 'calque' c.q. een 'spoor'. Volgens hen is de essentie van de kaart dat ze alzijdig verbonden en uitgebreid kan worden, maar ook ontmanteld en gewijzigd – een kaart kun je van alle kanten betreden. Hoewel nu een kaart altijd kan worden gecalqueerd, blijft het steeds nodig die calque c.q. het spoor of de route te relateren aan de gebruikte kaart – en niet omgekeerd, omdat de route nooit een eenvoudige reproductie van de kaart is. Je zou kunnen zeggen dat de calque een vertaling is van de kaart in een beeld, waarin beginpunten en bestemmingen beschreven en veelal ook *voorgescreven* worden.⁴¹ Het 'volgen van een spoor' heeft steeds ook de connotatie van het slaafs volgen ervan, een implicatie die ook ligt opgesloten in de notie van de blauwdruk; de connotatie van spoor met rails is een ander verband tussen de notie van bevel en route.

40

Stephen Toulmin, *The Philosophy of Science, an Introduction*, 1953, pp. 121 e.v. Zie ook Gilbert Ryle, *Dilemmas*, Cambridge, 1954, hoofdstuk 5; Gombrich, *Art and Illusion*, p. 76. Dewey (*Essays in experimental logic*, 1916, p. 240) begrijpt overigens in tegenstelling tot Toulmin een kaart vooral in termen van routes, waar hij schrijft over 'een kaart als een handelingsstraject'.

41

Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizofrenie*, Parijs, Minuit, 1980, pp. 19 e.v.

De kaart-metafoor is dus enigszins ambigu, maar wellicht nuttig wanneer je haar grenzen aangeeft. Je zou kunnen zeggen dat de door de Amerikaanse cultuurfilosoof Frederic Jameson gebruikte term cognitieve cartografie meestal de 'kaart' c.q. het 'in kaart brengen' gebruikt in de betekenis van calque of blauwdruk.⁴² De regels plus de beschreven elementen in het handelingsveld kunnen een bevelsdominant krijgen, ook als ze worden gepresenteerd als route-neutrale kaarten van sociale verhoudingen of esthetische stijlen en worden opgevat als *verondersteld* flexibele referentiekaders voor de individuele interpretaties van een schema. Maar wanneer cognitieve cartografie van sociale of architectonisch 'ruimten' de vorm krijgt van expliciete regelgeving of het neerleggen van principes, dan verkrijgt zo'n 'kaart' vanzelf de eigenschappen van een blauwdruk. Jameson introduceerde zijn begrip direct na zijn analyse van een in zijn ogen prototypisch postmodern gebouw – het Bonaventura Hotel in Los Angeles, een ontwerp van de architect John Portman.

Hij stelt dat het gebouw geen relatie onderhoudt met zijn omgeving, zoals het *moderne* gebouw dit nog wel deed, met – zo kun je eraan toevoegen – natuurlijk de implicatie dat die context in de toekomst plaats zou moeten maken voor méér moderne bouwsels. Het *postmoderne* interieur is eerder ontworpen teneinde 'mensen te bewegen' of, zoals ik het graag uitdruk, om menselijk gedrag te sporen. Daarmee wordt de moderne, subjectief *gekozen* wandeling – het ommetje – geëlimineerd en vervangen door een gefixeerde route door een gebouw of door een stad. Balzacs kunst van de *flaneur* is hiermee als culturele categorie verdwenen... Dit alles impliceert volgens Jameson (en dit is zijn voornaamste inzicht):

42

Voor het eerst in Frederic Jameson, 'Postmodernism, on the cultural logic of late capitalism', in: *New Left Review*, 1985, pp. 89 e.v. Het begrip lijkt verband te houden met wat hij beschrijft als 'het ineensklappen van de hoogmodernistische ideologie van stijl', pp. 64 e.v.



LILLY REICH: BEDROOM IN THE BERLIN BUILDING EXPOSITION. 1931

Luxurious and feminine character achieved by combination of white materials of various textures.

‘een postmoderne hyperruimte die de vermogens van het individuele lichaam om zich te lokaliseren overstijgt – dat vermogen om zich perceptueel en cognitief in de onmiddellijke omgeving te organiseren, zijn positie in kaart te brengen in een verder eveneens in kaart te brengen externe wereld. Dit alarmerende punt waarop lichaam en gebouwde omgeving van elkaar worden losgemaakt, kan op zich gelden als symbolische gelijkenis voor dat nog scherpere dilemma – ons mentale onvermogen om ons, tenminste op dit moment, zelfs maar een minimale voorstelling te maken van de kaart van dat grote, wereldwijde, multinationale en gedecentreerde communicatienetwerk waarin we tegenwoordig als individuele subjecten gevangen zitten.’⁴³

Elders heeft Jameson deze notie van een cognitieve cartografie nader uitgewerkt, waarbij hij schrijft dat het ‘representatieve dilemma’ – het genoemde onvermogen om zich nog een voorstelling van de sociale en esthetische ‘kaart’ te maken – het meeromvattende probleem betreft van ‘het falen van onze samenleving om enige transparantie te verwerven’ op het gebied van haar socio-economische en communicatieve verhoudingen. Als conclusie bij zijn analyse van de film *Dogday afternoon* schrijft hij dat vandaag de dag, precies op het moment dat we aan onze ervaring verhaalvorm geven, dat verhaaltje niet meer waar is, zelfs niet als verslag van onze individuele ervaring, omdat de waarheid betreffende de postmoderne wereld juist is dat ze essentieel onpersoonlijk en *transpersoonlijk* is. Kortom, iets dat helemaal niet meer ervaarbaar is en dus ook niet in verhaalvorm kan worden verteld.⁴⁴

Het begrip ‘cognitieve cartografie’ en de problemen die ermee samenhangen, lijken mij, in tegenstelling tot Jameson, niet beperkt te zijn tot de postmoderniteit. Mijn eerder gemaakte kanttekeningen bij regels, macht en de relatie tussen sociale en esthetische aspecten van architectuurregels in aanmerking nemende, zou je het begrip kunnen gaan gebruiken om de ‘moderne’ catalogus bij de Newyorkse tentoonstelling uit 1932 over de ‘internationale stijl’ zowel te lezen als een ‘cognitieve kaart’, als deze te begrijpen als een poging tot cognitief cartograferen – dat wil zeggen als een poging om in anderen een bepaald perspectief op maatschappij en architectuur te mobiliseren. Zoals nog duidelijk wordt, heeft *The International Style* zeer veel te maken met de problemen van een klassenmaatschappij en haar (niet-)representatie in de hoofden van de architecten.

The International Style – oppervlakkig gelezen

Voordat ik mijn eigen analyse presenteer, geef ik eerst een kort overzicht van enkele interpretaties van *The International Style* die mijns inziens niet adequaat zijn.⁴⁵ Het is trouwens een van die teksten waaraan zeer veel en, opvallend genoeg, tegelijkertijd overwegend negatieve aandacht is besteed. Tafuri geeft hiervoor wellicht ongewild een verklaring wanneer hij het volgende opmerkt:

‘erger nog’ – dat wil zeggen erger nog dan de andere punten van kritiek – ‘de tekst was gemakkelijk te begrijpen’.

Omdat de auteurs hun tekst kortom helder hadden geschreven, werd hij veel gelezen en kreeg daardoor veel, en volgens Tafuri slechte

43

Ibidem, pp. 80-84. Ik heb trouwens mijn twijfels over de uitdrukking ‘tenminste op dit moment’, en over de implicatie daarvan als zou de postmoderniteit individuen nog een subjectieve, steeds aanwezige identiteit verschaffen, die dan op haar beurt zou kunnen relateren aan Jamesons globale netwerken. Het is hier niet het moment om op mijn twijfels in te gaan; ik verwijs voor een formulering ervan naar Sierksma, *Massa en minoriteit*, Serie Progress Reports v r, Middelengericht ontwerp onderzoek, Delft Bouwkunde, 1992, met name de paragrafen v en v1.

44

Vgl. Frederic Jamesons dikke boek, dat het vervolg is op het eerder geciteerde artikel in de *New Left Review: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 316, 348. Verder, wat betreft de analyse van *Dogday Afternoon*, vgl. *Signatures of the Invisible*, 1990, hoofdstuk 2, met name p. 54. De notie van een ‘crisis in onze collectieve voorstellingen’ is natuurlijk van veel oudere datum; men denke aan de nog negentiende-eeuwse Durkheim naar wie ook Alexander Tzonis en Lianne Lefaivre terecht terug verwijzen, vgl. ‘De narcistische fase in de architectuur’, *Wonen/TABK* 23 (1979), p. 27.

45

Ik maak in het volgende gebruik van de editie uit 1966, met daarin een nieuw voorwoord van Hitchcock uit 1965, en een appendix van zijn hand uit 1951, met de titel *The International Style, twenty years after*.

invloed. *The International Style* heeft volgens hem een 'didactische bedoeling, en wenst een reeks algemene principes te isoleren die een nog niet bestaande eenheid *voorspellen*; het is een versimpelde en beperkte analyse, die geweld doet aan het extreem gedifferentieerde karakter van de toenmalige architectuurbemoeienissen, doordat de tekst probeert een bovenhistorische gemeenschappelijke taal te identificeren. Het is een mystificatie. Veel van de stijlprincipes die Hitchcock en Johnson isoleerden waren in feite het resultaat van welbewuste *strijd* van de toenmalige avantgarde tegen de reductie van het avantgarde-experiment tot een stijl.⁴⁶ Ook Frampton beschouwt de tekst als louter 'formeel' gemotiveerd, terwijl veel architecten van de Moderne Stijl, zoals een Neutra met zijn zon/natura-opvattingen, volgens Frampton juist 'ideologisch' gemotiveerd waren.⁴⁷ Over de maatschappij-opvattingen van Neutra, Johnson en Hitchcock bij hen dus geen woord. Porphyrios formuleert een soortgelijke kritiek en brengt 'het zoeken naar stilistische moderniteit' in verband met 'de teleurstelling' van Hitchcock en Johnson in de Scandinavische architectuur die nu juist wel mikte op een omvattende, radicale architectuurkritiek en niet op een louter stilistische kritiek.⁴⁸ Scully op zijn beurt hoopt dat 'het woord stijl gedevalueerd zal worden' en dat de vernietiging van de notie van de Internationale Stijl daartoe bijdraagt.⁴⁹ Zelfs Tzonis, die normaliter vrij precies is, meent dat *The International Style* het functionalisme tot een stijl reduceert zonder dat functionalisme inhoudelijk aan te vallen – het zou gaan om 'esthetisch dogmatisme'.⁵⁰ Al deze kritieken beschouwen *The International Style* als een reductie van architectuur tot louter stijl. Ze kennen overigens de tekst zelf een analytische en verklarende bedoeling toe en beschuldigen de tekst op die gronden van kortzichtigheid. Het punt is echter dat het boek helemaal geen volledige analyse of verklaring van architectuur pretendeert te zijn, terwijl de geciteerde critici, die zelf een vermeend wetenschappelijk standpunt innemen, veelal door en door ideologisch argumenteren. Volgens mijn lezing van deze teksten mikken beide partijen op politiek-ideologische doelen – Tafuri, Frampton en Tzonis bijvoorbeeld op het humanistische doel van een niet-onderdrukkende omgeving van menselijk gedrag, terwijl Hitchcock en Johnson iets soortgelijks willen, maar in een veel beperkter context.

Beide partijen camoufleren echter hun ideologische intenties – de een door het als een wetenschappelijke en historische analyse te presenteren,⁵¹ de ander door de analyse te presenteren als iets dat zich beperkt tot de zuivere principes van een stijl. In zijn introductie bij het boek in 1932, onderstreept Barr mijn lezing door aan te geven dat de auteurs in vroegere teksten vooral aandacht hadden besteed aan de technische en sociale aspecten van architectuur, die ze opvatten als 'zeer belangrijke factoren', iets wat overigens ook enigszins duidelijk wordt in de paragraaf 'History' in de hoofdstuktekst. In 1966, dat wil zeggen lang na de eerste publikatie, becommentarieert Hitchcock deze kwestie door nog eens te onderstrepen dat noch de tentoonstelling, noch de catalogus was bedoeld als een collectie van stilistische voorschriften voor architectonisch succes en evenmin als een 'prognose' of als een 'premature grafrede' op de Internationale Stijl. Deze zelfbeoordeling achteraf dekt aardig mijn interpretatie, maar gaat in tegen de geciteerde lezingen van de tekst door Tafuri, Scully en anderen, die deze puur op stijl willen reduceren. Hoewel de

46
Tafari en Dal Co, *Modern Architecture*, p. 240. Ik betwijfel, dit ter zijde, of Colquhoun's 'paradox of reason' de complexiteit van een tekst als *The International Style* zou kunnen verklaren. Die wijst op eigenlijk niets meer dan de tegengestelde waarde van respectievelijk doel-middel-efficiency enerzijds, en de esthetische 'rationele' esthetische lichamen van de kubus, de bol enzovoort anderzijds. Zie Von Moos, in: Max Risselada (red.), *Raumplan versus Plan Libre*, Delft, Publicatiebureau Bouwkunde, 1987, pp. 21 e.v.

47
Kenneth Frampton, *Modern architecture: a critical history*, Londen, Thames and Hudson, 1980; Ned. vert. *Moderne architectuur: een kritische geschiedenis*, Nijmegen, SUN, 1988, 1991², p. 309.

48
Porphyrios, in *Architectural Design*, p. 23.

49
Scully, in: *Collaboration*, ed. Diamondstein, 1986, p. 53.

50
Vgl. Tzonis en Lefavre in 'De narcistische fase', p. 25, en in 'Het onvoltooide project van de moderniteit', in: *Bouw* 18 (1984), nr. 9, p. 24. Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (noot 12), p. 227 – die duidelijk geen supporter is van de Moderne Beweging, welke hij beschuldigt van 'een hysterische breuk met de traditie' (p. 16) – gunt ze wel degelijk de claim 'een autonome esthetische kracht te zijn', waarmee hij de formalistische, stilistische reductie van Tafuri c.s. lijkt over te nemen. Tzonis c.s. vallen het postmodernisme vanuit een verwant, doch verschillend perspectief aan: deze architecten zouden 'narcistisch' zijn en roem nastreven door binnen hun eigen discipline te veel succesvolle disciplines van buiten te willen usurperen waarmee ze zich als het ware weten uit te dossen. Vergelijk in dit verband hetgeen ik eerder citeerde van Semper!

51
Zie bijvoorbeeld Tzonis en Lefavre, 'Enkele facetten van de crisis in de moderne architectuur', in: *Bouw* 26 (1982), nr. 12, p. 12, met een marktanalyse op vier punten, en verder Tafuri, *Theories*, pp. 323 e.v.

oorspronkelijke tekst zich wel degelijk primair aanbiedt als een stilistische regel-analyse (achteraf ten onrechte ontkend door Hitchcock), leert een diepgravender analyse dat dit slechts de verschijningsvorm is voor wat in feite tegelijk een sociaal traktaat is. Het is dus ook niet 'louter een beschrijving', zoals Hitchcock achteraf graag wil, maar evenmin een 'voorspellende' analyse, of een *pure* set esthetische regels.

De lezing van het vertoog: de verborgen agenda

In tegenstelling tot zijn nogal gemakzuchtige afwijzing van *The International Style* verschaft Tzonis ons in een andere bijdrage een fraaie samenvatting van het statuut van het ontwerpdiscours of vertoog. Dat vertoog, zo schrijft hij, vertelt ons niet altijd de waarheid, het doet dit soms welbewust niet en een vertooganalyse moet dan het vertoog achter de klaarblijkelijke tekst opsporen. 'We moeten op zoek gaan naar het spelletje dat ermee gespeeld wordt.'⁵² Welnu, volgens mijn analyse is er inderdaad sprake van een 'verborgen agenda' in *The International Style*, afgedekt door een discussie over stijl in het algemeen en verborgen, omdat inderdaad zowel uit de tekst als uit de inleiding van Barr blijkt dat het boek *vooral* het 'bewijs levert van het bestaan van een oorspronkelijke moderne stijl'. Dit wordt benadrukt in de appendix van 1951.⁵³ Het is interessant te weten dat een meer recente verkorte versie van de principes talloze passages weglaat die ik nu juist ga citeren ter ondersteuning van mijn these betreffende een verborgen agenda.⁵⁴

Opvallend genoeg geeft Barr geen verklaring voor het feit dat onze twee auteurs, die volgens Barr zelf nota bene de sociale en technische aspecten van de architectuur van primair belang achtten, niettemin een tekst schreven die bovenal 'esthetisch' en regelgevend is. Hij geeft echter wel een aanwijzing: 'Het deel over het functionalisme zou eigenlijk speciaal van belang zijn voor Amerikaanse architecten en critici.'⁵⁵ Soms wordt het woord zelfs direct gericht tot 'onze architecten'.⁵⁶ En elke lezer van het boek moet het zijn opgevallen dat in vrijwel elke passage aspecten van de Amerikaanse en de Europese architectuur tegenover of naast elkaar worden gezet.

Mijn claim is dat het boek in feite vooral of zelfs uitsluitend de Amerikaanse architect aanspreekt en niet de architect in het algemeen. Het boek diende als catalogus bij een tentoonstelling in het New-yorkse Museum of Modern Art die vooral polemisch van opzet was, en pas in de tweede plaats algemene regels nastreefde. Ik wil aantonen dat hetzelfde vertoog in de jaren dertig in de States als document volstrekt anders werd gelezen dan in Europa. Slechts door het te misinterpreteren als een 'analyse' die is gericht op een algemene verklaring van moderne architectuur, en gericht aan een algemeen publiek, heeft de genoemde kritiek van de auteurs op de speciale kenmerken van *The International Style* enige zin. Maar zodra het boek wordt begrepen als een vertoog waarmee een bijzonder spel werd gespeeld onder de specifieke omstandigheden van de 'USA anno 1932', worden die bijzondere kenmerken theoretisch en historisch juist interessant. Je zou deze bewering kunnen uittesten door *The International Style* te vergelijken met bijvoorbeeld Gropius' *Internationale Architektur* uit 1925 – een vertoog dat toen primair was gericht op een Duits/Europees publiek. Die synchrone vergelijking voer ik hier niet

52

Alexander Tzonis, Lianne Lefavre en M. Freeman, *Les systèmes conceptuels de l'architecture en France de 1650 à 1800*, Cambridge, Planning Science Institute, 1975, p. 1.

53

Henry-Russell Hitchcock en Philip Johnson, *The International Style*, New York, 1951², pp. 11, 255.

54

De verkorte uitgave is die van Benedikt Taschen, 1990, meertalig. De verkorting is overigens niet gecopyright door de auteurs, maar slechts door de uitgever.

55

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, p. 13.

56

Ibidem, p. 43.

uit, evenmin de andere interessante, diachrone vergelijking van de tekst met Jencks' *Emergent rules*.

De situationele agenda in het vertoog van Hitchcock en Johnson is verborgen met behulp van een Hegeliaans aandoend argument over historische tijd, dat het in de eerste decennia van deze eeuw weer goed deed. Ik citeer:

'De negentiende eeuw slaagde er niet in om een nieuwe stijl te creëren, omdat ze er niet in slaagde om voor structuur en ontwerp een *algemene* discipline te ontwikkelen die paste bij haar *eigen* tijd, terwijl de neo-stijlen uit het verleden slechts decoratieve jasjes waren voor de architectuur, en niet de *innerlijke principes* volgens welke de architectuur leefde en groeide.'⁵⁷

In de Hegeliaanse tijdsopvatting is geschiedenis een soort buis die in partjes kan worden gesneden, waarbij voor elk partje een radicaal nieuw principe geldt, terwijl de verschillende partjes elkaar als even zo veel onderscheidende historische perioden opvolgen. Bij Hitchcock en Johnson bestaat die bepalende kern in elke periode voornamelijk uit techniek, en de moderne stijl wordt dan ook gededuceerd uit – zij het niet gereduceerd tot – het effect van bouwen met staal en beton.⁵⁸ Ze volgen ook Hegels bekende these dat 'het werkelijke redelijk is en de rede werkelijk', of in hun eigen woorden:

'Architectuur is steeds weer een set bestaande monumenten, geen vaag theoretisch corpus; de internationale stijl *bestaat* in het heden; het is niet slechts iets dat een toekomst voor ons bewaart... De nieuwe stijl ontstond ook niet uit slechts één bron, maar kwam *algemeen* tot leven.'⁵⁹

En daartegenover:

'Sommige architecten ontwerpen nog steeds in massa's.'⁶⁰

De laatste opmerking suggereert in goed Hegeliaanse stijl dat deze 'massa'-architecten moeten worden beschouwd als achterlijk, als *survivals* uit een vergane periode. Zelfs Hitchcock, die in 1966 had moeten toegeven dat alles anders was gelopen dan hij had gehoopt, gebruikt dan nog steeds Hegeliaanse formules betreffende *survivals* die eigenlijk alweer *revivals* zijn geworden.⁶¹ Je wordt hierbij herinnerd aan Mondriaans Hegelianisme, met een geschiedenisopvatting waarin de centrale notie is dat sommige architecten als het ware 'terugvallen in het verleden' – vooral in romanticisme en classicisme, zoals het geval zou zijn bij moderne bewegingen.⁶² Ze zouden in deze optiek de 'principes' van hun eigen periode, van hun *Zeitgeist* miskennen. Dergelijke *survivals* en *revivals* 'compliceren' volgens Mondriaan, Hitchcock, Johnson c.s. de architectonische werkelijkheid. Evenals andere Hegelianen verbinden ze hieraan de conclusie dat ze met hun tekst hun nog achterlijke collegae moeten voorlichten en verlichten, waarmee het onbewuste, half moderne van de negentiende eeuw eindelijk tot een bewuste en goed 'geleide beweging' kan worden.⁶³ Vanuit dit perspectief verwijt het discours uit 1932 bijvoorbeeld Wright een 'weigering van de kluisters van een gefixeerde stijl', met als gevolg de schepping van de, in de ogen van Hitchcock en Johnson natuurlijk onze *Zeitgeist* complicerende, 'illusie van een oneindig aantal mogelijke stijlen'.⁶⁴

Een dergelijk Hegelianisme claimt steeds universele geldigheid en

⁵⁷ Hitchcock en Johnson, *The International Style*, p. 18.

⁵⁸ Ibidem, pp. 22 e.v., 40 e.v., 36.

⁵⁹ Ibidem, pp. 21, 33, 93.

⁶⁰ Ibidem, p. 42.

⁶¹ Hitchcock en Johnson, *The International Style*, New York, herdruk 1966, p. xi.

⁶² Mondriaan (zie Holtzman en James ed., *The New Art*, pp. 237 e.v.) heeft het in 1930 over een 'zich continuerende evolutie' en over haar 'risico's'. Vergelijk verder Pevsners versie, *An outline of European Architecture*, p. 421: 'Alle gezonde stijlen uit het verleden zijn in essentie internationaal begonnen, maar hebben tenslotte allemaal uitdrukkelijk nationale kenmerken verworven.'

⁶³ Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 20.

⁶⁴ Ibidem, p. 27.

suggereert dat het vertoog moet worden begrepen als een conversatie tussen uitwisselbare wereldburgers. De werkelijke orde van *The International Style* is echter ingewikkelder. In feite worden namelijk twee verschillende typen lezer tegelijkertijd aangesproken, hetgeen slechts kan omdat van beiden wordt verondersteld dat ze algemene wereldburgers zijn. De twee soorten lezers zijn enerzijds de Amerikaanse bouwer die, wanneer hij als architect optreedt, weigert modern te zijn; en aan de andere kant de Europese 'functionalist' die, hoewel hij esthetische keuze als iets autonooms ontkent, niettemin volgens Johnson en Hitchcock onbewust toch in de internationale stijl werkt.⁶⁵ De voornaamste geadresseerde blijft echter de Amerikaanse architect, hetgeen ook blijkt uit het feit dat de lezer zonder enige toelichting bekend wordt verondersteld te zijn met 'Fifth Avenue', of met diverse 'oppervlakkige boeken en artikelen uit de States'.

Interessant voor de volgende analyse is Hitchcocks opmerking uit 1966 dat hij achteraf het moment van publikatie zo opvallend vindt, omdat in 1932 'twee van de fraaiste huizen in de nieuwe stijl net gebouwd waren': Mies' Tugendhat Haus en Le Corbusier's Villa Savoye, terwijl nieuwe ontwikkelingen nog net niet zichtbaar waren. Als een 'terzijde' merkt Hitchcock op:

'Dit, allemaal afgezien van het politiek verbod op modern ontwerpen na 1933 in Duitsland.'⁶⁶

Alsof nota bene deze kwestie irrelevant zou zijn voor het vertoog uit 1932 – mijn stelling beweert precies het omgekeerde, zoals hierna duidelijk moge worden.

Moderniteit

Laten we ervan uitgaan dat moderniteit wordt gedefinieerd door de hegemoniale macht van de burgerlijke klasse – een definitie die onder meer de bedoelde en tenslotte gerealiseerde integratie van de arbeidersklasse in het sociaal-culturele systeem van de burgerlijke maatschappij impliceert.⁶⁷ Dit 'probleem' bevestigde in de ('petty')-bourgeoisie de neiging om zich tegelijk te individualiseren en zich te distantiëren van de 'massa'.⁶⁸ Haar ideaal wordt een sociale orde waarin alle burgers gelijk en transparant zijn voor de wet; waarin het 'universeel equivalent' geldt, zoals Marx het noemde, dat alle sociale verhoudingen egaliseert; en waarin geen enkele geografische lokatie voorrang heeft boven een andere, wat onder meer het ideaal van perfect transport impliceert.⁶⁹ Het ging om een klassenloze, en dus civiele maatschappij – kortom, om een maatschappij waarin de klasseverschillen zijn opgegaan in de veralgemeniseerde 'burger'. Het modernisme heeft deze conditie der moderniteit begrepen in termen van het 'vervreemde subject'. Modernisten als Gropius hebben stijl regelmatig opgevat als instrument om die vervreemde mens op te nemen in het burgerlijke geheel, middels gegeneraliseerde omgevingen.⁷⁰ Stijl gold voor hen als meer dan slechts een symbool voor een dergelijke eenheid, omdat het volgens hen de enige concrete ervaringsvorm van totaliteit was die ons in een, verder in monetaire monaden geëlementeerde maatschappij, zou resten. Gropius, Muthesius en Mondriaan wilden het organisme – middels arbeidzaamheid en geregelde consumptieve bevrediging van de elementaire noden – in de vorm van geordend gedrag organiseren waardoor de individuele

65

Ibidem, pp. 41 e.v.

66

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1966, p. ix.

67

Auguste Comte – als een van de eerste analytici en ideologen van dit tijdperk – omschreef deze kwestie al in 1844 als 'het grote probleem van onze tijd'; Auguste Comte, *Het positieve denken*, 1979 (*Cours de philosophie positive*, 1830-1842), pp. 137 e.v. Vergelijk in dit verband ook Antonio Gramsci over het begrip 'hegemoniale macht', in diens *Selection from the Prison Notebooks*, uit het interbellum, vert. 1971, passim.

68

Vergelijk mijn argumentatie in *Massa en minoriteit*, pp. 26-31.

69

Dit bedreigende probleem van een totalitaire orde die tegelijkertijd het risico van entropie loopt – eenvoudig omdat de egaliserende van alle elementen en alle verhoudingen wanorde behelst, waardoor de totalitaire drang slechts wordt geïntensiveerd – was volgens mij het eigenlijke thema waaraan Hegel werkte; bijvoorbeeld in zijn opmerkingen over 'de botsingen van de liefde (...) in hun hoogste incidentele gradatie', zie *Aesthetik*, II, par. 3 hfst. 2 a/e. Hetzelfde gaat dunkt me op voor Kierkegaards *Either/Or*, met de opwindende paradox van een esthetische ethiek via de omweg van de wanhoop! Zou het wellicht zo zijn, dat Howard Hughes deze moderniteitsparadox voorbeeldig representeerde – met zijn verschillende, qua interieur volstrekt identieke huizen waartussen hij zichzelf in geblindeerde voertuigen bewoog, teneinde te arriveren op de plaats waarvandaan hij was vertrokken. Vergelijk hier Paul Virilio, *L'Esthétique de la disparition*, 1980, pp. 29-36. 'Civil society' – de burgerlijke maatschappij, begrepen als de splitsing tussen publiek en privaat, vergelijk Jameson, *Postmodernism* (noot 44), p. 33 – verschijnt hier in haar extreme vorm, terwijl ze echter tegelijk wordt genegeerd doordat de overgang van het een naar het ander wordt geëlimineerd. Zelf raak ik er steeds meer van overtuigd dat een dergelijke *Aufhebung* van de scheiding tussen publiek en privé, waarvan we in de postmoderniteit getuige lijken te zijn, dé index is van sociale en persoonlijke gekte.

70

Vgl. Bernauer, *Die Aesthetik der Masse* (noot 23), pp. 202 e.v., 214, 224.

geest vrij zou komen om een persoonlijkheid te zijn.⁷¹ Op die manier zou het ontbreken van een loyale sociale band als gevolg van de overheersende vervreemdende geldverhoudingen gecompenseerd kunnen worden door materiële en bouwkundige voorwaarden, zonder dat dit echter in massamensen hoefde te resulteren. Het ei van Columbus! De voornamelijk Europese avantgarde loste zo de twee helften van de Kantiaanse mens – lichaam en geest – op in een Hegeliaans concept van geschiedenis.⁷² Lichamelijke standaardisering zou de klasseverschillen kunnen opheffen, een werkelijke sociale eenheid kunnen bewerkstelligen en elk mens vrijelijk over zichzelf laten mediteren. Dit is het credo van de Europese dialectiek van het *heroïsch socialisme* – dit typische wantrouwen, dat de arbeidersmassa's zich niet zelf uit de wanorde van het geldkapitalisme kunnen bevrijden om tot 'volk' te worden. De kunstenaar, de filosoof en, waarom ook niet, de architect, zijn uiteraard geroepen om de arbeiders te verheffen. Op dit punt is lezing van vooral Mondriaans werk zeer instructief.⁷³

De Verenigde Staten leken daarentegen in de ogen van de eigen bewoners, in elk geval in de periode tussen de wereldoorlogen, een smeltkroes te zijn van rassen, klassen en culturen en daarmee een klas-senloze maatschappij van producenten en consumenten in wording. Ook als er soms van felle conflicten tussen werkgevers en werknemers sprake was, werden die door de grote meerderheid van de bevolking niet beschouwd als klassenoorlog. Vooral de Amerikaanse bonden muntten uit door het vermogen tot samenwerking met de bazen.⁷⁴ Het is tegen deze achtergrond dat het vertoog van *The International Style* zijn verborgen agenda ophoest. De auteurs hebben geen enkele affiniteit met het cruciale probleem van de Europese avantgarde dat zo fraai werd samengevat in Le Corbusier's uitspraak: 'Architectuur of revolutie'.

Voor Amerikanen die zich overgaven aan ideologische meditatie, had de eigen revolutie namelijk al lang plaatsgevonden: de Amerikaanse democratische revolutie aan het eind van de achttiende eeuw die zich voordeed voorafgaande aan de industriële revolutie. Boyd en Worcester formuleren het in *American Civilisation* aldus: 'Amerika's Democratische Revolutie vond plaats voorafgaand aan haar Industriële Revolutie. Europese en andere naties hebben een bepaalde graad van politieke democratie ontwikkeld ná eerst ervaring te hebben gehad met industriële revoluties. Het gevolg is dat in die landen mensen werden voortgebracht die bittere gevoelens koesteren tegen het financierskapitalisme en klassenconflicten ervaren die bijna afwezig zijn in de Verenigde Staten.'⁷⁵

Het gevolg hiervan is dat je in de Amerikaanse kunst nooit een avantgarde aantreft die niet uitsluitend esthetisch is. Als er in de kunsten al een conflict aan de orde komt, is het een cultureel conflict – een conflict over 'roots' en etniciteit. Barr verwacht niet voor niets in Amerika oppositie tegen de internationale stijl vanuit twee hoeken – de commercieel succesvolle moderne architecten die zich bezighouden met fraaie façades en de Amerikaanse nationalist die so wie so elke 'invasie vanuit Europa' afwijzen en de nieuwe stijl als vooral Europees ervaren.⁷⁶ Het vertoog verklaart 'het voortbestaan van romantisch individualisme' niet door middel van 'alleen maar architectuur', maar vooral als resultante van 'een dicho-

71

Een soortgelijke notie stond, lijkt me, ook Le Corbusier voor ogen; vergelijk het commentaar van Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (noot 12), pp. 30, 31.

72

Zie voor een nadere analyse van Bentham en Mill in dit verband, Sierksma, *Toezicht en taak* (noot 29), hfdst. 11 en 111, par. 4.

73

Vergelijk vooral ook Mondriaans gevecht met de noties 'maatschappij' en 'tragische individualiteit', (zie noot 24), pp. 205-219, 166 e.v. Een interessante paralleltekst – die wel eens de ideologische link tussen de Europese en de Amerikaanse avant-gardes zou kunnen zijn – is Barnett Newmans 'The Sublime is Now!', in: *The Tiger's Eye*, 1947, p. 53, waarin hij claimt 'dat in Amerika sommigen van ons zijn bevrijd van de last van de Europese cultuur (...) en haar beantwoorden met de complete ontkenning dat kunst ook maar iets van doen heeft met het probleem van schoonheid'; wat resteert, is het probleem van 'absolute emoties'. We treffen ditzelfde thema aan in Mondriaans werk (zie noot 24), p. 17, maar als Europeaan voelde deze zich op een of andere manier gedwongen om een klaar-blijkelijke klassenmaatschappij met haar 'verkeerde' vorm van massaliteit te accommoderen. Voor Newman kon Europese cultuur *alleen maar* 'onderdrukkend' zijn – voor Mondriaan daarentegen ging het om een sociaal verschijnsel dat in samenhang met de esthetica moest worden gebracht. De parallel tussen deze kanttekeningen en mijn hiernavolgende analyse van het discours van de *International Style* zal duidelijk zijn.

74

Vergelijk O. Guérin, *Die Amerikanische Arbeiterbewegung, 1867-1967*, Boston 1964, vert. 1968, pp. 52 e.v.

75

M. Boyd en D. Worcester, *American Civilisation*, Boston, 1964, p. 177.

76

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, pp. 14 e.v.

tomie van de geest die dieper ligt dan dat louter stijl haar zou kunnen overbruggen'. Hoewel het hier slechts vaag wordt gesuggereerd, lijkt deze 'grondige dichotomie van de geest' vooral ook te slaan op het verschil tussen Amerika en Europa.⁷⁷ Volgens mijn lezing van *The International Style* gaat het vooral om een aanval op Amerikaanse architecten die – onder condities waarin 'de klanten zich nog steeds architectuur, opgevat als toevoeging aan een gebouw, kunnen permitteren' (hetgeen overigens opgaat voor alle landen behalve Rusland⁷⁸) – zich uitverkopen aan deze klanten door 'het ontwerp te beschouwen als aparte koopwaar'.⁷⁹ Kortom, een façade op bestelling, iets wat haaks staat op het anti-decoratieve principe van de Internationale Stijl.

We komen nu aan bij een subtiële ideologische zet van onze auteurs. Hun nieuwe internationale stijl wordt gepresenteerd als een geheel van drie algemene principes – architectuur als *volume*, in contrast met de traditionele massa-architectuur, *regelmatigheid* en tenslotte het *vermijden van toegepaste decoratie*. Deze voornamelijk esthetistische stijl werd officieel genegeerd door de 'functionalisten', een verzamelnaam voor constructivisten en strikte aanhangers van de CIAM die in het boek niet nader worden onderscheiden, maar die wel middels foto's worden gepresenteerd. Over deze functionalisten zeggen Hitchcock en Johnson:

'In hun keuzes volgen deze Europese functionalisten eerder de principes van de algemene hedendaagse stijl, dan dat ze er tegenin gaan. Of ze dat nu toegeven of niet doet verder niet ter zake.⁸⁰ Dat bouwen eerder een wetenschap is, en geen kunst, is een overdrijving van dit functionalisme (...), maar wij [dat wil zeggen wij Amerikanen!, R.S.] moeten ons niet laten misleiden door het *idealisme* van de Europese functionalisten.'⁸¹

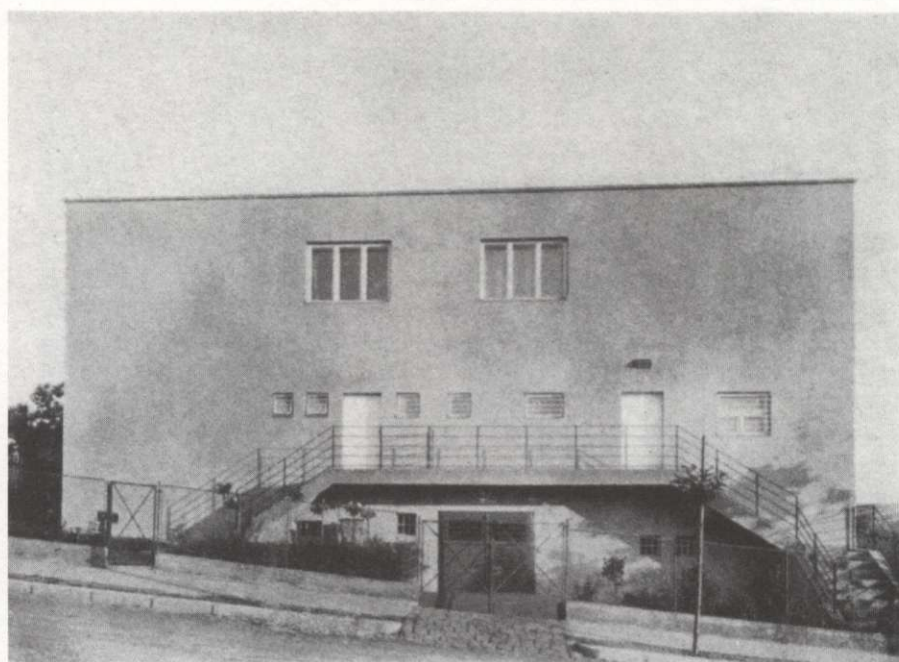
77
Ibidem, p. 27.

78
Ibidem, pp. 80 e.v.

79
Ibidem, pp. 37 e.v., 14, 79, 65. Er is zelfs sprake van hyper-ironie in het vertoog: 'De façades van de meeste Amerikaanse commerciële bouwwerken zijn meestal zo slecht dat in vergelijking daarmee de opstand aan de achterzijde (...) nog architectonische kwaliteit vertoont' (p. 79). Voor een citaat van Scarlet in dezelfde sfeer, vgl. Tzonis, 'Splendid is the night', *Bouw* 11 (1983), nr. 5, p. 71.

80
Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, pp. 37, 13.

81
Ibidem, pp. 35, 91.



OTTO EISLER: DOUBLE HOUSE, BRNO, CZECHOSLOVAKIA. 1926

Effective asymmetrical composition. There is too much variety in the size and spacing of the first floor windows in an attempt to achieve a progressive rhythm. The thick window frames appear even heavier because they are light-colored instead of dark.

Hier raken we aan de ideologische kwestie: hoewel de Sovjetunie (net als Hitler-Duitsland) slechts eenmaal als een terzijde wordt genoemd – als iets, kortom, dat niets te maken heeft met de kwestie van de Internationale Stijl – komt in deze zinsneden over ‘het idealisme van de Europese functionarissen’ het verborgen verhaal van de tekst naar voren. Wat de auteurs ‘het Europese idealisme’ noemen, is natuurlijk veel meer een materialisme – zeker gezien de overwegend linkse achtergrond van de CIAM-functionarissen met hun Europese klassenmaatschappij. De enige grond waarop Hitchcock en Johnson hun Amerikaanse architecten zouden kunnen interpreteren als *misleid*, zou alleen aan de oppervlakte kunnen komen op het moment dat ze de eigen maatschappij als niet-klasseloos zouden gaan zien, dat wil zeggen als een kapitalistisch klassensysteem dat slechts wordt afgedekt met de zachte deken van de *American Dream*! En precies die droom lijkt nu juist op de ideologische positie van onze auteurs. De Europese functionarissen in Duitsland en de Sovjetunie hadden immers hun ideologisch contrapunt in het opkomende fascisme en nationaal-socialisme die eveneens het bestaan van een klassenmaatschappij ontkenden. De nogal domme illusie die schuilt in de geciteerde uitspraak als zou *The International Style*, juist omdat het vóór 1933 geschreven werd, niets te maken hebben met dit aspect van de Europese geschiedenis, wordt nu duidelijk.

Een brede sociologische rechtvaardiging

Onze auteurs wijzen erop dat bij industriële gebouwen de vroegere stijlen minder ‘repressief’ waren en dat bijgevolg de doorbraak van de nieuwe moderne stijl het best kan worden waargenomen bij woningbouw en monumenten.⁸² Ik verwijs hierbij terug naar de in het begin geciteerde uitspraak van Hitler die juist op dit punt het volstrekt tegenovergestelde verlangde – geen modernisme voor woningen en openbare gebouwen, juist wel voor fabrieken. In dit opzicht leggen Hitchcock en Johnson de vinger op een gevoelige plek. De meeste voorbeelden in het boek zijn dan ook van woningen. Nu volgt echter een interessante opmerking:

‘De Amerikaanse functionarissen kunnen voor hun wolkenkrabbers en flatgebouwen niet de brede sociologische rechtvaardiging claimen die er bestaat voor de arbeiderswoningen, de scholen en de ziekenhuizen in Europa.’⁸³

Helaas wordt geen argument voor deze algemene stelling aangedragen, net zomin als er een verklaring wordt gegeven voor het in dit verband curieuze woordgebruik ‘sociologisch’, waar toch ‘sociaal’ bedoeld lijkt te zijn. Op grond van het reeds gezegde, is een interpretatie echter niet moeilijk: volgens de *American Dream* is er in Amerika geen ‘sociologisch’ oftewel sociaal klassenprobleem zoals in Europa. Dus zijn de enige problemen waar de Amerikaanse architect van woningen mee moet worstelen of esthetisch of gelegen op het niveau van de behoeftenbevrediging. Zo ondersteunen de auteurs hun pleidooi voor een moderne woningstijl met het argument dat ‘excessieve sentimentaliteit betreffende “huizen uit het verleden” niet past bij een klassenloze samenleving’. Maar ze gaan verder: de architect heeft het recht om onderscheid te maken tussen algemene hoofdfuncties en de minder belangrijke lokale functies. Bij het sociologisch (!) bouwen

82

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 29.

83

Ibidem, pp. 89 e.v.

zou hij het universele moeten benadrukken ten koste van het bijzondere. Hij zou zelfs – uit economische overwegingen en ten gunste van een algemene architectonische stijl – volledig mogen afzien van bijzonderheden van de lokale traditie, tenzij die op gezonde wijze hun verklaring vinden in de plaatselijke (...) weersomstandigheden. Zo blijkt wat betreft Amerika de enige inperking van die 'internationale' eis te zijn, dat 'bewoners niet tegen hun zin in hun huizen mogen wonen' – maar afgezien hiervan moet zo veel mogelijk gestreefd worden naar een niet aan lokatie gebonden stijl.

In feite claimen Hitchcock en Johnson met het bovenstaande een primaat van esthetica over functie... tenzij functie een *natuurlijk*, klimatologisch, primaat heeft over esthetica – een nogal vaag primaat dus. De eigenlijke betekenis van dit alles verschijnt in een hieraan voorafgaande passage van de tekst. Europa heeft afwijkende problemen die beantwoord lijken te kunnen worden door de *Siedlung*, een woord dat in het origineel wordt gebruikt en dat staat voor de CIAM-oplossing voor nieuwe stadsuitbreidingen. Terwijl de Amerikaanse architect wordt opgeroepen niet tegen de zin van de individuele bewoner te bouwen,

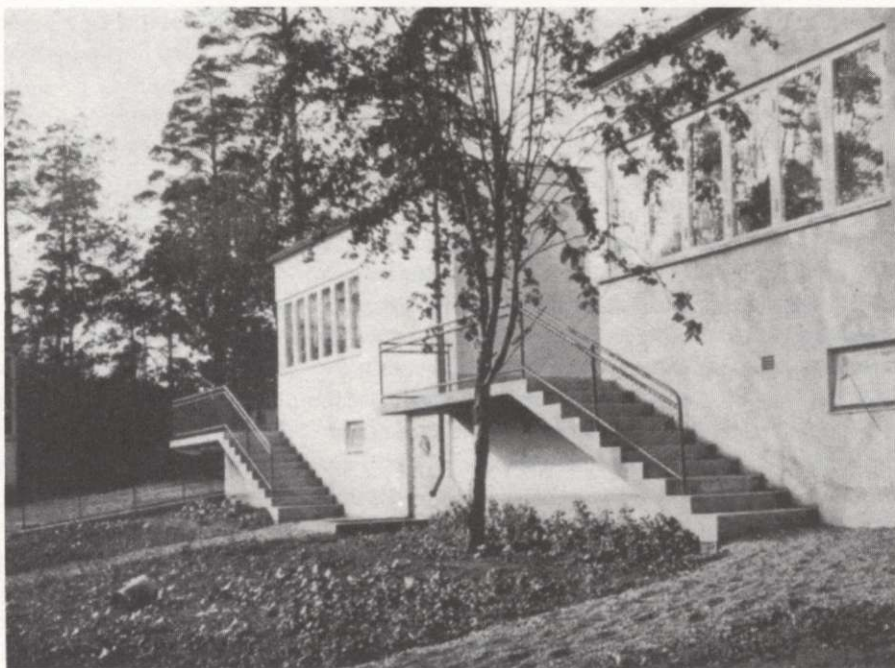
'impliceert de *Siedlung* geen enkele voorziening voor een gegeven gezin, maar slechts voor een typisch gezin, een statistisch monster... Maar al te vaak bouwen de functionalisten in de Europese *Siedlungen* voor een of andere proletarische Uebermensch van de toekomst.'⁸⁴

84

Ibidem, pp. 92 e.v.

Tegelijk bekritiseren onze auteurs de Amerikaanse traditionele stijl voor de tuinsteden omdat deze 'uitmuntend de sociologische theorie illustreren, maar zelden voorbeelden zijn van gezond modern bouwen'.⁸⁵ Dit doet denken aan Dewey's uitspraak in zijn *Art as experience*

85

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 90.

ESKIL SUNDAHL: SIEDLUNG OF THE SWEDISH COÖPERATIVE SOCIETY, HÄSTHOLMEN, NEAR STOCKHOLM. 1930

Rows of wooden houses facing south on a hillside. The roofs are not flat but the pitch is made slight to avoid a gabled effect.

rience uit 1934, waarin hij 'de extreme functionalisten in de architectuur' ervan beschuldigt dat ze 'onoprecht zijn in hun kunst' omdat ze 'claimen' dat 'de noodzakelijke elementen perceptueel direct zichtbaar moeten zijn (...); een dergelijke opvatting verwacht een nogal brute opvatting van moraal met kunst'.⁸⁶ Het verschil tussen deze uitspraak en die van Hitchcock en Johnson lijkt slechts het terminologische verschil tussen 'moraal' en 'een sociologische rechtvaardiging voor gebouwen' waarvan, ondanks de enigszins curieuze term, de ideologische betekenis inmiddels duidelijk is geworden. Amerikaanse architecten verkeren blijkbaar in de ideale situatie dat ze alleen maar voor de behoeften van burgers moeten ontwerpen en niet voor 'een proletarische *Uebermensch*', wat hun verknochtheid aan traditionele façades des te ergerlijker maakt; de Europese architecten zitten met historische problemen in de vorm van verschillende sociale klassen, maar *desondanks* slagen ze erin – hoe onbewust dan ook – esthetisch de juiste nieuwe stijl te vinden. Alleen zo wordt het begrijpelijk dat *The International Style* ten overstaan van Amerikanen esthetische principes claimt die worden gedestilleerd uit vooral Europese gebouwen van Europese architecten, die dan ook volgens onze auteurs slechts dankzij hun 'geprivilegieerd, waarachtig genie' *onbewust* de nieuwe stijl hebben ontwikkeld, hoewel ze *bewust* werden gehinderd door de typisch 'functionalistische' beperkingen van de architectuur in Europa's klassenmaatschappij.⁸⁷

In tegenstelling tot Bernauer – wiens analyse van de Europese avantgarde zo briljant de paradox van de stijl aangaf, een stijl die tegelijk uitdrukking moest zijn van een sociale cultuur en de bepalende oorsprong ervan – denk ik niet dat deze paradox het modernisme als zodanig definieert, maar veeleer het *Europees modernisme*.⁸⁸ Op grond van de kern van hun *American Dream* stond die bijzondere optie de Amerikaanse modernistische ideologen niet ter beschikking. Wanneer een andere Amerikaan, Jameson, tot de conclusie komt dat 'het modernisme gedurende zijn bestaansperiode niet hegemoniaal was en zeker niet cultureel dominant',⁸⁹ dan denk ik dat ook hij ten onrechte denkt dat modernisme overal hetzelfde heeft betekend. Hegemoniaal zijn, is eerst en vooral een kwestie van intentie van de heersende groepen, en dit betekent dat hij zelfs op dit punt verkeerd zit: het modernisme was *zowel* in Amerika *als* in Europa hegemoniaal, maar alleen in Amerika werd het ook feitelijk de culturele dominant, hetgeen wellicht verklaart waarom het architectonisch postmodernisme *daar* explodeerde en niet hier in Europa. Wat het vertoog van *The International Style* bereikte, was de mystificatie van het woord *internationaal*. Dat lukte door te claimen dat er geen 'sociologische' betekenis voor architectuur was in het moderne Amerika, hetgeen impliceerde dat Amerika de klassenmaatschappij voorbij was. Tegelijk slaagde ze erin het begrip *stijl* te neutraliseren – een begrip dat op zich niet neutraal is maar juist ideologisch geladen; dit lukte door het te definiëren als louter uitdrukking van 'structuur en van de wijze waarop de architect functie realiseert', hetgeen vervolgens wordt opgevat als 'het *ware karakter* van een gebouw'.⁹⁰

Het is dan ook niet toevallig dat de helden van Hitchcock en Johnson de Europeanen Oud, Le Corbusier, Gropius en Mies zijn, van wie de laatste drie hun sociaal-revolutionaire intenties in de architectuur juist opgaven toen *The International Style* werd geschreven!⁹¹ Zo wordt stijl gedepolitiseerd en ontdaan van zijn 'traditionele'

86

Dewey, *Art as Experience*, p. 127.

87

Vgl. Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 63.

88

Bernauer, *Die Ästhetik der Masse* (noot 23), p. 207.

89

Jameson, *Postmodernism*, p. 318.

90

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 44.

91

Zie Hochman, *Architects of Fortune* (noot 1), pp. 94 e.v., 218 e.v.

symbolische betekenis, en vervolgens geprojecteerd op de Amerikaanse samenleving die verondersteld wordt klassenloos te zijn, doch o zo vol van onvervreemde sociale relaties. Het is dan ook geen toeval dat er geen regelgeving wordt nagestreefd voor openbare gebouwen, nota bene Hitlers tweede uitzondering op de internationale stijl. Het enige dat in dit verband in de tekst wordt genoemd, is het feit dat theaters, kerken, cafés en scholen in het ontwerp voor de *Siedlung* 'een aparte plaats innemen' – hetgeen neerkomt op niets-zeggen in een tekst die verder bol staat van regelzucht.⁹² Dit is geen toeval, omdat dit een riskant thema zou zijn in een land waar alle centrale, openbare gebouwen werden gebouwd in de symbolische klassieke stijl, en zelf klassieke namen dragen als Het Kapitol.

Nationaal internationalisme – bij wijze van conclusie

Ik wil graag terugkomen op het eerder gemaakte onderscheid tussen verschillende regeltypen en hun manipulatief effect op de samenstelling van figuraties en de conflicten daarbinnen.

In Hitchcocks terugblik op zijn eigen tekst uit 1951 schrijft hij dat 'er altijd sprake is van een of andere stijl in elke kunst in de zelfbewuste perioden van de geschiedenis', waarbij stijl wordt begrepen als 'iets dat zelfbeheersing en discipline impliceert, volgens een bepaald soort *a priori*-regels'.⁹³ In een andere passage wordt dit geïnterpreteerd in termen van 'noodzakelijk rigide esthetische discipline als voorwaarde voor een waarachtige stijl – de prijs van een architectuur op hoog niveau', waarbij het een privilege van het 'genie' is om een dergelijke discipline te 'interpreteren'.⁹⁴ De 'internationale stijl' wordt omschreven als 'één enkel lichaam dat voldoende gefixeerd is om de hedendaagse stijl als realiteit te integreren, maar toch ook voldoende elastisch om individuele interpretatie toe te staan'. Afgezien van deze wat wollige taal lijkt de passage te wijzen op een, zeg maar, liberale ondertoon in het betoog. De drie principes zouden uitdrukkelijk geen 'formules', maar 'fundamenteel' zijn, zoals bijvoorbeeld het principe van verticaliteit in de gotische stijl. Liberaal doet weer de stelling aan dat het een nadeel van 'rigide regels' is dat ze 'makkelijk voor eens en voor altijd doorbroken worden', waardoor 'groei van een stijl is uitgesloten'.⁹⁵ Niettemin kan volgens Hitchcock en Johnson in een vertoog als het hunne 'de schijn van een zeker dogmatisme nauwelijks vermeden worden', al moet toch ook de indruk vermeden worden dat 'de criticus reeds *van te voren* kan bepalen hoe ver, of zelfs in welke richting die creatieve interpretatie kan gaan'.⁹⁶ Maar ondanks deze verbale slalom hanteren de auteurs op verschillende plaatsen toch onmiskenbaar autoritaire termen als 'bekering tot de nieuwe stijl', 'grondige esthetische discipline', 'zich onderwerpen aan de discipline van de Internationale Stijl', 'vereisten' en soortgelijke formules.⁹⁷ Daarnaast vaardigen ze nogal strenge, nauwkeurig omschreven verboden uit. Zo veroordelen ze op harde wijze hun Amerikaanse collegae die maar blijven werken in Tudor en Georgian Style, louter en alleen omdat ze zich niet willen conformeren aan de drie opgestelde principes. Zo'n opstelling is natuurlijk weer begrijpelijk binnen een Hegeliaans perspectief dat zichzelf, net als bij Mondriaan, niet zozeer ziet als *wetgever* voor een nieuwe stijl, maar eerder als uitdrukking van de evolutionaire *noodzaak* van die stijl,

⁹² Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, p. 91.

⁹³ Ibidem, editie van 1966, pp. 240, 238.

⁹⁴ Ibidem, editie van 1951, pp. 62 e.v.

⁹⁵ Ibidem, pp. 20, 21.

⁹⁶ Ibidem, pp. 21, 63, 90.

⁹⁷ Ibidem, pp. 60, 43, 27, 45.

waarin alles wat afwijkt als achterlijk wordt gezien. Discipline wordt dan in dezelfde beweging vanzelfsprekend en autoritair. Wat de lezer opvalt zijn de nogal strikte regels voor kleurgebruik, decoratie en materialen; kwesties waar de kritiek op de Amerikaanse kunstbroeders het sterkst geldt.⁹⁸ Ook al willen Hitchcock en Johnson graag variatie *binnen* de stijl die ze voorstellen, omdat dit 'interesse' bij de beschouwer kweekt, toch geven ze de voorkeur aan 'een saai gebouw boven een gebouw van de zorgeloze moderne architect die er niet in slaagt om zelfs maar het bestaán van het principe van regelmaat te begrijpen'.⁹⁹

98

Hitchcock en Johnson, *The International Style*, editie van 1951, hfdst. v, p. vii.

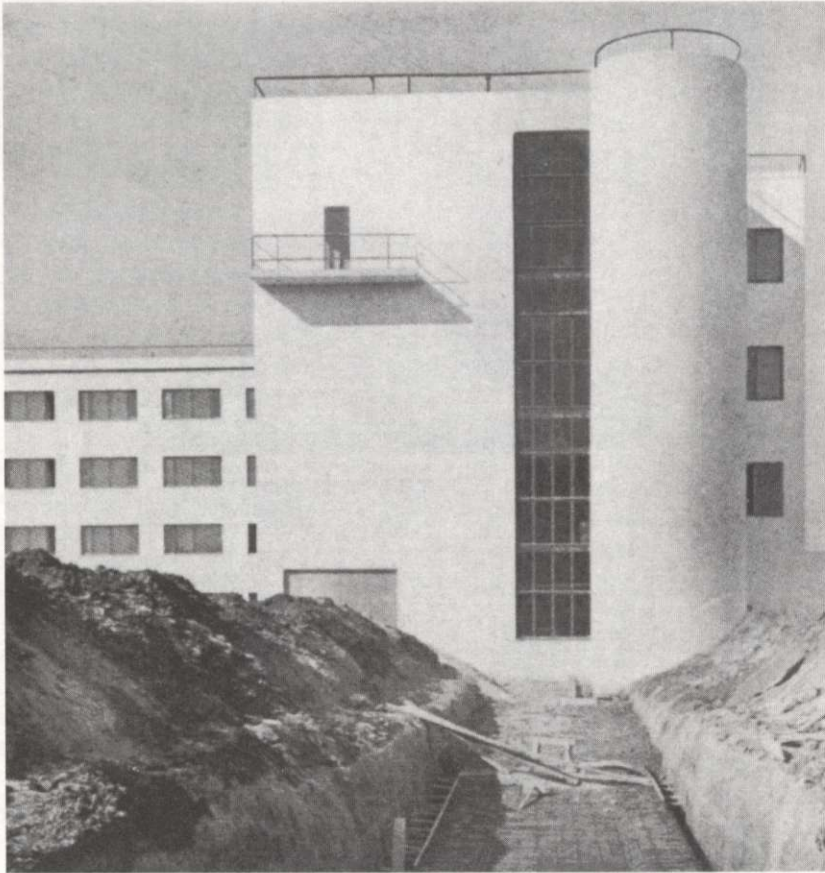
99

Ibidem, p. 65.

Het vertoog van *The International Style* is kortom opgebouwd rond de noties van *groei binnen* een stijl in Amerika, van *eliminatie* van het verkeerde type gebouw uit Amerika en van *vermenigvuldiging* van gebouwen in de juiste stijl. Vanuit het theoretische perspectief van spelletjes, regels en machtsverschillen voeren Hitchcock en Johnson een slag tegen de Amerikaanse façadeologen die een Europese traditie hanteren, maar dan wel een traditionele traditie die niet de uitdrukking kan vormen van de verondersteld klassenloze Amerikaanse maatschappij – de voorlopige bekroning van de verondersteld globale technologische vooruitgang van het civilisatieproces. In deze slag tegen de Amerikanen is een strikt *bevelstype*-regel nuttig en nodig, en die vinden we terug in allerlei nauwgezet geformuleerde verboden. Daarentegen worden de Europese functionalisten als bondgenoten gezien – Europeanen die min of meer onbewust internationalistisch zijn, klassenloos en vooral esthetisch en die dus kunnen worden opgenomen in het internationale netwerk. Hier zijn echter *regulerende, normatieve* regels nodig en die zijn vooral terug te vinden in de drie algemene principes waar het boek voor staat. In hun positie als schrijvers van een catalogus voor het Museum of Modern Art in de v s zijn onze auteurs *on top* ten opzichte van hun Amerikaanse collegae; vanuit het perspectief van insluiting van de Europese architecten in het netwerk – de Europeanen die echter óók nog eens bekritiseerd moeten worden voor hun kortzichtige verslaving aan de klassenstrijd – zijn ze in het defensief. Als ideologisch vertoog is *The International Style* dus per se ambivalent in zijn gebruik van beide typen regels in wisselende volgorde met betrekking tot wisselende potentiële partners. Vergeleken met de *New Rules* van Jencks voor het 'postmoderne classicisme', is de ironie van Hitchcock en Johnson min of meer onoprecht, omdat Jencks in elk geval de nieuwe stijl welbewust opvat als slechts één onder andere stijlen.¹⁰⁰ Dat liberalisme ontbrak aan *The International Style*.

100

Zie Jencks, *Postmodernism*, pp. 317 e.v. Dit houdt overigens niet in dat ik niet evenzeer negatief kritisch ben betreffende Jencks' benadering; zie mijn *Massa en Minoriteit*, pp. 9-12.



**U. S. S. R., GOVERNMENT ARCHITECTS (NICOLAIEV & FISSENKO):
ELECTRO-PHYSICAL LABORATORY, LEFORTOVO, MOSCOW. 1927**

Vertical and curved elements used with functional justification and æsthetic success.