

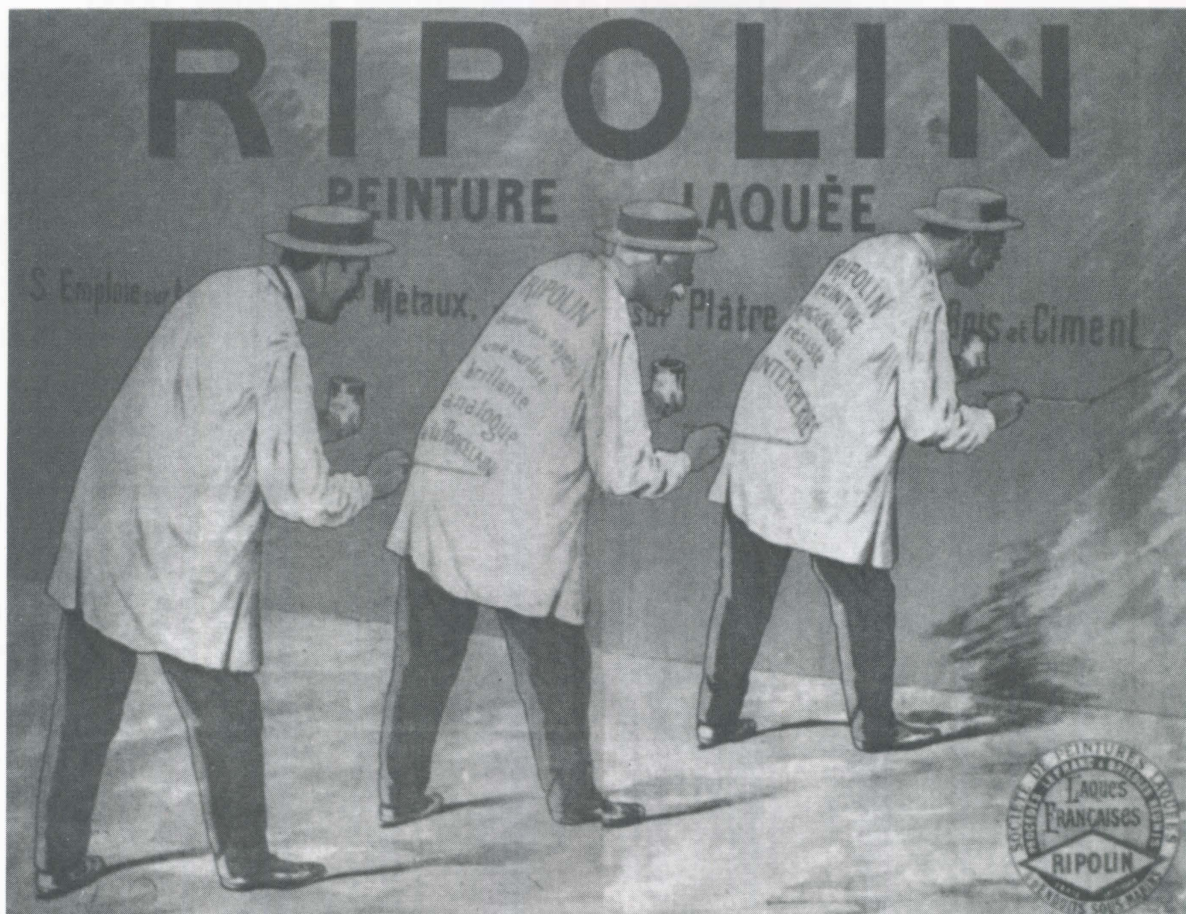
De nieuwe verf van de keizer

'O diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe!

Friedrich Nietzsche, voorwoord bij de tweede druk van *Die Fröhliche Wissenschaft*, 1886

In 1929 voorzag Le Corbusier zijn minder bekende boek *L'art décoratif d'aujourd'hui* van 1925, waarin hij zijn theorie van de witte wand had gepresenteerd, van een voorwoord. Hierin omschreef hij zijn werk als het resultaat van een uitgebreid onderzoek dat hij in het prille begin van zijn carrière was begonnen met de bedrieglijk simpele vraag: 'Waar is de architectuur?'¹ Wat de betekenis van de witte wand ook is, door te onderzoeken hoe hij geplaatst wordt voordat hij zelf plaatst, hoe hij zelf in de cultuur woont voordat hij de cultuur een woonplaats biedt, hoe hij zelf is gehuisvest, wordt de plaats van de architectuur zelf onderzocht. De witte wand wordt niet gepresenteerd als een nieuwe bekleding van een oude structuur, maar als een uitgangspunt om het wezen van de architectuur opnieuw te overdenken. *L'art décoratif d'aujourd'hui* moet worden gezien in het licht van de geïnstitutionaliseerde traditie van de architectuurgeschiedenis die bepaalt waar architectuur te zien is, hoe men haar moet zien en wie haar ziet. Deze traditie verklaart het ervaren van architectuur tot een in de grond visuele aangelegenheid en architectuur tot een

1
Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Oorspronkelijke uitgave: Editions G. Crès et Cie, Parijs, 1923; heruitgave: Librairie Arthaud, 1977. Voorwoord en citaat in de Engelse vertaling van James Dunnet: *The decorative art of today*, Cambridge Mass., MIT Press, 1987, p. xix.



'visuele kunst'. Voor zij een eigen plaats krijgt toegewezen, wordt architectuur ingelijfd in het domein van het visuele. In zijn tekst gaat Le Corbusier in op deze traditie en heroverweegt hij enkele van haar uitgangspunten. Architectuur is niet langer eenvoudigweg een visueel object met bepaalde eigenschappen. Vóór ze in het zichtbare domein wordt ondergebracht, is ze betrokken bij de constructie van dat domein. Ja, het zien zelf wordt een architectonisch fenomeen. De plaats van de architectuur wordt hierdoor veel gecompliceerder. Een gebouw kan niet langer worden gescheiden van de blik waarmee het gezien wordt. Voor het er op een bepaalde manier uitziet, is het gebouw een bepaalde manier van zien. De witte wand heeft tot doel de status van het gebouw radicaal te veranderen door de aard van de zichtbaarheid zelf te transformeren. Het schijnbaar zo eenvoudige idee dat moderne architectuur wit hoort te zijn – als antwoord op de vraag 'waar is de architectuur?' – betekent een verlegging van de voortgang en de grenzen van het architectonische vertoog. Het kleine boekje van Le Corbusier vervult een belangrijke rol.

In *L'art décoratif d'aujourd'hui* worden voorwerpen uit het moderne dagelijks leven onderzocht, waarbij met ornamenten versierde voorwerpen worden afgewezen en onversierde worden geprezen. Het leugenachtige van decoraties is dat ze aan objecten worden toegevoegd als een soort masker. Ze vormen een 'vermomming', een voorstellingslaag die is ingevoegd tussen de nieuwe werkelijkheid van het door moderne productietechnieken voortgebrachte moderne object en de nieuwe werkelijkheid van het moderne leven dat door die technieken mogelijk is gemaakt. Deze voorstellingslaag strookt met geen van beide werkelijkheden, en veroorzaakt een historische en ruimtelijke vervreemding door in de moderne realiteit een nostalgische fantasie in stand te houden. Net als zo vele gebruiksvoorwerpen moet de architectuur zich ontdoen van de resten van afgeleefde voorstellingen die de onderliggende structuren overwoekeren en de moderniteit aan het gezicht onttrekken.

Het schrappen van de decoratie wordt voorgesteld als een noodzakelijke stap voor een beschaafde samenleving. Beschaving wordt zelfs gedefinieerd als de eliminatie van het 'overbodige' en het behoud van het 'wezenlijke', en het schoolvoorbeeld van overbodige ballast is decoratie. Verwijdering hiervan maakt een nieuwe visuele orde vrij. In aansluiting op een gedachte, die minstens even oud is als de westerse filosofie zelf, beschrijft Le Corbusier beschaving als de geleidelijke overgang van het sensuele naar het intellectuele, van het tactiele naar het visuele. Het 'strelen der zinnen' van de decoratie wordt meer en meer ingewisseld voor de visuele harmonie van de proportie. Het materiële karakter van de voorstelling wordt ingewisseld voor het immateriële karakter van het heldere zicht. Eindelijk ontstijgt het oog aan het lichaam dat zijn drager is. Sensualiteit wordt overwonnen door de ratio. Tenminste, zo lijkt het.

Bij meer nauwkeurige lezing is de tekst van Le Corbusier lang niet zo eenduidig. Op geraffineerde wijze ondermijnt hij de traditie die hij lijkt te volgen en scheidt daardoor verwarring over de plaats van de architectuur.

Het gezicht van de moderniteit

Het afwijzen van de decoratie ten gunste van het ontwikkelde oog wordt uitdrukkelijk opgevat als een vorm van reiniging. Het betoog culmineert in het hoofdstuk met de titel 'Le lait de chaux: la Loi du Ripolin' (De witkalk: de Wet van Ripolin), waarin Le Corbusier pleit voor de vervanging van de aftandse decoratielaag door een laag witkalk. De witwast bevrijdt het zien. Het witten is een daad van architectonische hygiëne die wordt uitgevoerd in naam van de zichtbare waarheid: 'Hij maakt *zijn huis*

Deze tekst is een vertaling van een deel van het eerste hoofdstuk 'The emperor's new paint' uit: Mark Wigley, *White walls, designer dresses. The fashioning of modern architecture*, Cambridge/Londen, MIT Press, 1995.

schoon. Weg met alle vieze, donkere hoekjes. *Alles ziet eruit zoals het werkelijk is.*¹² De werkelijke staat van het object wordt onthuld. Ontdaan van zijn voorstellingsmaskers is het aanwezig in zuivere staat, transparant voor de beschouwer: 'Wet van Ripolin, laag witkalk: dubbelzinnigheid opheffen. Concentratie op het eigenlijke doel van het object. Aandacht geconcentreerd op het object. Objecten dienen te worden gemaakt uit noodzaak, ontworpen met een bepaald doel, en perfect uitgevoerd.'¹³ Het gezicht van de moderniteit is er een van geperfectioneerde utiliteit, functionaliteit zonder overbodige franje, het gladde object ontdaan van elke textuur die een representatie is.

De grote invloed van dit betoog blijkt uit de stilzwijgende overname ervan in de traditionele interpretatie van het vroege werk van Le Corbusier. Zijn villa's worden herhaaldelijk geïnterpreteerd in termen van de visuele logica van transparantie in structuur en functie, ze worden gezien als een abstracte architectuur die aanknoopt bij het machinetijdperk. Maar verrassend genoeg wordt aan de polemische witheid van de villa's als zodanig geen aandacht besteed. Deze wordt als vanzelfsprekend beschouwd. De gebouwen worden gezien als objecten, machines om naar te kijken, bewoond door een beschouwer die er geen deel van uitmaakt, bewoond juist doordat ze worden bekeken, ongeacht of deze beschouwer de gebruiker is, of een bezoeker, buur, criticus, of een lezer van een architectuurtijdschrift. De witkalk wordt stilzwijgend geaccepteerd als behorend bij de verschijningsvorm, en zo eigen daaraan dat hij geen afzonderlijke vermelding behoeft. Het uitvoerige betoog van Le Corbusier over het verband tussen het witte oppervlak en de handeling van het kijken, een betoog dat hem de gelegenheid geeft nader in te gaan op de unieke status van de architectuur in een geïndustrialiseerde samenleving, wordt niet bestudeerd.⁴ De gelegenheid die het gebruik van witkalk biedt om de uitgangspunten van de architectuur opnieuw te overdenken, wordt niet begrepen. De spanning, om niet te zeggen aperte tegenstrijdigheid die er bestaat tussen de ondoorzichtigheid van het witte oppervlak en de beleden transparantie van de moderne architectuur, wordt niet als probleem ervaren. Juist doordat hij wordt gepresenteerd als het gezicht van de moderniteit ziet men door de witte wand heen. Deze voorrang voor het gezicht, voor de aanblik, lijkt te worden gesteund door Le Corbusier's betoog, waar het visuele overall voorop lijkt te staan. Maar de aard van die aanblik en van deze voorrang wordt niet nader onderzocht.

De theorie van het witte oppervlak wordt de critici even transparant voorgehouden als ze zich dat oppervlak voorstellen. De critici hebben echter Le Corbusier's beroemde 'ogen die niet zien'. Maar waarom wordt de witheid door de opstellers van de canon zo uitdrukkelijk genegeerd? Wat wordt er door deze strategische blindheid in stand gehouden?

Het is duidelijk dat Le Corbusier's betoog moet worden gezien in het licht van de centrale betekenis van de kleur wit in de lange geschiedenis van het begrip hygiëne. De moderne architectuur voegt zich bij de witte doktersjas, witte badkamertegels, witte ziekenhuismuren enzovoort. Toch gaat het hierbij niet om hygiëne als zodanig. Het gaat meer om een hygiënische aanblik. Of, preciezer gezegd, om de hygiëne van de blik, van het zien zelf. Witkalk reinigt veeleer het oog dan het gebouw. Hij brengt de centrale rol van het zien in de hygiëne aan het licht. Immers, het 'schone' witte oppervlak is niet zo vanzelfsprekend als het lijkt.

Traditioneel duiden witte oppervlakken op hygiëne, maar ergens op duiden is iets anders dan het bewerkstelligen. Het wit van 'hygiënische' ruimtes was afgeleid van de kleren en cosmetische poeders die regelmatig werden vervangen om het lichaamszweet aan het gezicht te onttrekken, niet om het te verwijderen. Een schoon wit hemd aantrekken stond gelijk met een bad nemen. Zoals Georges Vigarello betoogt: 'Door een verandering in de omgang met kleren kreeg de

4
Voor verwijzingen naar de 'Loi du Ripolin' in recentestudies, zie de bijdrage van Lion Murand en Patrick Zylberman 'Décor (1925): Il s'agit d'un épaisseur de blanc' in: *Le Corbusier, une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan, Parijs, Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 116-118; en Bruno Reichlin, "La "petite maison" à Corseaux. Une analyse structurale", in: *Le Corbusier à Genève 1922-1932: projets et réalisations*, ed. Isabelle Charollais en André Ducret, Lausanne, Payot, 1987, pp. 119-134.

hygiëne vanaf de zestiende eeuw een nieuw fysiek domein. (...) Het witte linnen dat regelmatig verschoond werd nam de plaats in van de reiniging van de huid.⁵ De linnen kledingstukken die voorheen schuilgingen onder lagen bovenkleding verschenen aan de oppervlakte om de reinheid van het lichaam te tonen terwijl zij daar niet langer meer mee in direct contact stonden. Het hygiënische ideaal waar Le Corbusier aan appelleert, ontstond als een kledingstijl en een bepaalde benadering van kleding in het algemeen. Het gaf veeleer uitdrukking aan een maatschappelijke dan aan een lichamelijke orde. Zelfs toen er wetten werden uitgevaardigd waarin de versiering van kleding aan banden werd gelegd, was het dragen van witte stoffen nog altijd een middel om maatschappelijke distinctie te uiten. Hygiëne werd een visueel effect dat meer zei over het behoren tot een bepaalde klasse dan over de toestand van iemands lichaam. Hygiëne werd een etiket dat de maatschappelijke positie aangaf van degene die het droeg.⁶

Uiteindelijk zou het reinigen van de kleren worden aangevuld met het reinigen van het lichaam. Tegen het eind van de achttiende eeuw ging men zich meer interesseren voor dat wat zich verborg 'achter de uiterlijke aanblik, waardoor het lang aangenomen verband tussen hygiëne en kleding zijn' vanzelfsprekendheid verloor en men aan kleding andere eisen ging stellen dan alleen uiterlijke. Stoffen en parfums alleen voldeden niet meer.⁷ Alleen een wit uiterlijk was geen garantie meer voor hygiëne. Baden werd de nieuwe maatschappelijke norm. Toch blijft op het terrein van de hygiëne het visuele element wezenlijk sterker dan het sensuele, of preciezer gezegd: het gaat er juist om het sensuele element uit te bannen en te vervangen door het visuele. De witte stoffen die aan de oppervlakte kwamen schiepen een nieuw soort ruimte die de logica van het zichtbare op de proef stelde en de traditionele visuele orde compliceerde.⁸ Het witte oppervlak 'trekt een scherm op' tussen het lichaam en de beschouwer ervan en verijdt de poging van het oog tot het lichaam door te dringen. Het sluit het lichaam buiten. Maar tegelijkertijd krijgt het lichaam een imaginair karakter doordat het wijst op een ontoegankelijk domein. De idee van het lichaam wordt gehandhaafd zonder dat de beschouwer enige zintuiglijke informatie krijgt over het lichaam dat hij onder het ondoorzichtige oppervlak vermoedt. Wat de witte stof onderscheidt van de kleding die ze verdrong, is de manier waarop zij het lichaam dat ze verbergt, aan de orde stelt, twijfelend tussen onthullen en verbergen. De zinnelijkheid van het oppervlak is teruggebracht tot een minimum om de status van de zintuiglijke wereld als geheel te beproeven. Met andere woorden, de witte stof speelt een belangrijke rol in het vestigen van de categorie van de zinnelijkheid die ze lijkt buiten te sluiten. Het dunne witte kledingstuk suggereert het beeld van een fysiek lichaam dat eronder schuilgaat, maar dan een lichaam zoals dat vroeger niet bestond.⁹ Vroeger nam het oppervlak van iemands kleding de plaats in van diens lichaam. Het witte hemd bracht een afstand aan tussen lichaam en kleding. Al is het zelf niets meer dan een bepaald type beeld, het witte hemd stelt het probleem aan de orde van een lichamen domein dat bestaat buiten het beeld. Het witte hemd definieert zo een nieuw type ruimte. Sterker nog, de aard van de ruimte zelf wordt opnieuw gedefinieerd. Om met Vigarello te spreken, de geschiedenis van het begrip hygiëne 'wordt, op de keper beschouwd, beheerst door een enkel thema: het vestigen in de westerse maatschappijen van een autonome lichamelijke sfeer, de uitbreiding daarvan en de versterking van zijn grenzen, zodat de blik van de ander zelfs wordt buitengesloten'.¹⁰ De kleur wit speelt een sleutelrol in de bepaling van de ruimte, die wordt opgevat als het product van een visueel paradigma dat de hele maatschappij doordringt.

Op vergelijkbare wijze is het betoog van Le Corbusier over de witte wand een betoog over visualiteit waarin traditionele aannames over zintuiglijkheid en ruimte

5 Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Age*, Parijs, Seuil, 1985; Engelse vert. door Jean Birrell, *Concepts of cleanliness. Changing attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 227.

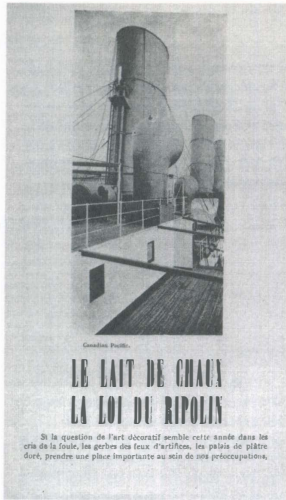
6 'Kleren behielden tot elke prijs hun onderscheidend vermogen. Een bepaald soort wit verleende de drager distinctie, hetgeen bevestigd dat hygiëne, zoals die zich geleidelijk had ontwikkeld vanuit deze architectuur van het linnen, een maatschappelijke kwalificatie inhield. (...) Het vermelden van linnen, in samenhang met de kleur wit, verwees naar een bepaalde positie. (...) Het effect van wassen en dat van het materiaal waren hetzelfde. Samen stonden ze voor een mate van hygiëne die niet voor iedereen was weggelegd.' Ibidem, p. 72.

7 Ibidem, p. 136.

8 Ibidem, p. 70.

9 'Het hemd was door het oppervlak van de kleding gebroken, zodat men zich het fysieke lichaam daaronder kon voorstellen, indirect, maar duidelijk. Het veronderstelde een sensibiliteit die niet langer beperkt bleef tot het zichtbare. Schoon linnen aantrekken was ook de huid schoonmaken, zelfs als de huid zelf niet werkelijk werd gewassen.' Ibidem, p. 60.

10 Ibidem, p. 231.



Le lait de chaux, la loi du ripolin,
pagina uit *L'Art décoratif*
d'aujourd'hui, 1925

11

Le Corbusier, *L'art décoratif*
d'aujourd'hui, p. 192.

worden herschikt. Sprekend over het hygiënische uiterlijk refereert hij tevens aan de geheimzinnige rol van het witte hemd. Net als het witte hemd markeert de witte wand niet zomaar een grens, hij creëert deze zelf, en aldus scheidt hij een ruimte die tevoren niet bestond. Een wit oppervlak heeft niet alleen tot doel een ruimte schoon te maken, of zelfs de indruk te geven van een schone ruimte. Het brengt veeleer een nieuw soort ruimte tot stand. Op zijn minst herstelt het de ruimte die door de overmatige zintuigprikkeling van de decoratieve interieurs en façades van de negentiende-eeuwse architectuur verloren was gegaan. Dergelijke ornamentele programma's maken het onmogelijk zich het lichaam daarachter voor te stellen, of zelfs een afzonderlijk lichaam ervoor. Het bouwlichaam en het lichaam van de beschouwer gaan samen op in de sensuele overdaad aan decoratie. Kijkend naar decoratie word je erdoor opgeslokt. Het zien zelf wordt door de zinnelijke decoratie naar binnen gezogen. Het witte oppervlak bevrijdt het oog door het idee te herstellen van een lichaam dat hierachter schuil zou gaan, en daarmee van een ruimte-ervaring die verloren was gegaan. Voor Le Corbusier is witkalk meer dan het gezicht van de moderniteit. Al neemt hij de witte wanden van een transatlantisch passagiersschip geregeld als model voor de architectuur, toch is witkalk niet het kenteken van de geïndustrialiseerde twintigste eeuw maar van de beschaving als zodanig:

'Witkalk wordt overal gebruikt waar de evenwichtige structuur van een harmonieuze cultuur intact is gebleven. Waar een heterogeen element wordt geïntroduceerd dat niet strookt met de harmonie van het systeem, verdwijnt de witkalk. (...) Al zolang als de mensheid bestaat is witkalk verbonden met de menselijke woning. Stenen worden gebrand, verpulverd en met water aangengeld – en de muren worden zuiver wit, een buitengewoon mooi wit.'¹¹

De ineenstorting van authentieke volksculturen door het binnendringen van buitenlandse invloeden wordt gemarkeerd door het in onbruik raken van witkalk. De mondiale verspreiding van niet-authentieke vormen door nieuwe communicatiemiddelen (treinen, vliegtuigen, films, tijdschriften enzovoort) heeft alle witte oppervlakken aangetast en bedolven onder een zinnelijke overdaad aan decoratie. De witte wanden van de oceaanstomers markeren echter de volwassenwording van dezelfde industriële beschaving die in een recent verleden de autochtone witkalk 'op brute wijze heeft verjaagd'. Niet het gebruik van de witkalk is nieuw, maar de status van het object in de twintigste eeuw. De moderne tijd is in staat de zuiverheid van de oude culturen die ze heeft ontwijd, te herstellen door de witte oppervlakken te voorschijn te brengen die ze heeft beklad. De neutraliteit van witkalk berust eerder op historische dan op formele gronden.

Toch is deze neutraliteit niet passief. Witkalk is niet zonder meer datgene wat achterblijft na het verwijderen van decoratie. Het witten is een actief verwijderingsproces. Witkalk is niet zozeer een schone laag als wel een reinigingsmiddel dat het beeld van het lichaam reinigt om het oog te bevrijden. Witkalk maakt de objecten van het dagelijkse leven zichtbaar omdat elke verontreiniging, elke vorm van decoratieve overdaad, een 'smet' op hun maagdelijke oppervlak zou achterlaten: 'Op witte Ripolin-muren zijn deze ophopingen van afgestorven resten uit het verleden ontoelaatbaar: ze zouden vlekken achterlaten. Terwijl deze vlekken op de drukke patronen van ons damast en behang onzichtbaar zouden zijn. (...) Als het huis helemaal wit is, tekenen de contouren van de voorwerpen zich er zonder enige vaagheid tegen af; hun volumes zijn duidelijk te zien; hun kleuren volmaakt helder.'¹² De witkalk is meer dan alleen een passend kader voor het oog (een 'neutrale' achtergrond, zoals de wanden van een museum), meer zelfs dan het actief verwijderen van alles wat het oog afleidt: het is zelf een oog: 'Zet er iets voor

12

Ibidem, pp. 191, 193.

dat vals of smakeloos is: het is een klap in je gezicht. Het wit is zoiets als de röntgenstralen van de schoonheid. Het is een gerechtshof dat permanent zitting houdt. Het is het oog van de waarheid.¹³ Het gaat niet alleen om een gereinigde aanblik, het gaat om het reinigen van de blik, het scherp stellen van het oog. Geen machine om naar te kijken, maar een machine *om te kijken*.

Maar wordt dit kijkmechanisme alleen ingesteld op de toevoegingen aan het gebouw: op voorwerpen en mensen die zich erin of erbij, of aan de oppervlakken ervan bevinden? Wat gebeurt er als het gebouw zelf binnen zijn gezichtsveld komt? Wat ziet het in de architectuur? Wat voor kwaliteiten van de architectuur brengt het eigenlijk aan het licht? Is het mogelijk alle vlekken te verwijderen zonder het weefsel aan te tasten?

Het kleden van de ruimte

De voorkeur van Le Corbusier voor wit komt klaarblijkelijk voort uit zijn eigen ervaring met het lokale gebruik van witkalk. Aan het einde van een lange rondreis door de Oriënt die hij eind 1910 begon, beschrijft hij zijn nieuw verworven liefde voor het wit in een brief aan zijn vriend William Ritter: 'In hun krankzinnige verloop zijn rood, blauw en geel veranderd in wit. Ik ben weg van de kleur wit, de kubus, de bol, de cilinder en de piramide en de schijf, alles tegelijk, en ook van de grote, lege ruimte.'¹⁴ Het is zeker geen toeval dat Le Corbusier in het voorwoord van *L'art décoratif d'aujourd'hui* – dat talrijke voorbeelden bevat die juist aan deze reis zijn ontleend – deze ervaring aanhaalt als het kritieke moment waarop hij eindelijk 'de architectuur ontdekt' en daarmee het antwoord op de vraag die hij zich 'onophoudelijk' stelde: 'Waar is de architectuur?'¹⁵ Toen hij, volgens zijn eigen woorden, 'bezweek voor de onweerstaanbare aantrekkingskracht van het Middellandse-Zeegebied',¹⁶ had deze aantrekkingskracht alles van doen met de vele witte muren, waarvan hij de 'briljante, verrukkelijke schittering' meerdere malen beschrijft. In zijn 'puristische' schilderijen van acht jaar later, abstracties van gepleisterde witte huizen op het Franse platteland, bouwt hij zeker voort op deze richtinggevende ontmoeting met de witte muur. De universele status die de architect aan de kleur wit toeschrijft, lijkt te berusten op een zeer specifieke en zeer persoonlijke samenloop van ervaringen en fantasieën.

Tegelijkertijd past de beschrijving van deze intensieve ontmoetingen zelf in een opmerkelijk cultureel debat over de kleur wit dat al lange tijd gaande was. Le Corbusier's eigen beschrijving van zijn persoonlijke ervaringen is duidelijk door dit debat beïnvloed. Het lijkt er zelfs op dat het debat die ervaringen heeft voortgebracht en gestructureerd. De liefdesverhouding van de architect met het witgekalkte huis is niet zozeer een privé-ervaring alswel een maatschappelijk gegeven met zijn eigen geschiedenis en een eigen programma. De generaliserende mythe van de architect als kunstenaar/genie leidt ertoe witkalk te transformeren van een product dat voortkomt uit een complex collectief uitwisselingsproces tot een uniek fenomeen dat zich aan elk debat onttrekt en de hoogstpersoonlijke ervaring vormt van een uitzonderlijk sensitieve eenling. Door deze transformatie worden de afzonderlijke factoren die hebben bijgedragen aan het fenomeen van de witte wand, of deze nu van collectieve of persoonlijke aard zijn, volledig aan het oog onttrokken. De strategische betekenis van de witte wand verdwijnt dan vrijwel geheel achter de kortstondige flits van één specimen van moderne architectuur dat niet meer is dan de herinnering aan de veronderstelde zuiverheid van de lokale mediterrane bouwtrant. We kunnen deze betekenis desondanks verhelderen door de bronnen van Le Corbusier's betoog aan een zorgvuldig onderzoek te onderwerpen.

13
Ibidem, p. 193.

14
Le Corbusier, brief aan William Ritter uit Pisa, 1911, in Giuliano Gresleri, *Le Corbusier viaggio in Orient, Venetië*, Marsilio Editori, 1984, p. 401.

15
Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Engelse vert. door James Dunnet, *The decorative art of today*, p. xix.

16
Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 210.

Adolf Loos, 'Damenmode', *Neue Freie Presse*, 21 augustus 1898. Opgenomen in de bundel *Ins leere gesprochen – 1897-1900*; oorspr. uitgave: Zürich, Crès et Cie, 1921; nieuwe uitgave: Wenen, Georg Prachner Verlag, 1981, p. 130. 'Hoe primitiever een volk is, des te uitbundiger is het in zijn ornamentiek, zijn decoratie. (...) Schoonheid alleen te zoeken in de vorm en niet in de ornamentering is het doel dat door de hele mensheid wordt nagestreefd.'

Adolf Loos, 'Das Luxusfuhrwerk', *Neue Freie Presse*, 3 juli 1898, opgenomen in de bundel *Ins leere gesprochen – 1897-1900*, editie 1981, pp. 94-100, aldaar p. 97.

'Decoratie: bont mengelmoes, aange-naam tijdverdrif voor wilden. (...) De vaststelling lijkt gerechtvaardigd: hoe hoger de beschaving, hoe minder ornament (het moet Loos zijn geweest die dit zo helder formuleerde).' Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 85. 'Elders schreef Loos, rond 1912, dat sensationele artikel: "Ornament en misdaad".' Ibidem, p. 137.

Zie Beatriz Colomina, *L'Esprit Nouveau. Architecture and Publicité, Architecture production*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, p. 77; Stanislaus von Moos, 'Le Corbusier and Loos', *Assemblage 4* (1987), p. 25-38.

Adolf Loos, 'Ornament und Verbrechen', lezing, 1908; opgenomen in de bundel *Trotzdem*; oorspr. uitgave Innsbruck, Brenner-Verlag, 1931; nieuwe uitgave Wenen, Georg Prachner Verlag, 1982, pp. 78-88, aldaar p. 80.

Adolf Loos, 'Architektur', *Der Sturm*, 15 december 1910, opgenomen in de bundel *Trotzdem*, pp. 90-104, aldaar p. 91.

Von Moos, 'Le Corbusier and Loos', p. 31.

Adolf Loos, 'Das Prinzip der Bekleidung', *Neue Freie Presse*, 4 september 1898, opgenomen in de bundel *Ins leere gesprochen – 1897-1900*, pp. 139-145, aldaar p. 141.

De idee van beschaving als een evolutie van de zinnelijkheid van de decoratie naar de abstractie van de zuivere vorm door een steeds verdergaande eliminering van het ornament, is natuurlijk ontleend aan de roemruchte criminalisering van het ornament door de Weense architect Adolf Loos: 'Hoe lager de beschaving, hoe opvallender het ornament. Het ornament is iets dat moet worden overwonnen. De papoea en de crimineel versieren hun huid. (...) Maar de fiets en de stoommachine blijven vrij van ornamenten. De opmars van de cultuur bevrijdt object na object systematisch van zijn ornamentiek.'¹⁷ Le Corbusier heeft veel meer van Loos' gedachten overgenomen dan zijn twee korte verwijzingen doen vermoeden.¹⁸ In feite steunt Le Corbusier's tekst volledig op Loos' gedachtengang.¹⁹ In diens canonieke essay 'Ornament und Verbrechen' van 1908, door Le Corbusier opnieuw uitgegeven in het tweede nummer van *L'Esprit Nouveau* in 1920, beschouwt Loos het opgeven van het ornament als een zuiveringsproces dat eindigt bij de witkalk: '*De evolutie van de cultuur is synoniem met de verwijdering van ornamenten van dagelijkse gebruiksvoorwerpen. (...) We zijn het ornament ontgroeid. (...) Binnenkort zullen de straten van onze steden stralen als witte muren!*'²⁰ In alle geschriften van Loos vinden we deze fascinatie met de witte muur terug. Herhaaldelijk stelt hij tegenover de degeneratie van de eigentijdse architectuur de bouw van het plattelandshuis die, zoals hij in zijn essay 'Architektur' van 1910 schrijft, ermee eindigt dat de boer 'een grote ton witkalk aanmaakt en het huis mooi wit schildert'.²¹ De esthetische betekenis van dit traditionele gebaar wordt nu bekrachtigd door de beginselen van de moderne hygiëne. Net als Le Corbusier ziet Loos de witkalk zowel als een merkteken van moderniteit als van de traditie. Zoals Stanislaus von Moos heeft aangetoond citeerde Le Corbusier al in 1913 uitgebreid uit dit artikel zonder zijn bron te vermelden en kondigde *L'Esprit Nouveau* aan het te zullen publiceren, hetgeen echter nooit is gebeurd.²² Le Corbusier's 'Loi du Ripolin' moet dan ook worden begrepen binnen een conceptuele context die de aannames ondergraaft van het architectuurdebat, dat geen oog heeft voor deze conceptuele context.

Volgens mij verwijst de 'Loi du Ripolin' van 1925 met name naar de 'Gesetz der Bekleidung' (Wet van de Bekleding) die Adolf Loos in 1898 had geformuleerd. Met deze wet wilde Loos alle 'verwarring' tussen een materiaal en de bekleding daarvan uitsluiten. Bekleding moet het materiaal dat ze bedekt niet nabootsen. Ze moet alleen 'haar eigen betekenis als bekleding van het muuroppervlak duidelijk kenbaar maken',²³ haar eigen identiteit vaststellen ten opzichte van de onderliggende structuur en niet de identiteit van deze laatste aannemen. De buitenste laag van een gebouw moet worden opgevat als een toegevoegd element dat niet onthult waaraan het is toegevoegd. Loos bepleit niet het simpelweg verwijderen van de decoratie om het materiaal van het gebouwde object te tonen. Wat getoond wordt is een toegevoegd element, dat geen structuur en ook geen decoratie is. Het waarnemen van een gebouw wordt het waarnemen van dit toegevoegde element, de bekleding.

De voorrechte positie van de witkalk is verbonden met de idee dat het waarnemen van architectuur in feite het waarnemen van een toegevoegde bekledingslaag is die de onderliggende structuur verhuult, een laag die maar een verfstreek dik hoeft te zijn. De 'verfmantel' is bij Loos zelfs het paradigma. Hij formuleert zijn 'Wet van de Bekleding' in samenhang met een interpretatie van de traditionele gewitte muur. Het betoog is opgehangen aan een anekdote over het waargenomen verschil tussen een gebeitst en een wit geverfd raamkozijn. De twintigste-eeuwse uitvinding van het beitsen van hout wordt gesteld tegenover de plattelandstraditie van pure kleuren die afsteken tegen een 'fris gewitte muur'. Loos verkiest het dekkende masker van witte verf boven de transparante beits:

'Hout mag in alle kleuren worden geverfd, op één na – de kleur van hout.'²⁴ Het betoog van Le Corbusier moet eerder worden heroverwogen aan de hand van een negentiende-eeuwse logica van verhulling dan van transparant maken.

Loos' 'Gesetz der Bekleidung' verwijst op zijn beurt uitdrukkelijk naar het 'Prinzip der Bekleidung' dat de Duitse architect Semper in het midden van de vorige eeuw had geformuleerd. Voor Semper ligt het wezen van de architectuur eerder in de haar bedekkende buitenste laag dan in de onderliggende materiële structuur. Deze definitie leidt tot een radicale herbezinning op de oorsprong van de architectuur, een onderwerp dat, stilzwijgend of openlijk, ten grondslag ligt aan een zo belangrijk deel van het traditionele architectuurdebat. De oorsprong van de architectuur wordt niet langer gezocht in het vervaardigen van een materiële schuilplaats, een eenvoudige houten hut, die door latere ornamentele tradities wordt aangevuld en uitgebeeld – met dien verstande dat het ornament altijd een verbeelding is van, en ondergeschikt is aan, de oorspronkelijke structuur. De geschiedenis van de architectuur is er niet langer een van naakte structuren die steeds meer worden aangekleed met ornamenten: 'Bij alle eenvoud van haar basisvormen, was zij van meet af aan, vanaf haar prilste jeugd, bont versierd en vol glans.'²⁵ De architectuur begint bij het ornament. Dat wil niet zeggen dat de architectuur van een gebouw zonder meer samenvalt met de decoratie van zijn materiële structuur. Strikt genomen is alleen de decoratie structureel. Zonder decoratie wordt er niets gebouwd. Het is de decoratie die bouwt.

Voor Semper lag de oorsprong van het bouwen in het gebruik van geweven stoffen om de sociale ruimte af te bakenen, met name om een behuizing te vormen. Deze weefsels werden echter niet zo maar in de ruimte geplaatst om een bepaalde binnenruimte te definiëren. Ze waren niet in het landschap opgesteld om een kleine ruimte af te schermen die door een familie kon worden bewoond. Veeleer waren het de weefsels zelf die de ruimte voortbrachten en het idee van een eigen territorium schiepen. Door middel van geweven stoffen creëerde men 'een "thuis", een *privé-domein* dat was afgescheiden van het *openbare domein*, en daarmee schiep men tevens het formele idee van ruimtelijke afbakening'.²⁶ Huisvesting komt in deze zin voort uit decoratie. Daarbij is het niet zo dat de weefsels zo worden gearrangeerd dat ze fysieke beschutting opleveren, veeleer scheppen ze, net als de talen die Semper bestudeerde, door hun textuur, hun behaaglijkheid en hun tekstualiteit een communicatieve ruimte. Het decoratieve weefsel brengt het idee voort van een familie die ze kan bewonen, zoals een taal het idee voortbrengt van een groep die haar spreekt. De ruimte, het huis en de maatschappelijke structuur volgen in het kielzog van het ornament. Het interieur wordt niet gedefinieerd door de doorlopende omsluiting met muren maar door de plooiën, golven en wendingen van een op meerdere plaatsen onderbroken ornamenteel oppervlak.

Deze oerdefinitie van 'binnen' en, daardoor en voor het eerst, van 'buiten' door middel van textiel was er niet alleen eerder dan de bouw van vaste wanden, maar bleef ook bepalend voor de organisatie van het gebouw toen men daarmee begon. De vaste constructie volgt op, en is ondergeschikt aan, wat alleen maar een toevoeging lijkt:

'Het wandtapijt bleef de echte wand, de zichtbare begrenzing van de ruimte. De vaak zeer sterke muren daarachter waren vereist op andere gronden die niets met het scheppen van ruimte te maken hadden: veiligheid, stabiliteit, duurzaamheid en dergelijke. Overal waar deze nevenvereisten niet van toepassing waren, bleven de wandtapijten de enige authentieke afscheidingen. En zelfs als het nodig was permanente muren op te trekken, vormden deze enkel een inwendig en onzichtbaar geraamte dat achter de ware en legitieme representanten van de wand, de kleurige wandtapijten, verborgen bleef.'²⁷

24
Ibidem, p. 142.

25
Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona, Johann Friedrich Hammerich, 1834; Engelse vert. 'Preliminary remarks on polychrome architecture and sculpture in antiquity', in: Gottfried Semper, *The four elements of architecture and other writings*, ed. Harry Francis Mallgrave en Wolfgang Herrmann, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 45-73, aldaar p. 52.

26
Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860; facsimile-uitgave: Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1977, p. 228.

27
Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1851; opgenomen als aanhangsel in Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und Politischer Kampf*, Braunschweig, 1981, p. 58.

De stof is een masker dat de structuur eerder verbergt dan uitbeeldt. De materiële wand is niet meer dan een steun, een willekeurige 'steiger', die buiten het eigenlijke gebouw staat en een louter ondersteunende rol vervult: hij ondersteunt, maar speelt zelf niet mee. De architectuur heeft haar plaats binnen een spel van tekens. De ruimte wordt voortgebracht binnen de sensualiteit van de taal. Omdat ze voortkomt uit maskering, is haar wezen niet de constructie maar het maskeren van de constructie. Net als het instituut van de familie mogelijk wordt gemaakt door het creëren van een huiselijke ruimte middels een gewezen masker, wordt een grotere gemeenschap mogelijk door het creëren van een openbare ruimte middels een soortgelijke maskerade. De monumentale architectuur van openbare gebouwen vloeit dan voort uit het op één plaats fixeren van de voorheen verplaatsbare 'geïmproviseerde steigers' waaraan de bonte weefsels en decoraties van de vieringen die het maatschappelijk leven bepaalden, waren opgehangen. Deze beelden, deze tekens vormen de openbare ruimte. De architectuur kleedt het politieke lichaam letterlijk aan. Gebouwen worden niet zozeer bewoond als wel gedragen.

Semper stelt het textiele wezen van de architectuur, het maskeren door middel van gewezen stoffen, gelijk aan de bekleding van het lichaam. In zijn monumentale verhandeling *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik* van 1860 baseert hij zich op de gelijkensissen tussen de Duitse woorden voor wand (Wand) en gewaad (Gewand) om zijn 'Prinzip der Bekleidung' als het 'ware wezen' van de architectuur te poneren. In het hoofdstuk getiteld 'Correlatie tussen kostuum en architectuur' worden de 'intieme' verwantschap tussen kleding en kunst uiteengezet en de 'directe invloed' van ontwikkelingen in de kleding op ontwikkelingen in de kunst. Maar de architectuur volgt de kleding niet en lijkt niet op kleding. Integendeel, de kleding volgt de architectuur. Het bepalen van de huiselijke binnenwereld gaat vooraf aan het bepalen van de lichamelijke binnenwereld.²⁸ De kleding van het individu volgt de kleding van de familie. Het lichaam wordt pas bepaald doordat het gehuld wordt in een taal, in het verhaal dat de surrogaathuid van het gebouw spreekt. De evolutie van de huid, het oppervlak dat de ruimtelijkheid voortbrengt, is de evolutie van het maatschappelijke. De maatschappelijke persoon is, net als het lichaam waaraan deze is gebonden, een product van decoratieve oppervlakken. De idee van het individu kan alleen ontstaan binnen de taal. De binnenwereld is niet zonder meer lichamenlijk. Het is een maatschappelijk effect dat zich op het nieuw gevormde lichaam van het individu aftekent. De cultuur gaat niet vooraf aan haar maskers. Ze is haar maskers. In een voetnoot bij zijn verhandeling betoogt Semper dat de hoogste vorm van kunst niet die is welke zichzelf losmaakt van het primitieve gebruik van decoratieve maskers, maar die welke dit gebruik het meest perfectioneert door zelfs de mechanismen van de maskering te maskeren:

'Naar mijn mening zijn *kleding* en *masker* even oud als de menselijke beschaving zelf. (...) Opheffing van de werkelijkheid, van het materiaal is noodzakelijk wil de vorm betekenis krijgen als symbool, als autonome menselijke schepping. De middelen die we nodig hebben om de gewenste artistieke effecten te bereiken moeten we aan het gezicht onttrekken en ze niet luidkeels prijsgeven, omdat we daardoor pijnlijk uit onze rol zouden vallen. Het zuivere instinct van de primitieve mens bracht hem tot een ontkenning van de werkelijkheid in al zijn artistieke inspanningen; de grote ware meesters van de kunst op elk terrein volgden ze daarin na, terwijl ze er in tijden van hoge artistieke ontwikkeling zelfs toe overgingen ook *het materiaal van het masker te maskeren*.'²⁹

Het onderschikken of verhullen van materiaal houdt geen onwetendheid of gebrek aan respect voor het gebruikte materiaal in.³⁰ Integendeel, het wijst juist op

28

'Het is een bekend feit dat ook nu nog stammen die zich in een vroeg stadium van hun ontwikkeling bevinden hun ontluikende artistieke talenten aanwenden voor het vlechten en weven van matten en dekkleden (zelfs als ze nog volledig naakt lopen).' Ibidem p. 56. 'De kunst van het bekleeden van de naaktheid van het lichaam (als we daar de hierboven besproken ornamentale beschildering van de eigen huid niet toe rekenen) is waarschijnlijk een latere uitvinding dan het gebruik van dekkleden voor kampementen en besloten ruimtes.' Semper, *Der Stil*, editie 1860, p. 227.

29

Ibidem, p. 231.

30

De kunstenaar moet 'het materiaal geen geweld aandoen om halverwege tegemoette komen aan een artistiek oogmerk dat het onmogelijke van het materiaal vergt'. Geciteerd uit 'The style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics', in: Semper, *The four elements*, p. 189. Vergelijk Semper, *Der Stil*, dl. I, pp. xiv en 132.

'meesterschap' over het materiaal. De materialiteit wordt verborgen door de meesterlijke beheersing ervan. Alleen dankzij een grondig inzicht in de constructie kan ze worden opgeheven – gereduceerd tot een onzichtbare stut. De meest geraffineerde technische hulpmiddelen zijn nodig om de techniek te doen verdwijnen achter het weefsel van het ornament.³¹

Met zijn herhaalde gelijkstelling van architectuur en kleding volgt Loos Semper op de voet.³² Nergens wordt dat duidelijker dan wanneer hij zijn 'Gesetz der Bekleidung' formuleert in zijn essay van 1898 'Das Prinzip der Bekleidung', waarin de architectuur voortkomt uit textiel en de structuur niets meer is dan de steiger die deze overeind moet houden:

'De architect heeft hier als taak een warme en comfortabele ruimte te scheppen. Tapijten zijn warm en comfortabel. Daarom besluit hij een tapijt op de vloer te leggen en er vier op te hangen om de vier wanden te vormen. Maar van tapijten kun je geen huis bouwen. Zowel het vloertapijt als de wandtapijten vragen om een constructief geraamte dat hen op hun plaats houdt. Dit geraamte uit te vinden is pas de tweede taak van de architect.

Dat is de juiste en logische weg die de architectuur dient te volgen. Want dat is ook de volgorde waarin de mensheid heeft leren bouwen. In den beginne was er de bekleding.³³

De stof maskeert de structuur maar vervalst deze niet. Ze verbergt het gebouw maar vermomt het niet. Net als Semper verfoeit Loos de leugen. De verhulling door de bekleding vindt plaats in naam van de waarheid. De bekleding moet haar onafhankelijkheid poneren zonder het materiaal te onthullen waarvan ze onafhankelijk is. Het materiaal bepaalt de vorm maar het materiaal van de bekleding verschilt van het materiaal van de constructie, en de vorm van een gebouw wordt alleen uitgedrukt door zijn bekleding. De structurele ondersteuning is nergens zichtbaar, ook niet als ondersteuning.

In zijn aandacht voor de verfmantel blijft Loos in het voetspoor van Semper, wiens hele betoog draait om de betekenis van de verflaag. Semper schetst een geschiedenis van de verf volgens welke de oorspronkelijke textiele traditie in de periode van permanente gebouwen wordt voortgezet door het toevoegen van een laag verf aan het oppervlak van een gebouw. Op deze wijze brengt de architectuur, de 'moeder van de kunsten', de schilderkunst voort. Deze textielnabootsing, de geschilderde tekst/textuur, wordt op slag de nieuwe maatschappelijke taal, het eigentijdse communicatiesysteem, en het nieuwe medium om de ruimte te construeren. De architectuur bevindt zich letterlijk in de verflaag die de maskering voortzet in het gezicht van de nieuwe vaste structuur omdat ze 'de meest subtiële, de meest ijle deklaag vormt. Ze was het meest volmaakte middel om de werkelijkheid te verhullen, want terwijl ze het materiaal bekleedde, was ze zelf immaterieel.'³⁴ Semper verzet zich uitdrukkelijk tegen de traditionele hegemonie van het witte oppervlak, of het nu de traditie van het witte gebouw betrof, die volgens hem was gegrondvest door Brunelleschi (in wiens werk we 'voor het eerst een ongeverfde, naakte architectuur aantreffen'³⁵), of de verheerlijking van het witte oppervlak in de kunstgeschiedenis, welke hij aan de invloed van Winckelmann toeschrijft. Bij Semper staat de kleur voorop. In de kleur van de verf blijft de herinnering aan het geweven tapijt levend, waarbij het verven van de muren in de plaats komt van het verven van de stoffen.

Sempers betoog berustte op toenmalige archeologische ontdekkingen – waaronder zijn eigen vondsten bij het Parthenon – dat gebouwen uit de klassieke oudheid hun 'naakte' witmarmeren voorkomen alleen dankten aan het feit dat de oorspronkelijke gekleurde verf was afgesleten. Op grond hiervan reduceerde hij de

31

'Maskeren helpt echter niet als datgene wat zich achter het masker bevindt vals is of als het masker niet deugt. Alleen dan kan men de – onmisbare – materie in de artistieke creatie volledig opheffen, als men haar van tevoren volledig beheerst. Alleen door absolute technische perfectie, door een oordeelkundige en correcte behandeling van de materie in overeenstemming met de eigenschappen ervan, en door tijdens het scheppen van de vorm rekening te houden met deze eigenschappen kan men de materie doen vergeten.' Ibidem, p. 232.

32

'Maar is u nooit de eigenaardige overeenkomst opgevallen tussen het uiterlijk van mensen en het uiterlijk van gebouwen? Zijn mantels met kwastjes niet karakteristiek voor de gotiek en de pruij voor de barok? Maar komen onze tegenwoordige huizen nog steeds overeen met onze kleding?' Loos, 'Architektur' (1910), p. 100.

33

Loos, 'Das Prinzip der Bekleidung' (1898), p. 139.

34

Semper, *Der Stil*, dl. 1, p. 445. Geciteerd in Harry Francis Mallgrave, 'Gottfried Semper: Architecture and the primitive hut', *Reflections* 3 (herfst 1995), nr. 1, pp. 60-71, aldaar p. 65.

35

Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Geciteerd uit de Engelse vertaling in: *The four elements of architecture and other writings*, p. 56.

status van de materiële structuur van een gebouw tot niet meer dan een ondersteuning voor de verflaag en betoogde dat wit marmer door de Grieken alleen werd gebruikt omdat het een betere 'drager' was om op te schilderen. Het marmer wordt daarmee onttrokken aan het traditionele paradigma van authenticiteit en gezien als een 'natuurlijke pleisterlaag', een gladde ondergrond om op te schilderen. De gladheid ervan wordt niet langer verbonden met de zuiverheid van de vormen ervan maar gezien als mogelijke basis voor een bepaalde textuur. De architectuur is niet langer de decoratie van een naakte structuur. Het idee van naaktheid wordt enkel in de toegevoegde laag opgewekt. Het lichaam van het gebouw is nergens zichtbaar, ook niet waar het samenvalt met de decoratielaag. De plaatsen 'waar het monument wit moest lijken bleven geenszins onbeschilderd maar werden bedekt met witte verf'.³⁶ Alle verschillen worden letterlijk in het oppervlak ingeschreven.

Loos werkt dit 'bekledingsprincipe' uit tot een 'bekledingswet' door het samenvallen van structuur en bekleding af te wijzen. Terwijl het specifieke gevolg hiervan is dat het wit wordt losgemaakt van de structuur, is de algemene strekking van de wet van Loos dat de verflaag zelf de drager is van het tekstuele onderscheid naakt/gekleed, en dat dit niet berust op het onderscheid tussen bekleding en ondersteuning. Dat is de onderliggende gedachte die zijn betoog beheerst. Terwijl hij met zijn eis tot verwijdering van ornamenten en van sensualiteit in naam van de witkalk de prominente rol van het ornament bij Semper lijkt af te wijzen, houdt hij deze in feite in stand. Witkalk is de grenswaarde van Semper's betoog. Loos bepleit niet simpelweg het afschaffen van het ornament, maar hij wil het onderscheid tussen structuur en ornament laten opgaan in de bekledingslaag, een laag tussen structuur en ornament waarin alle onderscheid ontstaat door deze als het ware in het oppervlak in te schrijven.

Prothetische toevoegingen

Maar wat te denken van de suggestie dat Le Corbusier de 'Wet van de Bekleding' omvormt tot de 'Wet van Ripolin', waarin Semper's betoog niet eens meer wordt genoemd? Ze lijkt zelfs diametraal tegenover Semper te staan. De witkalk van Le Corbusier verwijderd juist die elementen die door Semper waren gedefinieerd als de essentie van de architectuur: 'Zie wat de Wet van Ripolin teweegbrengt. Zij eist van elke burger dat hij zijn wandkleden, zijn damast, zijn behang en zijn sjablonen vervangt door een laag witkalk'.³⁷ De textieltraditie schijnt te zijn opgegeven. Texturen van het oppervlak worden uitgewist. De decoratie moet verdwijnen, juist omdat ze het gladde moderne object 'aankleedt'. Decoratie wordt herhaaldelijk beschreven als kleding die in naam van de naakte waarheid moet worden afgelegd. Terwijl Semper de architectuur lokaliseert in de toegevoegde laag, krijgt de witkalk de taak toebedeeld de architectuur te zuiveren door het 'overbodige' te elimineren ten gunste van het 'essentiële'. Reeds in zijn geruchtmakende *Vers une architecture* van 1923 had Le Corbusier gepleit voor een cultuur van 'verwerpen, snoeien, reinigen, het Essentiële naakt en helder te voorschijn brengen'.³⁸ Wil de beschaving de ontwikkeling van sensueel naar visueel met succes doormaken, dan moet de sensualiteit van de kleding worden verwijderd om de contouren, de visuele verhoudingen van het functionele lichaam zichtbaar te maken.

Maar het lichaam kan niet volledig naakt zijn, omdat dat een terugkeer zou betekenen naar het rijk van het sensuele dat juist is opgegeven. Er ontstaat behoefte aan een soort scherm dat het lichaam toont in zijn formele proporties, niet in zijn sensuele dierlijkheid, het hult zich in een sluier dat noch de sensualiteit van de decoratie heeft, noch die van het lichaam. Tussen deze twee bedreigingen

37
Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 191. 'Wij kunnen ons werkelijk niet meer (...) neervlijen op kussens en divans te midden van de orchideeën, te midden van de welriekende geuren van de serail en daar zitten als opgezette dieren, als kolibri's in onberispelijke smokings, als een verzameling vlinders opgeprikt op de guirlandes van goud, lak of brokaat van onze lambriseringsen en draperieën.' Ibidem, pp. 193-194.

38
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Parijs, Crès, 1923; nieuwe uitgave: Parijs, Arthaud, 1977, p. 110.

wordt de witkalk ingevoegd om het lichaam te formaliseren. De volkskunst begint met 'de naakte mens die zichzelf kleedt'.³⁹ De moderne wilde is niet naakt. Integendeel, het proces van zuivering dat hij doormaakt leidt tot het 'maatpak':

'Decoratie is van een zinnelijke en elementaire orde, net als kleur, en past bij eenvoudige mensen, bij boeren en wilden. (...) De boer houdt van versiering en beschildert zijn wanden. De beschaafde mens draagt een maatpak en bezit schilderijen en boeken.

Decoratie is het noodzakelijke overschot, het quantum van de boer, en proportie is het noodzakelijke overschot, het quantum van de cultuurmens'.⁴⁰

Le Corbusier brengt moderniteit steeds in verband met moderne kleren. In zijn opsommingen van voorbeeldige moderne objecten die zijn gezuiverd van decoratieve excessen komen altijd kleren voor. Kledingstukken maken niet alleen deel uit van dit soort lijsten. Het hele proces van zuivering wordt vergeleken met de snit van een kostuum. *L'art décoratif d'aujourd'hui* begint met de tegenstelling tussen Lodewijk XIV met zijn 'pluim van struisveren in rood, kanariegeel en lichtblauw; hermelijn, zijde, brokaat en kant; zijn wandelstok van goud, ebbenhout, ivoor en diamanten', en Lenin 'met zijn bolhoed en gladde witte boord'.⁴¹ De opsommingen van moderne objecten beginnen bijna onveranderlijk met kleren.⁴² De eerste voorwerpen in het museum 'waar alles te vinden is', het archief van de twintigste eeuw, zijn 'een effen colbert, een bolhoed, een goed gemaakte schoen'.⁴³ Het is geen toeval dat het eerste dat we van de moderne mens te weten komen, het eerste bewijs van zijn emancipatie uit het gedegenereerde rijk van de zinnen tot het rijk van het visuele, bestaat uit zijn kleding. Le Corbusier lijkt zelfs te suggereren dat kleren de eerste voorwerpen uit het dagelijks leven waren die hun decoratie verloren: 'Toch werden zijn ruches in diezelfde tijd [dat men gebruiksvoorwerpen decoreerde] bedreigd door de stoomlocomotieven, de commercie, de calculatie, door het streven naar precisie en begon zijn kleding te neigen naar zwart of gemêleerd, naar eenvoud; de bolhoed verscheen aan de horizon'.⁴⁴ De kleding geeft deweg aan en vormt de schakel tussen de modernisering van de industriële cultuur die al heeft plaatsgevonden en de modernisering van de architectonische cultuur die ophanden is.

De kleding die hier wordt geprezen is onmiskenbaar die van de man. De onbeschreven witte muur wordt geassocieerd met het typische herenkostuum waarvan het 'onberispelijk witte' overhemd het middelpunt vormt. De soberheid hiervan wordt stilzwijgend gesteld tegenover de verleidelijkheid van vrouwenkleding. Uitgespreid over twee tegenoverliggende illustratiepagina's plaatst Le Corbusier de versierde witte jurk van een beroemde ballerina tegenover de kale witte wanden van een oceaanstomer uit datzelfde jaar. Haar kostuum wordt vergeleken met het rijkversierde interieur van het schip. Het golfmotief van het theaterdecor komt terug in het interieur van het schip, dat dus al even teatraal en verdacht is als vrouwenkleding. Op de volgende dubbelpagina wordt het kostuum van de legendarische zangeres Mistinguette (met een overdaad aan veren die, net als die van Lodewijk XIV, lijken te zijn geplukt van de struisvogel die als allereerste afbeelding het boek siert) vergeleken met art-nouveau-architectuur. Het is geen toeval dat Le Corbusier in de tekst art nouveau associeert met vrouwelijkheid. Zo is er een passage waarin hij aantekent dat door de aandacht voor deze architectuur in tijdschriften 'jonge vrouwen gingen dwepen met decoratieve kunst', waarbij hij speculeert dat de stijl het niet zou hebben overleefd als ze een vrouwelijke modegril zou zijn gebleven.⁴⁵ En onmiddellijk na de constatering dat ook mannen zijn bezweken voor de verleiding van de art-nouveau-ornamentiek volgt de eerste oproep tot een 'kruistocht voor de witkalk'. De witte wand is het equivalent van het

39

'De studie van de volkscultuur verschaft ons geen toverformule voor de oplossing van de problemen van de hedendaagse architectuur. Ze onderwijst ons liefdevol in de diepe, natuurlijke behoeften van de mens zoals ze ons worden geopenbaard in oplossingen die de tand des tijds hebben doorstaan. De volkscultuur toont ons "de naakte mens", die zichzelftooit, die zich omgeeft met gereedschap en voorwerpen, met kamers en een huis, die redelijk kan voldoen aan zijn minimale behoeften, en genoeg overhoudt om een groot materieel en geestelijk welzijn te kunnen genieten.' Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, Parijs, Donoël, 1943; Engelse vert. door Pierre Chase: *Le Corbusier talks to students*, New York, Orion Press, 1961, p. 60.

40

Le Corbusier, *Vers une architecture*, pp. 112-113.

41

Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 8. In de oorspronkelijke uitgave van dit hoofdstuk in *L'Esprit Nouveau* nr. 19 van december 1923 was het geïllustreerd met een foto van de toenmalige Franse president in een minder modern kostuum.

42

Soms komen kleren zowel aan het begin als in het midden van een opsomming voor: 'Ons moderne leven, actief beleefd (zonder kalmerende lindebloesem- en kamillethee), creëert zijn eigen objecten: zijn kostuum, zijn vulpen, zijn vulpotlood, zijn typemachine, zijn telefoon, zijn voorbeeldige kantoormeubilair, zijn spiegelglas, zijn "Innovation"-koffers, zijn veiligheids-scheermesjes en bruyère-pijp, bolhoed en limousine, stoomschip en vliegtuig.' Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. 73.

43

'Stellen we ons het ideale museum voor, het museum waar alles te vinden is, dat ook na verloop van eeuwen, na de verwoestingen van eeuwen, een compleet beeld kan geven. (...) Laten we een hedendaags museum samenstellen met hedendaagse objecten: een effen colbert, een bolhoed, een goed gemaakte schoen. Een elektrische peer met bajonetfitting; een radiator, een tafelkleed van fijn wit linnen...' Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, pp. 16-17.

44

Ibidem, p. 54.

45

'Op dit punt zag het ernaar uit dat de decoratieve kunst door de jongedames doodgeknuffeld zou worden, als de *binnenhuisarchitecten*, om hun naam en hun beroep te vestigen, zich niet hadden opgeworpen om te laten zien dat hier mannelijke vaardigheden vereist waren: overzicht, organisatie, gevoel voor eenheid, balans, harmonie, proportie.' Ibidem, p. 136.

sobere herenkostuum dat weerstand biedt aan de verleiding van de vrouwenkleding en al deel heeft aan de moderne wereld waar de architectuur nog niet aan toe is.

In feite is kleding veel meer dan een historisch voorbeeld. Het hele denken van Le Corbusier over het moderne object is opgezet vanuit de analogie met kleding. Voorwerpen worden opgevat als 'hulpledematen', 'kunstledematen', prothetische toevoegingen die de basisstructuur van het lichaam 'aanvullen'. Veelzeggend is dat Le Corbusier de geschiedenis van Diogenes aanhaalt, die alle overdaad, al zijn kleding en bezittingen afzwoer en zijn intrek nam in een ton, waar hij ook in rondliep. Het kleden van het naakte lichaam in een ton wordt geïnterpreteerd als 'de kiemcel van het huis'.⁴⁶ Het is een zuiverheidsideaal dat de fundamentele overeenkomst tussen behuizing en kleding illustreert. Het afwijzen van decoratie is geen afwijzing van kleding. Integendeel, architectuur is kleding. De moderne architectuur is, net als de vervaardiging van kunstledematen, een soort kleermakerswerk. De rol van de kunstenaar ondergaat een verandering: 'Hij gooit kroonlijsten en baldakijnen aan de kant en maakt zich verdienstelijk als coupeur bij een kleermaker, staande voor een mens die hij, met de centimeter in de hand, de maat neemt. (...) De decoratieve kunst wordt tot orthopedie, een bezigheid die een beroep doet op de verbeelding, op inventiviteit, op vakbekwaamheid, maar een vak dat overeenkomt met dat van de kleermaker: de klant is een mens, zoals we hem allen kennen, helder omschreven.'⁴⁷ Decoratieve kunst is de prothetische 'kunst' van de kleermaker, een kunstvorm die zich richt op de mens, maar geen vorm van humaniora. Het is een wetenschap van het kunstmatige die zich richt op het onvolmaakte lichaam, het 'inadequate', 'gebrekkige' lichaam dat niet zonder 'hulpledematen' kan.

Het zijn deze prothetische aanvullingen die het lichaam ondersteunen, niet andersom. Voor Le Corbusier zijn alle gebruiksvoorwerpen kleren. Het verhaal van de witkalk, het slothoofdstuk in de geschiedenis van het moderne object, is het verhaal van de kleding. Een verfmantel is, hoe dan ook, toch een mantel. Het is een vorm van kleding, zij het een uiterst eenvoudige. Het betoog van Semper blijft overeind. Zelfs zonder zichtbare textuur is het gladde witte oppervlak nog steeds een weefsel. We bevinden ons nog altijd in het domein van de textiel. Le Corbusier vertegenwoordigt een twintigste-eeuwse opvatting van kleding, die eerder een verschuiving betekent van het begrip kleding dan een verplaatsing van de kleding zelf. Vandaar de centrale paradox van de tekst: 'Moderne decoratieve kunst is niet gedecoreerd.' Ontdaan van zijn decoratie neemt het witte oppervlak zelf de rol van ruimtebepalend element van de decoratieve kunst over.

Veelzeggend genoeg laten critici vaak de kleding weg in de opsomming van gebruiksvoorwerpen die de 'puristische' sensibeleit van Le Corbusier illustreren en hem mede inspireerden tot zijn canonieke witte villa's van de vroege jaren twintig. In tegenstelling tot de overige voorwerpen zijn kleren per definitie toevoegingen. Ze getuigen onweerlegbaar van de puristische interesse voor het geperfectioneerde supplement. Deze laat zich slecht verdragen met het ideaal van het authentieke, onherleidbare en voor de waarneming transparante object dat door de gangbare kritiek als het model van moderne architectuur en architectuurgeschiedenis wordt hooggehouden. Het weglaten van de kleren maakt zo de weg vrij voor een bepaalde architectuurtheorie. Deze theorie baseert zich op een duizendjarige traditie van vooronderstellingen en cultiveert deze, samen met het complete stelsel van waardeoordelen die voortvloeien uit deze aannames. Dit stelsel, dat is vastgelegd in de filosofische traditie maar ook van grote invloed is op de culturele praktijk van elke dag, plaatst kleding zonder meer in de verdachte hoek van de verhulling. En toch is het volgens Le Corbusier zelf juist dit supplement, dit simpele

46
Ibidem, p. 72.

47
Ibidem, pp. 69-70.

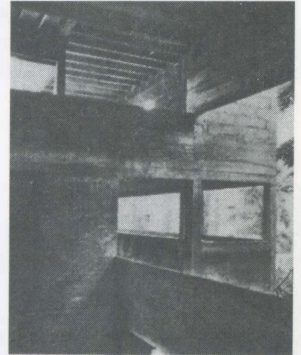
weefsel, dat het denken überhaupt mogelijk maakt: 'De naakte mens draagt geen geborduurd vest; dat lijkt me duidelijk! (...) De naakte mens, eenmaal gevoed, gehuisvest... en gekleed, zet zijn hersens aan het werk. (...) De naakte mens draagt geen vest; hij wil denken.'⁴⁸ De oorspronkelijke kleding van de moderne mens, zijn huis, is evenmin geborduurd. Het oppervlakteweefsel neemt de ruimte in tussen het nieuwe ruwe lichaam van de moderne structuur en het oude verleidelijke lichaam van de decoratie. De dunne dekkende laag witkalk onderwerpt het lichaam om de geest vrij te maken. Het discreet geklede object maakt het zuivere denken mogelijk door de materialiteit buiten te sluiten.

Systematisch ondergraaft Le Corbusier zijn eigen ironische schimpen: 'We bevinden ons in geen geval in de agora van de filosofen: het gaat tenslotte maar over decoratieve kunst.'⁴⁹ Want architectuur is meer dan een instrument van deze of gene specifieke theorie. Het is de voorwaarde voor de realiseerbaarheid van de theorie. Het is niet zo dat het vermogen van een rationele theorie om het overbodige te scheiden van het essentiële, het modernisme zijn eenvoudige kleren, zijn 'noodzakelijke overschot', verschaft. Eerder zijn het deze kleren die het onderscheid tussen het overbodige en het wezenlijke denkbaar maken. In de tekst komt dit onderscheid ter sprake in een bespreking van de eenvoud van Diogenes' uitmonstering. De filosofie duikt op uit de kleding van de filosoof. De hoge theorie wordt mogelijk gemaakt door de lage kunst van het kleden. De theorie wordt in de privésfeer voorbijgestreefd door datgene wat in de publieke sfeer aan haar onderworpen is. Het witgekalkte aanzicht is niet dat van de traditionele metafysica, waar het immateriële oog van de rede voorafgaat aan de fysieke wereld, deze doorvorst en onderwerpt, zelfs als witkalk de indruk van een dergelijke onderwerping kan bewerkstelligen. Net als het witte hemd ondermijnt de witkalk de traditionele logica doordat hij noch een zuiver visueel noch een zuiver sensueel karakter heeft. Tegelijkertijd maakt de witkalk juist dit onderscheid mogelijk en daarmee de ogenschijnlijke overheersing van de rede over de fysieke wereld, iets waaraan de witkalk zelf zich zo subtiel weet te onttrekken. Het rationele denken komt te voorschijn vanuit de minimale dikte van het verfoppervlak.

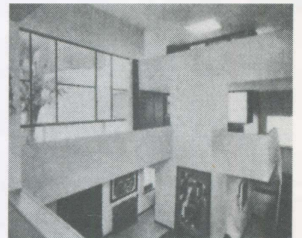
Het is belangrijk vast te stellen dat Le Corbusier, ondanks zijn beroep op de rede en op moderne technieken om de gebouwde omgeving te rationaliseren, niet zonder meer voor een rationele architectuur pleit. Bij alle ontwikkelingen die hij in zijn ontwerppraktijk doormaakte heeft hij zich altijd tegen een dergelijke architectuur verzet. De rede volgt de kleding die architectuur is, ze is niet haar einddoel. De architectuur onderwerpt zich niet zonder meer aan de theoretische orde die ze mogelijk maakt. Terwijl de witkalk de weg vrijmaakt voor de rede die vervolgens kan worden toegepast op de structuur die ze bedekt, maakt ze de rationaliteit van deze structuur niet zichtbaar en vloeit ze evenmin voort uit deze rationaliteit. De waarheid die de witkalk zichtbaar maakt, is niet die van de materialen of de technologie die de structuur vormen, maar die van het moderne leven. De witte verflaag onthult de 'structuur' van het 'bouwwerk' van de moderne cultuur, niet de structuur van het bouwwerk waar ze op is aangebracht.⁵⁰ Le Corbusier houdt zich meer bezig met de relatie tussen de kleding en het dagelijks leven dan met die tussen de kleding en het lichaam. Hij is gekant tegen het maskeren van het culturele leven, maar niet tegen het maskeren van het lichaam. Structurele voorwaarden worden nooit zonder meer gelijkgesteld aan die van het dagelijks leven. Het zijn de prothetische toevoegingen aan het lichaam die het dagelijks leven bepalen, niet het lichaam zelf. Het toegevoegde decoratieve scherm van de volkscultuur vormt 'de volmaakte spiegel van de mensen die haar dragen', zoals hij het uitdrukt, omdat het zichtbaar maakt wat zich ervoor bevindt en niet datgene waardoor het wordt ondersteund. Het weerspiegelt eerder de waarheid van de cultuur dan die van het fysieke

48
Ibidem, p. 22.

49
Ibidem, p. 172.

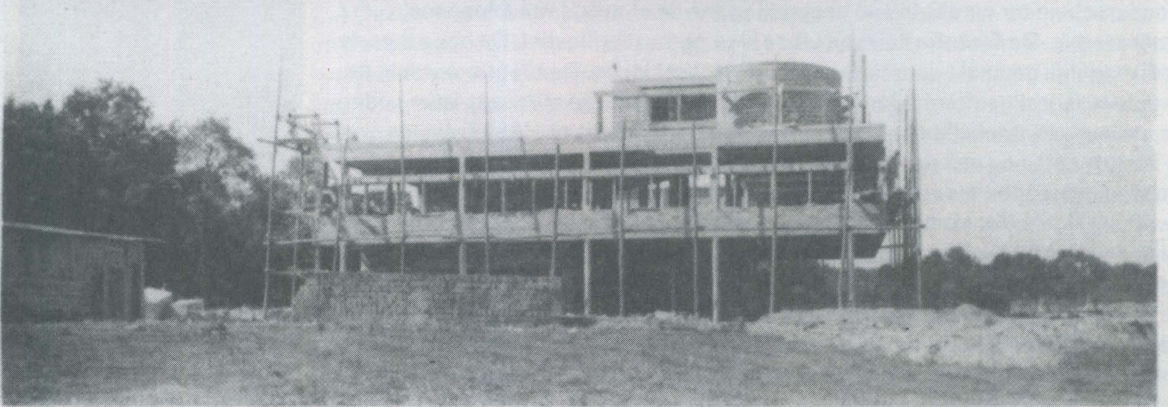
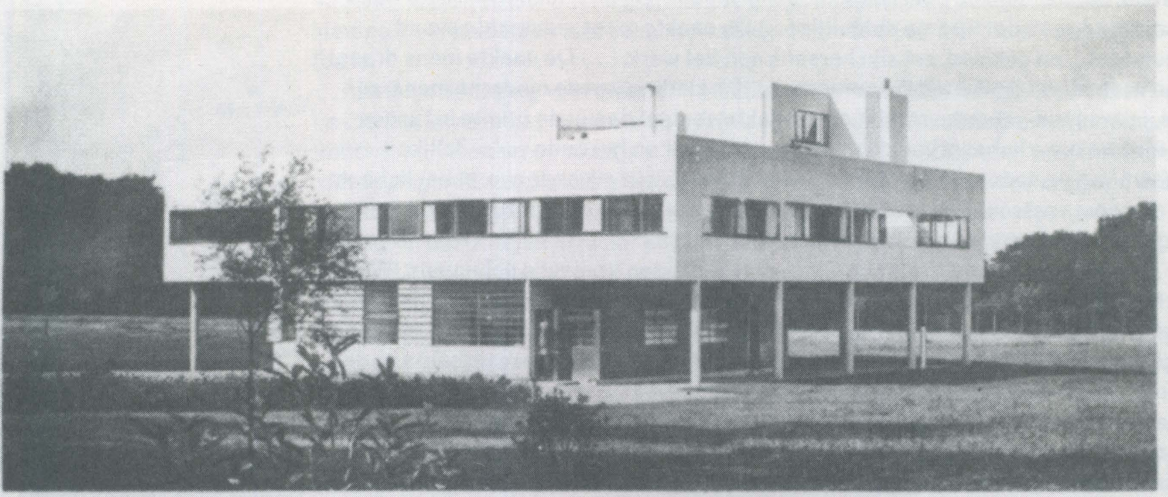


Le Corbusier en Pierre Jeanneret, Villa La Roche, gepubliceerd door Sigfried Giedion in: Der Cicerone, 1927

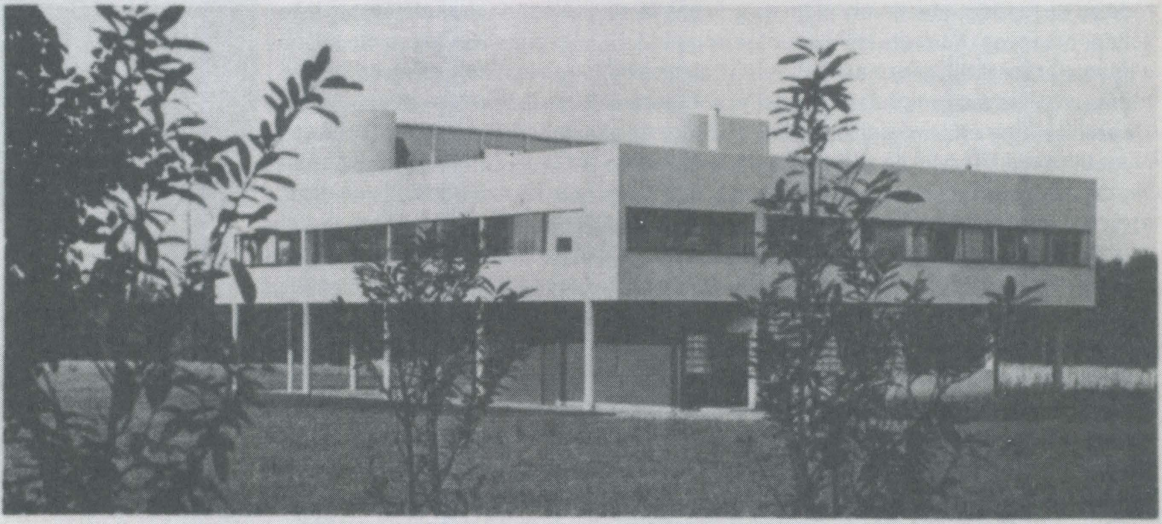


Villa La Roche

50
Overtollige decoratie camoufleert niet alleen gebreken in de structuur van een object, ze camoufleert ook gebreken in de structuur van het hedendaagse leven: 'Vervolgens achtergrondlawaai om de gaten, de leegte op te vullen. Muziekawaai, gekleurd lawaai, geborduurd lawaai of gebatikt lawaai.' Ibidem, p. 30.



L. C. ET P. J.
LA MAISON SAVOYE, A POISSY, 1928-30



L'ARCHITECTURE VIVANTE
ÉTÉ MCM XXXI
ÉDITIONS ALBERT MORANCE

Le Corbusier en Pierre Jeanneret, Villa Savoye, gepubliceerd in L'Architecture vivante, 1931

materiaal. De moderne mens kan alleen in harmonie met de realiteit van het moderne fysieke leven bestaan door zich ervan te isoleren. De witkalk is een vorm van verdediging. Hij is geen buitengewone toevoeging aan het dagelijks leven, maar vertegenwoordigt het normale voor de beschouwer die in de confrontatie met de moderniteit verontrust raakt. Hij maskeert de structuur om ruimte te geven aan zijn gevoelens.

De decoratie wordt niet verwijderd om de zuivere structuur zichtbaar te maken. Het uitdrukken van de constructie wordt beschreven als een voorbijgaande 'mode' die de negentiende-eeuwse scheiding van decoratie en structuur is opgevolgd en die wordt afgelost door de waarlijk moderne keuze voor eerlijke, simpele werkkleding. Le Corbusier ziet de constructie als pure ratio, een rationeel hulpmiddel dat de mens vrijheid geeft. Op zichzelf is ze niet interessant.⁵¹ Ze moet zelfs aan het oog worden onttrokken door een laag verf.

Deze maskering wordt vaak bekritiseerd als een afwijking van de orthodoxie van de moderne architectuur, die het kritische ideaal aantast van transparantie als de wezenlijke toestand van een gerationaliseerd object. Een criticus schrijft bijvoorbeeld over de manier waarop de vroege villa's van Le Corbusier 'zich vermommen als witte, homogene, machinaal gefabriceerde vormen, terwijl ze in werkelijkheid waren opgebouwd uit betonblokken die door een skelet van gewapend beton bij elkaar werden gehouden',⁵² terwijl een ander betoogt dat 'het machinale karakter' van het vroege werk, ontstaan in 'de traditie van de witgepleisterde doos (...) meer beeld was dan werkelijkheid (...) alles gepleisterd en geschilderd om de precisie van machinale producten na te bootsen (...) traditionele gebouwen gedecoreerd in een machinestijl (...) het imago van het machinetijdperk'.⁵³ En toch, als we de 'Wet van Ripolin' mogen opvatten als een vertaling van Sempers 'bekledingsprincipe', dan is dat nu juist de functie van de witkalk – maskering – en is de werkelijkheid van het machinetijdperk de werkelijkheid van het beeld. In Le Corbusier's ogen mag de structuur enkel getoond worden als ze tot minimale proporties is gerationaliseerd, zover gereduceerd dat ze alleen nog kan worden beschouwd als een ondergeschikte stut. Zijn centrale uitgangspunten van de 'vrije plattegrond' en de 'vrije façade' zijn niet meer dan een poging het gebouw te bevrijden van 'de slavernij van de structurele muren'. Zijn gebouwen bestaan uit veelvuldige, in de lucht hangende lagen van schermen. Zelfs daar waar de structuur zichtbaar lijkt te zijn is ze in werkelijkheid met een laag verf bekleed, gezuiverd. Zelfs de botten hebben een huid, al is deze zeer bescheiden. In navolging van Loos is het object, net als alle moderne slaven, een 'zichzelf wegcijferende' prothese die 'onopvallend aanwezig is' en alleen is gemarkeerd door het ontbreken van decoratie.⁵⁴ Maar dat wil niet zeggen dat het object zwijgt. Opnieuw wordt duidelijk dat wit niet neutraal is. De 'esthetiek van de zuiverheid' spreekt hardop over de stilte. Meer puristisch dan puur, toont het gebouw de aanblik van het naakt, de bekleding van de naaktheid, de kleren die 'naakt' zeggen. Naaktheid wordt toegevoegd en gedragen als een masker.

Vertaling: Toon van Casteren voor Bookmakers, Nijmegen

51

'Architectuur heeft een andere betekenis en streeft andere doelen na dan het laten zien van de constructie en het voldoen aan behoeften.' Le Corbusier, *Vers une architecture*, p. 86. Zo wordt het Parthenon beschreven als hoogtepunt van de geleidelijke opgang 'van constructie naar architectuur'. *Ibidem*, p. 110.

52

Kenneth Frampton, *Modern architecture. A critical history*. Londen, Thames & Hudson, 1985, p. 248; Nederl. vert. *Moderne architectuur, een kritische geschiedenis*, Nijmegen, SUN, 1988, 1995⁹.

53

John Winter, 'Le Corbusier's technological dilemma', in: Russell Walden (red.), *The open hand. Essays on Le Corbusier*, Cambridge Mass., MIT Press, 1977, pp. 322-349, aldaar p. 326.

54

'Het prothese-object is een gehoorzame knecht. Een goede knecht is discreet en cijfert zichzelf weg om zijn meester de ruimte te geven.' Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 79. 'Een kledingstuk is modern als men daarin (...) in de beste kringen zo weinig mogelijk opvalt.' Adolf Loos, 'Die Herrenmode', *Neue Freie Presse*, 22 mei 1898. Opgenomen in de bundel *Ins leere gesprochen – 1897-1900*, pp. 55-61, aldaar p. 57.