

The Visually Immediate

Sir Christopher Wren on the Corona of the Temple of Peace in Rome

Caroline van Eck

I

Design is the central issue in Western architectural theory, dominating the discourse in the older Vitruvian tradition, the alternative theories developed from 1750 to 1900, and the Modernist tradition of architectural thought in the twentieth century. Yet architecture is not simply a matter of design and its execution. Buildings are made for a public of patrons, users and viewers, and architectural theory and history are largely based on, and constitute, representations of architecture. These two aspects of architecture – its representation, both verbal and visual, and the ways in which buildings affect their public and are perceived by it – are not, however, generally addressed in mainstream architectural theory. At the same time the representation and the performance of buildings are essential aspects of theory and historiography, and of the physical existence of architecture. Although many Vitruvian theorists seem to consider buildings as isolated phenomena, and tend to adhere to an objective view of beauty (in which beauty is considered entirely as based on inherent properties of the building itself, and preferably measurable qualities such as proportion or symmetry), the impact of a building on the beholder cannot be avoided, either as a design issue, or given their context which is a fundamentally social one. Verbal and visual representation is an essential feature of the production and reception of architecture, from the very moment that one moves away from the direct, unreflected or untheorised act of building. (It is in fact doubtful if such an absence of representation actually exists in the building process: even the most primitive builders use diagrams or drawings.) Yet the representation of and looking at architecture are also intimately linked: our views of buildings are informed by images we have seen of them, and visual representations are records of what is or could be seen.

For Modernism the primary locus of a building's meaning was not on the surface; it consisted in the adequate and truthful representation of the building's function and structure: form was to follow function, and ornament was only allowed or meaningful as far as it represented these inner conditions and necessities.¹ Modern architecture has very little to offer on the poetics of this representation. As has often been observed, it conflates the essence of a building with its interior, and hence reduces surface ornament to inessential trifles, in its mistaken belief that what is essential is always what is hidden, or that every essence is a bare essence. It is similar to the persistent philosophical error that the distinction between essence and accident is identical to that between substance and property, to the effect that the essence of both abstract phenomena and concrete things is found when accidents or ornaments are removed. Roger Scruton objects to this distinction of essence and surface when he writes: '... the human world is a world of appearances, where what is essential is the flowering of the surface, in language, custom, manners, conversation, in life itself. ... Architecture belongs to that *Lebenswelt* of thought and action. ... the discipline of architecture is a discipline of appearances; it is directed entirely to the eye.'² When someone blushes this is a meaningful reaction to an embarrassing situation; but the internal flow of blood to the face has no emotional significance. The largely Modernist agenda of the mainstream of twentieth century architectural history writing prevented theory from addressing earlier theories about the surface or exterior of a building as a major locus of meaning, except where the use of the orders

1

Although Modernism is by now a term with many connotations, I will use it here to indicate primarily the Modernist tradition adhering to functionalism and the basic tenets of substance over ornament.

2

Roger Scruton, 'Aesthetic Education and Design', in: *The Classical Vernacular. Architectural Principles in an Age of Nihilism*, Manchester, 1994, pp. 40-64.

Visualiteit en bemiddeling

Sir Christopher Wren over de corona van de Vredestempel in Rome

I

In de westerse architectuurtraditie staat het ontwerp centraal: het domineert het discours in de Vitruviaanse traditie, de alternatieve theorieën die tussen 1750 en 1900 werden ontwikkeld, en de traditie van het modernisme. Toch is architectuur niet simpelweg een kwestie van ontwerpen en uitvoeren. Gebouwen worden gemaakt voor een publiek van opdrachtgevers, gebruikers en beschouwers, en de architectuurtheorie en -geschiedenis zijn voornamelijk gebaseerd op, en zijn zelf representaties van architectuur. Deze twee aspecten van de architectuur – de representatie ervan in zowel woorden als beelden, en de receptie en perceptie van een gebouw bij het publiek – worden in de gangbare architectuurtheorie meestal niet aan de orde gesteld, terwijl representatie en de werking van gebouwen toch essentiële factoren zijn in de theorie en de historiografie, en in de concreet bestaande architectuur. De meeste theoretici uit de Vitruviaanse traditie lijken gebouwen te beschouwen als geïsoleerde verschijnselen en hangen vaak een objectieve opvatting van schoonheid aan (waarin schoonheid geldt als iets dat uitsluitend voortkomt uit de intrinsieke eigenschappen van het gebouw zelf, het liefst meetbare eigenschappen als proportie en symmetrie). Aan de impact van een gebouw op de kijker valt echter niet te ontkomen, niet in termen van zijn ontwerp en evenmin gezien zijn fundamenteel maatschappelijke context. Representatie in woord en beeld is een essentieel kenmerk van de productie en receptie van architectuur, vanaf het moment dat men loskomt van de directe, nog niet aan reflectie of theorie onderhevige daad van het bouwen. (In feite valt te betwijfelen of er op enig moment tijdens het bouwproces sprake is van zo'n totale afwezigheid van representatie; zelfs de meest primitieve bouwers maken gebruik van schema's en tekeningen.) Toch zijn de weergave van en het kijken naar architectuur ook nauw met elkaar verbonden: hoe wij gebouwen zien wordt mede bepaald door de

afbeeldingen die we ervan hebben gezien, en visuele representaties zijn registraties van wat wordt of kan worden gezien.

Voor het modernisme was de betekenis van een gebouw niet in de eerste plaats aan de oppervlakte te vinden, maar die lag in de adequate en waarheidsgetrouwe representatie van de functie en de structuur van het gebouw: de vorm volgde de functie, en ornamenten waren slechts toegestaan of hadden betekenis voorzover ze een representatie waren van die innerlijke voorwaarden en functie.¹ Wat betreft de poëtische kanten van deze representatie heeft het modernisme weinig te bieden. Er is al vaak op gewezen dat volgens de modernistische opvatting de essentie van een gebouw samenvalt met zijn interieur, en uiterlijke versiering niet meer is dan irrelevante spelerei; deze opvatting is gestoeld op de misvatting dat wat essentieel is altijd verborgen blijft, of dat essentieel per definitie naakte essentie is. Dat is vergelijkbaar met de aanhoudende filosofische misvatting dat het onderscheid tussen essentie en toevalligheid identiek is aan dat tussen materiaal en eigenschap, en dat dus de essentie van zowel abstracte verschijnselen als concrete voorwerpen aan het licht komt wanneer men toevalligheden en ornamenten weghaalt. Roger Scruton maakt bezwaar tegen dit onderscheid tussen essentie en buitenkant als hij schrijft: '[...] de mensenwereld is een wereld van uiterlijkheden, waar wat aan de oppervlakte bloeit, in taal, gebruiken, gedrag, conversatie, in het leven zelf de essentie is. [...] De architectuur maakt deel uit van die *Lebenswelt* van denken en doen. [...] Het vak architectuur is een vak van uiterlijke verschijning; het is geheel en al op het oog gericht.'² Als iemand bloost is dat een betekenisvolle reactie op een pijnlijke situatie,

1 De term 'modernisme' heeft ondertussen vele connotaties, maar in dit artikel wordt hij in de eerste plaats gebruikt ter aanduiding van de modernistische traditie die het functionalisme voorstaat en het basisprincipe dat 'essentie'

boven 'versiering' gaat. Zie ook noot 3.

2 Roger Scruton, 'Aesthetic Education and Design', in: *The Classical Vernacular. Architectural Principles in an Age of Nihilism*, Manchester, 1994, pp. 40-64.

and proportion in the façades of classical buildings were scrutinised in order to link their use to philosophical or mathematical theories of proportion, thereby moving away from the visual perception of these facades to mathematical calculation.³ The discussion of the issue of surface and visual presence in architecture is further complicated by the need to define the precise nature of surface, and by the question which interpretive models or methods may be applied.

To address this issue one could start by constructing a general theoretical framework and examining its uses in the analysis of the visual presence of particular buildings. One could also begin at the opposite end, with a particular case, which is what I intend to do here. The case in point is Sir Christopher Wren's extraordinary description of the surface of a Roman temple, and the clues it offers toward a theory of architecture considered as an image, or as visual representation.

From the mid-1670s the architect and mathematician Sir Christopher Wren worked on a treatise; this was never finished but fragments were published posthumously by his son Christopher junior in the *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wrens* in 1750 under the title *Tracts on Architecture*. Tract IV offers some observations on what Wren, and Palladio before him, had taken to be the Temple of Peace in Rome, now generally considered to be the Basilica of Constantine and Maxentius (Figures 1–3):

... I have admired the Greatness and Firmness of this Pile, but I cannot commend the Architect's Judgment for obscuring the majestick Stature of it with an humble Portico, and low Wings, which cause the visual Ray to cut off very much of the Height; so that in Perspective the Front will look exceeding broad and flat, and, to those that approach the Entrance, will seem as if it were grafted upon the low Portico; though the Grace in the double Frontispice and Acroteria, doth something make amends, distinguishing the mighty Breadth into several Parts.

6. But shall I accuse Antiquity for want of Skill in Opticks, of which every where it shews such admirable Proofs? since particularly here the Architect hath given great Testimony of it in the Contrivance of his Cornice, wherein he hath left out the *Corona*, or Hanging-square, by an unusual Example. The *Corona* seems an essential Part in all

Cornices, as that which gives Denomination to the whole, and is necessary to the Beauty of a Cornice; because, by its Projecture, it shadows all the lower Members, receiving upon its plane Surface a terse Light from above; this gives the Eminence and distinct Appearance which we see in the Parts of a Cornice at distance; but the Artist here ingenuously apprehending that his Lights in this Fabrick stood level with his Cornice, and therefore it would want the Effect for which it is used, and that the Hanging-face of it would be fore shortened to nothing, to the Eye which beholds it from beneath, wisely left out this Member, which, if these optical Reasons did not prevail, would never have been used, since, of all Members, this is that which most loads the Cornice, and makes, us, for want of Stones of such Vastness, and Money to move them, despair, in these Days, of coming near the Greatness of such a Pillar and Entablement as is here used, where the Projecture of the Cornice is near 5 Feet.

7. It was not therefore Unskilfulness in the Architect that made him chuse this flat Kind of Aspect for his Temple, it was his Wit and Judgment. Each Deity had a peculiar Gesture, Face, and Dress hieroglyphically proper to it; as their Stories were but Morals involved: and not only their Altars and Sacrifices were mystical, but the very Forms of their Temples. No language, no Poetry can so describe Peace, and the Effects of it in Men's Minds, as the Design of this Temple naturally paints it, without any Affectation of the Allegory. It is easy of Access, and open, carries an humble Front, but embraces wide, is luminous and pleasant, and content with an internal Greatness, despises an invidious Appearance of all that Height it might otherwise justly boast of; but rather fortifying itself on every Side, rests secure on a square and ample Basis.⁴

3

On the modernist agenda of twentieth-century architectural history see A. A. Payne, 'Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism', *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53 (1994), pp. 322–342.

4

Sir Christopher Wren, 'Observations on the Temple of Peace, built by the Emperor Vespasian', Tract III on Architecture, in: L. Soo (ed.), *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, Cambridge, 1998, pp. 176–177.

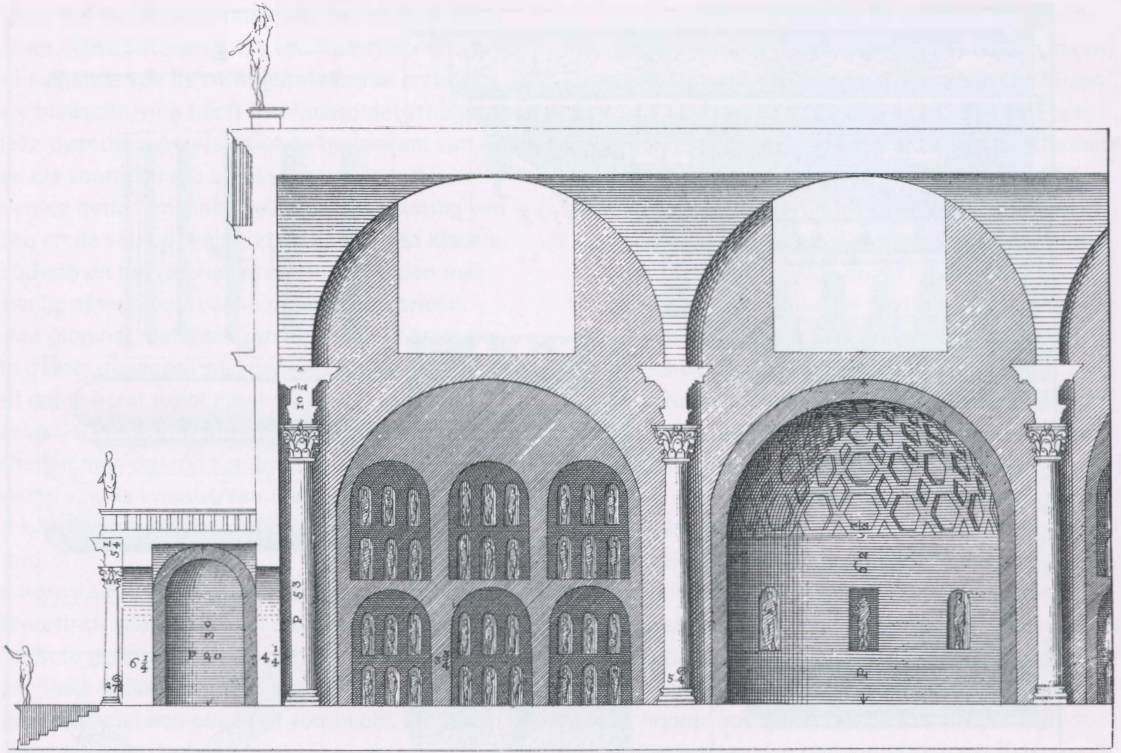
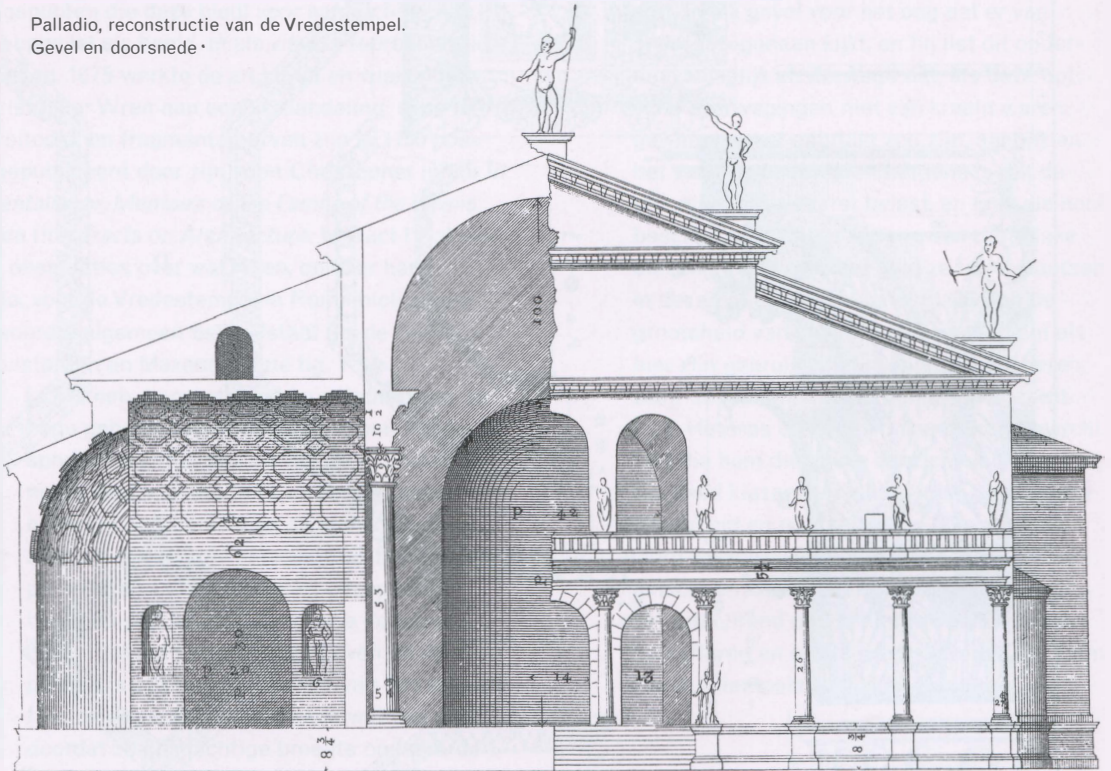


Fig. 1 Palladio, reconstruction of the Temple of Peace.
Elevation and section

Palladio, reconstructie van de Vredestempel.
Gevel en doorsnede



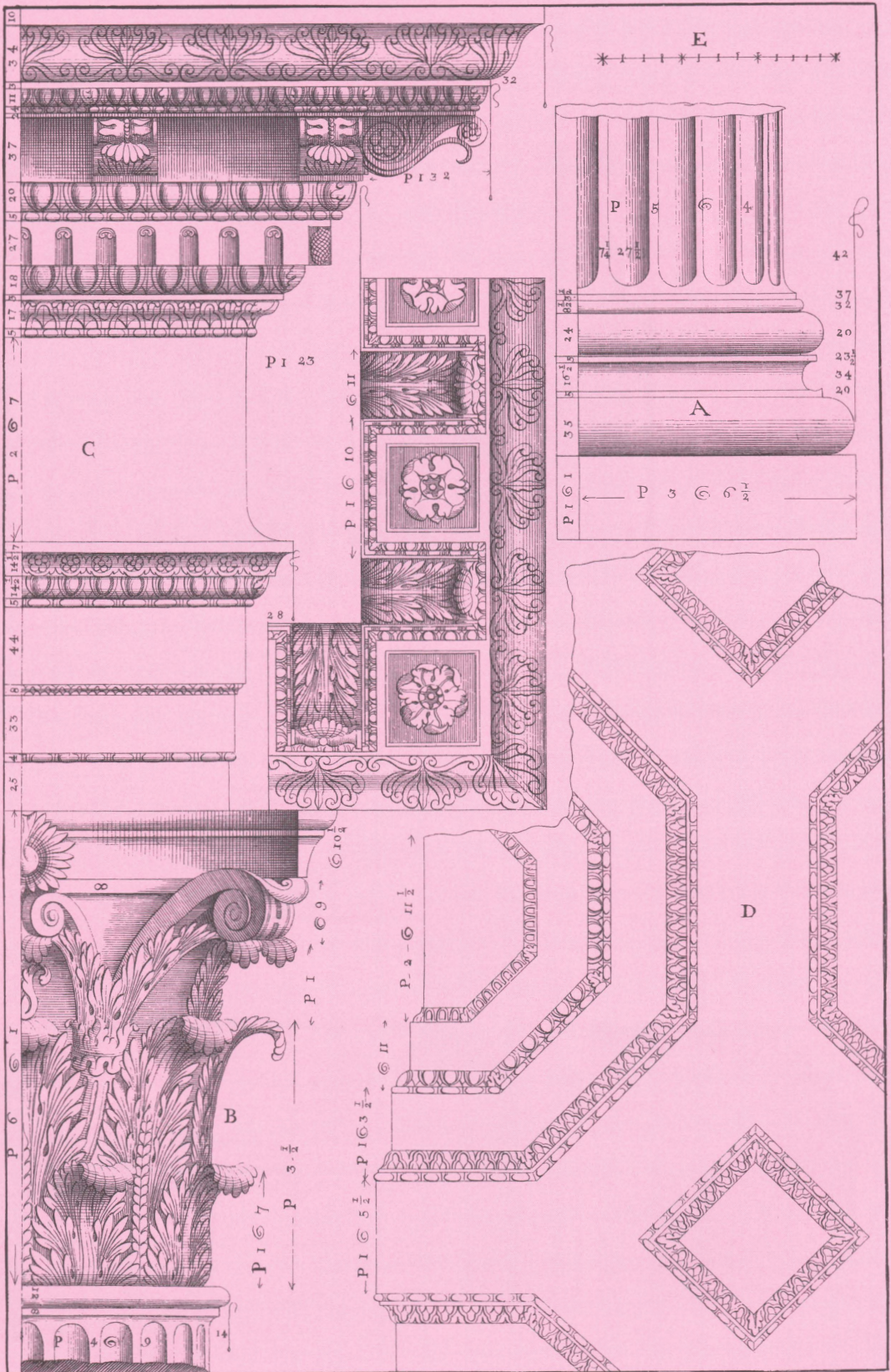


Fig. 2 Palladio, reconstruction of the Temple of Peace. Details

Palladio, reconstructie van de Vredestempel. Details

maar de innerlijke bloedstroom naar het gezicht heeft geen emotionele betekenis. De voornamelijk modernistische agenda van de twintigste-eeuwse architectuurgeschiedschrijving heeft verhinderd dat vroegere theorieën over de oppervlakte of de buitenkant van een gebouw als voornaamste betekenisdrager onder de loep werden genomen, behalve bij de bestudering van de orden en de verhoudingen in de gevels van klassieke gebouwen en het gebruik ervan te verbinden met filosofische of wiskundige proportietheorieën, maar dan ging het niet meer om de visuele perceptie van die gevels, maar om wiskundige berekeningen.³ Het feit dat je eerst exact moet definiëren wat 'oppervlak' is, en de vraag welke verklarende modellen of methoden men daarop kan toepassen maken een bespreking van de kwestie van oppervlak en visuele impact in de architectuur er alleen maar problematischer op.

Om deze kwestie aan te pakken zou men allereerst een theoretisch kader kunnen construeren en bestuderen hoe dit te gebruiken bij de analyse van het uiterlijk van specifieke gebouwen. Men kan ook aan de andere kant beginnen, met een concreet voorbeeld, en dat is wat ik hier wil doen. Het voorbeeld in kwestie is de opmerkelijke beschrijving door sir Christopher Wren van het oppervlak van een Romeinse tempel en de aanknopingspunten die deze biedt voor een architectuurtheorie opgevat als beeld, of als visuele representatie.

Vanaf ca. 1675 werkte de architect en wiskundige sir Christopher Wren aan een verhandeling; deze is nooit voltooid, en fragmenten ervan zijn in 1750 postuum gepubliceerd door zijn zoon Christopher junior in de *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wrens* onder de titel *Tracts on Architecture*. In Tract IV staan enkele observaties over wat Wren, en voor hem Palladio, voor de Vredestempel in Rome hield, maar tegenwoordig algemeen bekendstaat als de Basilica van Constantijn en Maxentius (zie fig. 1-3):

[...] Ik heb de grootsheid en soliditeit van dit hoge gebouw bewonderd, maar ben minder te spreken over het besluit van de architect zijn majestueuze gestalte te verbergen achter een nederige portico en lage zijbeuken, wat het zicht op zijn hoogte aanmerkelijk beknot: in perspectief zal de voorgevel uitzonderlijk breed en plat lijken, en voor wie de ingang nadert zal het lijken of deze boven op de lage portico is geënt. De elegantie van het dubbele fronton en de akroteria maken wel wat goed, doordat ze de machtige breedte onderverdeelen in meerdere stukken.

6. Maar moet ik nu de oudheid beschuldigen van gebrek aan kunde in de optica, terwijl overal zulke bewonderenswaardige bewijzen te vinden zijn van het tegendeel? Want ook hier weer bewijst de architect op schitterende wijze zijn vakmanschap met zijn vernuftige kroonlijst, waaruit hij de *corona*, of druiplijst, heeft weggelaten – een ongebruikelijk voorbeeld hiervan. De *corona* lijkt immers een essentieel onderdeel te zijn van alle kroonlijsten, datgene wat eenheid geeft aan het geheel en een onmisbaar element in de schoonheid van een kroonlijst; want doordat zij naar buiten uitsteekt werpt zij een schaduw over alle lager gelegen delen en ontvangt op haar platte oppervlak een geconcentreerd licht van bovenaf; dit verleent de onderdelen van de kroonlijst hun verhevenheid en karakteristieke uiterlijk, zoals we dat van een afstand kunnen zien; maar in dit geval was de kunstenaar zo ingenieus te voorzien dat in deze constructie de vensters op dezelfde hoogte zouden komen als de kroonlijst, waardoor deze niet het effect zou hebben waarvoor hij wordt gebruikt, en dat het overhangende deel ervan tot nul zou worden verkort, in elk geval voor het oog dat er van onderaf tegenaan kijkt, en hij liet dit onderdeel wijselijk achterwege dat, als deze optische overwegingen niet van kracht waren geweest, nooit gebruikt zou zijn, aangezien het van alle onderdelen hetgene is dat de kroonlijst het zwaarst belast, en ons, die noch beschikken over stenen van een dergelijke omvang, noch over het geld ze te verplaatsen, in deze tijd doet wanhopen of wij ooit de grootsheid van zo'n zuil en entablement als hier zijn gebruikt, zullen kunnen benaderen, want de kroonlijst steekt bijna vijf voet uit.

7. Het was dus geen onkunde van de architect die hem dit vlakke aanzicht voor zijn tempel deed kiezen, het waren juist zijn scherpzinnigheid en oordeelkunde. Elke godheid werd voorgesteld met een specifiek gebaar, gezicht en kledingstuk; in hun verhalen ging het uitsluitend om de moraal; en niet alleen hun altaren en offers waren mystiek, de vorm van hun tempels evenzeer. Geen taal, geen

We find Wren here in a surprisingly lyrical mood; but apart from the light it throws on his appreciation for the effects of architecture on the mind, this passage is unique in seventeenth-century architectural thought because it explicitly and at some length addresses the handling of light and shadow and its effect on the beholder, one of the central but rarely theorised issues in classical design. The passage is also evidence of a striking concern with the essentially architectural tools by which meaning can be conveyed, without having to recourse to language and poetry or the verbal devices of allegory or iconographical allusion. So, how are we to interpret this passage; what does it tell us; what clues does it offer for an attempt to develop a theory of architecture that accommodates the surface of buildings, their visual presence, the fact that buildings are not just physical objects, but also representations and the objects of representation?

II

Wren was probably the first to draw attention to the missing corona in the entablature above the composite columns inside what is now generally considered to be the Basilica of Maxentius (cf. Fig. 1, Palladio's reconstruction of the 'Temple of Peace' with Fig. 3, a drawing of a composite entablature in the Pantheon which does include a corona). Wren's explanation of it is also quite original. Usually these anomalies in the handling of the orders were dismissed as mistakes or regrettable idiosyncrasies. By contrast, Wren tries to understand the reasons for its absence, and the explanation he provides is based entirely on an examination of the entablature's surface. He does not consider it in terms of correct imitation of ancient architecture; nor does he attempt to give a structural or proportional explanation. Instead, his interest is in the visual aspect of this entablature. He observes that the corona is an essential part of all entablatures because it 'gives Denomination' to the whole cornice. Through its solid square mass it divides the upper and the lower parts of the cornice, and transforms the light that falls on the superior parts into shadow sheltering the lower parts from the glare of daylight. The corona therefore not only gives solidity and weight to the upper parts of the cornice and divides light and shadow, it also affects the degrees of plasticity of this part of the entablature: the parts above it are clearly detailed and sharply etched, so to speak, in the full blaze of sunlight, whereas the parts below it cannot be so clearly distinguished and form a dark mass of softer details. This play of light and shadow, sharpness

and softness, is an essential aspect of the aesthetic effect of classical design; but it is hardly addressed in the Vitruvian treatises, probably because, until the development of projective geometry in the seventeenth and eighteenth century, it was virtually impossible to deliver a mathematical analysis of the handling of light and shadow.⁵

In this particular case, Wren observed, the building of a corona would not have much effect, since the light of the sun did not strike the cornice from above but was level with it because the apertures in the walls and facade were positioned at the same height as the top of the cornice.

Much has been made of Wren's empirical approach to the architecture of antiquity, and to design problems in general; of his preference for independent inquiry over the authority of history and religion, and his interest in experiment and trained observation which rejected everything he could not observe and check himself.⁶ This has been connected with his activities as an astronomer and mathematician, and his active role in the experiments of the Royal Society. One could construct an entirely different view of the English Baroque when one takes as a starting-point not the way Vitruvianism was disseminated and assimilated in Britain, but instead considered architecture on the same footing with Wren's scientific activities. In other words, not in terms of the gradual acquisition of a formal vocabulary, consisting of the orders, and their syntax, the rules guiding proportion, and the development of the ability to handle that vocabulary and its grammar in a correct way, but in terms of the devising and execution of experiments, and of trial based on visual observation.⁷

Most commentators, however, have had far less to say about the sequel to this passage, in which Wren in a rather unexpected lyrical effusion praises the way in which this temple conveys the effect of peace on the minds of men by purely visual and architectural means. He rejects the traditional ways of communicating meanings outside the visual object itself: gesture, face and dress, that is, the traditional iconographical attributes already listed in Vitruvius, such as the

5

See Robin Evans, *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass./London, 1995, pp. 351-355.

6

See for a recent summary of this view of Wren, Soo, *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, pp. 119-153.

7

The traditional view has been put very eloquently in Sir John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, London, 1963, and reprinted many times; for the scientific view see Simon Schaffer's review of Adrian Tinniswood's Wren biography, *His invention so fertile*, London, 2001, 'With Great Stomack', *London Review of Books*, 21 February 2002 .

poëzie kan de vrede en de effecten die deze op de menselijke geest heeft, zo beschrijven als het ontwerp van deze tempel, die haar op natuurlijke wijze schildert, zonder enig overdreven allegorisch vertoon. Hij is makkelijk toegankelijk, open, heeft een bescheiden voorgevel, maar maakt een breed omarmend gebaar, is licht en aangenaam, en stelt zich tevreden met een innerlijke grootheid, met minachting voor het lelijke vertoon van hoogte waarop hij zich overigens met recht zou kunnen beroemen; liever versterkt hij zich aan alle kanten, en rust stevig op een vierkante basis van ruime afmetingen.⁴

We treffen Wren hier in een verrassend lyrische bui. Afgezien van het licht dat deze passage werpt op zijn onderkenning van de uitwerking van architectuur op de geest, is ze ook uniek in het zeventiende-eeuwse denken over architectuur omdat ze expliciet en tamelijk uitgebreid de behandeling van licht en schaduw aan de orde stelt en het effect daarvan op de beschouwer, een van de centrale kwesties in het klassieke ontwerp, maar zelden onderwerp van theorievorming. Wat de passage ook treffend maakt is de belangstelling die eruit spreekt voor de wezenlijk architectonische *instrumenten* waarmee men betekenis kan overdragen *zonder zijn toevlucht te nemen* tot taal en poëzie of de verbale middelen van de allegorie of iconografische toespelingen. Hoe moeten we deze passage dus plaatsen, wat vertelt zij ons, welke aanknopingspunten biedt zij ons voor het ontwikkelen van een architectuurtheorie waarin plaats is voor het oppervlak van gebouwen, hun *visuele impact*, het feit dat gebouwen niet alleen fysieke objecten zijn maar ook representaties en het object van representatie?

II

Wren was waarschijnlijk de eerste die de aandacht vestigde op het ontbreken van de corona in het entablement boven de composietzuilen in het interieur van wat tegenwoordig algemeen bekend staat als de basilica van Maxentius (vgl. fig. 1, Palladio's reconstructie van de 'Vredestempel' met fig. 3, de tekening van een composiet-entablement in het Pantheon dat wél een corona bevat). Zijn verklaring hiervan was ook zeer origineel. Meestal werden dit soort afwijkingen in de behandeling van de orden als fouten of betreurenswaardige eigenaardigheden afgedaan. Wren daarentegen probeert te begrijpen waarom zij ontbreekt, en de verklaring waar hij mee komt is volledig gebaseerd op een bestudering van het oppervlak van het entable-

ment. Hij beschouwt het niet in termen van een correct imiteren van de klassieke architectuur; evenmin zoekt hij de verklaring in de constructie of de verhoudingen. Zijn belangstelling gaat uit naar het visuele aspect van dit entablement. Hij constateert dat de corona een essentieel onderdeel is van alle kroonlijsten omdat ze 'eenheid' verleent aan de gehele kroonlijst. Met haar compacte, vierkante massa scheidt zij het boven- en ondergedeelte van de kroonlijst van elkaar, en transformeert het licht dat op de bovenste delen valt tot schaduw die de lagere delen afschermt tegen de gloed van het daglicht. De corona geeft dus niet alleen stevigheid en gewicht aan de bovenste delen van de kroonlijst en brengt een verdeling aan in licht en schaduw, zij heeft ook invloed op de mate van plasticiteit van dit deel van het entablement: in de bovenste delen komen de details duidelijk uit en zijn als het ware scherp geëst in het volle zonlicht, de lagere delen zijn minder duidelijk te onderscheiden en vormen een donkere massa van vagere details. Dit spel van licht en schaduw, scherpte en vaagheid, is cruciaal voor het esthetische effect van het klassieke ontwerp; in de Vitruviaanse verhandelingen komt het echter nauwelijks ter sprake, waarschijnlijk omdat het tot de ontwikkeling van de projectieve geometrie in de zeventiende en achttiende eeuw vrijwel onmogelijk was een mathematische analyse te geven van de behandeling van licht en schaduw.⁵

In dit specifieke geval, zo merkte Wren op, had het bouwen van een corona niet veel effect gehad, omdat het zonlicht niet van bovenaf op de kroonlijst viel maar van opzij kwam, aangezien de openingen in de muren en de gevel op dezelfde hoogte waren aangebracht als de bovenkant van de kroonlijst.

Er is altijd veel te doen geweest over Wrens empirische benadering van de architectuur van de Oudheid en van ontwerpproblemen in het algemeen, over zijn voorkeur voor onafhankelijk onderzoek boven het gezag van geschiedenis en religie, en over zijn belangstelling voor het experiment en voor geoefende observatie, waarbij hij alles verwierp wat hij niet zelf kon observeren en controleren.⁶ Dit is wel in verband gebracht met zijn activiteiten als astronoom en wiskundige en zijn actieve rol in de experimenten van de

4

Sir Christopher Wren, 'Observations on the Temple of Peace, built by the Emperor Vespasian', Tract III on Architecture, in: L. Soo (red.), *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, Cambridge, 1998, pp. 176-177.

5

Zie Robin Evans, *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass./Londen, 1995, pp. 351-355.

6

Zie voor een recente weergave van deze kijk op Wren: Soo, (red.), *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, pp. 119-153.

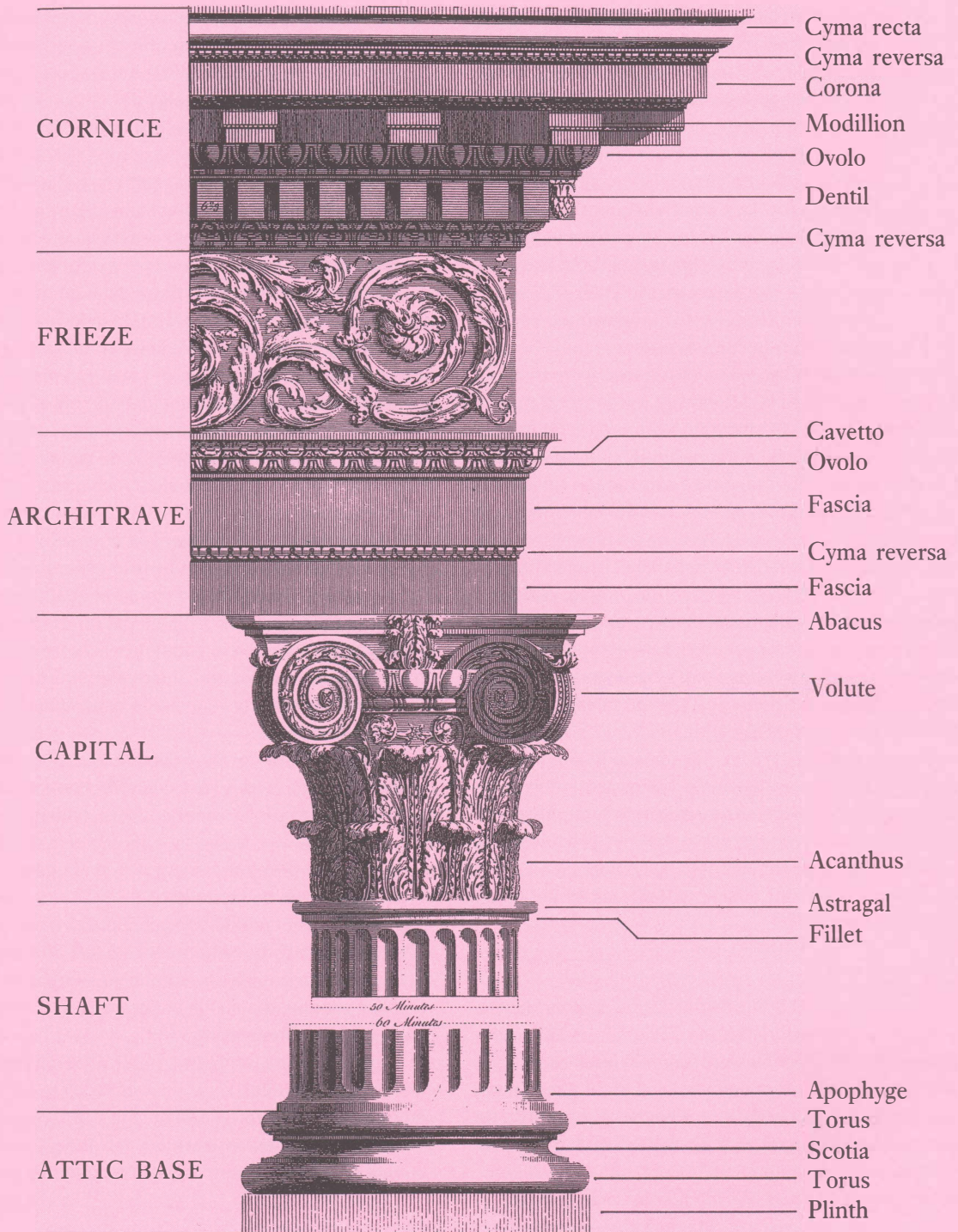


Fig. 3 Composite order from W. Chambers's *Treatise on Civil Architecture*, 1759

Royal Society. Men zou een totaal andere opvatting van de Engelse barok kunnen construeren als men niet uitgaat van de manier waarop het Vitruvianisme zich in Groot-Brittannië verspreidde en werd verwerkt, maar de architectuur in hetzelfde licht bekijkt als Wrens wetenschappelijke activiteiten. Met andere woorden, niet in termen van het geleidelijk verwerven van een vocabulaire van vormen, dat bestaat uit de orden en hun syntaxis, de proportieeler, en de ontwikkeling van het vermogen dat vocabulaire en de bijbehorende grammatica op correcte wijze te hanteren, maar in termen van het bedenken en uitvoeren van experimenten, en van onderzoek gebaseerd op visuele observaties.⁷

De critici hebben heel wat minder te melden gehad over het vervolg van deze passage, waarin Wren in een nogal onverwachte lyrische ontboezeming de lof zingt van de manier waarop deze tempel met louter visuele en architectonische middelen het effect van vrede op de mensen overbrengt. Hij verwerpt de traditionele manieren om betekenis over te dragen buiten het visuele object zelf om: gebaar, gezicht en kleding, dat wil zeggen, de traditionele iconografische attributen die al bij Vitruvius staan opgesomd, zoals de wapens van Mars die zijn uitgehakt in de metopen van de Dorische orde, of de verwijzing van het Korinthische kapiteel naar de maagd van Korinthe. 'Geen taal, geen poëzie kan de vrede en de effecten die deze op de menselijke geest heeft, zo beschrijven als het ontwerp van deze tempel [...].' Wat dan volgt is bijna een fenomenologie van de architectuur, die zich strikt probeert te houden aan de visuele eigenschappen van het oppervlak en het architectonische, en onder woorden tracht te brengen welke impact het heeft wanneer men naar dit gebouw kijkt en erdoorheen loopt. Het gebouw wordt omschreven als toegankelijk en open, vervuld van licht, wars van vertoon, niet hoger dan nodig is, en solide in voorkomen. De verwijzing naar de actieve brede omhelzing doet denken aan Bernini's beschrijving van de zuilengalerijen rond het Sint-Pietersplein in Rome: ze zijn ontworpen om 'in een moederlijk gebaar de gelovigen te ontvangen om hen te sterken in hun geloof, de afvalligen om hen met de Kerk te herenigen, en de ongelovigen om hun het ware Geloof te openbaren'.⁸

In zijn beschrijving van de manieren waarop dit gebouw het begrip vrede overbrengt concentreert Wren zich ook vrijwel volledig op de uitwerking die het op de kijker heeft. Het is geen poging te laten zien hoe de intrinsieke eigenschappen van het gebouw (zoals de soliditeit ervan, die pas aan het einde van de passage wordt genoemd) vrede uitdrukken of representeren, maar een opsomming van de manieren waarop de tem-

pel de bezoeker vrede laat ervaren met visuele en architectonische middelen. Deze belangstelling voor de uitwerking van gebouwen op de kijker is overigens zeer Brits; het is een vaak terugkerend thema in de zeventiende-eeuwse Engelse geschriften over architectuur, en een waarvan in de Vitruviaanse literatuur weinig vergelijkbare voorbeelden te vinden zijn, vooral wat betreft de belangstelling voor de eigenaardigheden van het architectonisch effect, en hun aandacht voor het geleidelijk veranderen van de ervaring van de bezoekers als ze door een gebouw heen lopen. Deze typisch Engelse preoccupatie laat zich illustreren met een beschrijving van de manieren waarop de architect de ervaring van de kijker bijna toneelmatig kan registreren, opgesteld in 1638 door een onbekende auteur met de initialen R.T., in een korte verhandeling over kerkarchitectuur, onder de titel *De Templis*.

De beste en meest algemeen geaccepteerde vorm is de langwerpige, en al mogen sommigen denken dat het brede vierkant, het ovaal of de cirkelvorm geschikter zijn (vanwege hun grotere capaciteit) om preken en lezingen aan te horen, de majesteit en eerbiedwaardigheid van de plaats komen er toch minder goed in tot uitdrukking. En de persoon die aan de westzijde binnenkomt en van verre het altaar aanschouwt, waar hij vast voornemens is zijn gebeden tot zijn God en Verlosser te richten, zal meer vervuld zijn van goddelijk ontzag en eerbied in zijn vrome ziel, meer bezielde van zuivere en heilige geloofsijver door het oponthoud van zijn uitgestelde nadering, dan wanneer hij er meteen bij binnenkomst voor had gestaan.

In alle andere gebouwen zijn zuilen stoffend; in kerken zijn ze elegant, statig en noodzakelijk, om het dak te dragen, om de zijbeuken te scheiden van het middenschip en om de kerk te onderscheiden van profane gebouwen; bovendien is het een zo algemeen gangbare manier van bouwen geworden dat het weglaten ervan te veel naar nieuwlichterij zou rieken.⁹

7

De traditionele visie is welbespraakt behandeld in sir John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Londen, 1963, vele malen herdrukt; voor de wetenschappelijke visie zie Simon Schaffers recensie van Adrian Tinniswoods biografie van Wren, *His invention so fertile*, Londen, 2001: 'With

Great Stomack', *London Review of Books*, 21 February 2002.

8

Geciteerd door David Watkin in *De westerse architectuur; een geschiedenis*, vert. door Bookmakers, Nijmegen, 2001, p. 284.

9

R.T., *De Templis*, Londen, 1638.

weapons of Mars sculpted in the metopes of the Doric order, or the reference of the Corinthian capital to the maiden of Corinth. 'No language, no Poetry, can so describe Peace, and the Effect of it in Men's Minds, as the Design of this Temple . . .'. What then follows is almost a phenomenology of architecture, that tries to stay strictly with the visual qualities of the surface and the architectural, and attempts to put into words the impact of looking at and walking through this building. The building is described as accessible and open, filled with light, shunning ostentation, avoiding undue height, and looking solid. The reference to the active wide embrace recalls Bernini's description of the colonnades surrounding the Piazza in front of Saint Peter's in Rome: they were designed to 'receive in a maternal gesture the faithful in order to confirm them in their belief, heretics in order to reunite them with the Church, and infidels to reveal to them the true Faith'.⁸

Wren's presentation of the ways in which this building conveys peace also focuses almost entirely on the effect of it on the beholder. It is not an attempt to show how the intrinsic properties of the building (such as its solidity, which is only mentioned at the end of the passage) express or represent peace. Instead, it lists in what ways the temple makes the visitor experience peace by visual and architectural means. Incidentally, this interest in the effect of buildings on their beholders is very British; it is a frequently recurrent theme in seventeenth-century English writing on architecture, and there are very few similar instances in the Vitruvian literature, particularly concerning the interest these writings show in the particularities of architectural effect, and their attention to the gradual shifts in the experiences of the public as they walk through a building. This specifically English preoccupation is illustrated by the description of the unidentified author R.T. of the ways in which the architect can almost stage-direct the experience of the spectator in a short treatise on church architecture published in 1638 under the title *De Templis*:

The best and most received figure is the long, and though some may think the broad square, the oval, or round more convenient (as being of more capacity) to heare Sermons, and Lectures, yet surely the Majesty and reverence of the place appears not so much in them. And the man who enters the West door from farre beholding the Altar, where he seriously intends to offer his devotions to his

God and Saviour, shall find his devout Soule, more rapt with divine awe and reverence, more inflamed with pure and holy zeale, in the delay and late approach unto it, than if at first he had entered upon it.

Pillars in all other buildings, are very inconvenient; in Churches, gracefull, stately and necessary, as well for supporting the roof, distinguishing of the Iles from the body of the Church, and different from profane buildings; besides it has beene so received a manner of building, that to leave them out, savours too much of noveltie.⁹

Wren shares this interest. But despite his rejection of non-visual means to describe the ways in which the ancient temple conveys peace, both his emphasis of the effect of the building on the mind, and in particular the emotions of the spectator and his choice of the aspects he singles out to illustrate the visual force of this building, strongly suggest an underlying verbal model of communication: that of rhetoric, the theory of all civilised persuasive communication. His praise for the openness of access of the temple, lack of arrogance, and disdain of invidious appearances recall the characterisations by Cicero and Quintilian of the orator who has the best interests of his fellow-citizens and country at heart: the *vir bonus dicendi peritus*, the skilled speaker who is first and foremost a good person.¹⁰

Apart from this particular resemblance between the character of this temple and the character of the orator however there are a number of further-reaching similarities between Wren's description and rhetoric. First of all, both see all human artefacts primarily in terms of their communicative functions. From its first formulations by Aristotle, Cicero and Quintilian rhetoric took as its subject everything under the sun, including non-verbal communication. Classical handbooks offer vast and detailed advice on the use of facial expression, dress and gesture to persuade an audience. They discussed the central importance of vivid and lifelike evocation of the events at issue, so that they would make their public see while hearing; and they used the visual arts, including architecture, to illustrate particular figures of speech such as antithesis, which was compared to the use of *contraposto* in sculpture. Rhetoric was therefore widely used from Vitruvius onwards to formulate

8

Quoted by David Watkin in *A History of Western Architecture*, London, 1986, p. 241.

9

R.T., *De Templis*, London, 1638.

10

Cicero, *De Oratore* I, pp. 30-34 and 45-57.

Wren deelt deze belangstelling. Maar al verwerpt hij dan niet-visuele middelen om de manieren te beschrijven waarop een antieke tempel het begrip vrede uitdraagt, toch doen de nadruk die hij legt op de uitwerking van het gebouw op de geest en met name op de emoties van de kijker, en de voorbeelden die hij geeft om de visuele kracht van het gebouw te illustreren, een onderliggend model van verbale communicatie vermoeden: dat van de redenaarskunst, de theorie van alle beschaafde overredingscommunicatie. Zijn lofzang op de openheid en toegankelijkheid van de tempel, het gebrek aan arrogantie en *dédain* voor lelijk vertoon doet denken aan de karakterisering door Cicero en Quintilianus van de redenaar die het beste voorheeft met zijn medeburgers en zijn land: de *vir bonus dicendi peritus*, de vaardige spreker die in de allereerste plaats een goed mens is.¹⁰

Afgezien van de specifieke gelijkenis in karakter tussen deze tempel en de redenaar zijn er nog een aantal fundamentele overeenkomsten tussen Wrens beschrijving en de redenaarskunst. Ten eerste worden alle menselijke artefacten door beide primair bekeken op hun communicatieve functie. Vanaf haar eerste formulering door Aristoteles, Cicero en Quintilianus heeft de redenaarskunst zo'n beetje alles tot haar onderwerp verklaard, inclusief non-verbale communicatie. Klassieke handboeken geven uitgebreid en gedetailleerd advies over het gebruik van gelaatsuitdrukkingen, kleding en gebaren om een publiek te overtuigen; ze bespreken het cruciale belang van een levendig en levensecht oproepen van de gebeurtenis in kwestie, zodat het luisterende publiek deze als het ware voor zich ziet; en ze maken gebruik van de visuele kunsten, inclusief de architectuur, om bepaalde stijlfiguren te illustreren, zoals de antithese, die werd vergeleken met het gebruik van het contraposto in de beeldhouwkunst. De redenaarskunst is vanaf de tijd van Vitruvius dan ook veelvuldig gebruikt om kunsttheorieën te formuleren.¹¹

De interesse vanuit de redenaarskunst om ook deze non-verbale communicatiemiddelen in te zetten verdient nadere bestudering. De redenaarskunst beschikte over een heel scala van concepten en strategieën om non-verbale overredingsmiddelen te hanteren, en bood daarmee de instrumenten waarmee men de uitwerking van een gebouw op de kijker kan analyseren. In de passage van Wren zien we een scherp besef van de visuele en architectonische impact van een gebouw, een besef dat nauw verband houdt met het besef van de werking van licht en schaduw; dat wil zeggen, een versmelting, of misschien een vertaling van dat besef tot een analy-

se van optische effecten. Uitgangspunt is immers een poging om zowel te begrijpen waarom de corona afwezig is als inzicht te krijgen in de optische werking ervan.

Dit brengt ons op een onderwerp dat tegelijkertijd onmiskenbaar visueel en intens retorisch is: perspectief. Daarmee wordt ook meteen de geometrie in de vergelijking betrokken. Wrens bespreking van de corona van de Vredestempel wordt voorafgegaan door een beschouwing van de optische wetten; zijn verklaring voor de afwezigheid van de corona is gebaseerd op overwegingen die de visuele perceptie betreffen, niet op verhoudingen of structuur. Elders in de *Tracts* benadrukt Wren meermalen het belang voor de architect van vaardigheid in het lineaire perspectief, omdat het de enige visuele representatie van zijn ontwerpen is die hem in staat stelt de uitwerking in te schatten die deze vanuit elk mogelijk gezichtspunt zullen hebben wanneer ze eenmaal zijn uitgevoerd.

Boven alles moet de architect goed onderlegd zijn in het perspectief; want iets wat er in de orthografie (dat wil zeggen de orthogonale projectie) goed uitziet, hoeft nog niet goed te zijn in de maquette, vooral als er veel hoeken en uitspringingen zijn; en iets wat in een maquette goed is hoeft dat nog niet te zijn in het feitelijke gebouw; want de maquette wordt gezien vanuit een andere plaats en vanaf een andere afstand dan het oog het gebouw ziet; wat wél universeel geldt, is dat wat in perspectief goed is en vanuit alle belangrijke gezichtspunten goed blijft, recht of schuin, in het groot ook goed zal zijn, als men maar deze ene voorzorg in acht neemt, namelijk dat men rekening houdt met de afstand van het oog vanaf de belangrijkste standplaatsen.¹²

Elders stelt hij dat 'schoonheid, soliditeit en functionaliteit de drie voornaamste elementen zijn; de eerste twee hangen af van de geometrische wetten van de *Optica* en de *Statica*, de derde zorgt slechts voor variatie'.¹³ Door deze optische draai te geven aan de Vitruviaanse drie-eenheid *Firmitas*, *Utilitas* en *Venustas* nam Wren afstand van de renaissancistische

¹⁰ Cicero, *De Oratore*, deel I, pp. 30-34 en 45-57.

¹¹ Over de redenaarskunst in het algemeen en haar impact op de beeldende kunsten in het bijzonder, zie Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, 1988; voor de rol van de redenaarskunst in de Vitruviaanse architectuurtheorie, met name de manier waarop zij de non-verbale

overredingskracht een plaats geeft in de architectuur, zie de inleiding op Germain Boffrands *Book of Architecture* (inleiding Caroline van Eck, vert. David Britt), Aldershot, 2002.

¹² Sir Christopher Wren, Tract I in: Soo (red.), *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, p. 155.

¹³ *Ibidem*, p. 154.

artistic theories.¹¹

The attention rhetoric gained in accommodating these non-verbal means of communication is worth examining. Rhetoric offered a wide range of concepts and strategies to use non-verbal means of persuasion, and thereby the instruments with which to analyse the effects of a building on its beholders. In the passage by Wren we can observe an acute awareness of the visual and architectural impact of a building which is closely allied to an awareness of the effects of light and shadow; that is, a fusion, or perhaps a translation of that awareness into an analysis of optical effects. His starting-point is an attempt both to grasp the reasons for the absence of the corona and to gain an optical understanding of it.

This introduces topics that are both inalienably visual and intensely rhetorical: perspective and its associated geometry. Wren's discussion of the corona of the Temple of Peace is introduced by considerations of optical laws; his explanation of its absence is based on considerations of visual perception, not on proportion or structure. Elsewhere in the *Tracts* Wren repeatedly stresses the importance of skill in linear perspective for the architect, because it is the only visual representation of his designs that will allow him to gauge the effect these will have considered from every possible angle once they are executed:

The Architect ought, above all Things, to be well skilled in Perspective; for, every thing that appears well in the Orthography [i.e., in orthogonal projection], may not be good in the Model, especially when there are many Angles and Projectures; and every thing that is good in Model, may not be so when built; because a Model is seen from other Stations and Distances than the Eye sees the Building; but this will hold universally true, that whatsoever is good in Perspective, and will hold so in all the principal Views, whether direct or oblique, will be as good in great, if this only Caution be observed, that Regard be had to the Distance of the Eye in the principal Stations.¹²

And elsewhere he states that 'Beauty, Firmness and Convenience, are the Principles; the two first depend upon the geometrical Reasons of *Opticks* and *Statics*; the third only makes the Variety.'¹³ In giving this optical twist to the Vitruvian triad of *Firmitas*, *Utilitas* and *Venustas*, Wren distanced himself from the Renaissance consensus, which held that linear perspective should be avoided by architects because it

did not represent designs or buildings as they really were, but only as they appeared to the eye of a beholder. As Daniele Barbaro, the authoritative commentator on Vitruvius put it: 'Our purpose is to show things the way they are, not to teach how to paint them.'¹⁴ The few exceptions that, like Wren, advised the use of linear perspective, also regarded the visual impact of a building on the spectator an essential consideration for architectural design. Pietro Cataneo for instance advised the use of a perspectival drawing both because it would save the money spent on a model, and because it would much better show the effects of light and shadow, and how the building would look from the point of view of a spectator. Perspectival drawings, unlike orthogonal projections, are capable of conveying some aspects of the relation between a building and its beholder, such as the effects of foreshortening, and of light and shadow.¹⁵

Linear perspective is one of the visual means by which the impact of a building on its spectators can be shaped and represented. It is therefore an essential aspect of any theoretical study of architecture considered as appearance, or a consideration of architecture that wants to remain with the surface. But a perspective drawing also has a strong rhetorical aspect: both because it is such powerful instrument in guiding and thinking about the effect of a building, but also because it literally forces the maker of the image to choose a point of view. There is no objective representation of things 'as they are' in a perspectival image. It always represents the way things appear to one particular person at one particular moment and position, and it forces the viewer of the image to take that same position.¹⁶ In perspectival images there is no simple way of calculating the real dimensions of all

11

On rhetoric in general, and in particular its impact on the visual arts see Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, 1988. For the role of rhetoric in Vitruvian architectural theory, in particular for its accommodation of non-verbal persuasion in architecture, see the introduction to Germain Boffrand's *Book of Architecture*, introduced by Caroline van Eck, translated by David Britt, Aldershot, 2002.

12

Sir Christopher Wren, Tract I, in: Soo (ed.), *Wren's 'Tracts' on Architecture and other Writings*, p. 155.

13

Ibid., p. 154.

14

I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio Tradotti e commentati da Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in piu commoda forma ridotti, Venice, 1567; anastatic reprint Rome, 1993, pp. 19 and 119.

15

Pietro Cataneo, *L'Architettura Libri Otto*, Venice, 1567, Book IV, p. 175.

16

On the rhetorical aspects of linear perspective see for instance Leon Battista Alberti, *Over de Schilderkunst* [De Pictura], translated into Dutch by Lex Hermans, introduction with annotations by Caroline van Eck and Robert Zwijnenberg, Amsterdam, 1996, pp. 16-42.

consensus, die voorschreef dat architecten het lineaire perspectief moesten vermijden omdat het ontwerpen en gebouwen niet weergaf zoals ze werkelijk waren, maar slechts zoals ze zich aan het oog van een beschouwer voordeden. Zoals Daniele Barbaro, een gerespecteerde commentator van Vitruvius het stelde: 'Ons doel is de dingen te laten zien zoals ze zijn, niet om te onderwijzen hoe men ze moet schilderen.'¹⁴ De paar uitzonderingen die, zoals Wren, het gebruik van het lineaire perspectief juist aanbevelen, beschouwden de visuele impact van een gebouw op de beschouwer ook als een essentieel punt van overweging bij het architectuurontwerp. Pietro Cataneo bijvoorbeeld adviseerde het gebruik van perspectieftekeningen, zowel omdat dit het geld voor een maquette uitspaarde als omdat het veel beter voldeed om de werking van licht en schaduw te laten zien, en hoe het gebouw eruit zou zien vanuit het gezichtspunt van een beschouwer. Met een perspectieftekening kan men een aantal aspecten van de relatie tussen het gebouw en de beschouwer zichtbaar maken, namelijk de effecten van perspectivische verkorting en van licht en schaduw; met een orthogonale projectie is dit niet mogelijk.¹⁵

Het lineaire perspectief is een van de visuele middelen waarmee men de impact van een gebouw op de beschouwer kan vormgeven en representeren. Het is daarom een essentieel aspect van elke theoretische studie van architectuur in haar verschijningsvorm, of van elke architectuurbeschouwing die zich tot de buitenkant wil beperken. Het perspectief heeft echter ook een sterk retorisch aspect: omdat het zo'n sterk instrument is om de werking van een gebouw te sturen en erover na te denken, maar ook omdat het de maker van het beeld letterlijk dwingt een gezichtspunt te kiezen. Er is in perspectivische voorstellingen geen sprake van een objectieve weergave van de dingen 'zoals ze zijn'. Ze zijn altijd weergegeven zoals ze eruitzien voor één specifieke persoon op één specifiek moment op één specifieke plaats, en ze dwingen degene die de voorstelling bekijkt om dezelfde positie in te nemen.¹⁶ In perspectivische voorstellingen kun je op geen enkele manier de werkelijke afmetingen berekenen van alle onderdelen van een gebouw – en om die reden werden ze in de Vitruviaanse traditie gewantrouwd.

III

De optica, de syntaxis van het Vitruvianisme, de redenaarskunst en het perspectief: Sir Christopher Wrens beknopte poging om in non-verbale termen de schoonheid, vernuftigheid en vredigheid van de Vredestempel te verklaren voert ons naar een reeks disciplines die

op het eerste gezicht buiten het terrein van de architectuur lijken te liggen. Een poging om een kritisch standpunt te ontwikkelen gebaseerd op de visuele impact en de alledaagse ervaring van architectuur, en de weigering de buitenkant te negeren ten gunste van een verborgen essentie kunnen gevaarlijk veel gaan lijken op een weigering tot theoretiseren: hoe overbruggen we de kloof tussen wat zich aan ons voordoet, wat we zien, de visuele of fysieke ervaring van architectuur, en ons vermogen die ervaring onder woorden te brengen, als we daarvoor niet tenminste de taal mogen gebruiken, wat Wren aanduidde als 'Verhalen en moraal'? Men kan deze kwestie op vele manieren benaderen. Het besef van de kloof tussen zien en taal vormde het uitgangspunt voor de hermeneutische filosofieën van kunst en architectuur die werden ontwikkeld door Gottfried Boehm en Nicholas Davies. Boehm en Davies gingen uit van het besef dat we de metafoer wel móeten gebruiken als we van zien tot taal willen komen, omdat het alternatief is dat we bij het aanschouwen van een gebouw met onze mond vol tanden staan en alleen maar kunnen aanwijzen wat we er zo mooi aan vinden.¹⁷ In de hermeneutische benadering ligt de nadruk echter wel erg sterk op woorden: het kijken naar kunst en de interpretatie van het visuele worden geanalyseerd alsof men een tekst aan het lezen of ontcijferen is. In de hermeneutiek is het moeilijk het zuiver visuele of fysieke intact te houden: verlichting, uitvoering en verschijning zijn zulke essentiële, maar tegelijk zo ongrijpbare aspecten van het visuele.

Robin Evans biedt nog een andere benadering in zijn verhandeling *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, waar hij uitgaat van een op het eerste gezicht nogal onopvallend onderdeel van de ontwerptekening, het gebruik van de projectieve geometrie, om te onderzoeken hoe het bouwkundig ontwerp wordt gevisualiseerd en hoe deze visualiseringstechnieken het ontwerp en de waarneming van

14

I Dieci Libri dell' Architettura di M. Vitruvio Tradotti e commentati di Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in piu commoda forma ridotti, Venetië, 1567; anastatische herdruk Rome, 1993, pp. 19 en 119.

15

Pietro Cataneo, *L'Architettura Libri Otto*, Venetië, 1567, boek IV, p. 175.

16

Over de retorische aspecten van het lineair perspectief, zie o.a. Leon Battista Alberti, *Over de Schilderkunst* [De Pictura], vert. Lex Hermans, inleiding en

annotaties Caroline van Eck en Robert Zwijnenberg, Amsterdam, 1996, pp. 16-42.

17

Zie o.a. Nicholas Davey, 'The Hermeneutics of Seeing', in: I. Heywood en B. Sandywell (red.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Londen/New York, 1999, pp. 3-30, en mijn 'Metafoer en betekenis. Over het interpreteren van Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana', in: F.R. Ankersmit, M. van Nierop en H. Pott (red.), *Hermeneutiek en cultuur*, Amsterdam, 1996, pp. 126-157.

the parts of a building – which was the reason why they were distrusted in the Vitruvian tradition.

III

Optics, the syntax of Vitruvianism, rhetoric and perspective: Sir Christopher Wren's brief attempt to account in non-verbal terms for the beauty, wit and peacefulness of the Temple of Peace leads to a series of disciplines that superficially seem to be extrinsic to architecture. Attempting to develop a critical stance based on the visual presence and the everyday experience of architecture, and refusing to ignore the surface in favour of a hidden essence, can seem dangerously close to a refusal to theorise. How do we bridge the gap between what appears to us, between what we see, the visual or physical experience of architecture and the invisible, and how we can put that experience into words, of what Wren referred to as 'Stories and Morals'? There are many ways to make this point. Awareness of the gap between vision and language was the starting-point for the hermeneutic philosophies of art and architecture developed by Gottfried Boehm and Nicholas Davies. Boehm and Davies took as their point of departure the realisation that we have to use metaphor to take us literally from vision to language, unless we want to remain silent in front of a building or painting and just point out what it is that we like so much.¹⁷ The hermeneutic approach however entails a very strong verbal bias: looking at art and the interpretation of the visual are analysed in terms of reading or deciphering a text. Hermeneutics finds it difficult to keep intact the purely visual or physical: the aspects of illumination, performance or epiphany that are such essential but elusive aspects of the visual.

Another approach was offered by Robin Evans in his text *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, where, starting from an apparently rather obscure aspect of architectural drawing, the use of projective geometry, he investigated the ways in which architectural design is visualised, and how these techniques of visualisation affect the design and perception of buildings. Evans observed that architectural theory always needs other disciplines to provide it with its theoretical paradigms: mathematics, music, rhetoric, linguistics, structural engineering, and the fine arts. But by showing that geometry is not simply a passive instrument that helps even the mediocre architect to give a decent account of his designs (as Serlio put it in the introduction to the book devoted to geometry and perspective of his treatise),

but instead a crucial mediator connecting thinking to imagination, imagination to drawing, drawing to building, and buildings to our eyes, Evans opened up a series of avenues of inquiry into the role of the visual and its visual representation in architectural design, theory and perception.¹⁸

Strangely enough it is the Vitruvian tradition which until now has been least investigated in such a manner. Perhaps this is because there is such a rich corpus of theoretical writing on design in this tradition, and such a vast historical literature on its chief monuments. But the visual presence of classical architecture remains largely unexplored. Appreciations such as the text by Wren receive little critical attention, and are quickly subsumed under standard discussions of either Wren's handling of Classicism or assimilated into his scientific work of experiment and observation. His fragment shows, however, that a study of the visual presence, the 'visuality' of classical architecture should not limit itself to the clues offered by the Vitruvian treatises. Neither should it allow itself to be limited by the Vitruvian agenda of interest in the correct handling of the orders, proportion or the adaptation of classical building types. Any investigation of the 'visuality' of classical architecture should extend the corpus of sources to scientific literature, to rhetoric, to writings about religious architecture and their reception; to all sources in fact that situate architecture in society. For vision may be the most silent of the senses and lend itself only with great loss of depth and variety of meaning to a translation into another medium, but it is also one of the primary ways for human beings to engage with their surroundings. The built environment is experienced primarily through vision, and its object is not the hidden essence, but the way in which it appears to our eyes.

17

See for instance Nicholas Davey, 'The Hermeneutics of Seeing', in: I. Heywood and B. Sandywell (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London/New York, 1999, pp. 3-30, and my 'Metafoor en betekenis. Over het interpreteren van Michelangelo's Bibliotheca Laurenziana', in: F.R. Ankersmit, M. van Nierop and H. Pott (eds.), *Hermeneutiek en cultuur* [Hermeneutics and Culture], Amsterdam, 1996, pp. 126-57.

18

Robin Evans, *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge, Mass./London, 1995, pp. xxi-xxxvii.

gebouwen beïnvloeden. Evans merkt op dat de architectuurtheorie altijd haar toevlucht moet nemen tot andere disciplines om aan haar theoretische paradigma's te komen: de wiskunde, de muziek, de retoriek, de linguïstiek, de mechanica en de beeldende kunst. Maar door aan te tonen dat de geometrie niet enkel een passief instrument is waarmee ook middelmatige architecten hun ontwerp fatsoenlijk kunnen verantwoorden (zoals Serlio het formuleerde in zijn inleiding op het deel van zijn verhandeling dat was gewijd aan de geometrie en het perspectief), maar daarentegen een essentiële brug vormt tussen denken en verbeelding, verbeelding en tekenen, tekenen en bouwen, en de gebouwen en ons oog, opende Evans een hele reeks nieuwe mogelijkheden voor onderzoek naar de rol van het visuele en de visuele representatie in het architectuurontwerp, de architectuurtheorie en de waarneming van architectuur.¹⁸

Merkwaardig genoeg is juist de Vitruviaanse traditie tot dusver het minst vanuit die invalshoek bestudeerd. Dat ligt misschien aan het feit er al zoveel theoretische geschriften bestaan over de ontwerpen in die traditie, en zo'n uitgebreid corpus aan historische literatuur over haar belangrijkste monumenten. Maar de visuele impact van de klassieke architectuur blijft grotendeels onontgonnen terrein. Besprekingen zoals de tekst van Wren krijgen weinig aandacht in de architectuurkritiek: óf ze gaan onder in standaardbesprekingen van Wrens benadering van het classicisme, óf ze worden beschouwd als onderdeel van zijn wetenschappelijke experimenten en observaties. Het hier besproken fragment van zijn hand laat echter zien dat men zich bij bestudering van de visuele impact, de 'visualiteit' van de klassieke architectuur, niet moet beperken tot de aanknopingspunten die de Vitruviaanse verhandelingen bieden. Evenmin moet men zich iets aantrekken van de Vitruviaanse agenda, die voorschrijft dat men zich moet bezighouden met de orden, verhoudingen of aanpassingen van de klassieke bouwtypes. Bij een bestudering van de 'visualiteit' van de klassieke architectuur moet men altijd ook de wetenschappelijke literatuur, de redenaarskunst en geschriften over religieuze architectuur en de receptie ervan bij zijn bronnenmateriaal betrekken; ja, alle bronnen die de architectuur in de maatschappij plaatsen. Het gezicht mag dan het stilste zijn van alle zintuigen, en zich slechts ten koste van een groot verlies aan diepgang en verscheidenheid aan betekenis lenen voor een vertaling naar een ander medium, het is ook een van de primaire manieren voor de mens om zich met zijn omgeving te verstaan. De gebouwde omgeving ervaart men in de

eerste plaats visueel, en haar object is niet de verborgen essentie, maar hoe zij zich aan onze ogen voordoet.

Vertaling: Bookmakers