

The architecture of the twentieth century has more than occasionally been referred to as mannerist. Robert Venturi and Denise Scott Brown explicitly present their own work as 'mannerist',¹ qualifying it as 'hybrid rather than "pure", compromising rather than "clean", distorted rather than "straightforward" ... inconsistent and equivocal rather than direct and clear'.² Manfredo Tafuri associates the work of Paul Rudolph and I.M. Pei with an 'eclectic mannerism',³ and that of Michael Graves and Peter Eisenman with 'mannerism among the ruins'.⁴ Jacques Lucan describes Rem Koolhaas as a 'self-quotation mannerist'.⁵ In many cases the term tends to be used rhetorically and rather vaguely, replacing words like 'complex', 'ambivalent' or 'elaborate'. It is indeed difficult to gauge the precise sense and overall implications of the attribute 'mannerist' when, just below the surface, one is confronted by a range of contradictory issues connected by a nebulous terminology.

Here I want to discuss the essential elements of late twentieth-century 'mannerism' (used in lower case) that would qualify it for use in connection with the architectural production of the twentieth century and particularly its last four decades. By establishing the meaning of this term in relation to the sixteenth-century Mannerism (denoted with a capital M), I am looking for a dimension of latent continuity beneath layers of historical and cultural phenomena.

The attempt in modern architectural criticism to uncover such a continuity with sixteenth-century culture originated in 1951 with Colin Rowe's essay 'Mannerism and Modern Architecture',⁶ which challenged the Modern Movement's claim to a clean-slate newness by revealing a similarity of approach with the architecture of Mannerism. As we can think of Mannerism at the most basic level as the transgression of an established norm, embedding in its own substance that of the model it rejects, this parallelism brought to light early Modernism's relation to the values of eclecticism and historicism that it had claimed to abolish.

Rowe is most confident when comparing plans rather than the façades or volumetric composition of buildings, that is those abstractions removed from the direct experience of architecture and only apprehensible as conceptual representations of it. This suggests the mannerist tendencies of modern architecture are identifiable – and more easily justifiable – at a conceptual level, whereby architecture can be considered, alongside the visual arts, as a visible manifestation of an epoch's characteristic state of mind. A complete reliance on the intellect, however, cannot be adhered to as a steadfast rule, especially when the subject matter is by definition anti-rationalist. Mannerism operates in a multivalent territory where it addresses simultaneously reason, senses and emotion (this last the characteristic that made it so repellent to the Enlightenment) and the modern phenomena that can be identified as mannerist tend to retain this trait.

Beyond the particular stance of Rowe's argument, there lies a greater question – the substantial but hidden relationship between two periods in European culture, separated by four centuries. The definitions of Nikolaus Pevsner (1946) and Anthony

1

D. Scott Brown, 'Reply to Frampton', *Casabella* no. 35, December 1971, p. 45.

2

R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, p. 22.

3

M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture From Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Mass. 1987, p. 296.

4

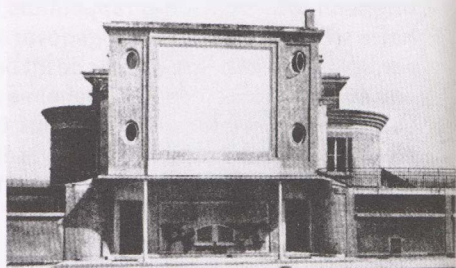
Ibid., p. 281.

5

J. Lucan, 'Voluntary Prisoners of Architecture', *a+u* no. 342, March 1999, p. 8.

6

See C. Rowe, 'Mannerism and Modern Architecture', in: *Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Mass. 1976, pp. 30–56.



Le Corbusier, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds 1917

De architectuur van de twintigste eeuw is meer dan eens beschreven als maniëristisch. Robert Venturi en Denise Scott Brown presenteren hun eigen werk expliciet als 'maniëristisch'¹ en kwalificeren het als 'eerder hybridisch dan "zuiver", eerder als zoekend naar het compromis dan "zuiver", eerder verwrongen dan "rechtlijnig" (...), eerder inconsistent en dubbelzinnig dan direct en duidelijk'.² Manfredo Tafuri associeert het werk van Paul Rudolph en I. M. Pei met een 'eclectisch maniërisme'³ en dat van Michael Graves en Peter Eisenman met 'maniërisme tussen de ruïnes'.⁴ Jacques Lucan beschrijft Rem Koolhaas als een 'zichzelf citerende maniërist'.⁵ In veel gevallen wordt de term op een retorische en tamelijk vage manier gebruikt als vervanging voor woorden als 'complex', 'ambivalent' of 'ingewikkeld'. Het is moeilijk om de precieze betekenis en de algemene implicaties van de bijvoeglijke bepaling 'maniëristisch' vast te stellen als we net onder de oppervlakte worden geconfronteerd met een hele reeks tegenstrijdige kwesties die verbonden zijn door een wazige terminologie.

Hier wil ik de essentiële elementen van het laattwintigste-eeuwse 'maniërisme' (zonder hoofdletter) bespreken die zouden kunnen rechtvaardigen dat deze aanduiding gebruikt wordt in verband met de architectonische productie van de twintigste eeuw en meer in het bijzonder de laatste vier decennia daarvan. Door het bepalen van de betekenis van deze term in relatie tot het zestiende-eeuwse Maniërisme (aangeduid met een hoofdletter M), zoek ik naar een dimensie van latente continuïteit onder de lagen van historische en culturele verschijnselen.

De poging van de moderne architectuurkritiek om een dergelijke continuïteit in relatie met de cultuur van de zestiende eeuw aan het licht te brengen, begon in 1951 met Colin Rowes essay 'Mannerism and Modern Architecture'.⁶ Rowe stelde hierin de claim van de moderne beweging op de nieuwigheid van de schone lei ter discussie door een gelijksoortige benadering in de architectuur van het Maniërisme zichtbaar te maken. We kunnen het maniërisme op het meest basale niveau beschouwen als een overschrijding van de norm die in zijn eigen wezen dat van het model dat het afwijst opneemt. Deze overeenkomst bracht de relatie aan het licht van het vroege modernisme met de waarden van het eclecticisme en historicisme, die het nu juist pretendeerde te hebben afgeschaft.

Rowe is het meest overtuigend als hij plattegronden vergelijkt (en niet gevels of de volumetrische compositie van gebouwen), met andere woorden abstracties die ver afstaan van de directe ervaring van architectuur en alleen te begrijpen zijn als conceptuele representaties ervan. Dit suggereert dat de maniëristische tendensen van de moderne architectuur op een conceptueel niveau herkenbaar – en gemakkelijker verdedigbaar – zijn, waarbij de architectuur naast de beeldende kunsten beschouwd kan worden als een zichtbare manifestatie van de kenmerkende tijdgeest van een bepaalde periode. Maar een volledig vertrouwen op het intellect kan niet worden aangehangen als een onwrikbare maatstaf, zeker als het onderwerp per definitie antirationalistisch is. Het maniërisme opereert in een meerduidig veld waar het zich tegelijkertijd richt op de rede, de zintuigen en de emotie

¹ D. Scott Brown, 'Reply to Frampton', *Casabella*, nr. 35, december 1971, p. 45.

² R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, p. 22.

³ M. Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture From Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Mass. 1987, p. 296.

⁴ Idem, p. 281.

⁵ J. Lucan, 'Voluntary Prisons of Architecture', *a+u*, nr. 342, maart 1999, p. 8.

⁶ Zie C. Rowe, 'Mannerism and Modern Architecture', in: *Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge (Mass.) 1976, pp. 30–56.

Blunt (1949)⁷ present architectural Mannerism as a deliberate abandonment of the classical canon of the High Renaissance. In contrast to the static, centralised, unified character of art characteristic of Renaissance classicism, Mannerism is distinguished by a sense of dissonance, inconsistency, eccentricity and incompleteness. In a historical sense, Mannerism denotes a dominant strand of artistic creativity originating in Rome and Florence and developing between 1520 and 1600. The dates are nevertheless relative, for this period overlaps the end of the High Renaissance and stretches into the seventeenth century in co-existence with the Baroque, which will respond to many of its themes.

During the Cinquecento the term *maniera*, loosely translatable as 'style', was adapted from the literature of courtly manners to denote the level of sophistication and accomplishment of certain graceful artworks.⁸ With this positive qualification came its negative counterpart: *maniera* was intrinsically a brilliant and delicate veneer, removing art from nature and distracting the viewer from the contemplation of truth. Gradually throughout the seventeenth century the negative sense of *maniera* began to dominate, with art it denoted seen as a frivolous and decadent distortion of classicist values. Indeed, at the time 'the relation of Classicism to Mannerism was understood in the same way that the relation of the Renaissance to the Middle Ages had been'.⁹

The art of the *maniera* was rehabilitated in the early part of the twentieth century and increasingly seen as an artistic trend in its own right.¹⁰ It is significant that this modern notion – as established by Max Dvorák, Walter Friedländer and Nikolaus Pevsner – is cast upon sixteenth-century creativity at a time when artistic sensitivity reached a similarly high pitch of anxiety and instability.¹¹ These definitions were established in accordance to disparate criteria, setting the tone for ambiguous, multi-layered reflections on the nature of this phenomenon. Dvorák mainly saw Mannerism as a spiritual phenomenon transcending its immediate historical conditions, Friedländer as an art-historical style embedded in anti-classicism.¹² In this discussion of twentieth-century mannerisms I intend to trace the essential aspects of Mannerist attitudes. To establish a parallel with the 'mannerist' production of the late twentieth century it is necessary to select, from a much larger discussion of sixteenth century art and culture, those themes that emerged at the time but also belong fully to contemporary discourse: theatricality, conceptualism and representational crises.

Between Culture and Nature

Michelangelo's Porta Pia in Rome (1561) is a brick screen added onto an otherwise indifferent box, creating a triumphal arch to complete the perspectival order established by Via Pia. This supposed 'city gate' faces the centre only and leaves no doubt as to its urban orientation and theatrical character, completing the axial view of the street to the delight of the city dweller. This classical arrangement is Mannerist inasmuch as the emphatic thinness of the architectural skin, sharp as a knife when viewed edgewise, exposes its appliqué nature as its main feature – reinforced by the white marble of the portal and the windows' entablatures, strangely detached, as figures on a ground, from the brick surface. The blank façade of Peruzzi's Palazzo Massimo is another blank screen stretching artificially over the face of

7 See N. Pevsner, 'The Architecture of Mannerism' in: *The Mint: A Miscellany of Literature, Art and Criticism Volume 1*, London 1946, pp. 116–138; A. Blunt, 'Mannerism in Architecture', *RIBA Journal*, March 1949, pp. 195–201.

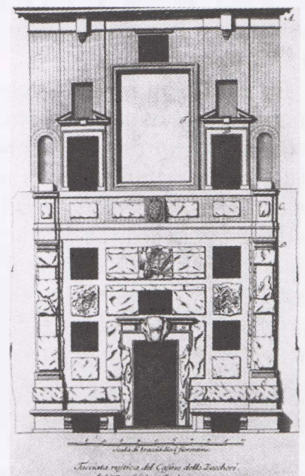
8 For the historical use of the term '*maniera*' see J. Shearman, *Mannerism*, London 1967, pp. 17–19.

9 E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, New York 1968, p. 103.

10 See M. Dvorák, 'El Greco and Mannerism', pp. 193–211 and W. Friedländer, 'Mannerism and Anti-mannerism in Italian Renaissance', pp. 143–180, in: L. De Girolami Cheney (ed.), *Readings in Italian Mannerism*, New York 1997.

11 Pevsner, op. cit., p. 135.

12 See Dvorák, op. cit., p. 211 and Friedländer, op. cit., pp. 149–179.



Frederigo Zuccheri, Casino degli Zuccari, Florence 1578

(dit laatste maakte het zo onaanvaardbaar voor de Verlichting) en de moderne verschijnselen die als maniëristisch kunnen worden bestempeld, hebben de neiging om deze karaktertrek te behouden.

Achter het specifieke standpunt van Rowe bevindt zich een belangrijker probleem – de wezenlijke maar verborgen relatie tussen twee perioden in de Europese cultuur die vier eeuwen uit elkaar liggen. De definities van Nikolaus Pevsner (1946) en Anthony Blunt (1949)⁷ voeren het Maniërisme in de architectuur op als een welbewust opgeven van de klassieke canon van de Hoog-Renaissance. In contrast met het statische, gecentraliseerde, de eenheid bedrukkende karakter van de kunst die typerend was voor het classicisme van de Renaissance, onderscheidt het Maniërisme zich door een besef van dissonantie, inconsistentie, excentriciteit en onvolledigheid. In historische zin duidt het Maniërisme een overheersende lijn in de artistieke creativiteit aan die ontstond in Rome en Florence en zich ontwikkelde tussen 1520 en 1600. Deze tijdaanduiding is relatief, aangezien deze periode het einde van de Hoog-Renaissance overlapt en doorgaat tot in de zeventiende eeuw, waarin ze tegelijk bestaat met de barok, die op veel van haar thema's zal reageren.

In het Cinquecento werd de term *maniera*, vrij te vertalen als 'stijl', overgenomen uit de literatuur over hoffelijke manieren om het niveau van verfijning en kwaliteit van bepaalde elegante kunstwerken aan te geven.⁸ Met deze positieve kwalificatie kwam zijn negatieve tegenhanger mee: *maniera* was intrinsiek een stralend en exquis vernis dat de kunst afstand deed nemen van de natuur en de beschouwer afleidde van de contemplatie van de waarheid. Door de zeventiende eeuw heen begon de negatieve betekenis van *maniera* langzamerhand de overhand te krijgen en met betrekking tot de kunst ging het een frivole en decadente misvorming van classicistische waarden aanduiden. Sterker nog, nu 'werd de relatie van het classicisme tot het Maniërisme op dezelfde manier bekeken als indertijd de relatie tussen de Renaissance en de Middeleeuwen'.⁹

De kunst van de *maniera* werd vroeg in de twintigste eeuw gerehabiliteerd en in stijgende mate beschouwd als een zelfstandige artistieke stroming.¹⁰ Het is veelbetekenend dat deze moderne gedachte – zoals vastgelegd door Max Dvorák, Walter Friedländer en Nikolaus Pevsner – aan de zestiende-eeuwse creativiteit wordt toebedacht in een tijd waarin de artistieke creativiteit een vergelijkbaar hoogtepunt van angstig en vurig verlangen ('anxiety') en instabiliteit bereikt had.¹¹ Deze definities werden vastgesteld aan de hand van onvergelykbare criteria waarmee de toon werd gezet voor ambigue, veelgelaagde reflecties over de aard van dit verschijnsel. Dvorák zag het Maniërisme vooral als een spiritueel verschijnsel dat uitsteeg boven zijn directe historische omstandigheden, Friedländer zag het als een kunsthistorische stijl die verankerd was in anticlassicisme.¹² In dit betoog over twintigste-eeuwse maniëristen wil ik de essentiële aspecten van de Maniëristische opvattingen nagaan. Om een parallel met de 'maniëristische' productie van de late twintigste eeuw vast te stellen, is het nodig om uit een veel bredere discussie over kunst en cultuur van de zestiende eeuw die thema's te selecteren die toentertijd naar voren kwamen, maar ook helemaal ter zake zijn in het eigentijdse debat: theatraliteit, conceptualisme en crises met betrekking tot representatie.



Bronzino, *San Matteo, San Felicità*, Florence 1525—1536

7

Zie N. Pevsner, 'The Architecture of Mannerism', in: *The Mint: A Miscellany of Literature, Art and Criticism Volume 1*, Londen 1946, pp. 116—138; A. Blunt, 'Mannerism in Architecture', *RIBA Journal*, maart 1949, pp. 195—201.

8

Voor het historische gebruik van de term '*maniera*', zie J. Shearman, *Mannerism*, Londen 1967, pp. 17—19.

9

E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, New York 1968, p. 103.

10

Zie M. Dvorák, 'El Greco and Mannerism', pp. 193—211 en W. Friedländer, 'Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Renaissance', New York 1965, pp. 143—180, in: L. De Girolami Cheney (red.), *Readings in Italian Mannerism*, New York 1997.

11

Pevsner, op. cit., p. 135.

12

Zie Dvorák, op. cit., p. 211 en Friedländer, op. cit., pp. 149—179.

neighbouring buildings to achieve the symmetry demanded by its status, its distorted curve accommodating the original street topography. But most relevant here is its accent on the insubstantial, whereby the window frames are flattened to resemble leather, denying any structural claim. An overall rustication is traced onto the surface, creating a superficial pattern rather than a feeling of stacked blocks of matter. Both are typical examples of material transference on Mannerist façades, showing solid matter as paper-thin yet articulating the demands of *decorum* almost as clearly as words written on that paper.

For Pevsner, Mannerism in architecture expressed man's distrust of the ground of his existence, translated in a denial of expressive structural forces and the manipulation of material to appear as something else than what it really is – a problem that can be almost literally 'read' on the Mannerist façades.¹³ Such debilitating attitudes towards a new changed world are illustrated in the precarious equilibrium of an artificial naturalness, as is achieved in grotto architecture. One example is Giulio Romano's Palazzo del Te in Mantova (1527–32), where a modest pavilion in the secret garden reveals a cavernous opening, a cast of geological formations seemingly growing from and expanding a doorway, encroaching on the architecture. Inside, one is swallowed by a mythical, chthonic world of fertility and death. This world is signalled even at the entrance of the palazzo by rows of rough stone columns, ambiguously caught between states of becoming and decay.

13

'Mannerism has no faith in mankind and no faith in matter. . . . The painter distorts figures to force them into imposed frozen patterns, and the architect designs with seemingly thin materials, which never look strong enough to associate with them the carrying force of the human body, nor ever look massive enough to associate with them the weight of matter pressing down under the force of gravitation.' Pevsner, op. cit., p. 135.



Giulio Romano, Palazzo Te, courtyard façade / gevel binnenhof, Mantova 1534

Tussen cultuur en natuur

Michelangelo's Porta Pia in Rome (1561) is een bakstenen scherm dat werd toegevoegd aan een voor het overige onopvallend volume dat een triomfboog maakte in het verlengde van de Via Pia. Deze 'stadspoort' wijst uitsluitend in de richting van het centrum en laat er geen twijfel over bestaan dat het theatrale gebaar op de stad is georiënteerd en het zicht over de as van de straat afrondt voor het genot van de stadsbewoner. Deze klassieke ordening is Maniëristisch voorzover de nadrukkelijke dunheid van de architectonische huid, van opzij gezien messcherp, zijn ware aard – de toevoeging van oplegwerk – laat zien. Dit wordt nog versterkt door het witte marmer van het portaal en de entablementen van de ramen die op een vreemde manier, als figuren op een ondergrond, geïsoleerd zijn van de bakstenen gevel. De eveneens onopvallend gevel van Peruzzis Palazzo Massimi is ook een leeg scherm dat zich op kunstmatige wijze uitstrekt over de voorkant van de gebouwen ernaast om de symmetrie te bewerkstelligen die zijn status vereiste, waarbij zijn vervormde bocht zich aanpast aan de oorspronkelijke topografie van de straat. Het opvallendst is hier echter het accent op het onwettelijke, waarbij de omlijstingen van de ramen zijn afgeplat, zodat ze op leer lijken en iedere constructieve betekenis afwijzen. Over het hele oppervlak is rustica aangebracht dat eerder een ondiep patroon creëert dan dat het gestapelde blokken materie suggereert. Het zijn allebei typerende voorbeelden van materiële overdracht aan Maniëristische façades waarin massief materiaal eruitziet als flinterdun papier en het tegelijkertijd de eisen van het decorum bijna net zo duidelijk uitdrukt als op dat papier geschreven woorden.

Voor Pevsner drukte het Maniërisme in de architectuur het wantrouwen van de mens uit ten opzichte van de grond van zijn bestaan. Dit wordt vertaald in een ontkenning van expressieve constructieve krachten en de manipulatie van materiaal tot iets anders dan wat het in werkelijkheid is – een probleem dat bijna letterlijk af te 'lezen' is van de Maniëristische façades.¹³ Ondermijnende houdingen ten opzichte van een nieuwe, veranderde wereld worden geïllustreerd door het wankel evenwicht van een kunstmatige natuurlijkheid zoals deze tot stand werd gebracht in de grot-architectuur. Een voorbeeld is Giulio Romano's Palazzo Te in Mantua (1527 – 1532), waar een bescheiden paviljoen in de geheime tuin een spelonkachtige opening onthult, een afgietsel van geologische formaties die uit een ingang lijken te groeien (die zich tegelijkertijd daardoor ontvouwt) en zich opdringen aan de architectuur. Binnen wordt men opgeslorpt door een mythische, chtonische wereld van vruchtbaarheid en dood. Deze wereld wordt al aangekondigd bij de ingang van het palazzo door rijen zuilen van ruwe steen die zich op dubbelzinnige wijze ergens tussen wording en verval in bevinden.

Abstractie

Het Maniërisme functioneert in een polariteit van natuurlijk en onnatuurlijk en het overboord zetten van de klassieke mimesis impliceert een graad van abstractie zonder precedent – niet alleen begrepen als afstand nemen van de afbeeldende eigenschappen van de kunst, maar ook als een meeromvattende staat van onthechting, een houding van isolering van wereldse dingen. Formeel bekeken binnen het kunstwerk worden figuren bevrijd van hun afbeeldende plicht en ontsnappen ze aan de lichamelijke-



Michelangelo, Porta Pia, Rome 1561—1565



Baldassare Peruzzi, Palazzo Massimo alle Colonne, Rome 1532—1536

13

'Het Maniërisme heeft geen geloof in de mensheid en geen geloof in materie. (...) De schilder vervormt figuren om ze in opgelegde bevroren patronen te dwingen en de architect ontwerpt met schijnbaar dunne materialen die er nooit sterk genoeg uitzien om geassocieerd te kunnen worden met de

Abstraction

Mannerism operates in a polarity of natural and unnatural, its departure from classical mimesis implying an unprecedented degree of abstraction – understood not only as a departure from representational qualities in art but also as a more encompassing state of withdrawal, an attitude of seclusion from worldly things. Formally within the artwork, figures are liberated from representational duty, evading the physicality they had been associated with. This is most clearly articulated in painting, by nature the visual art most removed from the claim of real corporeality, the most illusionistic and, in the Renaissance, the preferred medium for bringing concepts into visibility.¹⁴

In general, Mannerist painting is characterised by devices such as media transference, distortion and contortion of the human body, intuitive proportioning, flatness of light, unconstructed pictorial space. Flesh is rendered as stone, stone as paper; fabric shines and folds like metal; figures, spiritualised to an angelic degree, are freed from the claim of physical laws or the anatomical limitations of their bodies. Thus art comes to evade worldliness, withdraws to a state of seclusion, retreats in the mind. Art and the act of contemplation are re-asserted as intellectual activities – intellectual not as subjected to rational faculties, but as reflection of the divine.

A similar process of abstraction has been identified in Mannerist architecture. For Pevsner this process of abstraction, understood either as the denial of expression of the physical properties of materials like thickness and weight, or as the structural logic of elements on a façade, has a direct equivalence with painting. The accent on paper-thin surface, the inconsistent relationships or incomplete transmission of forces to the ground, the contrast of de-materialised or emphatically textured surfaces are themes that Mannerist building shares with art. What is more relevant for the present argument is the reference to the conceptual framework underpinning sixteenth-century culture.

Conceptualism

Mannerism is 'the age of treatises', attempts at articulating and classifying visual culture in conceptual terms. The Renaissance production of artistic and architectural theoretical studies peaks in the sixteenth century with the written works of Serlio, Vignola, Palladio, Vasari, Lomazzo, Zuccaro. Their desperate need to articulate and classify 'solutions', in the abstract, to the problems of practice (an issue as valid today as it was then) indicates a malfunction of representation, pointing to a loss of interaction between different areas of culture. It is another facet of the over-elaboration of artistic discourses, the hunger for stylistic flourishes that one finds prevalent at the time and that can be explained as a compensation for this loss of a common language.

Mannerism in the Twentieth Century: Irony and the Interesting, 1960—2000

The dissolution of pre-war artistic currents in the second half of the twentieth century, the end of the CIAM meetings and the 'death of the avant-garde' all betray the loss of a common framework and an emergent intellectual relativism. These conditions created a climate in which the modernist idiom has been questioned, probed and distorted without ever being pulled conclusively apart or replaced with an equally significant paradigm. As



Palazzo Te, detail grotto | detail grot

14

See Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*: 'Painting is a matter of greater mental analysis . . . [it] compels the mind of the painter to transform itself into the very mind of nature, to become an interpreter between nature and art.' Quoted in R. Klein and H. Zerner, *Italian Art 1500—1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1964, p. 7.

Giulio Romano, Palazzo Te, grotto entrance |
ingang van de grotto, Mantova 1534 >

heid waarmee ze waren geassocieerd. Dit wordt het duidelijkst uitgedrukt in de schilderkunst, van nature de discipline in de beeldende kunsten die het verste afstaat van aanspraken op echte lichamelijkeheid, die het meest illusionistisch is en, in de Renaissance, het uitverkoren middel om concepten zichtbaar te maken.¹⁴

In het algemeen wordt de Maniëristische schilderkunst gekenmerkt door kunstgrepen als overdrachtelijk gebruik van beeldende middelen, vervorming en vertekening van het menselijk lichaam, intuïtieve proportionering, vlak licht, ongeconstrueerde picturale ruimte. Vlees wordt weergegeven als steen, steen als papier; stof glimt en vouwt als metaal; figuren zijn, tot een engelachtige mate gespiritualiseerd, ontslagen van de aanspraken van natuurwetten en de anatomische beperkingen van hun lichamen. Zo gaat de kunst het wereldse uit de weg en trekt zich terug in een staat van isolatie, zondert zich af in de geest. Kunst en de daad van contemplatie worden opnieuw bevestigd als intellectuele activiteiten – intellectueel niet in de zin van ondergeschikt aan rationele vermogens, maar als reflectie van het goddelijke.

Een vergelijkbaar proces van abstrahering is vastgesteld in de Maniëristische architectuur. Voor Pevsner staat dit proces van abstrahering, begrepen als de ontkenning van de articulatie van concrete eigenschappen van materialen zoals dikte en gewicht of als de constructieve logica van elementen aan een façade, direct gelijk aan dat van de schilderkunst. Het accent op een flinterdun oppervlak, de inconsistente relaties of incomplete overdracht van krachten naar de achtergrond, het contrast

dragende kracht van het menselijk lichaam en er ook nooit massief genoeg uitzien om geassocieerd te worden met het gewicht van de materie dat naar beneden drukt vanwege de druk van de zwaartekracht.' Pevsner, op. cit., p. 135.

14

Zie Leonardo da Vinci, *Tractaat over de schilderkunst*: 'De schilderkunst is een zaak van grotere mentale analyse(...)

[Zij] dwingt de geest van de schilder ertoe om zich te transformeren tot de geest van de natuur zelf, om een tok te worden tussen natuur en kunst.' Geciteerd in: R. Klein en H. Zerner, *Italian Art 1500–1600. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1964, p. 7.



opposed to the avant-garde strategy of destroying in order to invent, this approach of constant revision is inscribed into the respectable tradition of architectural experimentalism – to which Mannerism also belongs, in its efforts vis-à-vis Renaissance classicism. Such experiments, described by Manfredo Tafuri as acts of 'de-mythicalisation, but also as criticism in action'¹⁵ have the merit of building on existing idioms, thus enriching and revealing their inner meaning through exploring their edge conditions. For the present purpose of identifying mannerist tendencies in the twentieth century, experimentalism constitutes a plausible dimension of continuity, able to shed light on the common aspects of Mannerism and contemporary practice.

The Façade as Veil

An essential dimension of continuity with sixteenth-century Mannerism is played out in the act of contemplation, at once stretching to breaking point man's relationship to the world and simultaneously building the illusion of unmediated proximity between him and the absolute. Mannerist façades, by bringing explicit attention to the split condition between inside and out, pertain to a grey zone of detachment regulating the position of the individual in relation to the fragments of culture available to him. One strategy for preserving this fragile relationship is by undermining the very materiality of matter; another, by manifesting an extreme deference to the requirements of decorum. This is articulated in architectural terms through some emphatic imbalance in the general composition, through the ambiguity of closed and open portions of wall, of illusion and reality. The treatment of these interfaces and the representational possibilities they embody can reveal, at the crux of all mannerisms, a specific relationship between man and world, between the particular and universal.

The relationship between image and content, or appearance and substance, is embodied in the mannerist notion of façade as veil. The interface between private realm and the city-as-world is traditionally implied in the play of material mass and openings that mediates between the two spheres through concealment and revelation. In twentieth-century mannerism, the same tension is expressed through presenting the relationship between image and its meaning as eschewed, unbalanced and dissonant.

The play of surfaces subordinated to a sense of institutional appropriateness re-emerges in Robert Venturi's notion of the façade as a 'disengaged pediment or abstracted sign'¹⁶ – a concept by which the skin of the building becomes an emphasised referent stuck onto a pragmatic volume. This strategy is clear in the National Football Hall of Fame competition in New Jersey (1967), where the volume effectively disappears behind a disproportionately large billboard – a detached, virtually independent sign. We encounter here the façade as veil, negating the claim of gravity and displaying instead a meaning projected onto it.¹⁷ Venturi¹⁸ engages with the issue of appropriateness – the claim of experience and memory addressed in the symbolic representational value of these façades:

We shall emphasize image – image over process or form – in asserting that architecture depends in its perception and creation on past experiences and emotional association and that these symbolic and representational elements may often be

15

M. Tafuri, *Theories and History of Architecture*, London 1980, p. 106.

16

R. Venturi, 'Diversity, Relevance and Representation in Historicism, Or Plus Ça Change... Plus a Plea for Pattern All Over Architecture...' in: A. Sanmartin (ed.), *Venturi, Rauch & Scott Brown*, London 1986, p. 15.

17

That Venturi acts in full knowledge of the Peruzzi and Michelangelo examples is obvious, as they are adduced as arguments in his flawed, but refreshing articulation of a position in *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (Cf. p.54, 65).

18

For the sake of simplicity, I have not distinguished in text between Venturi's work and that of his collaborators in both practice and writing, Steven Izenour, John Rauch and especially Denise Scott Brown, who also has a distinctive voice in architectural writing. This also applies for the relationship between Rem Koolhaas and the other members of OMA.

Robert Venturi, *National Football Hall of Fame, competition* | prijsvraag, Philadelphia 1967 >

de fragmenten van cultuur die hem ter beschikking staan. Eén strategie voor het behoud van deze broze relatie is het ondermijnen van de materialiteit van de materie zelf; een andere het blijken geven van een extreme eerbied voor de eisen van het *decorum*. Dit wordt in architectonische termen uitgedrukt door een nadrukkelijke onevenwichtigheid in de totale compositie, door de dubbelzinnigheid van gesloten en open muurdelen, van illusie en werkelijkheid. De behandeling van deze grensvlakken en de mogelijkheden die ze belichamen op het gebied van de representatie kan, in de kern van alle maniërismen, een specifieke relatie openbaren tussen mens en wereld, tussen het specifieke en het universele.

De relatie tussen beeld en inhoud, of verschijningsvorm en essentie, wordt belichaamd door het maniëristische concept van de façade als voile. Het grensgebied tussen het privé-domein en de stad-als-wereld wordt van oudsher geïmpliceerd in het spel van materiële massa en openingen dat tussen de twee sferen bemiddelt door verschuiling en onthulling. In het maniërisme van de twintigste eeuw wordt dezelfde spanning uitgedrukt door de relatie tussen het beeld en zijn betekenis voor te stellen als vermeden, onevenwichtig en dissonant.

Het spel van oppervlakken die tot op zekere hoogte ondergeschikt zijn aan institutionele aanpassing steekt opnieuw de kop op in Robert Venturi's opvatting over de façade als een 'losge-maakt fronton of geabstraheerd teken'¹⁶ – een concept waarin de huid van het gebouw een geaccentueerd element is dat naar betekenissen verwijst, die op een eenvoudige doos is geplakt. Deze strategie is zichtbaar in de National Football Hall of Fame-prijs-

16

R. Venturi, 'Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change (...) plus a plea for pattern all over architecture (...)', ('Diversiteit, relevantie en representatie in het historicisme, of plus ça change (...) plus een pleidooi voor architectuur die totaal bedekt is met patronen'), in: A. Sanmartin (red.), *Venturi, Rauch & Scott Brown*, Londen 1986, p. 15.



contradictory to the form, structure and program with which they combine in the same building.¹⁹

The role of image is crucial for Venturi – and its sources vary between projects. He self-consciously ‘quotes’ forms as images from an existing repertoire, in order to develop a multi-coded architectural idiom with a maximum potential for communication. In his writings Venturi uses the world as an image reservoir to assert his position, providing both examples from history and the present, from high architecture and from vernacular, everyday visual culture. On one hand, he aims to address the public for whom the building is intended; on the other, to establish a knowledgeable rapport with connoisseurs or members of his profession and the arts. With the decorated shed Venturi extends the modernist ambivalence towards ornament, on one hand using it to add meaning to an otherwise empty form and, on the other, to lower architecture from its pedestal and make it relate to reality. It is as if he was forced to make his architecture ‘ugly and ordinary’²⁰ in order for it to fit into the surrounds and be intelligible to its inhabitants. In re-iterating the irreconcilable break between ideal and actual, he initiates what Manfredo Tafuri will call ‘a school of the disenchanted, without any values to transgress’.²¹

Derrida contends that in the detachment of the sign from its referent lies the origin of the ‘frivolous’.²² Emphasis on surface ornament and its disengagement from form inevitably result in superficiality, but Mannerism showed that such emphasis does not necessarily equate with complete loss of meaning. The dis-

19

R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972/1977, p. 87.

20

Venturi, Scott Brown, Izenour, op. cit., p. 93.

21

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 294.

22

Quoted in Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 297.



Robert Venturi, Guild House, Philadelphia 1961

Robert Venturi, Vanna Venturi House, Philadelphia 1962

vraag in New Jersey (1967), waar de massa in feite verdwijnt achter een buitenproportioneel groot billboard – een geïsoleerd, in essentie niet gerelateerd teken. Hier komen we de façade als sluier tegen, die de aanspraken van de zwaartekracht negeert en in plaats daarvan een betekenis aan het licht brengt die erop geprojecteerd is.¹⁷ Venturi¹⁸ verstaat zich met de kwestie van aangepastheid – de aanspraken van ervaring en herinnering die worden uitgedrukt in de symbolische representerende waarde van deze façades: 'We zullen het beeld benadrukken – boven proces of vorm – door te benadrukken dat de architectuur in het waarnemen en het maken afhankelijk is van vroegere ervaringen en emotionele associaties en dat deze symbolische en representerende elementen vaak tegenstrijdig kunnen zijn met de vorm, de structuur en het programma waarmee ze zich in één en hetzelfde gebouw vermengen.¹⁹

De rol van het beeld is voor Venturi van cruciaal belang – en de bronnen ervan variëren per project. Hij 'citeert' bewust vormen als beelden uit een bestaand repertoire om een op veel manieren gecodeerd architectonisch idioom met een optimaal potentieel voor communicatie te ontwikkelen. In zijn geschriften gebruikt Venturi de wereld als een reservoir van beelden om zijn standpunt te verdedigen en geeft voorbeelden uit het verleden én van nu, van hoogwaardige architectuur en van lokale, alledaagse visuele cultuur. Aan de ene kant wil hij het publiek aanspreken waarvoor het gebouw is bedoeld; aan de andere kant zoekt hij een verstandhouding met connoisseurs of vertegenwoordigers van zijn vak en de kunsten. Met de gedecoreerde schuur voert Venturi de modernistische ambivalentie een stap verder, naar het ornament, en gebruikt dit aan de ene kant om betekenis te geven aan een voor

17

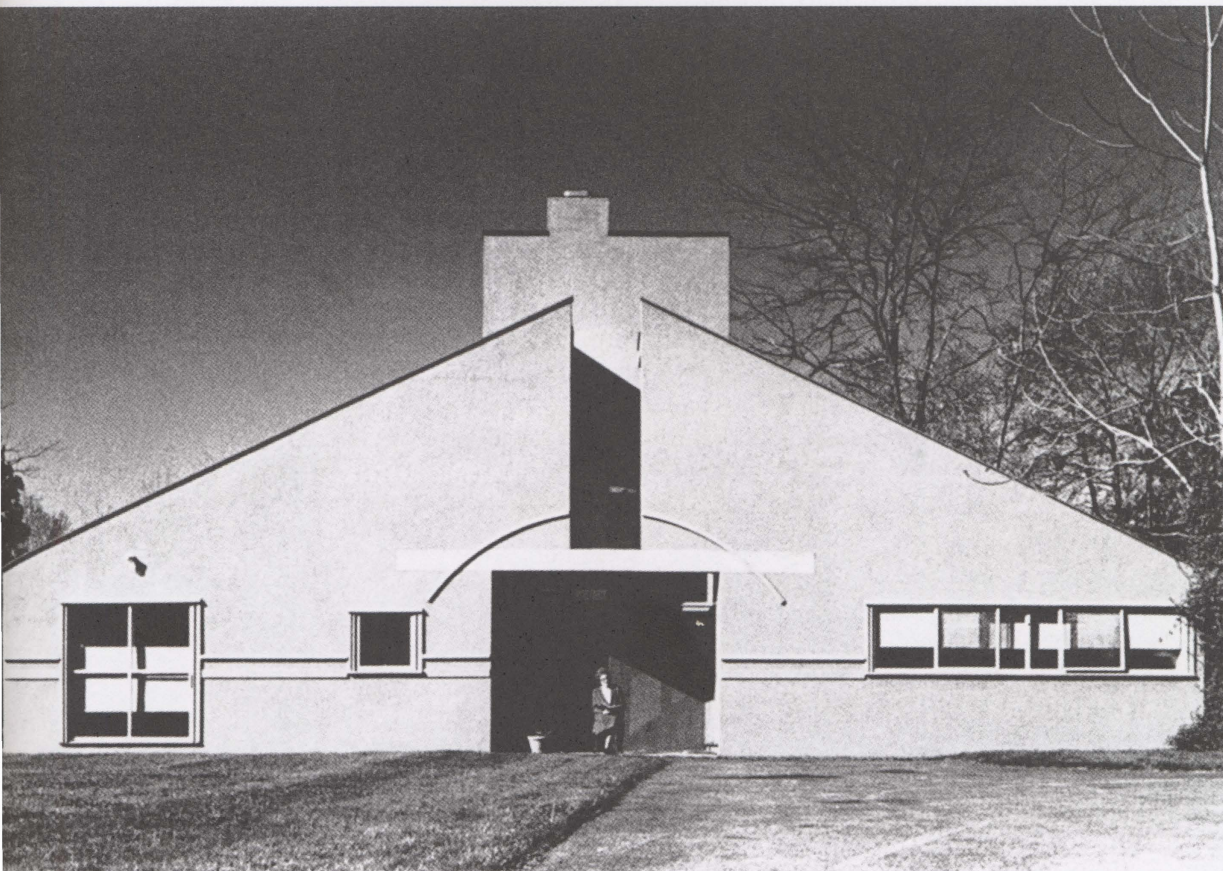
Dat Venturi werkt met volledige kennis van de voorbeelden van Peruzzi en Michelangelo is zonneklaar, omdat ze als argumenten worden aangehaald in zijn gebrekkige maar verfrissende verwoording van een standpunt in *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (vgl. p. 54, 65).

18

Ter wille van de eenvoud heb ik in de tekst geen onderscheid gemaakt tussen Venturi's werk en dat van zijn medewerkers in zowel de architectonische praktijk als het schrijven: Steven Izenour, John Rauch en met name Denise Scott Brown, die ook een kenmerkende stem heeft in het schrijven over architectuur. Dit geldt ook voor de relatie tussen Rem Koolhaas en de andere leden van OMA.

19

R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972/1977, p. 87.



tortion or outright rejection of pictorial depth and the agglomeration on surface, characteristic of Mannerist painting, support the paradoxical assumption that metaphorically there is depth in surface. This paradox is deliberately explored in the work of Herzog & de Meuron who, among the many expressly indebted to Venturi, explicitly avoid his problematical separation of sign from substance.

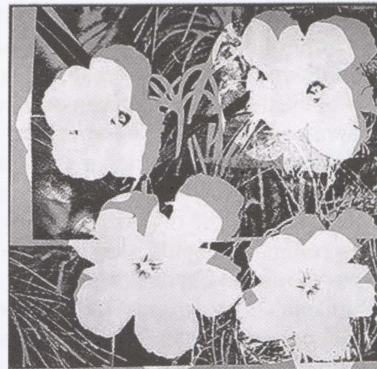
Much of Herzog & de Meuron's work illustrates the principle of the decorated shed, sometimes in combination with Venturi's corollary of 'pattern all over architecture'.²³ Relating the Ricola warehouse (Mulhouse, 1993) with Venturi's Best showroom (Pennsylvania, 1977) reveals how they both quote and manipulate the canon imposed by the earlier work. While both projects adhere to the principle of 'big "sign" on low building'²⁴ and the use of botanical motifs for decoration is sheer coincidence, significant differences arise in terms of the two representational strategies. Both projects hark back to Andy Warhol's *Ten-Foot Flowers* (1967), where an over-scaled black-and-white photographic print has been overlaid through silk-screening techniques with ill-matching blotches of colour.²⁵ Venturi concentrates on the painterly aspect of the juxtaposition, borrowing from Warhol the upper (colour) layer of figurative abstraction. More importantly, he re-iterates the ironic discourse revealed in the thematic choice ('prettiness') and the shift in scale (turning 'pretty' to 'overwhelming' alluding to the 'dangerous' nature of ornament). Venturi therefore proposes an allusive depth through references to the tension between mass culture on one side and modernist architecture on the other, tension measured through the acceptance or rejection of decorative motifs. The image is permeated with ironic commentary, inasmuch as its pictorial content opens a possible dialogue between mechanical reproduction and artistic individual expression.

Herzog & de Meuron concentrate on the sense of visual depth, while opposing Venturi's social and cultural witticisms with a deadpan stare. Not only do they select for quotation the alternative element from Warhol's fused image (the photographic base), but they remove all attempts at individual, subjective expression by choosing as module a photographic image framed in an 'objective', frontally-perspective gaze, chosen for its non-symbolic visual qualities.

'The industrial building material . . . is imprinted with a plant motif by the photographer Karl Blossfeldt on the inside. . . . The chosen leaf of the Umbel *Achillea* now holds its own as a subject but has a flatter look and can be integrated into a repetitive order without any problems. Its size was determined in a way that that the individual image fields neither become building blocks in a masonry wall nor receive a symbolic effect.'²⁶

Herzog & de Meuron also take up another strand of Warhol's art, abandoning the Modernist abstraction used on Venturi's façade. Like Warhol, they reject the possibility of subjective expression by dispersing the image focus through repetition and ordering, knowing that such devices undermine symbolic content and create abstract patterning. The façade becomes determined by this tension between the texture of 'image fields' and the illusory depth of the individual image.

In order to bring this tension between symbolic and phenomenal content to the surface they employ either literal or illusory



Andy Warhol, *Ten-Foot Flowers*, 1967

23

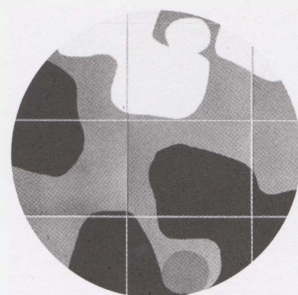
See Venturi, 'Diversity, Relevance and Representation in Historicism, Or Plus Ça Change . . . Plus a Plea for Pattern All Over Architecture. . . ' in: Martin, op. cit., p. 15.

24

Martin, op. cit., p. 108.

25

Both practices openly acknowledge Warhol, as a leading force of Pop Art, as a source of inspiration. Herzog & de Meuron acknowledge the significance this work as it was shown in Basel in 1975 had for their work. See Ph. Ursprung, 'Exhibiting Herzog & de Meuron', in: Ph. Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Baden 2002, p. 19.



Best Showroom, Pennsylvania 1977, detail

26

G. Mack, *Herzog & de Meuron Complete Works*, vol. 3, Basel/ Boston/ Berlin 2000, p. 29.

het overige lege vorm en aan de andere kant om de architectuur van haar voetstuk te halen en een relatie met de werkelijkheid aan te gaan. Het is net alsof hij werd gedwongen om zijn architectuur 'lelijk en alledaags'²⁰ te maken om haar te kunnen inpassen in de omgeving en begrijpelijk te laten zijn voor haar bewoners. Door het herhalen van de onherstelbare breuk tussen ideaal en werkelijkheid, en hij geeft de aanzet tot wat Manfredo Tafuri zou noemen 'een school voor de ontgoochelden zonder wat voor waarden dan ook om inbreuk op te maken.'²¹

Derrida stelt dat in de scheiding van het teken en datgene waarnaar het verwijst de oorsprong van het 'frivole'²² ligt. Nadruk op ornamentering van het oppervlak en het losmaken daarvan van de vorm resulteert onvermijdelijk in oppervlakkigheid, maar het Maniërisme toonde aan dat een dergelijke nadruk niet noodzakelijkerwijs gelijkgesteld kan worden met een totaal verlies van betekenis. De vervorming of regelrechte afwijzing van picturale diepte en de opeenhoping op het oppervlak, die karakteristiek zijn voor de Maniëristische schilderkunst, schragen de paradoxale aanname dat er in metaforische zin sprake is van diepte in het oppervlak. Deze paradox wordt welbewust onderzocht in het werk van Herzog & de Meuron, die, terwijl ze behoren tot de architecten die duidelijk schatplichtig zijn aan Venturi, diens problematische scheiding van teken en inhoud expliciet vermijden.

Veel projecten van Herzog & de Meuron illustreren het principe van de gedecoreerde schuur, soms in combinatie met Venturi's consequentie van 'patronen over de hele architectuur heen'.²³ Als we het Ricola-pakhuis (Mulhouse, 1993) vergelijken met Venturi's Best-showroom (Pennsylvania, 1977) wordt duidelijk hoe ze allebei de canon citeren en manipuleren die opgelegd werd door eerder werk. Hoewel beide projecten zich houden aan het principe van 'groot teken op een laag gebouw'²⁴ en het gebruik van botanische motieven als decoratie puur toevallig is, doen zich grote verschillen voor in termen van de twee representatiestrategieën. Beide projecten grijpen terug op Andy Warhols *Ten-Foot Flowers* (1967), waarin een bovenmaatse afdruk van een

20

Venturi, Scott Brown, Izenour, op. cit., p. 93.

21

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 294.

22

Geciteerd in Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 297.

23

Zie Venturi, 'Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change (...) plus a plea for pattern all over architecture (...)', in: Martin, op. cit., p. 15.

24

Martin, op. cit., p. 108.

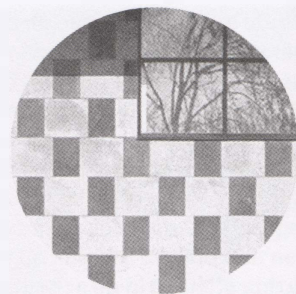


enturi, Rauch, Scott Brown. Best Showroom, the 'decorated shed' | de 'versierde' loods, Pennsylvania 1977

depth. Representative of the first strategy is the Ricola warehouse in Laufen (1989), where the façade's depth is constituted primarily by a horizontal layering of projecting eaves, defining a distinct territory between inside and outside. A vaguely symbolic reading is allowed through the concept of 'stacking', referring to the function of the building:

'Simultaneously a space and a surface, the interface between the building and the outside world acquires a certain autonomy, a three-dimensionality that structures the three-dimensional building itself. In terms of both function and imagery, the façade fulfils the role traditionally assigned to ornament and decoration.'²⁷

In a way that is comparable to the work of Minimalist artists, surface and depth are used literally to construct a self-referential territory and allow for a primary phenomenal reading. The other tendency is present at Mulhouse, where a sense of depth is created through perspectival representation emphasising the façade as a three-dimensional buffer zone, rather than a screen. Taken to extreme this strategy underpins the barrage of figurative representation placed on the façades of the Eberswalde library (1999), a stern parallelepiped box 'tattooed' with screen-printed, stacked bands of images, chosen by artist Thomas Ruff according to a specific iconography.²⁸ Distributed equally over concrete and glass, over the opaque and the translucent, these figurative modules blur the distinction between materials and between the elements of the façade, creating an oscillatory movement between surface and illusory space, between literal



Robert Venturi, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio 1973–1976, detail

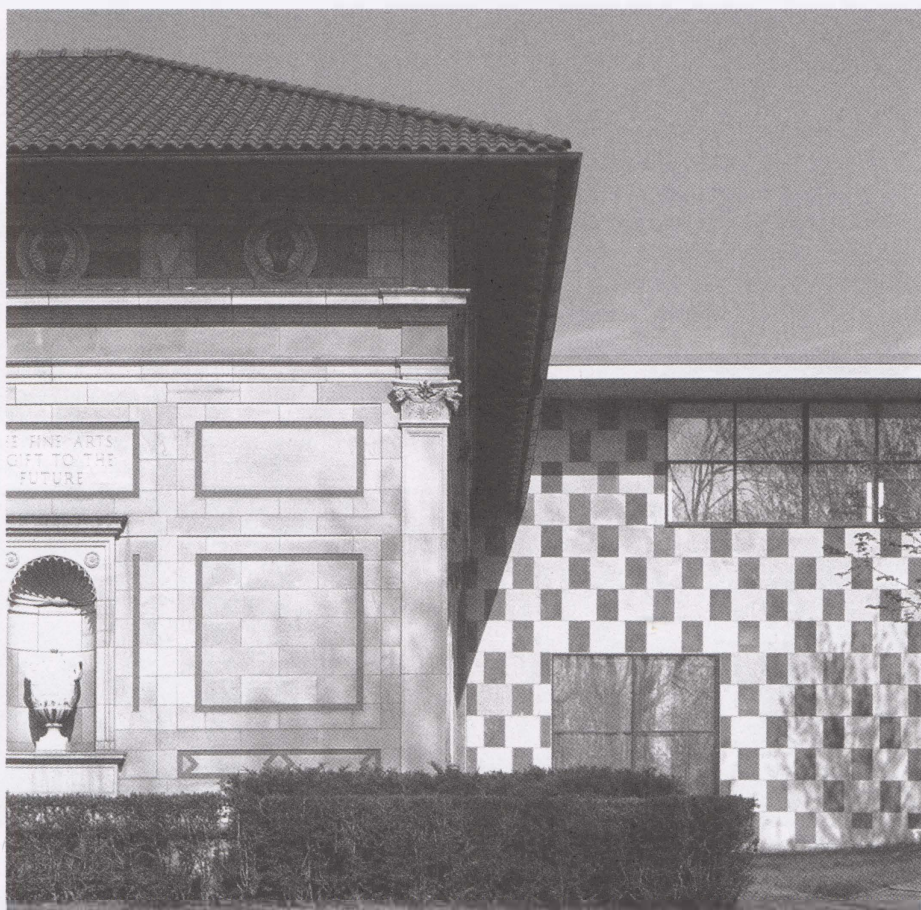
27

G. Mack, 'Building with Images: Herzog & de Meuron's Library at Eberswalde', in: *Eberswalde Library*, London 2000, p. 41.

28

For pictorial programme see Mack, *Herzog & de Meuron Complete Works*, op. cit., pp. 28–39.

Robert Venturi, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio 1973–1976



zwartwitfoto bedekt is door zeefdruktechnieken met slecht passende kleurvlekken.²⁵ Venturi concentreert zich op het schilderachtige aspect van de juxtapositie en leent de bovenste (kleur)laag met figuratieve abstractie van Warhol. Belangrijker is dat hij het ironische discours herhaalt dat wordt onthuld in de thematische keuze ('aantrekkelijkheid') en in de verandering in schaal (die 'aantrekkelijk' verandert in 'overweldigend' en zinspeelt op de 'gevaarlijke' aard van ornament). Venturi introduceert een dubbelzinnige diepte door verwijzingen naar het spanningsveld tussen massacultuur aan de ene kant en modernistische architectuur aan de andere, een spanningsveld dat afgemeten wordt aan de hand van acceptatie of afwijzing van decoratieve motieven. Het beeld is doordrenkt met ironisch commentaar; de picturale inhoud ervan creëert een opening voor een mogelijke dialoog tussen mechanische reproductie en artistieke individuele expressie. Herzog & de Meuron richten zich op het gevoel van visuele diepte en verzetten zich met een stalen gezicht tegen Venturi's maatschappelijke en culturele *bon-mots*. Niet alleen selecteren ze het andere element van Warhols samengesmolten beeld (de fotografische basis), maar ze verwijderen ook iedere poging tot individuele, subjectieve expressie door te kiezen voor een fotografisch beeld dat ingekaderd is in een 'objectieve', frontaal-perspectivische blik, die geselecteerd werd vanwege zijn niet-symbolische visuele kwaliteiten. 'Op het industriële bouw materiaal (...) is door de fotograaf Karl Blossfeldt aan de binnenkant een plantmotief gedrukt. (...) Het gekozen blad van de *Umbel Achillea* wordt nu als onderwerp geïsoleerd, maar ziet er platter uit en kan zonder enig probleem worden geïntegreerd in een ordening van herhaling. Het formaat ervan werd zodanig bepaald dat de individuele beeldvelden geen bouwblokken worden in een gemetselde muur en ook geen symbolisch effect meekrijgen.'²⁶

Herzog & de Meuron namen ook een ander element van Warhols kunst over door de modernistische abstractie van Venturi's gevel te verlaten. Net als Warhol verwerpen ze de mogelijkheid van subjectieve expressie door het brandpunt van het beeld te verspreiden en het beeld te herhalen en te ordenen, in de wetenschap dat zulke technieken symbolische inhoud ondermijnen en abstracte patronen creëren. De gevel wordt bepaald door deze spanning tussen de textuur van de 'beeldvelden' en de illusionistische diepte van het individuele beeld.

Om deze spanning tussen symbolische en zintuiglijk waarneembare inhoud aan de oppervlakte te brengen, maken ze gebruik van óf letterlijke, óf illusionistische diepte. Representatief voor de eerste strategie is het Ricola-pakhuis in Laufen (1989), waar de diepte van de façade in de eerste plaats tot stand komt door een horizontale laag uitspringende dakranden die een duidelijk territorium afbakenen tussen binnen en buiten. Een vaag symbolische interpretatie wordt mogelijk gemaakt door het concept van 'stapeling', dat verwijst naar de functie van het gebouw: 'Het grensgebied tussen het gebouw en de buitenwereld is tegelijkertijd een ruimte en een oppervlak en verkrijgt een zekere autonomie, een driedimensionaliteit die het driedimensionale gebouw zelf structureert. Zowel in termen van functie als van voorstelling vervult de façade de rol die van oudsher was toegedacht aan ornament en decoratie.'²⁷

25

Beide praktijken erkennen Warhol openlijk als een leidende kracht in pop art en als een bron van inspiratie. Herzog & de Meuron erkennen het belang dat zijn werk, zoals het in Bazel in 1975 werd tentoongesteld, had voor hun werk. Zie Ph. Ursprung, 'Exhibiting Herzog & de Meuron', in: Ph. Ursprung (red.), *Herzog & de Meuron. Natural History*, Baden 2002, p.19.

26

G. Mack, *Herzog & de Meuron Complete Works*, dl. 3, Bazel/Boston/Berlijn 2000, p. 29.

27

G. Mack, 'Building with Images: Herzog & de Meuron's Library at Eberswalde, in: *Eberswalde Library*, Londen 2000, p. 41.

and symbolic depth. The communicative role of ornament, somewhere between text and texture, is explicitly articulated in the tension between (vertical) meaningful reading and (horizontal) visual rhythm, between seeing the façade as a written page and the destruction of its content through repetition and optical patterning.

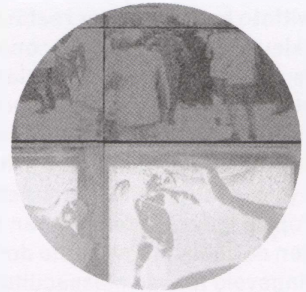
The contamination of the architectural language with art elements builds up an understanding of the new mannerism in terms of the old imbalance between the means and the ends of representation. With regards to Herzog & de Meuron, this imbalance is perceived by Kenneth Frampton as a 'dandified impulse "to draw or write" on the surface of their work as through the structural material itself, however dramatically wrought in respect of its origin, cannot be given a sufficiently "emotive" charge. . . . They . . . tend increasingly towards the effete, particularly when it comes to silk-screening photographic images unto glass – as though in a world rendered destitute by technology, all one can do is to enrich the surface of things with distracting iterations, with Warhol-like glyphs that will hopefully pass as some kind of critically significant image'.²⁹

Frampton is keen to observe that decoration here is meant almost as a veil being drawn over a void, or rather what the architect perceives as such. He points to the sense of disjunction manifested, in such projects, between the over-articulation of the façade and the sense of indifference towards the architectural qualities of the interior. Indeed, at Eberswalde, the opening windows that punctuate the façade seem something of a concession towards inhabitation, their presence compromising the image matrix on the external envelope and its independence from the interior. Both Venturi's irony and Herzog & de Meuron's frivolity echo, in their visible manifestations on faces of buildings, the Mannerist distrust of matter and mankind – the anxiety about meaning that articulates the problem of representation on the façade, metaphorically distancing it from the building behind. Separating sign and substance, the actual material from an expression of emotive charge, these façades attempt to convey meaning in the same way that text would; to this end they employ ornament as words, and walls as the paper on which they can be literally 'written'.

Irony and the Interesting

The manipulation of representational fragments, repeatedly articulating a reflective detachment from the activities of this world, is a theme central to twentieth-century mannerism. The affirmation of the subject with reference to a world of private meaning is an incipient phenomenon in the sixteenth century brought, as we have seen, to the fore through the significant transformation of the cultural framework in the eighteenth and nineteenth centuries. A sense of reflective detachment was already perceptible in the style based on courtly *maniera*, precluding the passion and violence of a fully involved position. John Shearman writes that 'Mannerism should, by tradition, speak a silver-tongued language of articulate, if unnatural, beauty, not one of incoherence, menace and despair'.³⁰

Two points need to be made here. Firstly, the disjunction between world and self is established through irony; it is irony that allows the romantic nihilist to view the world as decadent, that opens his perception to the absurd and incomplete nature



Herzog & de Meuron, *library | bibliotheek*, Eberswalde 1999, detail.

29

K. Frampton, 'Minimal Moralia: Reflections on Recent Swiss German Production', in: *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, London 2002, p. 327.

30

Shearman, op. cit., p. 19.

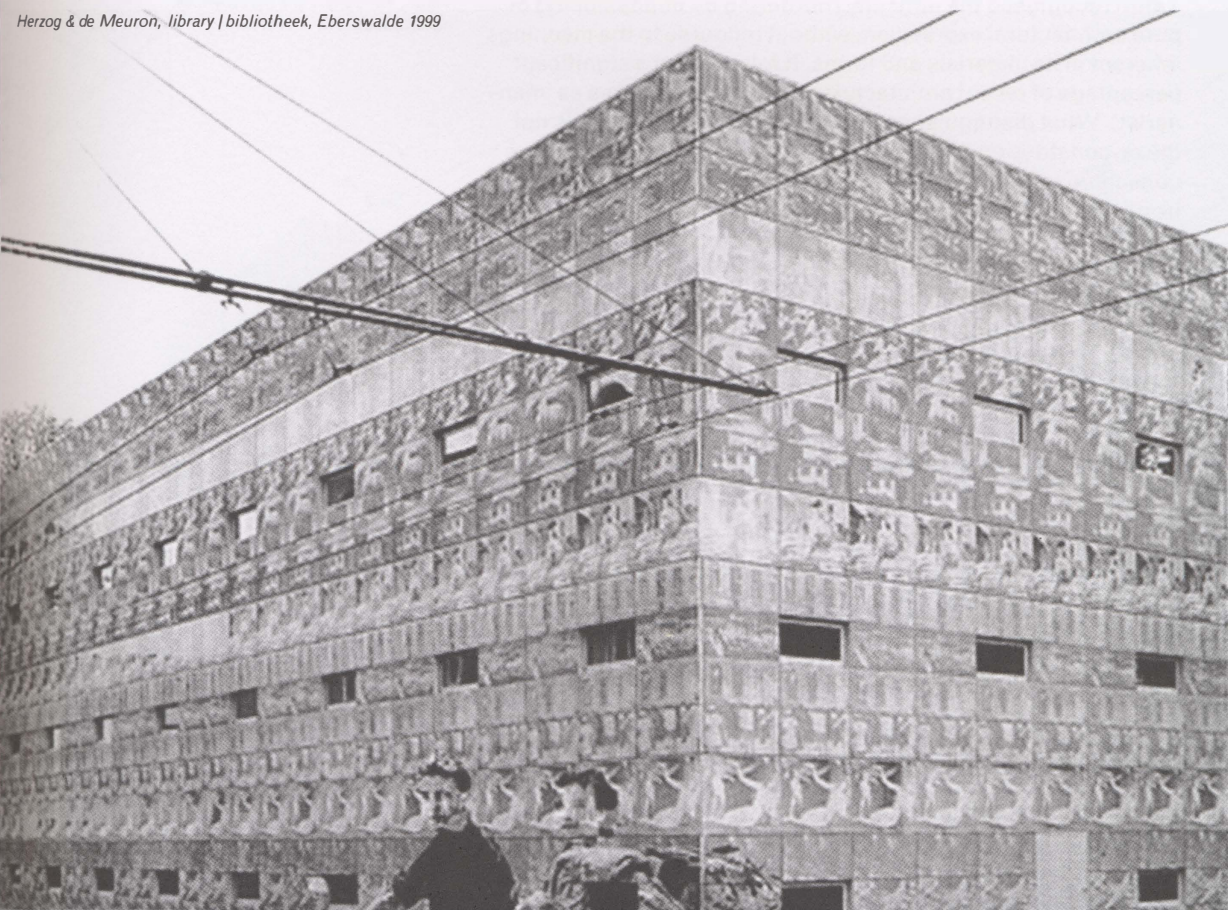
In zekere zin is deze strategie vergelijkbaar met het werk van minimalistische kunstenaars: oppervlak en diepte worden letterlijk gehanteerd om een naar zichzelf verwijzend territorium te construeren en staan een in eerste instantie zintuiglijke interpretatie toe. De andere tendens is te zien in Mulhouse, waar een gevoel van diepte wordt gecreëerd door een perspectivische voorstelling die de nadruk legt op de façade als driedimensionale bufferzone in plaats van als scherm. Tot het uiterste doorgevoerd onderbouwt deze strategie het spervuur van figuratieve voorstellingen die zijn aangebracht op de façades van de bibliotheek in Eberswalde (1999), een sobere parallellopipe doos die 'getatoeëerd' is met gezeefdrukte gestapelde banden van beelden, gekozen door kunstenaar Thomas Ruff volgens een specifieke iconografie.²⁸ Deze figuratieve modules, die gelijkelijk over beton en glas, over het ondoorzichtige en het transparante, zijn verdeeld, doen het verschil tussen materialen en elementen van de gevel vervagen en creëren een oscillerende beweging tussen oppervlak en illusionistische ruimte, tussen letterlijke en symbolische diepte. De communicatieve functie van het ornament, ergens tussen tekst en textuur, wordt expliciet uitgedrukt in de spanning tussen (verticaal) zinvol lezen en (horizontaal) visueel ritme, tussen het bekijken van de façade als beschreven pagina en de vernietiging van zijn inhoud door herhaling en optische patroonvorming.

De aantasting van de architectonische taal met elementen uit de kunst ontwikkelt een begrip van de nieuwe maniërismen in termen van de oude onevenwichtigheid tussen de middelen en het doel van representatie. Met betrekking tot Herzog & de

28

Voor het picturale programma zie Mack, *Herzog & de Meuron Complete Works*, op. cit., pp. 22—39.

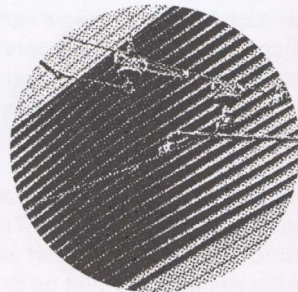
Herzog & de Meuron, library / bibliotheek, Eberswalde 1999



of modernity in comparison to a forever lost unity. This is the nature of ironic approach that we find in Venturi, in his own words 'laughing not to cry'.³¹ Secondly, with ironic detachment comes the replacement of the need for beauty and truth (ethics) with an addictive search for the interesting (aesthetics). As Karsten Harries observed, 'the interesting' originates in the 'movement of reflection which enables the individual to detach himself from his engaged being in the world in order to enjoy it'.³² 'The interesting' dislocates the subject, by means of novelty or shock, from the immediacy and immanence of his situation. Its habit-forming nature is evident – it consumes novelty and requires the ever-new increase of stimuli. 'The masters of the interesting will therefore never permit themselves to be caught in a particular way of doing things for too long a time. The foundation of their artistic progress is discontinuity, novelty.'³³ This addiction to newness may also be informing Herzog & de Meuron's anxiety of originality, manifest in the relentless re-invention, distortion and effete decoration of the 'box' motif, then its replacement with 'crystals' and soft forms.

Irony and the interesting are themes central to twentieth-century mannerism and their widespread use allows, for the first time in the present reflections, a glimpse of the sheer scope of this phenomenon. Since Duchamp brought the ceramic urinal and the bottle rack into the gallery, modern art has been working with fragments, with the discarded materials of ordinary life, attempting a poetic reconstruction of meaning from some splinters of symbolic content. In the wake of this 'magical act of transforming the formless into aesthetic objects, through which the artist realizes the longed-for repatriation in the world of things',³⁴ Tafuri recognised the difficulty (bordering on impossibility) of pure architectural expression, without recourse to the meanings inherent in its materials and forms. It follows that a significant percentage of recent architectural production qualifies as 'mannerist'. What distinguishes modern mannerism as such is not the re-constitution of unified meaning from fragments, but the conscious rejection of the very possibility of unified meaning. Irony is the expression of a deep scepticism, and the upsurge of 'interesting' architecture is simply a compensation, very much like the over-elaboration of decoration and the contorted figures of Mannerism were compensating for a loss of belief in the transcendent nature of the work of art.

Dan Graham saw Venturi's irony as a distancing device, used 'to acknowledge contradictory . . . realities, rather than to suppress or to resolve them in a (false) transcendence'.³⁵ This is a constructive way of establishing further mannerist tendencies, for example in the work of James Stirling or Rem Koolhaas.³⁶ Both use implicit meanings embodied in materials and forms, dotting their works with allusions and building up an impression of familiarity through association, without ever allowing a sense of wholeness to dominate. In Stirling one sees the transformation from an implicit use of quotation at the Leicester University Engineering Laboratory (1964), 'a dream with marine associations',³⁷ to the explicit classical and Neo-classical references of the Neue Staatsgalerie in Stuttgart (1983). Consistent to both buildings is a sense of 'controlled *bricolage*', a symbolism 'based upon the extenuation of form, an extenuation that . . . can very well reach the point of deforming language, of exhausting it. But it always remains an exhaustion that stops short of a com-



Herzog & de Meuron, *Signal Box*, Basel 1999

31

This is the name of a discussion between Robert Venturi and Denise Scott Brown and Stanislaus von Moos published in *Archithese* no. 7–8, 1977.

32

K. Harries, *The Meaning of Modern Art, A Philosophical Interpretation*, Evanston 1968, pp. 50–60.

33

Ibid., p. 60.

34

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 267.

35

D. Graham, 'Art in Relation to Architecture, Architecture in Relation to Art' in: *Rock My Religion*, Cambridge, Mass. 1993, p. 236.

36

See Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., pp. 268–271, J. Lucan, 'Voluntary Prisoners of Architecture', *a+u* no. 342, March 1999, pp. 4–8 and 'Voluntary Prisoner of Architecture', *Domus* no. 774, September 1995, pp. 25–26.

37

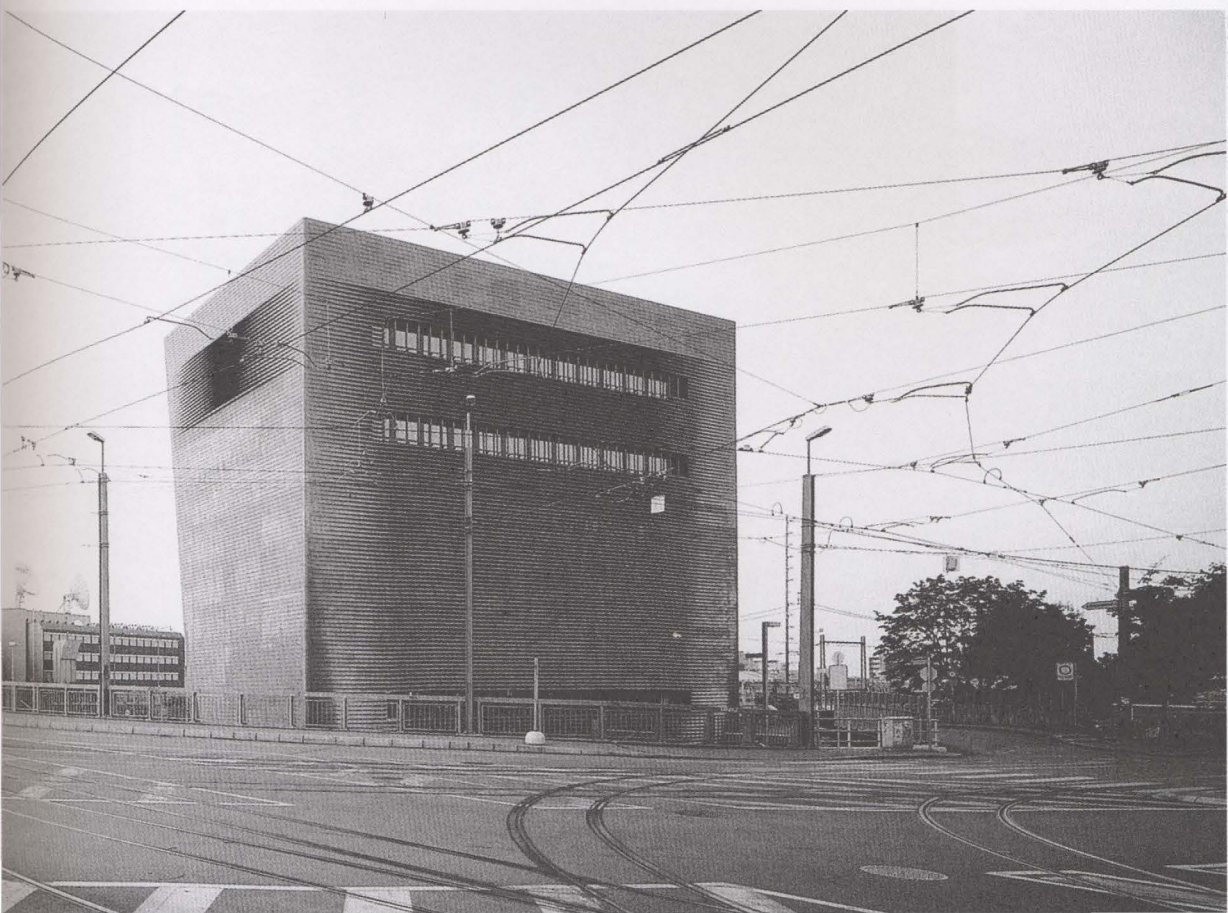
K. Frampton, 'Leicester University Engineering Laboratory', in: *Labour, Work and Architecture*, op. cit., p. 262.

Meuron wordt dit gebrek aan evenwicht door Kenneth Frampton ervaren als: 'een pronkerig impuls om op het oppervlak van hun werk "te tekeningen of te schrijven"', omdat aan het constructieve materiaal zelf, hoe dramatisch ook vervormd van zijn oorsprong, niet genoeg "emotieve" lading kan worden gegeven. (...) Ze (...) neigen steeds meer naar wat versleten is, met name wanneer het gaat over het zeefdrukken van fotografische beelden op glas – alsof het enige wat men kan doen in een door de technologie verarmde wereld het verrijken van het oppervlak van de dingen is, met afleidende herhalingen, met Warhol-achtige tekens, waarvan men hoopt dat ze als een soort beeld van kritische betekenis kunnen worden begrepen'.²⁹

Frampton ziet scherp dat decoratie hier bijna bedoeld is als een sluier die is aangebracht over een leegte of, liever gezegd, wat de architect als zodanig waarneemt. Hij wijst op het besef van de scheiding tussen de overgearticuleerdheid van de façade en een onverschilligheid met betrekking tot de architectonische kwaliteiten van het interieur. Inderdaad lijken de raamopeningen die in Eberswalde de façade onderbreken een beetje een concessie aan de bewoning te zijn, waarbij hun aanwezigheid het patroon van beelden op het buitenomhulsel en zijn onafhankelijkheid van het interieur compromitteert. Zowel Venturi's ironie als Herzog & de Meurons frivoliteit vormen in de zichtbare tekens op de voorkanten van gebouwen een echo van het Maniëristische wantrouwen ten opzichte van de materie en de mensheid – de angst met betrekking tot betekenis die het probleem van representatie op de façade uitdrukt, en deze in metaforische zin afstand doet nemen van het gebouw erachter. In het scheiden

29

K. Frampton, 'Minimal Moralia': Reflections on Recent Swiss German Production', in: *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, Londen 2002, p. 327.



distancing device, pointing to a sense of alienation. But this dilemma of dual significance lies at the crux of Mannerism. Sixteenth-century art is deeply engaged with the issues of mimesis, art modelled both on the passive conception of nature 'as found' – in the outside world – and on the active principle of creative nature, as it exists inside the mind of the artist. With the gradual transformation of the cultural framework, this is reshaped in late twentieth-century creativity through the reciprocity of lived experience and mental construct, involved participation in the world or detached emancipation from it.

A re-surfacing of sixteenth-century metamorphic concerns which deliberately engages an ambiguity of artificial constructs and natural phenomena can again be found in Herzog & de Meuron's work. Materials mimic or morph into each other, precious and highly artificial constructions are juxtaposed with rough cave-like surfaces⁴¹ and explicit references to geological formations – layering, rocky crevasses, crystal-like volumes – emerge in the more recent projects, such as Prada Tokyo and the Basel Schaulager. The roof drainage of the Mulhouse warehouse and Rémy Zaugg's studio are so conceived that the smooth concrete side-walls are washed by rain, becoming glass-like reflective surfaces, with the subsequent staining and moss growth being enjoyed as 'rain paintings'.⁴² Architecture is indeed 'contaminated' by painterly tendencies, but on a deeper level also by an interest in alchemy, in the transformation of materials at the very level of their molecular structures.⁴³

Rem Koolhaas engages the polarities of rational production and instinctive creativity more explicitly. Less interested in the

41

The tunnel entrance of the Schützenmattstrasse apartment building (Basel, 1993), the cave-like Pranner arcade in the Fünf Höfe complex in Munich (2001) and the Tenerife Link Quay (project, 2000).

42

See G. Mack, *Herzog & de Meuron, Complete Works*, op. cit., p. 32.

43

One of Herzog & de Meuron's most documented inspirations is the work of conceptual artist Joseph Beuys, who uses primordial materials (felt, honey, grease, etcetera) linked to the vital energy of the human being. See J. Herzog, 'Transformation and Alienation', interview with Ph. Ursprung, *Herzog & de Meuron: Natural History*, pp. 8–82.



Hannah Höch, *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany, 1919*

we bij Venturi aantreffen, in zijn eigen woorden: 'lachen om niet te hoeven huilen'.³¹ In de tweede plaats komt met de ironische afstand de vervanging mee van de behoefte aan schoonheid en waarheid (ethiek) door een verslavende zoektocht naar het interessante (esthetiek). Zoals Karsten Harries opmerkte, ontstaat 'het interessante' in de 'beweging van reflectie die het individu in de gelegenheid stelt om afstand te nemen van zijn geëngageerde wezen in de wereld teneinde ervan te kunnen genieten'.³² 'Het interessante' verwijderd het subject, door middel van iets onbekends of door een shockeffect, van de directheid en de immanentie van zijn situatie. De gewenning veroorzakende aard ervan is duidelijk – het nieuwe wordt opgebruikt en er wordt steeds opnieuw een toename van stimuli geëist. 'De meesters van het interessante zullen zichzelf daarom nooit toestaan om gedurende te lange tijd vast te zitten aan een bepaalde manier van dingen doen. De fundering van hun artistieke vooruitgang is discontinuïteit, het onbekende'.³³ Deze verslaving aan het nieuwe inspireert misschien ook Herzog & de Meurons angst voor originaliteit, die manifest wordt in het aanhoudende opnieuw uitvinden, vervormen en het gebruik van versleten decoratie van het 'doos'-motief en daarna de vervanging daarvan door 'kristallen' en zachte vormen.

Ironie en het interessante zijn centrale thema's in het twintigste-eeuwse maniërisme en het wijdverbreide gebruik ervan maakt het mogelijk om een glimp op te vangen van de reikwijdte van het verschijnsel. Sinds Duchamp het keramische urinoir en het flessenrek in het museum heeft gebracht, heeft de moderne kunst met fragmenten gewerkt, met de afgedankte materialen van het dagelijks leven, in een poging tot een poëtische reconstructie van de betekenis van enkele scherven symbolische inhoud. In het kielzog van deze 'magische daad van de transformatie van het vormeloze tot esthetische objecten door middel waarvan de kunstenaar de langverbeide repatriëring naar de wereld van de dingen bewerkstelligde',³⁴ zag Tafuri de aan het onmogelijke grenzende moeilijkheid in van zuivere architectonische expressie, zonder zijn toevlucht te nemen tot de betekenissen die inherent zijn aan zijn materialen en vormen. Hieruit volgt dat een belangrijk percentage van de recente architectuurproductie als 'maniëristisch' kan worden aangeduid. Wat het moderne maniërisme als zodanig onderscheidt, is niet het opnieuw construeren van een tot één geheel gemaakte betekenis van fragmenten, maar de bewuste afwijzing van de mogelijkheid zelf van een dergelijke betekenis. Ironie is de expressie van een diep scepticisme, en de snelle toename van 'interessante' architectuur wordt een kwestie van compensatie, net zoals de overmatige complexiteit van de decoratie en de vervormde figuren van het Maniërisme een compensatie vormden voor het verlies van het geloof in de transcendente aard van het kunstwerk.

Dan Graham zag Venturi's ironie als een middel tot het scheppen van afstand dat aangewend werd 'om tegenstrijdige (...) werkelijkheden te erkennen in plaats van ze te onderdrukken of op te lossen in een (onechte) transcendentie'.³⁵ Dit is een constructieve manier om verdere maniëristische tendensen te volgen, bijvoorbeeld in het werk van James Stirling of Rem Koolhaas.³⁶ Beiden gebruiken impliciete betekenissen die belichaamd zijn in materialen en vormen, voorzien hun werken kwistig van toespelingen en ontwikkelen een indruk van vertrouwdheid door associatie zonder ooit toe te staan dat een

31

Dit is de titel van een discussie tussen Venturi en Denise Scott Brown en Stanislaus von Moos, gepubliceerd in *Archithese* nr. 7—8, 1977.

32

K. Harries, *The Meaning of Modern Art, A Philosophical Interpretation*, Evanston 1968, pp. 50—60.

33

Idem, p. 60.

34

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 267.

35

D. Graham, 'Art in Relation to Architecture, Architecture in Relation to Art', in: *Rock My Religion*, Cambridge, Mass. 1993, p. 236.

36

Zie Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., pp. 268—271, J. Lucan, 'Voluntary Prisoners of Architecture, *a+u*, nr. 342, maart 1999, pp. 4—8, en 'Voluntary Prisoner of Architecture', *Domus*, nr. 774, september 1995, pp. 25—26.



Rem Koolhaas, Kunsthall, Rotterdam 1987—1992

gevoel van volledigheid de overhand krijgt. Bij Stirling zien we de transformatie van een impliciet gebruik van citaten in het Leicester University Engineering Laboratory (1964), een 'droom met zeevaartassociaties',³⁷ tot de expliciet klassieke en neoklassieke verwijzingen in de Neue Staatsgalerie in Stuttgart (1983). Een consistent aspect in beide gebouwen is een gevoel van gecontroleerde *bricolage*, 'een symboliek die gebaseerd is op de afzwakking van de vorm, een afzwakking die (...) heel goed zover kan gaan dat de taal wordt misvormd, uitgeput. Maar het blijft altijd een uitputting die ophoudt voor een totale vernietiging van de taal. Stirlings werken zijn "teksten", geen explosies van een imaginair utopia'.³⁸

In deze onbesliste aanval op de modernistische canon kan het equivalent van de grijze zone tussen classicisme en anticlassicisme van het zestiende-eeuwse Maniërisme worden herkend. Bovendien berust Stirlings werk op de deelbetekenis van ieder fragment om de ervaring van het geheel te kunnen ondergraven en het op te delen in momenten van individualiteit. Zowel de uitstekende massa's van Leicester als de golvende muren van het museum in Stuttgart³⁹ geven een indruk van materiële ontbinding waarbij hun vormen lijken te stollen op het moment dat ze in elkaar zakken, net als de weggeleden sluitstenen van Giulio Romano's Palazzo Te.⁴⁰ Een vergelijkbare nadruk op onevenwichtigheid is voortdurend aanwezig in het werk van Koolhaas, van de doos die op precare wijze op palen balanceert in de Villa Dall'Ava (Saint-Cloud, 1991) tot de golvende, taps toelopende gevel van de Congrexpo in Lille (1995) of de instabiele constructieve expressie van de Nederlandse ambassade in Berlijn (2003). In feite heeft deze precare relatie van massa's die verstrikt zijn in krachtvelden van zwaartekracht, afwisselend verborgen en onthuld door materialen die gebruikt zijn op een manier die tegengesteld is aan hun intrinsieke aard, tot doel om de beschouwer te desoriënteren door een gevoel van onzekerheid dat vraagtekens zet bij alle voor waar aangenomen relaties tussen een standpunt en zijn horizon.

Overdracht ('transference') en transformatie

De maniëristische tendensen van de laattwintigste-eeuwse architectuur zijn gebaseerd op een bepalende houding, ironie, en een gezamenlijk doel: het in ere herstellen van het interessante. Ironie wordt hier begrepen als het onthullen van de transformatie van Maniëristische angst tot een middel om afstand te nemen dat wijst op een gevoel van vervreemding. Maar dit dilemma van dubbele betekenis ligt ten grondslag aan het Maniërisme. De zestiende-eeuwse kunst houdt zich op diepzinnige wijze bezig met de kwesties van mimesis, kunst die zowel de passieve opvatting volgt over de natuur als 'gevonden' – in de buitenwereld – als het actieve principe van de scheppende natuur zoals die bestaat in de geest van de kunstenaar. Met de geleidelijke transformatie van het culturele kader krijgt dit een nieuwe vorm in de laattwintigste-eeuwse creativiteit door de wederkerigheid van alledaagse ervaring en mentale constructie, betrokken deelname aan de wereld of afstandelijke bevrijding ervan.

Het weer opduiken van zestiende-eeuwse metamorfe kwesties, dat welbewust een dubbelzinnigheid van kunstmatige constructies en natuurlijke verschijnselen creëert, kan wederom worden aangetroffen in het werk van Herzog & de Meuron. Materialen imiteren elkaar of veranderen in elkaar, kostbare en

37

K. Frampton, 'Leicester University Engineering Laboratory, in: *Labour, Work and Architecture*, op. cit., p. 262.

38

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 269.

39

Zie A. Vidler, 'Losing Face', in: *The Architectural Uncanny – Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. 1992, pp. 85–99.

40

Zie Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 271.

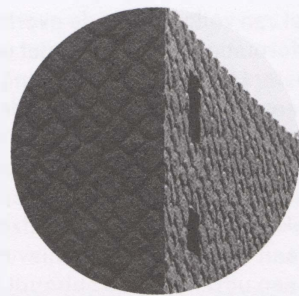
ambiguity of artificial and natural, he refers to the symbolic and affective content of manufactured objects, often reaching to unconscious depths. On the one hand he expresses a belief in uncertainty, whereby the design process 'almost becomes the creation of an artificial condition of unconsciousness'. On the other, it is 'as important to create a kind of unconscious, some disturbance in the realisation of any process, as to work very precisely on the definition of . . . building experience.⁴⁴ This polarity emerges in the use – both at the Nexus residential complex in Fukuoka, Japan (1991) and the Lille Congrexpo – of the same commercial, highly synthetic product replicating the pattern and massiveness of a masonry wall. An obvious reference to the heavily textured bases of Renaissance *palazzi* is here overwritten with an ironic deployment of inauthentic commercial products that seek to establish, completely artificially, a sense of grounding. The falsity of this 'rustication' is loudly disclosed in both buildings through the suspension of the black heavy textures above flimsy structures of glass and sheet metal. These malfunctioning 'cyclopic', hovering pedestals point to the relationship of architecture to the ground – which for Koolhaas is forever challenged, if not altogether severed.

Koolhaas chooses materials according to an ironic Pop aesthetic: there is always a secondary, playful comment behind their 'brutally honest' expression. And yet a painterly quality is sought in the combination of textures, colours and associations of these façades. This condition is suggested by the curtains that constantly negotiate both the surfaces and interiors of Koolhaas buildings. One's gaze or itinerary is arrested by veils: either actual curtains in plastic, fabric, chain mail, gold *lamé*, or metaphorical 'stage curtains' like the corrugated sheets of the Congrexpo. On their undulating surface Koolhaas exercises the transference of materials, so loved by the Mannerists, and the ironic inversion of their properties, from soft to hard to flexible. The theatrical curtain device appears as an homage to Mannerist painting, where fabric folds are a primary means of delineating the fictional space of the perspectival representation. There, curtains are placed close to the surface of the pictorial plane and usually lifted to reveal the depth of the paradigmatic setting, just as proscenium curtains separate a stage from the auditorium. The motif of concealing-revealing, sensuous and pliant surfaces, invades Koolhaas's architecture where it acquires a Surrealist oneiric quality. The theatrical use of the curtain brings back into focus the concept of façade as veil – the territory of representation, regulating the relationship between inner and outer worlds.

Abstraction: Representing Representation

This discussion brings us back to the reciprocity of lived experience and mental construct that permeates the architecture of recent mannerism. A concern with the dialectic of the natural and artificial, with irrationality and transformation, is balanced at the opposite extreme by a penchant for intellectualism and abstraction, where the direct experience of the architectural object is of no great consequence independently of a conceptual understanding.

Koolhaas, for whom building means 'no detail, just pure concept',⁴⁵ is a case in point. He shrugs at the familiar criticism regarding a lack of detailing and workmanship in his buildings – for him what is more relevant is the strong conceptual basis that



Rem Koolhaas, *Nexus*, Tokio 2004, detail

44

R. Koolhaas quoted in A. Zaera, 'Finding Freedoms: Conversations with R. Koolhaas', in: '1987–1998 OMA / R. Koolhaas', *El Croquis* nos. 53 + 79, pp. 18–19.

45

Zaera, op. cit., p. 18.

Rem Koolhaas, *Nexus World*, Fukuoka 1991 >

sterk kunstmatige constructies worden geplaatst naast ruwe grot-achtige oppervlakken,⁴¹ en expliciete verwijzingen naar geologische formaties – gelaagdheden, rotsige bergspleten, kristalachtige massa's – komen naar voren in de meer recente projecten zoals Prada Tokio en het Schaulager in Bazel. De afvoer van het dak van het pakhuis in Mulhouse en bij Rémy Zauggs atelier zijn zodanig ontworpen dat de gladde betonnen zijmuren nat worden van de regen en veranderen in glasachtige weerspiegelende oppervlakken, waarbij de daaropvolgende vlekken en groei van mos als 'regenschilderijen'⁴² kunnen worden ervaren. De architectuur wordt inderdaad 'besmet' met schilderachtige neigingen, maar ook met een interesse in alchemie, in de transformatie van materialen op het niveau van hun moleculaire structuren zelf.⁴³

Rem Koolhaas houdt zich meer expliciet bezig met de polariteit van rationele productie en instinctieve creativiteit. Hij is minder geïnteresseerd in de dubbelzinnigheid van kunstmatig en natuurlijk en verwijst naar de symbolische en affectieve inhoud van vervaardigde objecten waarbij hij vaak tot in de diepten van het onbewuste reikt. Aan de ene kant drukt hij een geloof uit in onzekerheid, waarbij het ontwerpproces 'bijna de schepping van een kunstmatige conditie van bewusteloosheid wordt'. Aan de andere kant is het 'net zo belangrijk om een soort onbewuste te creëren, een verstoring in het realiseren van welk proces dan ook, als heel precies te werken aan de definitie van (...) de ervaring van het bouwen'.⁴⁴ Deze polariteit doet zich voor (zowel bij het Nexus-wooncomplex in Fukoka, Japan (1991) en de Congrexpo in Lille) in het gebruik van hetzelfde commerciële, zeer synthetische product als kopie van het patroon en de massiviteit van een

41

De tunnelingang van het appartementengebouw aan de Schützenmattstrasse in Bazel (1993), de grot-achtige Pranner-arcade in het Fünf Höfe-complex in München (2001) en het Link Quay op Tenerife (project, 2000).

42

Zie Mack, *Herzog & de Meuron Complete Works*, op. cit., p. 32.

43

Een van de best gedocumenteerde inspiratiebronnen van Herzog & de Meurons is het werk van de conceptuele kunstenaar Joseph Beuys, die oermaterialen gebruikt (vilt, honing, vet, enz.) die verbonden zijn met de vitale energie van het menselijk lichaam. Zie J. Herzog, 'Transformation and Alienation', interview met Philip Ursprung, *Herzog & de Meuron: Natural History*, pp. 8–82.

44

Rem Koolhaas geciteerd in A. Zaera, 'Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas', in: '1987–1998 OMA / Rem Koolhaas', *El Croquis*, nrs. 53 + 79, p. 18.



Rem Koolhaas, Villa dall'Ava, Saint Cloud, Paris 1985—1991



gemetselde muur. Een overduidelijke verwijzing naar de zwaar gestructureerde basis van renaissance-palazzi wordt hier overschreven door een ironische toepassing van niet-authentieke, commerciële producten die op totaal kunstmatige wijze een gevoel van met beide benen op de grond te staan willen bewerkstelligen. De leugenachtigheid van deze rustica wordt in beide gebouwen geopenbaard doordat de zware, zwarte substanties zijn opgehangen boven broze structuren van glas en metaalplaat. Deze niet-functionerende, 'cyclopische', zwevende fundamenteën wijzen op de relatie tussen de architectuur en de grond – die voor Koolhaas voor eens en altijd wordt betwist, zo niet helemaal verbroken.

Koolhaas kiest materialen op basis van een ironische pop-esthetica: er zit altijd een secundair, speels commentaar achter hun 'meedogenloos eerlijke' expressie. En toch wordt er gezocht naar een schilderachtige kwaliteit in de combinatie van texturen, kleuren en associaties van deze façades. Deze omstandigheid wordt gesuggereerd door de gordijnen die voortdurend zowel de oppervlakken als de interieurs van Koolhaas' gebouwen afsluiten. De blik of route wordt tegengehouden door voorhangsels: echte gordijnen van plastic, stof, maliën, goudlamé, of metaforische 'toneelgordijnen' zoals de golvende platen van de Congrexpo. Op hun golvende oppervlak beoefent Koolhaas de overdracht van materialen, die zo geliefd was bij de Maniëristen, en de ironische omkering van hun eigenschappen, van zacht tot hard tot flexibel. Het middel van het theatrale gordijn lijkt een hommage aan de Maniëristische schilderkunst, waar plooiën in de stof een belangrijk middel vormen voor het afbakenen van de fictieve ruimte van de perspectivische voorstelling. Daar worden gordijnen vlak bij het oppervlak van het beeldvlak geplaatst en gewoonlijk opgehesen om de diepte van de paradigmatische setting te onthullen, net zoals de gordijnen bij het toneel een podium scheiden van de zaal. Het motief van verbergen-onthullen, zinnenstrelende en buigzame oppervlakken, dringt binnen in Koolhaas' architectuur, waar het een surrealistische, droomachtige kwaliteit aanneemt. Het theatrale gebruik van gordijnen brengt het concept van de façade als voile opnieuw onder de aandacht – het territorium van de representatie die de relatie tussen binnen- en buitenwerelden bijstelt.

Abstractie: het representeren van de representatie

Deze uiteenzetting brengt ons terug bij de wederkerigheid tussen alledaagse ervaring en mentale constructie die de architectuur van het recente maniërisme doordringt. De belangstelling voor de dialectiek tussen het natuurlijke en het kunstmatige, voor irrationaliteit en transformatie, gaat aan de andere uiterste kant gepaard met een neiging tot intellectualisme en abstractie waarbij de directe ervaring van het architectonische object op zichzelf van niet zo veel belang is voor een conceptueel begrip.

Koolhaas, voor wie bouwen 'geen detail, alleen zuiver concept'⁴⁵ betekent, kan zo begrepen worden. Hij haalt zijn schouders op tegenover de vertrouwde kritiek met betrekking tot een gebrek aan detaillering en vakmanschap in zijn gebouwen – voor hem is de sterke conceptuele basis, die de concrete aspecten van de architectuur onderbouwt, relevanter. De dominantie van het idee impliceert een ander soort status voor niet-gerealiseerde projecten die een leven leiden en invloed uitoefenen door

45

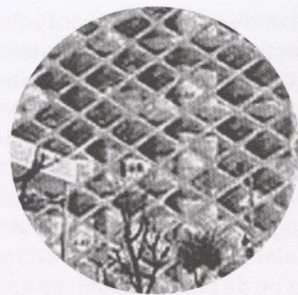
Zaera, op. cit., p. 18.

underpins the physical aspects of architecture. The dominance of the idea implies a different sort of status for unrealised projects that live and exert influence through publications and lectures. The architect's position is firmly and clearly entrenched in his personality, which transgresses the particular requirements of any given project to incorporate it in the orbit of his established concerns. Therefore I would suggest it is not only by means of quotation and self-quotation that Koolhaas qualifies as mannerist.⁴⁶ His attitude parallels that particular moment in the history of art (coinciding with Mannerism proper) when the art object claims its unique nature, and independence from context, primarily on the basis of the artist's creative genius. For Vasari and Zuccaro, *disegno* is the physical manifestation of a universal Idea embodying human personality as well as a divine impulse, a rational as well as an intuitive dimension. Hence a similitude to the Mannerists emerges in sections of *Delirious New York*, where Koolhaas turns away from the given reality to search the essence of architecture within himself, inspired by Salvador Dali's method of 'propping' the soft amorphous mass of the unconscious with the rigid 'crutch' of Cartesian rationality.⁴⁷ By way of its avowed debt to Surrealism, Koolhaas's thinking can be traced back to the main points of late-Mannerist intellectualism. In this work the deliberate reference to previously articulated representational matter, incorporated in a new work in the form of critical commentary, constitutes a second level of remoteness through which architecture, from a position of contemplation, becomes a 'means of reflecting upon itself and upon its internal articulations'.⁴⁸ This reflection determines a double- or multiple-coded architecture, which deliberately makes itself intelligible in a different manner to inhabitants than to connoisseurs through the use of quotation, distortion and contamination of previously encountered themes. This way of 'representing representation' transcends a sense of association or recognition on a purely visual basis, working on the principle of mental superimposition of two or more images for the emergence of meaning to occur.⁴⁹

As Tafuri has pointed out, this architecture is dominated by 'the pleasure of subtle mental games that subjugate the absoluteness of forms'.⁵⁰ It illustrates a wide-ranging phenomenon of abstraction, the result of the aesthetic understanding of the world as a collection of images. Recently the tendency to regard architecture as an abstract process, reliant on computerised form-making, whose iconography yields nothing but a visible process, has become predominant in architecture schools and has penetrated the mainstream production. As the search for the interesting spirals into an ever more radical level of abstraction, less and less time is required for the artificial integration of these forms in culture, and the ironic detachment of nineteenth-century aestheticism solidifies into a form of cynicism.

Conclusion

The twentieth century has seen the notions of 'idea' and 'concept' become virtually interchangeable, through the loss of transcendental connotations that the former had traditionally harboured in its Aristotelian formulation. And yet, in spite of the essential transformation of Idea during the intervening period, both sixteenth- and twentieth-century mannerist artworks are similarly articulated in relation to a conceptual frame. This



Herzog & de Meuron, Prada Tokyo, detail

46

The link made by Lucan between quotation and mannerism is clearly not accidental. If mannerism is the manifestation of a philosophically understood dichotomy between actual and ideal, or form and content, it expresses this perceived imbalance by referring not to the world as given, but as previously represented. Mannerism, by definition, implies quotation.

47

See R. Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978, pp. 236, 248.

48

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 281.

49

See P. Eisenman, 'Notes on Conceptual Architecture – Towards a Definition', *Casabella* no. 35, December 1971, p. 53.

50

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 302.

middel van publicaties en lezingen. De positie van de architect is stevig en duidelijk verankerd in zijn persoonlijkheid, die de specifieke eisen van ieder gegeven project overstijgt en deel laat uitmaken van het afgebakende complexen van belangstellingen. Koolhaas kan niet alleen vanwege het gebruik van citaten of het citeren van zichzelf als een maniërist worden gekwalificeerd.⁴⁶ Zijn zienswijze is in de architectuur vergelijkbaar met dat speciale moment in de geschiedenis (dat samenvalt met het eigenlijke Maniërisme) toen het kunstvoorwerp aanspraken ging maken op zijn unieke aard en zijn onafhankelijkheid van context, in de eerste plaats op basis van het creatieve talent van de kunstenaar. Voor Vasari en Zuccaro is *disegno* de concrete manifestatie van een universeel idee dat zowel de menselijke persoonlijkheid als een goddelijke impuls uitdrukt, een rationele én een intuïtieve dimensie. Er treedt een gelijkenis met de Maniëristen op in delen van *Delirious New York* waarin Koolhaas zich afkeert van de werkelijkheid als gegeven en de essentie van de architectuur in zichzelf zoekt, geïnspireerd door Dali's methode van het 'overeind houden' van de zachte, vormeloze massa van het onbewuste binnen de starre 'kruk' van de Cartesiaanse rationaliteit.⁴⁷ Door middel van zijn openlijk erkende schatplichtigheid aan het surrealisme kan Koolhaas' denkwijze teruggevoerd worden op de belangrijkste kwesties van laat-Maniëristisch intellectualisme.

In dit werk vertegenwoordigt de weloverwogen voorkeur voor eerder verwoorde representatieve inhoud, ingebed in een nieuw werk in de vorm van een kritisch commentaar, een tweede niveau van afstandelijkheid door middel waarvan de architectuur vanuit een contemplatief standpunt wordt tot een 'middel om te reflecte-

46

Het verband dat door Lucan wordt gelegd tussen citaat en maniërisme is duidelijk niet toevallig. Als maniërisme de manifestatie is van een filosofisch begrepen dichotomie tussen actueel en ideaal, of vorm en inhoud, drukt het dit waargenomen gebrek aan evenwicht uit door te refereren aan de wereld niet als een gegeven, maar als eerder gerepresenteerd. Maniërisme impliceert per definitie citaat.

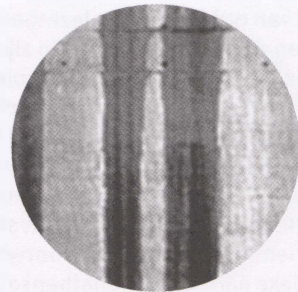
47

Zie R. Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978, p. 236, 248.



emerges in the duality they establish between fact and appearance, the double-coding through which they address both the conditions of their immediate context and a loftier artistic discourse. In Mannerism the *concetto* underlining the artistic output had traditionally been a guarantee of intelligibility, thanks to the universal dimension of *disegno* and an attendance in art to matters of *decorum*. During the twentieth century however, the concept has been one way of anchoring the artwork against a rising tide of arbitrariness.

The notion of the artist as divine genius has likewise been subject to gradual radicalisation.⁵¹ For the Romantics, to be an artist means to have an 'original way of *looking* at infinity' [author's italics].⁵² This gaze points to an isolated standpoint, signalling the detachment of man as subject from the world and, ultimately, to a sense of disjunction between concept and nature. The present argument of continuity between Mannerism and twentieth-century mannerisms hinges on Romanticism, which explicitly re-presents in modernity the issues latent in the sixteenth-century outlook and whose influence on the culture of the twentieth century is much less of a contested ground. The notion of irony and the search for the interesting, cast above as renewed 'mannerist' attitudes, are specific of its heritage. It is with Kierkegaard's Romantic nihilist that we see the masking of existential anxiety and alienation with a sense of ironic detachment.⁵³ Irony becomes a 'qualification of subjectivity',⁵⁴ which allows the aesthete to raise above given reality and re-affirms 'the contradiction between essence and phenomenon, between the internal and the external'.⁵⁵



Herzog & de Meuron, *Atelier Rémy Zaugg*, detail

51

'Already in the Renaissance creativity could make man god-like, in the seventeenth century man could play a god, now, at the end of the eighteenth century, man was for the first time treated as if he were a god.' D. Vesely, 'The Rehabilitation of Fragment', in: *Architecture in the Age of Divided Representation, The Question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge, Mass. 2004, pp. 317–354.

52

F. Schlegel, 'Ideas', quoted in Vesely, *ibid.*

53

See Harries, *op. cit.*, pp. 50–60, and S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, in: *Either / Or*, New York 1959, pp. 246–258.

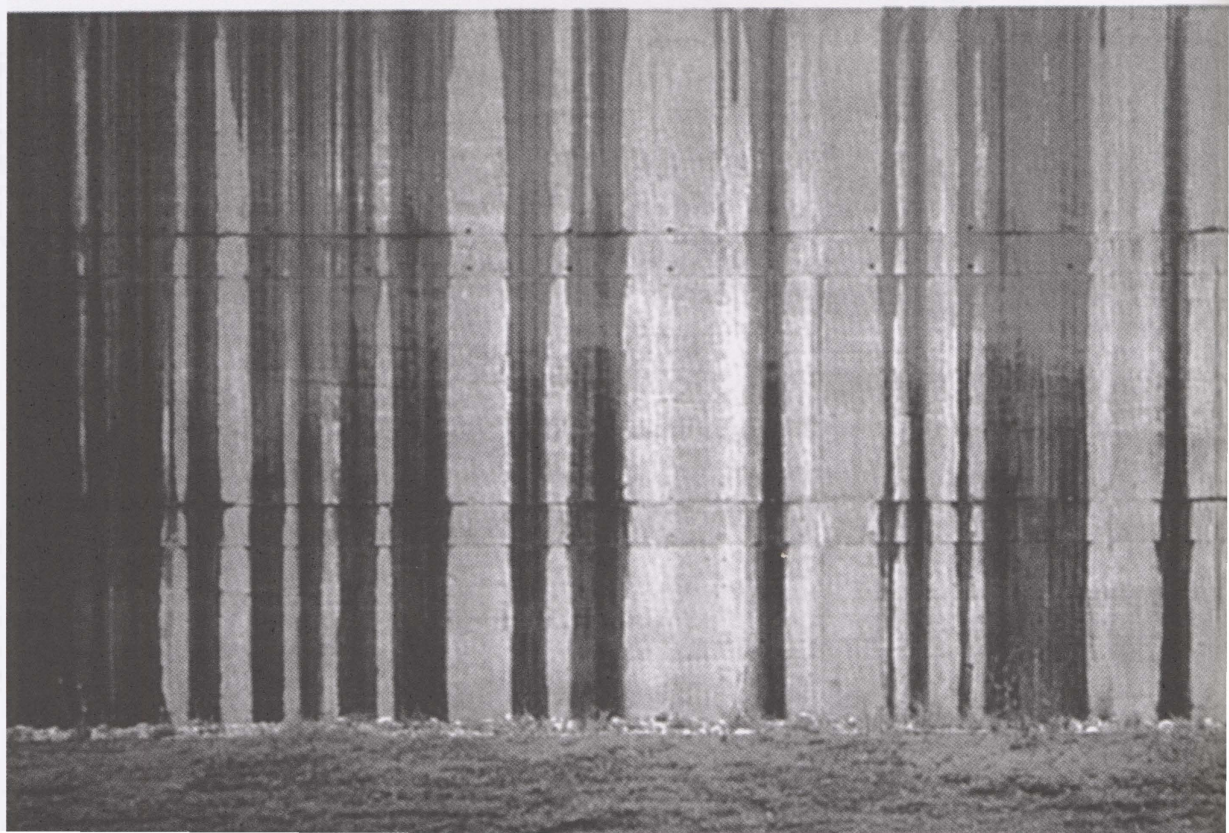
54

Kierkegaard, *op. cit.*, p. 242.

55

Ibid., p. 257.

Herzog & de Meuron, *Atelier Rémy Zaugg*, *Mulhouse 1995–1996*



ren op zichzelf en zijn innerlijke articulatie'.⁴⁸ Deze reflectie bepaalt een dubbel of meervoudig gecodeerde architectuur die zichzelf welbewust voor bewoners op een andere manier onbegrijpelijk maakt dan voor kenners door het gebruik van citaat, misvorming en contaminatie van thema's waarmee we al eerder geconfronteerd werden. Deze manier van 'representeren van de representatie' overstijgt een gevoel van associatie of herkenning op een zuiver visuele basis en werkt aan het principe van het mentaal over elkaar heen leggen van twee of meer beelden, zodat een betekenis tevoorschijn kan komen.⁴⁹

Zoals Tafuri naar voren heeft gebracht wordt deze architectuur gedomineerd door 'het plezier in subtiële mentale spelletjes die de absoluteheid van vormen onderwerpt'.⁵⁰ Het illustreert een grootschalige verschijningsvorm van abstractie, het resultaat van het esthetische begrip van de wereld als een verzameling beelden. In de laatste jaren is de neiging om architectuur te bekijken als een abstract proces, dat berust op het maken van vormen met behulp van de computer en waarvan de iconografie niets voortbrengt dan een zichtbaar proces, zeer belangrijk geworden in architectuuropleidingen en doorgedrongen tot de mainstream van de productie. Naarmate het zoeken naar het interessante zich naar een steeds radicaler niveau van abstractie beweegt, wordt steeds minder tijd opgeëist voor de kunstmatige integratie van deze vormen in de cultuur en de ironische afstand van negentiende-eeuws estheticisme verhardt zich tot een vorm van cynisme.

Conclusie

De twintigste eeuw heeft de begrippen 'idee' en 'concept' zo goed als onderling inwisselbaar zien worden door het verlies van de transcendente associaties die het idee van oudsher in zijn aristotelische formulering hadden gekoesterd. En toch worden, ondanks de essentiële transformatie van het idee in de tussenliggende periode, de maniëristische kunstwerken van zowel de zestiende als de twintigste eeuw op een gelijksoortige manier gearticuleerd in verhouding tot een conceptueel kader. Dit manifesteert zich in de dualiteit die ze vaststellen tussen feit en verschijningsvorm, de dubbele codering door middel waarvan ze zowel de omstandigheden van hun directe context als een hoogstaand artistiek discours aan de orde stellen. In het Maniërisme was het *concelto* dat de artistieke productie onderstreepte van oudsher een garantie voor begrijpelijkheid geweest, dankzij de universele dimensie van het *disegno* en een aandacht in de kunst voor kwesties van *decorum*. In de twintigste eeuw werd het concept echter een van de vele manieren om het kunstwerk te verzekeren tegen een opkomend tij van willekeur.

Het idee van de kunstenaar als goddelijk genie is evenzeer onderhevig aan stapsgewijze radicalisering.⁵¹ Voor de romantici betekende het kunstenaarschap een 'originele manier om te kijken naar de eeuwigheid' (cursivering door de auteur).⁵² Deze blik is karakteristiek voor een geïsoleerd standpunt dat de afstand van de mens als subject ten opzichte van de wereld aangaf en, in laatste instantie, voor een gevoel van scheiding tussen concept en natuur. In het onderhavige betoog over continuïteit tussen het Maniërisme en twintigste-eeuwse maniërismen heeft de Romantiek een scharnierfunctie, omdat deze in de moderniteit expliciet thema's opvoert die in de zienswijze van de zestiende eeuw latent aanwezig waren en omdat de invloed ervan op de cultuur van de twintigste eeuw in veel mindere mate wordt

48

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 281.

49

Zie P. Eisenman, 'Notes on Conceptual Architecture – Towards a Definition', *Casabella*, nr. 35, december 1971, p. 53.

50

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 302.

51

'Al in de Renaissance kon creativiteit de mens godgelijk maken, in de zeventiende eeuw kon de mens voor god spelen en nu, aan het einde van de achttiende eeuw, werd de mens voor het eerst behandeld alsof hij een god was.' D. Vesely, 'The Rehabilitation of Fragment' in: *Architecture in the Age of Divided Representation, The Question of Creativity in the Shadow of Production*, Cambridge, Mass. 2004, pp. 317–354.

52

F. Schlegel, 'Ideas', geciteerd in Vesely, idem.

Romanticism with its disillusioned detachment from the world is as much a backward glance as Mannerism is in relation to the High Renaissance. The motif of the Golden Age is frequently encountered in the sixteenth century, and its favourable comparison to a present Iron Age suggests a state of self-conscious and lamented decline. A new discussion of decadence is initiated by Nietzsche at the close of nineteenth-century Romanticism, and his argument opens a new parallel between modernity and Mannerism. Essentially decadence is understood as 'impoverished life, the will to the end, the great weariness', engaging in its negation of life the greatest dialectic, that of good and evil, as a mere variation on the theme.⁵⁶ The dialectic itself is seen as 'a symptom of decadence'⁵⁷ of an epoch in which the highest values are no longer discernible. Appearances no longer correspond to facts, for the decadent spirit is intrinsically deceptive. Its symptoms are the confusion of cause and effect, the decrease in one's power of resistance against stimuli and finding particular value in unconscious or intoxicated states.⁵⁸

Nietzsche saw fragmentation as a fundamental aspect of decadence.⁵⁹ The fragmented nature of modernity and the loss of the transcendent are explained once Nietzsche overlaps the state of decadence with its 'logical result', nihilism.⁶⁰ For nihilism means that the highest values devalue themselves. The aim is lacking; 'why?' finds no answer.⁶¹ Thus Nietzsche brings together two symptoms of modernity, the loss of wholeness and the destabilisation of higher values. The disintegration that characterises modern culture becomes the condition in which the higher values are lost from sight. One could construct a parallel with the sixteenth century on this basis. In Mannerism, the notion of beauty is devalued in relation to the elusive and subjective qualities of 'grace'. Similarly, the post-Romantic artist sees fit to search for the interesting rather than the beautiful. I would contend that mannerism in both periods is characterised by an obscuring of the eternal values of truth and beauty. These are superseded by notions with a more limited life span and only relevant to their specific historical conditions, notions aiming for immediate effect and which open a dialogue with contemporary audiences.⁶² In Mannerism, however, one cannot speak of decadence in the Nietzschean sense, as at the time the unity of the Idea suggests the sense of fragmentation had not yet pervaded. Only after the eighteenth century the traditional understanding of beauty is replaced with an inwards aesthetic experience, and in the ensuing relativism these higher values become difficult to discern.

It is easy to find a relationship between the modern sense of fragmentation and man's disconnection from the world with the formal aspects of twentieth century mannerism. The second half of the twentieth century developed more self-conscious and explicitly formal relations with Mannerist art and architecture by displaying, to paraphrase Pevsner, a similar lack of 'faith in mankind and in matter'.⁶³ Many of the examples cited above are based on an aesthetic of dissolution where broken fragments surround the viewer in a peculiar, dream-like stasis. These fragments are sometimes free from direct association, appearing either as immaterial or downright alien. Offering an alternative to this enactment of violent collapse is the sense of disintegration, a lament for earthly decaying matter. In Herzog & de Meuron's work, material surfaces are presented as vertical screens to

56

F. Nietzsche, 'The Case of Wagner' (1988), quoted in Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, p. 179.

57

Ibid., p. 180.

58

F. Nietzsche, *The Will to Power* (Der Wille zur Macht), p. 27.

59

'What is the sign of decadence? That life no longer dwells in the whole. The whole no longer lives at all; it is composite, calculated, artificial and artefact.' F. Nietzsche, *Basic Writings of Nietzsche*, (transl. and ed. by W. Kaufmann), New York 1968, p. 626.

60

Nietzsche, *The Will to Power*, op. cit., p. 27.

61

Ibid., p. 9.

62

Notions such as facility (denoting technical skill and ease of execution) or *virtù* (understood as virtuosity and not in a moral sense) are typical of the Cinquecento art appreciation yet seem almost irrelevant to us (Shearman, op. cit., pp. 21, 41–44).

63

See Pevsner, op. cit., p. 135.

betwist. Het begrip ironie en de zoektocht naar het interessante, hierboven de rol gegeven van vernieuwde 'maniëristische' opvattingen, zijn typerend voor haar erfgoed. In de romantische nihilist van Kierkegaard zien we het maskeren van existentiële angst en vervreemding met een gevoel van ironische afstand.⁵³ Ironie wordt een 'kwalificatie van subjectiviteit',⁵⁴ met behulp waarvan de estheet uitstijgt boven de gegeven werkelijkheid en opnieuw een bevestiging formuleert van 'de tegenspraak tussen essentie en verschijning, tussen het innerlijke en het uiterlijke'.⁵⁵

De romantiek is met zijn ontgoochelde afstand van de wereld net zozeer een blik naar achteren als het Maniërisme dat was in relatie tot de Hoog-Renaissance. Het motief van de Gouden Eeuw wordt vaak aangetroffen in de zestiende eeuw en de gunstige vergelijking daarvan met een eigentijds IJzeren Tijdperk suggereert een toestand van onbehaaglijk en zeer betreurd verval. Een discussie over decadentie is begonnen door Nietzsche aan het eind van de negentiende-eeuwse romantiek en zijn betoog ontsluit een nieuwe parallel tussen moderniteit en Maniërisme. In essentie wordt decadentie opgevat als 'verarmd leven, het verlangen naar het einde, de grote vermoeidheid' die in zijn negatie van het leven de grootste dialectiek, die tussen goed en kwaad, inzet als niet meer dan een variatie op het thema.⁵⁶ De dialectiek zelf wordt gezien als 'een symptoom van decadentie'⁵⁷ van een tijdperk waarin de hoogste waarden niet meer waarneembaar zijn. Verschijningsvormen corresponderen niet meer met feiten, want de decadente geest is intrinsiek bedrieglijk. Zijn symptomen zijn de verwarring van oorzaak en gevolg, de vermindering van de kracht om zich te verzetten tegen stimuli en het vinden van individuele waarde in onbewuste of bedwelmdе gemoedstoestanden.⁵⁸

53

Zie Harries, op. cit., pp. 50—60, en S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, in: *Either / Or*, New York 1959, pp. 246—258.

54

Kierkegaard, op. cit., p. 242.

55

Idem, p. 257.

56

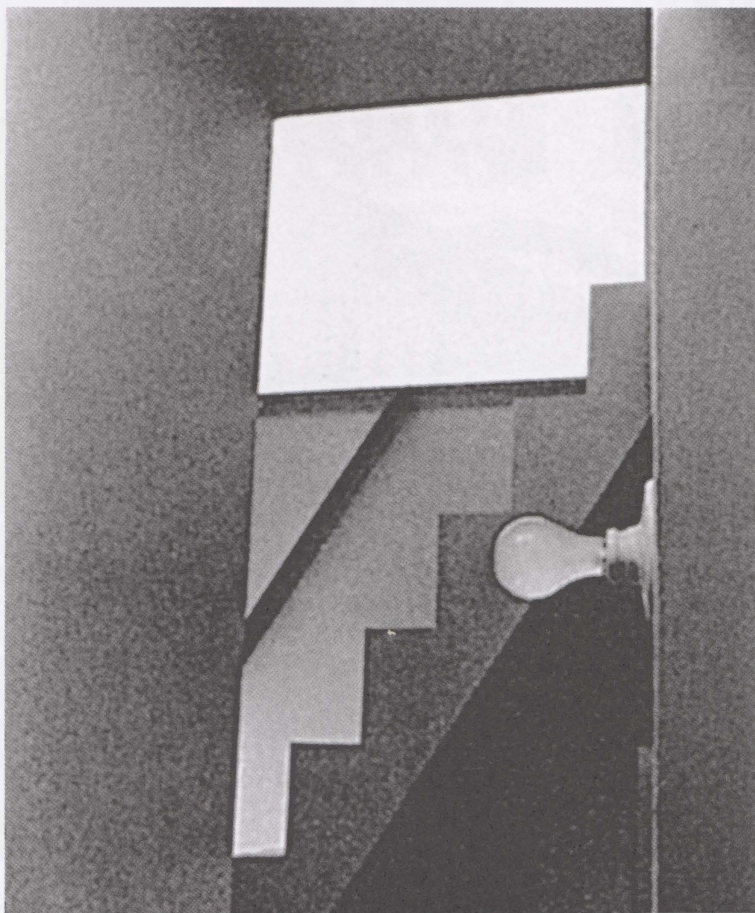
F. Nietzsche, 'The Case of Wagner' (1888), geciteerd in: M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, p. 179.

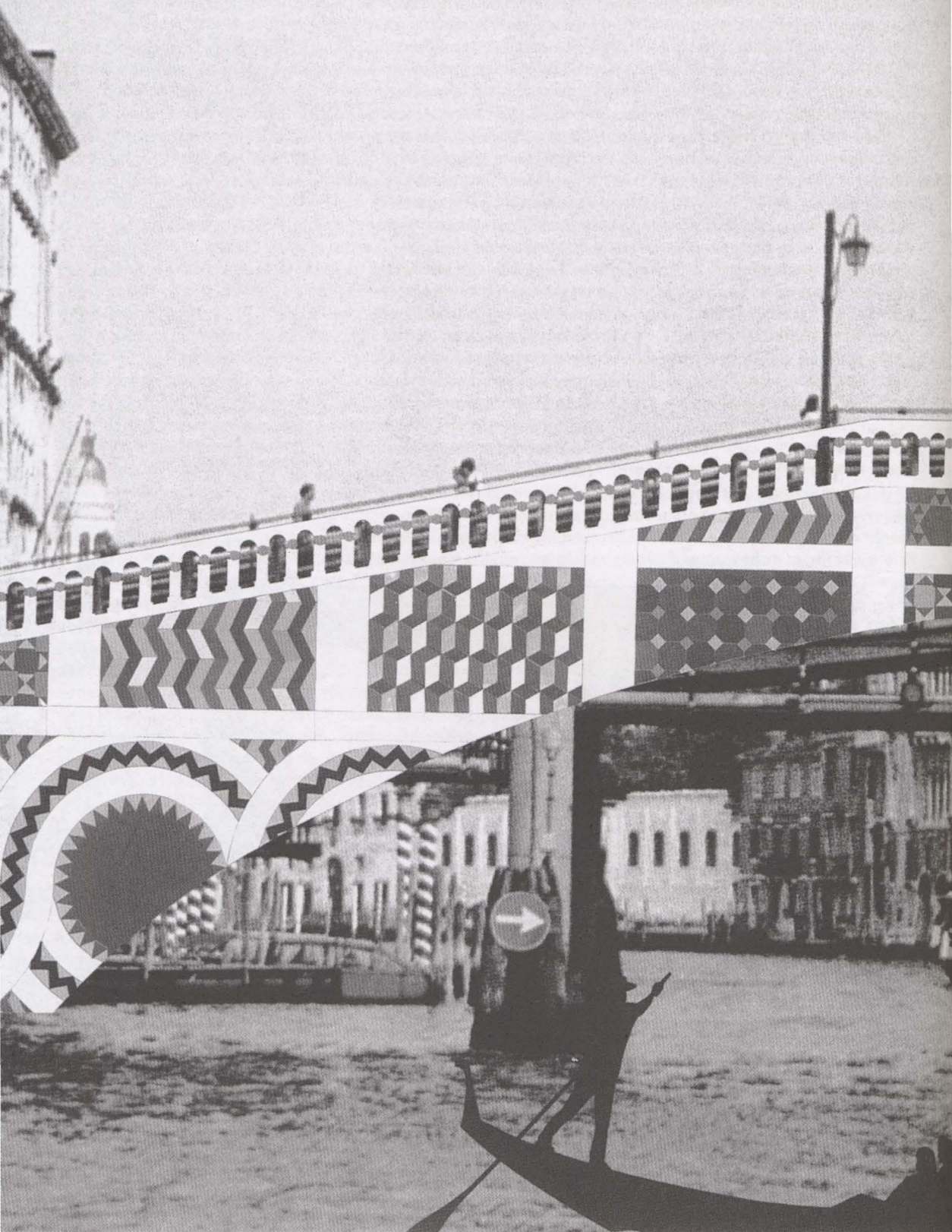
57

Idem, p. 180.

58

F. Nietzsche, *The Will to Power* (Der Wille zur Macht), p. 27.





Reflecterend over zijn tijd zag Nietzsche fragmentatie als een fundamenteel aspect van decadentie.⁵⁹ Het gefragmenteerde karakter van de moderniteit en het verlies van het transcendente zijn verklaard zodra Nietzsche de gemoedstoestand van de decadentie laat overlappen door het 'logische gevolg' ervan: nihilisme.⁶⁰ Want nihilisme betekent 'dat de hoogste waarden zichzelf devalueren. Het doel ontbreekt; 'waarom?' krijgt geen antwoord'.⁶¹ Zo brengt Nietzsche twee symptomen van de moderniteit bij elkaar: het verlies van het geheel en de stabilisering van hogere waarden. De desintegratie die de moderne cultuur kenmerkt, wordt de toestand waarin de hogere waarden uit het gezichtsveld verdwijnen.

Men zou op basis hiervan een parallel met de zestiende eeuw kunnen construeren. In het Maniërisme werd het begrip schoonheid gedevalueerd in relatie tot de ongrijpbare en subjectieve kwaliteiten van 'elegantie'. Op een vergelijkbare manier vindt de post-romantische kunstenaar het passend om op zoek te gaan naar het interessante in plaats van het schone. Ik zou willen stellen dat het maniërisme in beide periodes wordt gekenmerkt door een vervaging van de eeuwige waarden van waarheid en schoonheid. Deze zijn verdrongen door ideeën met een meer beperkte levensduur die bovendien alleen relevant zijn voor hun specifieke historische omstandigheden, ideeën die mikken op onmiddellijk effect en een dialoog aangaan met het eigentijdse publiek.⁶² In het Maniërisme daarentegen kan men niet spreken van decadentie in de zin van Nietzsche, omdat de eenheid van de Idee in die tijd suggereert dat het gevoel van fragmentatie nog niet algemeen verbreid was. Pas na de achttiende eeuw wordt de traditionele opvatting over schoonheid vervangen door een naar binnen gekeerde esthetische ervaring en in het daaruit voortvloeiende relativisme werden deze hogere waarden moeilijk te onderscheiden.

Het is mogelijk om een relatie te vinden tussen het moderne gevoel van fragmentatie, de afzondering van de mens van de wereld, en de formele aspecten van het twintigste-eeuwse maniërisme. De tweede helft van de twintigste eeuw ontwikkelt echter relaties met de Maniëristische kunst die bewuster van zichzelf en expliciet formeel zijn. Hier wordt, om Pevsner te parafraseren, een vergelijkbaar gebrek aan geloof in de mens en de materie getoond,⁶³ die is gebaseerd op een esthetiek van de ontbinding en waarin een relativering van de grond en gebroken fragmenten de beschouwer omgeven die in een eigenaardige, droomachtige staat verkeert. Deze fragmenten zijn soms vrij van directe associaties en verschijnen of als immaterieel of regelrecht vreemdsoortig. Een alternatief voor deze vertoning van gewelddadige ineenstorting wordt vertegenwoordigd door de onderhuidse, voortdurende desintegratie, een klaagzang voor aardse, vergankelijke materie. In het werk van Herzog & de Meuron verschijnen materiaal en oppervlak als verticale schermen die zienderogen lijken op te lossen. Oppervlakken versmelten met een dunne lucht, breken of ontbinden om een tweede huidlaag te onthullen. Elders, zoals in de vroege interieurs van Venturi, is de ruimte van het huis herschapen voor een tijdperk van zwaarteloze relativiteit, waarin ruimtelijke coördinaten volledig uitwisselbaar zijn geworden. In de oneirische settings van Koolhaas worden bekende fragmenten in onverwachte geometrieën of platingsen getoond als herinneringsresten van de bewoonde, eigentijdse wereld na een metaforische aardbeving. Gestoffeerde wanden, verzinkt staal, theatrale gordijnen en hellende vloeren brengen hun associaties en vormen een opgeblazen, bewoonbare *Merzbau*. Op een manier die doet denken aan een dada-collage, krijgen episodes

59

'Wat is het teken van decadentie? Dat het leven niet meer woont in het geheel. Het geheel leeft helemaal niet meer; het is samengesteld, berekend, kunstmatig en artefact.' F. Nietzsche, *Basic Writings of Nietzsche*, New York 1963, p. 626.

60

Nietzsche, *The Will to Power*, op. cit., p. 27.

61

Idem, p. 9.

62

Begrippen als vaardigheid (dat technische bekwaamheid en gemak qua uitvoering aanduidt) of *virtù* (begrepen als virtuositeit en niet in een morele zin) zijn typerend voor de kunstappreciatie van het Cinquecento maar lijken voor ons bijna irrelevant (Shearman, op. cit., pp. 21, 41—44).

63

Zie Pevsner, op. cit., p. 135.

exhibit their dissolution. At other times, like in Venturi's earlier interiors, domestic space is re-created for an age of non-gravitational relativity, where spatial co-ordinates have become interchangeable. In the oneiric settings of Koolhaas, familiar fragments jut out in unexpected geometries or locations as referential remains of the inhabited, contemporary world after a metaphoric earthquake. Like in a Dada collage, known episodes from previous projects make their re-appearance in new ones, connecting different locations and times in a network of interrelations. While this mannerism may not address specifically or even consciously a modern sense of disorientation, they could be connected in terms of their search for the intoxicating effects of the interesting. Their strategies of displacement and slippage, the 'controlled *bricolage*',⁶⁴ the effete decoration or knowing quotation pertain without exception to a conceptual dimension. They invite the viewer into a detached position of contemplation, from which the invisible aspects of this conceptual architecture can be grasped.

Mannerism is not a matter of cycles or recurrence, as it is characterised by a nostalgic outlook that deliberately addresses the past and operates knowingly in relation to it.⁶⁵ It can rather be seen as an underground constant that comes to surface, with resurgent energy, in accompaniment to the symptoms of decadence identified by Nietzsche. This continuum has been defined through the unintelligibility of higher values and the unresolved dialectics of man and world, fact and appearance. The incongruity of means and ends of representation in the sixteenth century and the nihilistic play in Romanticism, the Surrealist exploration of unconscious states in search of truth, the avant-garde crisis of subjectivity and the recent ironic architectural reflections illustrated here are such moments of resurgence. In terms of this succession, the contemporary tendencies of architecture can be understood as faint echoes of the latent dreams and nightmares of Mannerism.

64

Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 269.

65

Following Heinrich Wölfflin's description of the baroque as a recurring trend, the complement to a renaissance (classical) phase, Mannerism has been seen to conform to this definition as a 'normal stage in the development of every style' (see H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Basel/Stuttgart 1888). Hauser argues that on the contrary, Mannerism does not conform to a periodicity of this kind 'as every artistic style is to an extent the result of preceding developments, and every development takes place at a different phase of the total historical process' (A. Hauser, *Mannerism, The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, New York 1965, pp. 37–38).

die we kennen uit eerdere projecten een reprise in nieuwe ontwerpen, en verbinden verschillende plaatsen en tijden in een netwerk van wederzijdse verbindingen.

Hoewel dit maniërisme het moderne gevoel van desoriëntatie misschien niet specifiek of zelfs maar bewust aan de orde stelt, zijn ze toch met elkaar verbonden in termen van hun zoektocht naar de bedwelmende effecten van het interessante. Hun strategieën van verschuiven en verglijden, de 'gecontroleerde *bricolage*',⁶⁴ de versleten decoratie of het veelbetekenend citeren maken zonder uitzondering deel uit van een conceptuele dimensie. Ze nodigen de beschouwer uit om een afgezonderde positie van contemplatie in te nemen van waaruit de onzichtbare aspecten van deze conceptuele architectuur kunnen worden begrepen. Dit abstracte medium kan worden beschouwd als een bijkomstigheid, een fascinerend maar inschikkelijk uitvloeisel van een architectuur die verbonden is met dagelijkse bewoning en met een materiële en zichtbare werkelijkheid.

Maniërisme is geen zaak van cycli of herhaling, omdat het wordt gekenmerkt door een nostalgische zienswijze die zich weloverwogen tot het verleden richt en doelbewust in relatie daarmee functioneert.⁶⁵ Het kan eerder worden beschouwd als een ondergrondse constante die met hernieuwde energie naar de oppervlakte komt als begeleidingsverschijnsel van de symptomen van decadentie zoals die zijn geformuleerd door Nietzsche. Dit continuüm wordt gedefinieerd door de onbegrijpelijkheid van hogere waarden en de onopgeloste dialectiek van mens en wereld, voorkomen en feit. De incongruentie van middelen en doelstellingen van de representatie in de zestiende eeuw en het nihilistische spel van de romantiek, het surrealistische onderzoek naar onbewuste gemoedstoestanden op zoek naar waarheid, de avant-gardistische crisis van de subjectiviteit en de recente ironische architectonische reflecties die hier gekenschetst zijn, zijn zulke momenten van heropleving. In termen van deze opeenvolging kunnen de eigentijdse tendensen in de architectuur worden opgevat als zwakke echo's van de sluimerende dromen en nachtmerries van het Maniërisme.

Vertaling: Philip Peters

64

Tafari, *The Sphere and the Labyrinth*, op. cit., p. 269.

65

Volgens Heinrich Wölfflin's beschrijving van de barok als een terugkerende trend, het complement van een (klassieke) renaissance-fase, hebben we het Maniërisme zich zien aanpassen aan deze definitie als een 'normaal stadium in de ontwikkeling van iedere stijl' (zie H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Bazel/Stuttgart 1888). Hauser argumenteert dat het Maniërisme zich, integendeel, niet conformeert aan een periodieke terugkeer van dit soort 'omdat iedere artistieke stijl tot op zekere hoogte het gevolg is van eraan voorafgaande ontwikkelingen en iedere ontwikkeling vindt plaats in een andere fase van het totale historische proces' (A. Hauser, *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, New York 1965, pp. 37—38).