

- 2
De aanwezigheid van de barok
Redactioneel
- 3
The Presence of the Baroque
Editorial
Maarten Delbeke en/and Tom Vandeputte,
met/with David de Bruijn, Job Floris,
Christophe Grafe, Ruben Molendijk
- 6
Boheemse barokcultuur en volksdevotie
Johann Santini Aichel's bedevaatskerk
van Sint-Jan van Nepomuk in Žďár
- 7
Bohemian Baroque Culture and Folk Devotion
Johann Santini Aichel's Nepomuk Church in Žďár
Dirk De Meyer
- 24
De geschiedenis als reproductie
Over Nicholas Hawksmoors replica's
- 25
Processing History
On Nicholas Hawksmoor's Replicas
Tom Vandeputte
- 36
The Limits of Infinity
Sigfried Giedion and the Evolution
of the Reception of Guarino Guarini
- 35
De grenzen van oneindigheid
Sigfried Giedion en de receptiegeschiedenis
van Guarino Guarini
Martijn van Beek
- 48
**Luigi Moretti's 'Le serie di strutture
generalizzate di Borromini' (1967)**
Met een introductie door Andrew Leach
- 49
**Luigi Moretti's 'Le serie di strutture
generalizzate di Borromini' (1967)**
With an introduction by Andrew Leach
- 56
Over Moretti: Laatste der modernen
- 57
On Moretti: Last of the Moderns
Andrew Leach
- 66
**Hans Scharoun's 'The Message
of Baroque' (1964)**
Met een introductie door Maarten Delbeke
- 66
**Hans Scharoun's 'The Message
of Baroque' (1964)**
With an introduction by Maarten Delbeke
- 72
**Hans Scharoun: Cultuur is gelijk aan
gestructureerd leven**
- 73
**Hans Scharoun: Culture Is Life with
a Unified Structure**
Christoph Grafe
- 74
Roma Interrotta
Barok Rome als een (post-)modernistisch model
- 77
Roma Interrotta
Baroque Rome as a (Post)Modernist Model
Maarten Delbeke
- 86
Systeem, gebaar, eenheid
Barokke tendensen in het werk van Valerio Olgiati
- 87
System, Gesture, Unity
Baroque Tendencies in the Work of Valerio Olgiati
Irina Davidovici
- 100
Noties over het werk van Hermann Czech
- 103
Notions on the Work of Hermann Czech
Job Floris
- 108
**Het barokke plezier van
Christ & Gantenbein**
Een gesprek met Emanuel Christ
- 109
The Baroque Fun of Christ & Gantenbein
A Conversation with Emanuel Christ
Ruben Molendijk
- 118
Christian Kieckens 'Luce! Dammi Luce!'
Met een introductie door Job Floris/
With an introduction by Job Floris

De aanwezigheid van de barok

Redactioneel

De barok is sinds de introductie van de term door Jacob Burckhardt in 1855 voorgesteld als probleem. Van begin af aan is de term gebruikt als een *a posteriori* categorie die een bepaalde architectuur uit de zestiende tot achttiende eeuw ten dienste stelt van uiteenlopende eigentijdse agenda's, gaande van een katholiek reveil tot en met het nationaalsocialisme. Zeker in de eerste eeuw van zijn aanwending is de term 'barok' uiterst politiek geladen. Deze lading hangt nauw samen met de historische 'realiteit' die de term geacht wordt te beschrijven. De barok als historische stijl wordt vereenzelvigd met het absolutisme en de Contrareformatie van de zeventiende eeuw, of vertegenwoordigt een verwerpelijk esthetisch ideaal, gekenmerkt door ornament, onzuiverheid en onechtheid, ingebed in een decadente maatschappij. Tegelijkertijd vormt het problematische en complexe van de barok precies zijn aantrekkingskracht. Sigfried Giedion besteedt in *Time, Space and Architecture* (1941) veel aandacht aan de stedenbouwkundige en architecturale transformaties van Rome in de zestiende en zeventiende eeuw omdat hij er de voorlopers van de grootschalige stedenbouw en de vormexperimenten van het modernisme in herkent. Daarmee stapt hij in de voetsporen van zijn leermeester Heinrich Wölfflin, wiens *Renaissance und Barock* (1888) een weliswaar bijzonder kritische, maar tegelijkertijd ambitieuze analyse geeft van de Romeinse barok (die voor Wölfflin begint bij Michelangelo en eindigt rond 1630). Ondanks zijn uiteindelijk negatieve beoordeling van de barok maakte Wölfflin hem bespreekbaar, en definieerde hem bovendien als een tegenpool van het 'klassieke'. Zijn analyse suggereerde zo dat er een architectuur bestaat die niet om klassieke orde, syntax, evenwicht en zuiverheid draait, maar er ook niet volledig buiten staat, zoals de gotiek. Ten slotte was het Wölfflin er om te doen de barok los te maken van zijn politieke en religieuze context en te behandelen als een formeel probleem.

Deze thema's worden verder ontwikkeld door Giedion, in het werk van Pevsner en later Norberg-Schulz, die parallellen trekken tussen de barok en het modernisme als architectonische stijl en in het bijzonder het moderne idee van ruimtelijke expressie. Maar het tegen-klassieke van de barok maakt hem ook tot hefboom in de context van de na-oorlogse evaluatie en kritiek op het modernisme, en de pogingen om er kritische alternatieven voor te ontwikkelen. De barok onthult de mogelijkheden van complexe geometrieën, volumes en compositionele technieken, en biedt een semantische rijkdom die het modernisme lijkt te ontberen – het is althans op deze manier dat Robert Venturi over barok en maniërisme schrijft in *Complexity and Contradiction* en *Learning from Las Vegas*.

Of de barok nu als analogon of alternatief voor het modernisme naar voren wordt geschoven; hij lijkt in elk geval vaak op het kruispunt te staan tussen de architectuurgeschiedschrijving (en de debatten die daar spelen), de architectuurkritiek en de ontwerptheorie- en praktijk. *OASE* 86 bekijkt een aantal van de kruisbestuivingen die uit deze ontmoetingen voortkomen. Het gaat in op de manier waarop een aantal barokarchitecten in de twintigste eeuw zijn geïnterpreteerd, vaak door auteurs zoals Giedion die zelf dicht bij het modernistische architectuurdebat stonden. De aan Giedion ontleende visie op de barok als ruimtekunst is zeer bepalend geweest voor de exploratie van de barok door zowel architecten als architectuurhistorici. Een frisse historische benadering van de architectuur van de zeventiende en vroege achttiende eeuw brengt echter ook andere thema's binnen in de receptie van de barok, zoals retorica en symboliek of de praktijken van het kopiëren en verzamelen. De historische studies in dit

The Presence of the Baroque

Editorial

Ever since Jacob Burckhardt introduced the term in 1855, the Baroque has been seen as a problem. From the outset, it has been regarded as an *a posteriori* category that puts a certain type of architecture, from the sixteenth to the eighteenth century, at the service of a diversity of contemporary agendas, ranging from a Catholic revival through to National Socialism. Certainly in the first century of its use, the term 'baroque' was in a political sense highly charged. This connotation is closely allied to the historical 'reality' that the term is held to describe. As a historical style, the Baroque was identified with absolutism and the Counter-Reformation of the seventeenth century, or thought to represent a repugnant aesthetic ideal characterised by ornament, impurity and falseness, embedded in a decadent society.

At the same time, the problems and complexity surrounding the Baroque are precisely what it owes its appeal to. In *Time, Space and Architecture* (1941), Sigfried Giedion pays keen attention to sixteenth- and seventeenth-century town-planning and architectural transformations in Rome, recognising them as precursors of large-scale urban planning and of modernist experiments in form. In doing so he follows in the footsteps of his teacher, Heinrich Wölfflin, whose *Renaissance und Barock* (1888) indeed offers an especially critical yet ambitious analysis of the Roman Baroque (which begins, for Wölfflin, with Michelangelo and ends around 1630). Despite his ultimately negative evaluation of the Baroque, Wölfflin does transform it into a topic of discussion, and furthermore defines the Baroque as the opposite of the 'classic'. Thus his analysis suggests the existence of an architecture that does not revolve around classical order, syntax, balance and purity yet is not, unlike Gothic, completely dissociated from such matters. It is Wölfflin's intention, after all, to free the Baroque from its political and religious context and to treat it as a formal problem.

Giedion goes on to develop these themes, as do Pevsner and Norberg-Schulz, who draw parallels between Baroque and modernism as styles of architecture, with a special focus on the modern idea of spatial expression. But the anti-classical aspect of the Baroque also turns it into a driving force in the context of the post-war evaluation and criticism of modernism, and in the attempts to develop critical alternatives for it. The Baroque reveals the possibilities of complex geometries, volumes and compositional techniques and offers a semantic wealth that modernism seems to lack – this is the way, at any rate, in which Robert Venturi writes about Baroque and Mannerism in *Complexity and Contradiction* and *Learning from Las Vegas*.

Whether the Baroque is presented as an analogue of or an alternative to modernism, it often seems to stand at the crossroads of the historiography of architecture (and the debates that occur there), architecture criticism, and the theory and practice of design. *OASE* 86 looks at a number of the cross-pollinations that emerge from these encounters. The journal examines the way in which several twentieth-century Baroque architects are interpreted, often by authors – such as Giedion – who were themselves in the thick of the debate on modern architecture. Giedion's view of the Baroque as an art of space was crucial in determining the exploration of the Baroque by both architects and architecture historians. A fresh historical

nummer van *OASE* hebben zo de bedoeling om bij te dragen aan een breder, veelzijdiger en complexer hedendaags begrip van de architectuur van de barok, door nog onvoldoende belichte architectonische thematieken en ontwerpmethoden onder het voetlicht te brengen.

Het tweede deel van dit nummer gaat in op de vraag hoe de twintigste-eeuwse architectuur zich de historische barok heeft toegeëigend. De barok is immers verrassend constant aanwezig in de architectuurkritische (zelf-)reflectie van de twintigste eeuw, op een manier die niet louter terug te brengen is tot een fascinatie voor complexe geometrieën of ruimtelijke *Gestalt*. De barok lijkt heel dringend de vraag te stellen naar de relatie van architectuur tot haar maatschappelijke context en haar eigen historiciteit. Precies daarom ook is de barok een belangrijk onderwerp in de dialoog tussen architecten en architectuurhistorici; de teksten van Luigi Moretti en Hans Scharoun die we hier opnemen, stammen dan ook oorspronkelijk uit architectuurhistorische publicaties.

Tenslotte wil deze *OASE* de hedendaagse kritische relevantie van de term ‘barok’ testen. Immers, in navolging van Venturi wordt die relevantie over het algemeen gezocht in zijn vermogen formele karakteristieken te benoemen, al dan niet in samenhang met semantische ambities; met het woord barok hangt hoe dan ook over het algemeen een specifiek architectuurbeeld samen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de architecten, met wie we in gesprek gingen over het ‘barokke’ karakter van hun werk, terughoudend waren om de term onmiddellijk aan hun praktijk te verbinden, ook al manifesteerden ze uitdrukkelijk een interesse in de ‘historische’ barok. In combinatie met de aanvullende perspectieven op de barok die deze *OASE* biedt, schetst de dialoog tussen de hedendaagse praktijk en de notie van barok echter nieuwe mogelijkheden om te benoemen wat complexe geometrie, de verfijnde behandeling van het architecturale oppervlak, semantische gelaagdheid en de toeëigening en manipulatie van bestaande ruimtevormen, teweeg kunnen brengen en betekenen in het gebied tussen de abstracte, computergegenereerde complexiteit en de *neue Einfachheit*.

Maarten Delbeke en Tom Vandeputte, met David de Bruijn,
Job Floris, Christophe Grafe, Ruben Molendijk

approach to the architecture of the seventeenth and early eighteenth centuries, however, introduces other themes into the reception of the Baroque, such as rhetoric and symbolism, or the practices of copying and collecting. Hence the historical studies in this issue of *OASE* are aimed at contributing to a broader, more multifaceted, more complex understanding of the architecture of the Baroque today, by ushering into the limelight architectural themes and design resources that are too rarely discussed.

The second part of this issue addresses the question of how twentieth-century architecture appropriated the historical Baroque. Surprisingly constant, after all, is the presence of the Baroque in architecture-critical (self-)reflection of the twentieth century, and in a way that cannot be attributed solely to a fascination for complex geometries or spatial *Gestalt*. The Baroque seems to question with genuine urgency the relationship of architecture with its social context and its own historicity. This is exactly what makes it into such an important topic in the dialogue between architects and architecture historians; also the essays by Luigi Moretti and Hans Scharoun in this issue initially appeared in architecture-history publications.

Finally, this issue of *OASE* tests the current critical relevance of the term ‘baroque’. After all, following Venturi, this relevance is generally sought in the ability of the term to indicate formal characteristics that may or may not be associated with semantic ambitions; anyhow, the word ‘baroque’ generally evokes a specific architectural image. Hence, it is hardly a wonder that the architects with whom we discussed the ‘baroque’ character of their work were apprehensive about linking the term directly to their practices, even though they did show an obvious interest in the ‘historical’ Baroque. In combination with the additional perspectives on the Baroque provided in this *OASE*, the dialogue between contemporary practices and the notion of Baroque, however, suggests new possibilities for designating what complex geometries, the refined treatment of architectural surface, semantic stratification, and the appropriation and manipulation of existing spatial forms can bring about and mean in the area between abstract, computer-generated complexity and the *neue Einfachheit*.

Maarten Delbeke and Tom Vandeputte, with David de Bruijn,
Job Floris, Christophe Grafe, Ruben Molendijk

Translation: InOtherWords, Donna de Vries-Hermansader

Boheemse barokcultuur en volksdevotie

Johann Santini Aichels bedevaatskerk van Sint-Jan van Nepomuk in Žďár

In 1957 liet Nikolaus Pevsner de lezers van *Architectural Review* en daarmee een West-Europees publiek kennismaken met Johann Santini Aichel, een Praagse architect uit de vroege achttiende eeuw. De ‘Boheemse Hawksmoor’ noemde hij hem en hij illustreerde deze omschrijving met een dramatische afbeelding van Santini’s bedevaatskerk van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora, de Groene Heuvel, bij Žďár nad Sázavou (aan de Boheems-Moravische grens, tegenwoordig in de Tsjechische Republiek). De eigenzinnige en anachronistische plastiek van dat kerkje had de in Duitsland geboren architectuurhistoricus kennelijk kunnen bekoren. Pevsner merkte op: ‘De gevel van de kapel in Saar doet denken aan een decor uit *Dr Caligari*...’¹ Als er in de daaropvolgende decennia in West-Europese publicaties naar Santini werd verwezen, was dat in de allereerste plaats en vaak uitsluitend in verband met dit gebouw. Met zijn onorthodoxe vormen – ‘zo compact en hoekig als een druzekristal’, zou Angelo Maria Ripellino het later in zijn meeslepende *Praga magica*² omschrijven – bleef de kerk architectuurhistorici en architecten positieve kritieken ontlokken. Deze fascinatie grensde soms aan het komische: volgens Hempel ‘roept het gebouw associaties op met de *Jugendstil*’.³

In de jonge Tsjechoslowaakse Republiek werd de bestudering van de barokperiode lange tijd gehinderd door haar kwalificatie, tot halverwege de twintigste eeuw, als het *temno* of ‘duistere tijdperk’. Buiten Tsjechoslowakije waren architectuurhistorici vrij van dergelijke historische trauma’s, maar zij lieten, de politiek volgend, het vermoeide *mitteleuropäische* hart van het continent achter als *Oost*-Europa, een historisch gezien volstrekt inadequaar etiket, en een zuiver naoorlogs ideologisch concept.⁴ De gebouwen overleefden, losgeweekt van hun historische bestaansreden, in studies van hun ruimtelijke structuren, hun planopbouw en hun stilistische genealogie. Toen Heinrich Gerhard Franz en Christian Norberg-Schulz in de jaren 1960 de rest van Europa lieten kennismaken met de Dientzenhofers en Santini Aichel, loofden ze vooral de uitbundig meanderende vormen, en hun analyse concentreerde zich op de ruimtelijke

programma’s en de schatplichtigheid daarvan aan Borromoni en Gurarini.⁵ Bij deze stilistische benadering, primair gebaseerd op het concept van genialiteit en het zoeken naar vormelijke invloeden, bleven veel aspecten van Santini’s werk echter onderbelicht.⁶

Om de betoverende vormen van de kerk in Žďár te kunnen begrijpen, moeten we verder kijken dan formele genealogieën, speculatieve invloeden van meester op meester en vermeende studiereizen naar Italië.⁷ Naar mijn mening liggen de oorsprong en de eigenaardigheden van het gebouw eerder in de gesofisticeerde combinatie van een fervent *Formwillen* en theologische eruditie, van Italianiserende barokcultuur en lokale devotiepraktijken.

1 Nikolaus Pevsner, ‘Bohemian Hawksmoor’, *Architectural Review*, jrg. 121 (1957), nr. 721, 114.
2 Angelo Maria Ripellino, *Praga magica* (Turijn: Einaudi, 1973); Ned. vertaling: *Magisch Praag* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1994), 232.
3 Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe; Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland* (Harmondsworth: Penguin, 1965), 131.
4 Verg: Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister, City; the Art and Culture of Central Europe, 1450–1800* (Londen: Weidenfeld & Nicholson, 1995), 16.
5 Zie bijv: Heinrich Gerhard Franz, ‘Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel’, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, jrg. 14 [13] (1950), 65–130; Heinrich Gerhard Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen; Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst* (Leipzig: Seeman, 1962); Christian Norberg-Schulz, ‘Borromini e il barocco boemo’, *Convegno di Studi Borrominiani* (Rome: Accademia Nazionale di San Luca, 1967), 455–466; Eng. vertaling: ‘Borromini and the Bohemian Baroque’, in: Christian Norberg-Schulz, *Architecture: Meaning and Place; selected essays* (New York: Electa/Rizzoli, 1988), 61–76; en ook de pagina’s over Santini in: Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo* (Rome: Officina, 1968).

Bohemian Baroque Culture and Folk Devotion

Johann Santini Aichel’s Nepomuk Church in Žďár

In 1957, Nikolaus Pevsner introduced the readers of *Architectural Review*, and thus the West-European public, to Johann Santini Aichel, a Prague architect from the early eighteenth century. He referred to him as the ‘Bohemian Hawksmoor’ and illustrated this qualification with a stunning view of Santini’s pilgrimage church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, the Green Hill, near Žďár nad Sázavou (then on the Bohemian-Moravian border, now in the Czech Republic). Clearly, the stubborn and anachronistic plastic qualities of that little church had seduced the German-born architecture historian – Pevsner commented: ‘The façade of the chapel at Saar may look like a backdrop from *Doctor Caligari*...’¹ When in the following years reference was made to Santini in West-European publications, it was first and foremost, and often exclusively, in connection with this building. Its unorthodox forms – ‘as compact and angular as a Druse crystal’, as Angelo Maria Ripellino would later describe it in his enthralling *Praga magica*² – continued to provide the church with critical success among architecture historians and architects. This fascination sometimes verged on the comical: according to Hempel, ‘the building calls to mind the *Jugendstil*’.³

Among scholars in the young Czechoslovak Republic the study of the Baroque period had long been hampered by the qualification of the era, until halfway through the twentieth century, as the *temno*, or ‘dark age’. Outside Czechoslovakia architecture historians might have been free of such historical traumas, but, following political developments, they wrote off the tired *mitteleuropäische* heart of the continent as *Eastern Europe*, a completely inadequate label from a historical point of view, and a purely post-war construct.⁴ Detached from their historical *raison d’être*, the buildings survived in studies of their spatial structures, the composition of their plans and their stylistic genealogies. When, in the 1960s, Heinrich Gerhard Franz and Christian Norberg-Schulz introduced the Dientzenhofers and Santini Aichel to the rest of Europe, their presentation was based on an exaltation of the meandering exuberance of form, and their analyses concentrated on spatial schemes and on their debt to Borromini and Guarini.⁵ However, this stylistic approach, based primarily on the concept of genius and on a search for formal influences, left in the dark many aspects of Santini’s work.⁶

6 An exception was Jaromír Neumann, *Ideový koncept poutního kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore; Poznámky k ikonologickému rozboru* (The ideological concept of the pilgrimage church of Saint John of Nepomuk on the Green Hill; notes for an iconological analysis). Brno, ‘Sborník prací filosofické fakulty brněnské university’, 14–15 (Brno: 1971), 235–256. Later developed into: J. Neumann, ‘Das ikonografische Programm der Wallfahrtskirche St. Johannes Nepomuk auf dem Grünen Berg’, in: Netopil en Wagner (eds.), *Imagination und Imago. Zum 65. Geburtstag von Kurt Rossacher und zum zehnjährigen Bestandjubiläum des Salzburger Barockmuseums* (Salzburg: Verlag des Salzburger Barockmuseums, 1983), 241–263.
See for instance: Heinrich Gerhard Franz, ‘Gotik und Barock im Werk des Johann Santini Aichel’, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 14 [13] (1950), 65–130; Heinrich Gerhard Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen; Entstehung und Ausstrahlungen der böhmischen Barockbaukunst* (Leipzig: Seeman, 1962); Christian Norberg-Schulz, ‘Borromini e il barocco boemo’, *Convegno di Studi Borrominiani* (Rome: Accademia Nazionale di San Luca, 1967), 455–466; Eng. translation: ‘Borromini and the Bohemian Baroque’, in: Christian Norberg-Schulz, *Architecture: Meaning and Place; selected essays* (New York: Electa/Rizzoli, 1988), 61–76; and also the pages on Santini in: Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo* (Rome: Officina, 1968).

De geometrische complexiteit en schijnbare linguïstische tegenstrijdigheden zijn het product van harde ideologische botsingen en van de verrassende kerkelijke scherpzinnigheid en de gekunstelde – waarom niet barokke? – geest van een abt voor wie, met de woorden van André Chastel: 'De toevlucht tot de retoriek, dat wil zeggen de kunst perspectieven te openen die verder gaan dan de rede, gepaard gaat aan een appel aan de symboliek, d.w.z. het articuleren van de ervaring via vormen die tot het maximum van hun betekenis worden gevoerd.'⁸ Deze semantische rijkdom – die het modernisme zo vaak ontbeert, zoals Robert Venturi betoogde en ook de redacteuren van dit nummer lijken te opperen – is afgestemd op de behoeften van een complexe samenleving en clientèle: in veel opzichten modern, maar tegelijk nog stevig geworteld in pre-moderne praktijken en tradities; een wereld op de rand van zijn ondergang voor een nakende Verlichtingstriomf.

'Complexities and contradictions'

Het was Manfredo Tafuri die de Boheemse meester binnenloodste in een meer problematische en Europese context: in *Teorie e storia dell'architettura* uit 1968 worden een plattegrond en een axonometrische doorsnede van de Nepomukkerk voorafgegaan door

een tekening van Piranesi's altaar van de Santa Maria del Priorato. Hoewel er op dat moment nog nauwelijks wetenschappelijk onderzoek is gedaan naar de culturele achtergrond van Santini's ontwerpkeuzes, ziet Tafuri een cruciale rol voor 'de uitzonderlijke Boheemse figuur Johann Santini Aichel' in wat hij een Europees barok historicisme noemt: '... uiteindelijk is het Santini die de paradigmatische figuur wordt van dit [Europese *borrominismo*]. Hij accepteert a priori Borromini's synthese van tegenstellingen: ook voor hem komen de ruimtelijke synthese van tegengestelde linguïstische matrixen en de techniek van de *bricolage* samen in een tot eenheid gebracht resultaat.'⁹ Om deze fusie van tegenstellingen en bricolages te kunnen begrijpen moeten we op zoek gaan naar enkele contexten waarbinnen de Nepomukkerk tot stand kwam.

Tegen de tijd dat Aichel zijn belangrijkste werken in Žďár begon te ontwerpen was hij de lievelingsarchitect geworden, niet alleen van de Boheemse cisterciënzers, maar ook van de benedictijnen en premonstratenzers. Deze orden hadden indrukwekkende antecedenten in de Boheemse en Moravische gebieden die teruggingen tot in de tiende eeuw, maar tijdens de Contrareformatie waren ze door de nieuw gearriveerde jezuïeten en door buitenlandse,



Sint-Jan van Nepomukkerk op Zelená Hora/Church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, Žďár nad Sázavou, 1719-1722. Gevel/Façade

8

André Chastel, 'Le baroque et la mort', *Rhetorica e barocco* (Rome: Fratelli Bocca Editore, 1955), 34. Mijn vertaling.

9

Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968). Eng. vertaling: *Theories and History of Architecture* (New York: Harper & Row, 1980), 22.

Sint-Jan van Nepomukkerk op Zelená Hora/Church of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora, Žďár nad Sázavou, 1719-1722. Gevel/Façade



voornamelijk Italiaanse bisschoppen gemarginaliseerd.¹⁰ Na de Dertigjarige Oorlog werden de technieken van de herkatholisering echter subtieler: tegen het einde van de zeventiende eeuw had een deel van de in Bohemen werkzame katholieke krachten begrepen dat, net zoals een herkatholisering *manu militari* ontoereikend was gebleken, een overheersend Italiaanse retoriek in de architectuur en de kunst tekort zou schieten. De abten van de eeuwenoude religieuze congregaties met een sterk autochtone basis roken hun kans om de centrale rol die ze ooit hadden gespeeld te heroveren. De vroeg-achttiende-eeuwse geschriften en gebouwen van de cisterciënzers en benedictijnen, waarin verlicht patriotisme tegenover jezuïtisch imperialisme werd geplaatst, hadden tot doel hun centrale historische aanwezigheid en belang te herstellen. Dit her-creëren van hun identiteit kreeg vorm op een zowel volks als geleerd niveau. Prestigieuze historische publicaties en bouwcampagnes vulden de promotie aan van de wederopleving van een katholicisme dat zich entte op plaatselijke tradities – devotieele zowel als architecturale.¹¹

Met zijn gemengde achtergrond – zijn grootvader kwam uit Noord-Italië, maar Santini was even geïntegreerd in de Boheemse samenleving als in de

Italiaanse kunstenaarsgemeenschap in Praag¹² – en met zijn hybride architectonische fusies en ruimtelijke composities, waarin Italianiserende barok werd gecombineerd met verwijzingen naar de Boheemse laat-gotiek en regionale tradities, kon Santini een vooraanstaand speler worden in deze botsing van krachten binnen het rooms-katholieke kamp. Zoals ik elders uitgebreid heb betoogd, integreerde hij vanaf zijn allereerste werk voor de cisterciënzers, de restauratie van de abdijkerk in Sedlec, de *stile all'italiana* in de Boheemse gotische architectuurtradities. Hij vulde daarmee de ideologische doelstellingen van zijn abten-opdrachtgevers perfect aan. In Žďár was de cisterciënzer abt vast van plan het middeleeuwse belang van zijn klooster te herstellen, en dat motiveerde hem om de oude tradities van zowel de devotie- als bouwpraktijk in stand te houden en daarbij zijn fascinatie voor uitbundige barokke allegorie uit te leven. Het regionalistische idioom van deze projecten en het autochtone imago van hun ontwerper – in scherp contrast met de zeer Duitse Dientzenhofer-familie – maakten Santini aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw het onderwerp van kunsthistorische disputen in de marge van het ontwakende Tsjechische nationalisme en de pro-Duitse oppositie daartegen.¹³



Anoniem, portret van abt Václav Vejmluva, met de kerk op de achtergrond, ca. 1722/Anonymous, Portrait of abbot Václav Vejmluva, with the church in the background, c. 1722



Sint-Jan van Nepomukkerk/Church of Saint John of Nepomuk, 1719–1722. Interieur/Interior

¹⁰ Voor een voorbeeld van de overname door de jezuïeten van een cruciaal deel van Praag, zie: Dirk De Meyer, 'Il ponte Carlo e la controriforma a Praga', in: Donatella Calabi en Claudia Conforti (red.), *I ponti delle capitali d'Europa; dal Corno d'Oro alla Senna* (Milaan: Electa, 2002), 130–141.

¹¹ Voor een gedetailleerdere analyse van de publicaties en strategieën van de abt, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (noot 7), 173–283.

¹² Verg. over de familie Santini: Dirk De Meyer, 'I Santini-Aichel un caso di migrazione di architetti nella Praga barocca', in: Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni en Valeria Pracchi (red.), *Magistri d'Europa; eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi Lombardi* (Como: Nodolibri, 1997), 237–248. En meer in het algemeen over de Italiaanse architectengemeenschap in Praag: Dirk De Meyer, 'Patria est ubicumque est bene': les architectes italiens à Prague au XVIIIe et au début du XVIIIe siècle', in: Jacques Bottin en Donatella Calabi (red.), *Les étrangers et la ville* (Parijs: Maison des Sciences de l'Homme, 1999), 345–357.

¹³ Verg: Dirk De Meyer, 'Writing architectural history and building a Czechoslovak nation, 1887–1918', in: Wolf Tegethoff (red.), *Nation, Style, Modernism* (München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006), 75–93.

In order to understand the captivating forms of the Žďár church, we will need to go beyond formal genealogies, speculative master-to-master influences and presumed Italian study trips.⁷ Rather, in my opinion, the origins and particularities of the building reside in the intricate combination of ardent *Formwillen* and theological erudition, of Italianist Baroque culture and local devotional practices. Its geometric complexities and apparent linguistic contradictions are the fruit of harsh ideological clashes and of the surprising ecclesiastical wit and the convoluted – why not *Baroque*? – mind of an abbot for whom, to use the words of André Chastel: 'The resort to rhetoric, i.e. the art of entering into perspectives beyond those of reason, is complemented by an appeal to symbolism, i.e. the articulation of experience through forms that are brought to the maximum of their meanings.'⁸ Its semantic riches – which modernism so often seemed to lack, as Robert Venturi argued and the editors of this issue are likely to suggest – have been tailored to the needs of a complex society and clientele: modern in many ways, but still firmly rooted in pre-modern practices and traditions; a world, for sure, on the brink of crumbling in front of impending Enlightenment triumph.

Complexities and Contradictions
It was Manfredo Tafuri who embraced the Bohemian master in a more problematic,

European context: in *Teorie e storia dell'architettura*, of 1968, a plan and an axonometric section of the Nepomuk Church is preceded by an axonometric drawing of Piranesi's altar of the Santa Maria del Priorato. Despite the absence of scholarly research on the cultural background of Santini's design choices, Tafuri intuitively for 'the exceptional Bohemian figure of Johann Santini Aichel' a crucial role in what he called a European Baroque historicism: '... it is Santini, in the end, who becomes the paradigmatic personality of this [European *borrominismo*]. He accepts a priori Borromini's historical synthesis of the opposites: for him too the spatial synthesis of antithetical linguistic matrixes and the technique of bricolage concur in a unified result.'⁹ In order to make sense of these antithetical fusions and *bricolages*, we will need to look briefly at some of the contexts in which the Nepomuk church came into being.

By the time Aichel started designing his major works at Žďár, he had become the favourite architect, not only of the Bohemian Cistercians, but also of the Benedictines and Premonstratensians. These orders had impressive antecedents in the Bohemian and Moravian lands, going back as far as the tenth century, but during the Counterreformation they had been marginalised by the newly arrived Jesuits and by foreign, mostly Italian bishops.¹⁰ Yet, following the end of the Thirty

⁷ Opposing the presumption of all other authors, I have argued at length that a Santini study trip to Italy is not only completely speculative, but also unlikely: cf. Dirk De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architectuur en ambigüiteit* (Eindhoven, Technical University Press, 1997), esp. vol. 1, 119 ff.
⁸ André Chastel, 'Le baroque et la mort', *Rhetorica e barocco* (Rome: Fratelli Bocca Editore, 1955), 34. My translation.
⁹ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968). Eng. translation: *Theories and History of Architecture* (New York: Harper & Row, 1980), 22.
¹⁰ For an example of a Jesuit take-over of a crucial part of Prague, see: Dirk De Meyer, *Il ponte Carlo e la controriforma a Praga*, in: Donatella Calabi and Claudia Conforti (eds.), *I ponti delle capitali d'Europa; dal Corno d'Oro alla Senna* (Milan: Electa, 2002), 130–141.

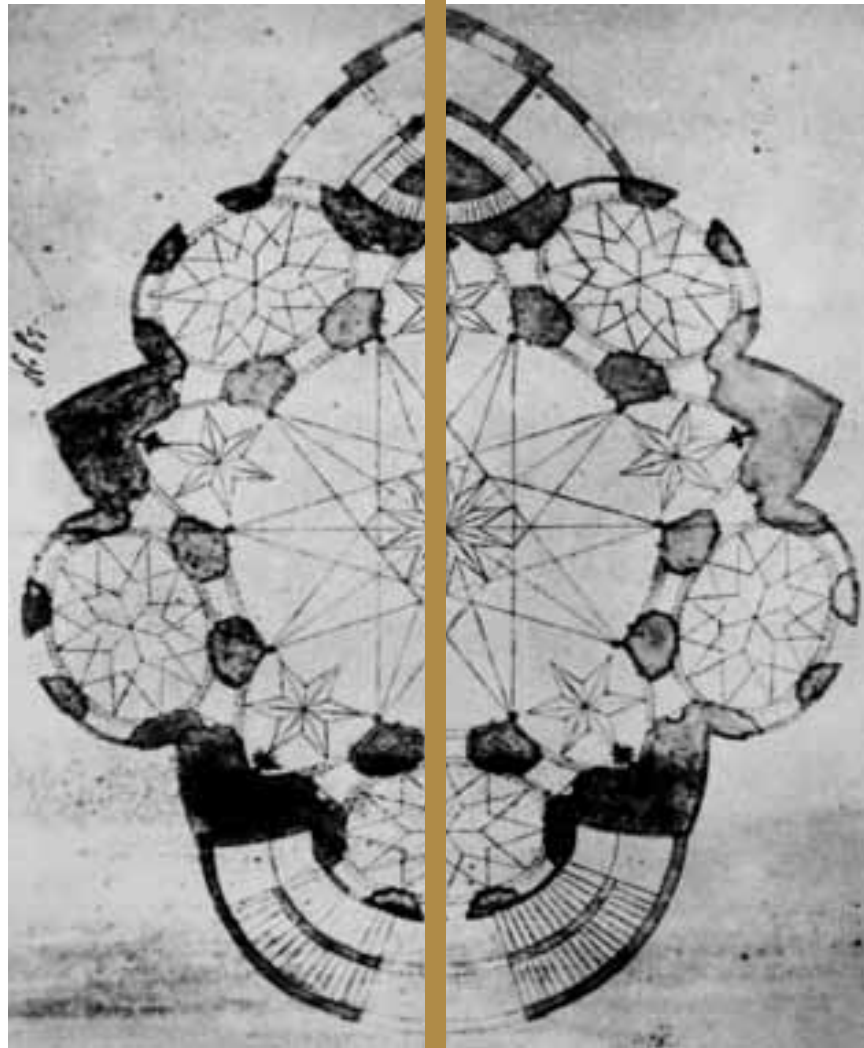
Ontwerp en bouw van de kerk

De bouw van de kerk begon in 1719, als onderdeel van een uitgebreide bouwcampagne van de cisterciënzer abt Václav Vejmluva. Net als de meeste van zijn collega-abten van de grote Boheemse kloosters was Vejmluva niet afkomstig uit een aristocratische familie. Met zijn voor de middenklasse typerende ondernemersgeest maakte hij van het vervallen klooster een geolied bedrijf en een basis voor zijn artistieke en pseudo-aristocratische ambities. Daartoe combineerde hij een zin voor gecultiveerd opdrachtgeverschap met de kwaliteiten van een manager: hij runde een grootschalige boerderij die vee tot helemaal uit Zwitserland kocht,¹⁴ en controleerde uiteenlopende economische activiteiten, zoals brouwerijen (altijd al een winstgevend onderneming in Tsjechië), herbergen, smeltovens, houtvesterijen en jacht.

Met uitzondering van Santini's eerste jaren, toen hij voor de cisterciënzers in Sedlec werkte, omspande Vejmluva's samenwerking met zijn lievelingsarchitect bijna diens gehele carrière. Santini begon in 1709 voor de abt te werken en bleef dat doen tot zijn vroegtijdige dood op 46-jarige leeftijd in 1723. Tot zijn opdrachten voor de abdij van Žďár behoorden nieuwe kloostergebouwen, de restauratie van de abdijkerk, een school voor jonge aristocraten met luxueuze stallen, een begraafplaats voor monniken, een boerderij in de vorm van een lier, verschillende parochiekerken en een herberg met een W-vormige plattegrond – de eerste letter van de naam van de abt volgens de toen geldende spelling en een eerste indicatie van diens fascinatie voor cryptische betekenissen en zijn fixatie op zijn eigen naam.

Twee grote, gekleurde tekeningen van de plattegrond en de gevel documenteren het oorspronkelijke ontwerp van de kerk, maar van de latere stadia is amper materiaal bewaard gebleven.¹⁵ Wel weten we dat zodra de fundamenteën klaar waren, de eerste steen in 1720 werd gelegd en dat de constructie in 1722 voltooid was, net na de zaligverklaring van Nepomuk in 1721.¹⁶ De afwerking van het interieur en de bouw van de zeer expressieve buitenmuren van het complex, alles naar ontwerp van Santini, gingen nog door tot de uiteindelijke heiligverklaring in 1729. Over bezoeken van Santini aan de bouwlocatie is niets terug te vinden. Er is wel gesuggereerd dat bouwmeester Frantisek Benedikt Klíčník uit Brno, die in Krtiny en Rajhrad voor Santini werkte, de werken opvolgde.¹⁷ Tijdens de bouw van de kapel werd op een essentieel punt afgeweken van

Johann Santini Aichel, plattegrond van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Ground plan drawing of the Church of Saint John of Nepomuk, 1719



14 Verg. een brief van abt Tyttl van Plasy, 1725, geciteerd in: Michael Young, *Santini-Aichel's Design for the Convent of the Cistercian Monastery at Plasy in Western Bohemia*, Boulder — East European Monographs (New York: Columbia University Press, 1994), 10.

15 Brno, Moravska Galerie, tekeningencollectie, coll. Grimm, B14 812 en 813.

16 Metoděj Zemek en Antonín Bartusek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou II/2, 1618-1784* (De geschiedenis van de stad Žďár nad Sázavou, deel II/2, 1618-1784), (Brno/Žďár nad Sázavou: Musejí spolek/MěstNV ve Žďáre, 1970), 345. Voor een gedetailleerdere bouwhistorie, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architectuur en ambiguiteit*, op. cit. (noot 7), 327 e.v.

17 Verg. Zdenek Kudělka, 'Architektura od 90. let 17. do 30. let 18. století na Moravě', in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Praag: Academia, 1989), 472.

Johann Santini Aichel, gevel van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Façade of the Church of Saint John of Nepomuk, 1719

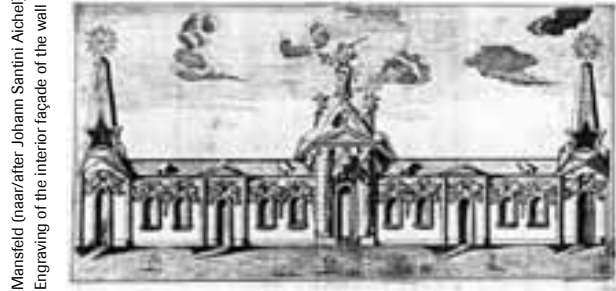


Years' War, techniques of re-Catholicisation turned more subtle: by the late seventeenth century it had become clear to part of the Catholic forces at work in Bohemia that much like re-Catholicisation, *manu militari* had proved inadequate, a predominantly Italian rhetoric in architecture and the arts did not suffice anymore. The abbots of the century-old religious communities with a strong autochthonous base recognised the opportunity to regain the central role they had once played. Opposing enlightened patriotism to Jesuit imperialism, the Cistercians' and Benedictines' early-eighteenth-century writings and buildings aimed at reconstructing their core historical presence and importance. This recreation of their identity was realised both at a popular and at a scholarly level. Prestigious historical publications and building campaigns complemented refined methods for promoting the resurgence of Catholicism rooted in local traditions, both devotional and architectural.¹¹

With his mixed background – his grandfather originated from the north of Italy, but Santini was integrated as well in Bohemian society as in the Italian artists' community in Prague¹² – and with his hybrid architectural fusions and spatial compositions, which combine Italianate Baroque with Bohemian late-Gothic references and regional traditions, Santini could become a principal actor in this clash of forces within the Roman Catholic camp. As I argued at length elsewhere, from his very first work for the Cistercians – the restoration of the abbey church in Sedlec – he acculturised the *stile all'italiana* within the Bohemian Gothic architectural traditions, complementing the ideological goals of his abbot patrons. At Žďár, the Cistercian abbot's determination to reinstate the medieval importance of his monastery motivated him to preserve old traditions of devotional practice, as well as building typology – while incorporating his fascination with exuberant Baroque allegory. The regionalist idiom of these projects and the autochthonous image of their designer – in sharp contrast with the contemporary and very Germanic Dientzenhofer family – made Santini, at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, the subject of art historical disputes in the margin of the awaking Czech nationalism and the filo-Germanic opposition towards it.¹³

Designing and Building the Church
The construction of the church started in 1719 and was part of an extensive building campaign by the Cistercian abbot Václav Vejmluva. As most of his fellow abbots at the great Bohemian monasteries, Vejmluva did not originate from an aristocratic family. His middle-class entrepreneurial spirit turned the waning monastery into a well-run company,

11 For a more detailed analysis of the abbots' publications and strategies, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 173-283.
12 Cf. on the Santini family: Dirk De Meyer, 'I Santini-Aichel un caso di migrazione di architetti nella Praga barocca', in: Stefano Della Torre, Tiziano Mannoni and Valeria Pracchi (eds.), *Magistri d'Europa; eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dagli laghi Lombardi* (Como: Nodolibri, 1997), 237-248. And, more in general, on the Italian architects' community in Prague: Dirk De Meyer, "'Patria est ubicumque est bene": les architectes italiens à Prague au XVIIIe et au début du XVIIIe siècle', in: Jacques Bottin and Donatella Calabi (eds.), *Les étrangers et la ville* (Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1999), 345-357.
13 Cf. Dirk De Meyer, 'Writing architectural history and building a Czechoslovak nation, 1887-1918', in: Wolf Tegethoff (ed.), *Nation, Style, Modernism* (Munich: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2006), 75-93.



Santini’s oorspronkelijke ontwerp: de dubbele trap naar de galerij, die in de eerste versie de ingang flankeerde, werd weggelaten. Wellicht waren het niet louter pragmatische of financiële overwegingen die aan deze beslissing ten grondslag lagen, maar was ze bedoeld om het ontwerp fundamenteel te versterken. Het weglaten van de trap elimineert elk onderscheid in termen van belang tussen de verschillende gevels, en zorgt voor een verder uitgezuiverde vorm van het basisvolume.

De redenen voor de oprichting van de kapel zijn duidelijk. In de voorgaande jaren had de cultus van Jan van Nepomuk zich succesvol verspreid in Bohemen en in 1719 was het proces van zaligverklaring van de middeleeuwse martelaar in gang gezet. Vejmluva wilde uiteraard niet de kans missen zijn abdij te identificeren met Nepomuk, die een cisterciënzer was geweest van het klooster dat ooit de kolonie in Žd’ár had gesticht. Volgens de overlevering was Nepomuk van de Praagse Karlsbrug in de Moldau geworpen, nadat hij had geweigerd met de koning te spreken. Toen de Boheemse wens tot zaligverklaring aan een kerkelijk onderzoek werd onderworpen, vooral in verband met een voor zo’n beatificatie noodzakelijk wonder, werd Nepomuk’s graf geopend. Opmerkelijk genoeg werd niet alleen zijn geraamte gevonden, maar ook zijn tong... blakend rood. Rome bleef enigszins sceptisch, maar had uiteindelijk goede tactische redenen voor een zaligverklaring van dit populairste subject van Boheemse volksdevotie. Naar alle waarschijnlijkheid was het de abt zelf die de globale vorm van het gebouw uitwerkte: een vijfpuntige ster, het symbool bij uitstek van Nepomuk, met vijf ovale volumes ingebed tussen de punten. In het interieur fungeert één van de vijf ovalen als entreeportaal; de vijf punten vormen vier gebogen, driehoekige kapellen en de altaaruimte. Uit een aantal achttiende-eeuwse documenten valt op te maken dat Vejmluva’s bijdrage verder ging dan het gebruikelijke

vastleggen van een iconografisch programma. Vejmluva’s tijdgenoot Karl Cerný, de deken van Čáslav, leverde in een preek commentaar op de kerk en beschreef die als een product van de *erfinderische Scharfsinn*, de vindingrijke scherpzinnigheid van Vejmluva.¹⁸ En in 1783 bevestigde de laatste abt van Žd’ár in een verslag van zijn onderzoek in de sindsdien verloren gegane archieven van het klooster, dat Vejmluva ‘eigenhandig het ontwerp had uitgewerkt van een kerk in de vorm van een vijfpuntige ster, die later werd opgericht onder het nauwlettende toezicht van de ervaren architect Santini’.¹⁹ De hardnekkige Nepomuk-symboliek zou zich zelfs uitstrekken tot buiten de kerkmuren: een in 1735 gepubliceerde herdenkingspublicatie ter gelegenheid van het 500-jarig bestaan van Žd’ár vermeldt dat Vejmluva de kerk gebouwd wilde zien ‘als een ster te midden van vijf andere sterren’.²⁰

De kerk wordt inderdaad omgeven door een dubbele, meanderende muur waarvan de buitenschil tien scherp naar voren stekende hoeken heeft, die overkomen als het gebouwde equivalent van speerpunten. Aan de binnenkant vormt deze constructie een kloostergang met vijf kapellen op een vijfhoekige plattegrond en vijf kleinere vierkante kapellen waarvan er een als entreeportaal fungeert. De vijfhoekige kapellen projecteren de vijfpuntige plattegrond van de kerk naar buiten, terwijl de vierkante kapellen een echo vormen van de vijflobbige structuur van de ovale kapellen en het entreeportaal. De aanwezigheid van de verdedigingsmuur volgt de traditie van de *Gnadenburg*, een defensieve middeleeuwse typologie voor religieuze complexen, die door de geregelde wisselingen van godsdienst tot diep in de zeventiende eeuw in zwang was gebleven. Hoewel nog altijd verbluffend expressief, zoal niet expressionistisch, is de huidige kloostergang slechts een zwakke versie van het oorspronkelijke

18 Voor de preken van Cerný, zie: Bohumír Lifka, *Minulost a přítomnost knížní kulury ve Žďáře nad Sázavou* (Brno, 1964), 70.
19 Otto Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des graefflichen Cisterzienserstifts Saar in Mähren* (Praag/Wenen/Leipzig: 1783), 302.

20 Alberik Rebmann, *Sára pět set let stará* (Žďár 500 jaar oud) (Litomyšl: Jan Kamenický, 1735).

Forma Sacrae Linguae S. Iohannis Nepomuceni, publicatie ter voorbereiding van de heiligverklaring/Publication in defence of the canonization, 1725

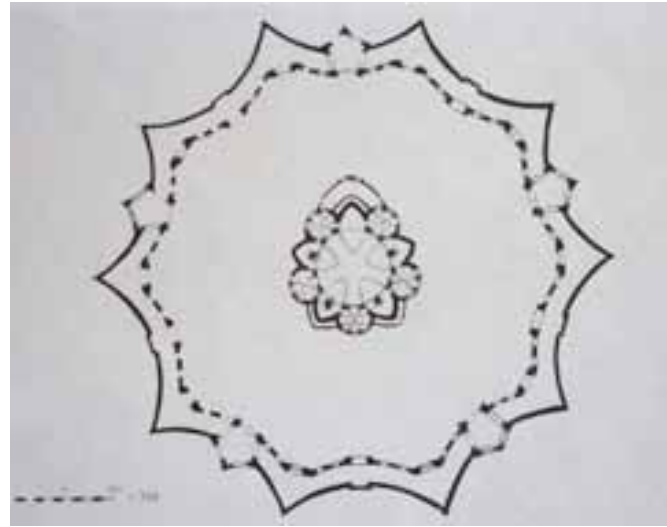


and into a basis for his artistic and would-be aristocratic aspirations. He combined a sense of cultivated patronship with the qualities of a manager: he oversaw a large-scale farm that bought cattle from as far as Switzerland,¹⁴ and controlled various economic activities, such as breweries (always a profitable business in the Czech lands), lodging houses, blast-furnaces, forestry and hunting. With the exception of the earliest years, when Santini was at work for the Cistercians in Sedlec, Vejmulva’s collaboration with his favourite architect spanned nearly his entire career. Santini started working for the abbot in 1709 and continued to do so until his untimely death, at the age of 46, in 1723. His commissions for the Žd’ár abbey included new monastic buildings, restoration work for the abbey church, a school for young aristocrats with luxurious stables, a graveyard for the monks, a farm in the form of a lyra, various parish churches, and a lodging house on a W-shaped plan – the first letter of the abbot’s name in its then spelling, and a first indication of the man’s fascination with cryptic meanings and of his fixation on his own name. Two large coloured drawings, showing plan and façade, document the original project of the church, but hardly any document covers

the later stages.¹⁵ We do know that, once the groundwork was finished, the first stone was laid in 1720 and that the volume was ready by 1722, in time for the canonisation of the patron saint.¹⁶ The finishing of the interior decoration, and the construction of the highly expressive outer walls of the site, all following Santini’s design, were to continue to the end of the decade. There is no trace of Santini’s visits to the site. It has been suggested that the master builder Frantisek Benedikt Klíčník of Brno, who worked for Santini in Krtiny and Rajhrad, kept abreast of the work.¹⁷ During the building of the chapel an essential deviation was made from Santini’s original design: the double staircase to the gallery, which on the drawing of the façade and the plan of the first version embraced the entrance, was left out. This decision might have followed, not mere pragmatic or financial considerations, but rather a fundamental strengthening of the plan. It leads to the removal of any distinction, in terms of importance, between the various façades and, as such, to an even greater purity of form of the basic volume. The reasons for the establishment of the chapel are clear. In the previous years the Nepomuk cult had successfully expanded in Bohemia, and by 1719 the process of

14 Cf. a letter of abbot Tyttl of Plasy, 1725, cited in: Michael Young, *Santini-Aichel's Design for the Convent of the Cistercian Monastery at Plasy in Western Bohemia*, Boulder – East European Monographs (New York: Columbia University Press, 1994), 10.
15 Brno, Moravska Galerie, drawing collection, coll. Grimm, B14 812 and 813.
16 Metoděj Zemek and Antonín Bartusek, *Dějiny Žďáru nad Sázavou II/2, 1618-1784* (The history of the city Žďár nad Sázavou, vol. II/2, 1618-1784), (Brno/Žďár nad Sázavou: Musejní spolek/ MěstNV ve Žďáře, 1970), 345. For a more detailed building history, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 327 ff.
17 Cf: Zdenek Kudělka, 'Architektura od 90. let 17. do 30. let 18. století na Moravě', in: *Dějiny českého výtvarného umění II/2* (Prague: Academia, 1989), 472.

(links/leef) Stapsteen in de vorm van een tong voor de ingang van de Sint-Jan van Nepomukkerk/Stepstone in the form of a tongue, in front of the entrance of the Church of Saint John of Nepomuk. (rechts/riht) Bedevaartsoord van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora/Pilgrimage site of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora. Plattegrond/Ground floor plan



ontwerp, dat door brand zwaar werd beschadigd. Dit geldt vooral voor de hypercomplexe dakvormen van de kapellen: afgeknotte, vijfzijdige piramiden op vijfhoekige basis. Die droegen grote vijfpuntige sterren en werden bekroond met standbeelden en grote obelisksen. Daarop rustten weer omvangrijke metalen constructies van driedimensionale zespuntige sterren.²¹

Uitbundige iconografieën van een abt

Een ster als basis voor een plattegrond was in Bohemen niet helemaal ongebruikelijk: een van de vroegste voorbeelden was het stervormige renaissance jachtslot op de Witte Berg bij Praag, eveneens ontworpen door een amateur: aartshertog Ferdinand II. Wat de stervorm in Žd'ár evenwel uitzonderlijk maakt, is de obsessieve toepassing van de stervorm in elk onderdeel van zowel de plattegrond als de opstand van het gebouw, van de omringende muren, de constructie en de inrichting. In het interieur van de kerk zagen de bedevaartgangers overal sterren: op de gewelven, op de muren, en zelfs boven hun hoofden priemden grote driedimensionale sterren demonstratief uit de driehoekige kapellen

de centrale ruimte in. Zoals sterren met fonkelende spanning elk van de drie canto's van Dante's *Divina Comedia* afsluiten, zo zijn het ook de sterren die het hele bedevaartsoord van Vejmluva en Santini zijn wonderbaarlijke potentiaal verlenen.

De vijf-, zes-, acht- en tienpuntige sterren hebben complementaire betekenissen, die verwijzen naar de iconografie rond Nepomuk, de Mariaverering en de cisterciënzers.²² Bovendien waren de spitsboogvormen van Santini's gotiserende vensters bij uitstek geschikt als voorstelling van de belangrijkste relikwie van de heilige, diens tong, die ook is afgebeeld in de top van het centrale gewelf en op een stapsteen voor de ingang van de kerk. De hang naar symboliek van de abt ging echter nog verder. Een fragment van de inwijdingspreek maakt dit duidelijk. De minutieuze beschrijvingen maken deze tekst tot een uitzonderlijk document van het emblematische barokke denken in Centraal-Europa. De auteur, Jakub Pacher, een geestelijke en vriend van Vejmluva, legt uit: 'Ik zal slechts dit verklaren: Wejmluva bevat vijf v's. Vijf v's en vijf punten symboliseren de vijf stralen van een ster die met elkaar verbonden een

canonisation of the medieval martyr had started. Clearly, Vejmluva did not want to miss the chance to identify his abbey with Nepomuk, who had been a Cistercian from the monastery that had once founded the colony in Žd'ár. According to popular belief, Nepomuk had been thrown off the Charles Bridge into the Moldau after he had refused to speak to the King. When the Bohemian demand for canonisation necessitated a miracle, Nepomuk's grave was opened. Rather remarkably, not only his skeleton was found, but also his tongue... prosperously red. Although Rome remained somewhat sceptical, there was good tactical reason to canonise this most popular object of Bohemian folk devotion.

It was most probably the abbot himself who elaborated the overall shape of the building: a five-pointed star, the Nepomuk symbol par excellence, with five oval volumes embedded between its points. In the interior, one of the five ovals serves as the entrance porch; the five points create four curved triangular chapels and the altar space. A number of eighteenth-century documents indicate that Vejmluva's contribution went further than the usual drafting of an iconographic programme. Vejmluva's contemporary, Karl Cerný, the dean of Čáslav, commented on the church in a sermon and described it as the work of the *erfinderische Scharfsinn*, the inventive acumen of Vejmluva.¹⁸

And in 1783, the last abbot of Žd'ár, in a report on his investigations in the since lost monastery archives, confirmed that Vejmluva 'worked out, with his own hands, the design for a church in the form of a five-pointed star, which was later erected under the meticulous supervision of the experienced architect Santini'.¹⁹ Tenacious Nepomuk symbolism was to extend even beyond the church walls: a commemorative publication published in 1735, on the occasion of the 500th anniversary of the founding of Žd'ár, mentions that Vejmluva wanted to see the church built 'like a star in the midst of five other stars'.²⁰

The church is indeed surrounded by a double undulating wall of which the outer shell has ten sharply protruding corners, which come across as the built equivalent of spear points. Internally, this construction forms a cloister with five chapels on a pentagonal plan and five smaller square chapels, one of which serves as the entrance porch. The pentagonal chapels project the five-pointed plan of the church outward, while the square ones echo the five-lobed structure of the oval chapels and entrance porch. The presence of the protective wall follows the tradition of the *Gnadenburg*, a defensive medieval typology that the frequent changes of religion in the area had kept alive well into the seventeenth century. Although still astonishingly expressive, if not expressionist, the current cloister is a weakened version

18 For Cerný's preachings, see: Bohumír Liška, *Minulost a přítomnost knížní kulury ve Žd'áre nad Sázavou* (Brno, 1964), 70.
19 Otto Steinbach, *Diplomatische Sammlung historischer Merkwürdigkeiten aus dem Archive des graeflichen Cisterzienserstifts Saar in Mähren* (Prague/Vienna/Leipzig: 1783), 302.
20 Alberik Rebmann, *Sára pět set let stará (Žd'ár 500 years old)* (Litomyšl: Jan Kamenický, 1735).

21

Van de tekeningen die Santini van de muur maakte is er niet één bewaard gebleven, maar de complexe vormen zijn te zien op een gravure en twee schetsen, daterend van vóór de brand van 1784. Het is onduidelijk of alle decoratieve elementen, met name die op de gravure, permanent

waren. Voor een gedetailleerde beschrijving, zie: De Meyer, *Johann Santini Aichel: Architektur en ambiguïteit*, op. cit. (noot 7), 352-356.

22

Voor een gedetailleerdere bespreking: *ibid.*, 333-344.



Bedevaartsoord van Sint-Jan van Nepomuk op Zelená Hora/Pilgrimage site of Saint John of Nepomuk on Zelená Hora. Buitengevel van de ommuring/Exterior of the wall

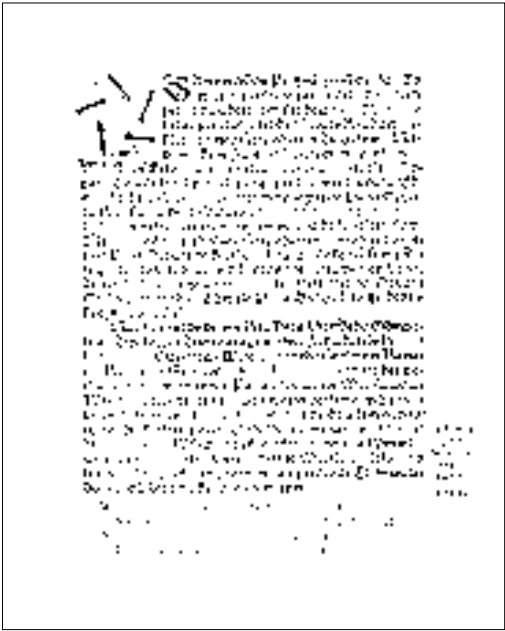
vijfpuntige ster vormen. In feite vormt zijn familienaam dus zelf een ster.²³ In de tekst is een afbeelding bijgevoegd om dit te verduidelijken: ‘VVeimIVVv’, geschreven in een cirkel, vormt een vijfpuntige ster. De totaalvorm van de kerk is dus net zo goed een uitbundige heraldische fantasie. De abt, die eerder Nepomuk-sterren aan zijn eigen familiewapen had toegevoegd, lijkt daarmee de lijn voort te willen zetten van exquise Romeinse barokexperimenten als de ongebouwde kerk van Pietro da Cortona ter ere van Chigi-paus Alexander VII in de vorm van de *monte paschi* van de Chigi’s, of van bepaalde voorbeelden van de artistieke productie van het pontificaat van de Barberini’s.

Mystiek tijdverdrijf

Zelfs naar de maatstaven van de vroege achttiende eeuw moet dit in de rest van Europa de indruk hebben gewekt van een wat ouderwets tijdverdrijf. Maar het toont ons een glimp van de wereld waartoe deze abten behoorden. We hebben inzicht in deze achtergrond nodig om vat te kunnen krijgen op de betekenis van zo’n gebouw en, meer algemeen, van de ontwikkelde Midden-Europese barokcultuur – in haar nadagen, net voor ze het onderspit dolf tegen de rigeur van de Verlichting. Deze geestelijken behoorden tot de laatste generatie die streefde naar een grote, erudiete hervorming via de christelijke kabbala, voordat deze beweging opging in het occultisme. Hun ambitie van een meer mystieke en symbolisch rijkere interpretatie van het christendom, gebruikmakend van de joodse kabbala, was de hele zestiende en zeventiende eeuw in Europa en met name in de Duitssprekende gebieden, inclusief Bohemen, gekoesterd door humanisten, theologen en natuurfilosofen als Johannes Reuchlin, Cornelius Agrippa von Nettesheim en Christian Knorr von Rosenroth. Na de rigoureuze onderdrukking tijdens de Contrareformatie had dit streven vooral in kringen van Midden-Europese cisterciënzers een ervaring gekend. Zo was de Duitse vertaling van John Dee’s *Monas Hieroglyphica* uit 1680 opgedragen aan Bernardus Rosa, de cisterciënzer abt van het nabijgelegen Grussau, in Silezië, dat toen onder de Boheemse kroon viel. Vejmluva’s belangstelling voor de kabbala wordt gestaafd door de aanwezigheid van verscheidene kabbalistische teksten in de kloosterbibliotheek. Abt Steinbach onthulde het merkwaardige gebruik onder deze abten om elkaar verjaardagsgroeten in de vorm van chronogrammen met kabbalistische symbolen te sturen.²⁴ In wat nog het meest wegheeft van een

verrassende barokvariant op de poëzie van Van Ostayen of Marinetti zijn de regels verbogen tot cirkels, een mijter, een zespuntige ster en een vijfbladige bloem.

In dezelfde inwijdingspreek die ik al citeerde wordt, en niet zuinig, de gematria, een vorm van kabbalistische numerologie gehanteerd. Gematria was de geheime leer van de kabbalisten die woorden als getallen interpreteert, en vice versa, en een relatie legt tussen woorden met identieke numerieke equivalenten. We ontdekken hoe ‘via kabbalistische berekening de uitdrukking *Adornas Weymluwa* gelijkstaat aan 1722’, het jaar van de inwijding van de kerk en van de zaligverklaring van Jan van Nepomuk.²⁵ Op verschillende momenten wordt Pacher’s preek met dat getal doorspekt: ‘In te (beate NEPOMVCene) SperaVI, Vt non ConfVnDar’ is een chronogram dat het getal 1722 oplevert. Elders in de



Pagina uit/Page from J.E.J. Pacher, *Risus Sarae*, Brno, 1723

23 Jakub Felix Jan Pacher, ‘Risus Sarae sive gaudia dedicationis ecclesiarum... dedicata’ (Brunæ (Brno): 1723 [1968]). Herdruk in: Alois Pichta (red.), *Slavnostní rec k svěcení kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore blíz města Zdáru dne 27.9.1722; Ze sborníku ‘Risus Sarae’ z r. 1723 prepsal, upravil, predmluvou a poznámkami opatřil Alois Plichta* (Žďár nad Sázavou, 1968), 38.

24 De originele kaarten zijn sindsdien verloren gegaan, maar er bestaan nog transcripties door O. Steinbach in: Brno, Archiv města Brna (Stadsarchief van Brno), sbírka Mitrovského [Mitrovsky coll.]; verg: Bohumír Lífka, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Zďáre nad Sázavou* (Brno: 1964), 68 en 140, noot 109. 25 Pacher, ‘Risus Sarae’, op. cit. (noot 23), 38.

of the original design, which was severely damaged by fire. This is in particular the case for the hyper complex roof forms of the chapels: truncated five-sided pyramids on pentagonal bases. They were holding large five-pointed stars and were crowned with statues and large obelisks. These in turn supported sizable metal structures of three-dimensional six-pointed stars.²¹

An Abbot’s Exuberant Iconographies

A star as the basis for a ground plan was not entirely unusual in Bohemia: one of the earliest examples was the star-shaped Renaissance-style hunting lodge on the White Mountain near Prague – also designed by an amateur, Archduke Ferdinand II. Yet, what makes the star-shape at Žďár extraordinary is the obsessive resort to the star in every part both of plan and elevation of the building, of its surrounding walls, of structure and decoration. In the interior of the church the pilgrims saw stars everywhere: on the vaults, on the walls, and even hovering above their heads there are large three-dimensional ones that penetrate ostensibly out of the triangular chapels into the central space. In the way that stars close, with a sparkling tension, each of the three Cantos of Dante’s *Divina Comedia*, it is also the stars that give the whole of the pilgrimage project its miraculous potential.

The five-, six-, eight- and ten-pointed stars all have complementary meanings, referring to Nepomuk, Marian and Cistercian iconography.²² Furthermore, the ogival forms of Santini’s Gothicising windows were suited to represented the saint’s major relic, his tongue, which is also represented in the summit of the central vault and on a stepping stone in front of the church entrance. However, the abbot’s appetite for symbolism went even further. A fragment of the sermon given at the consecration of the church makes this clear. Its meticulous descriptions make this text an exceptional document of emblematic Baroque thinking in Central Europe. The author, Jakub Pacher, a priest and friend of Vejmluva’s, explains: ‘I will only point this out: Wejmlvwa contains five Vs. Five Vs and five points symbolise the five rays of a star which, when they are linked together, form a five-pointed star. So in fact his family name itself forms a star.’²³ And a figure has been inserted in the text in order to make this even more obvious: ‘VVeimIVVv’ written in a circle forms a five-pointed star. Hence, the overall form of the church is equally an exuberant heraldic fantasy. It looks like the abbot, who had previously added Nepomuk stars to his own coat of arms, was aligning himself with exquisite Roman Baroque experiments, such as the unbuilt church of Pietro da Cortona in honour of the Chigi Pope Alexander VII in the form of the Chigi *monte paschi*, or some of the artistic production of the Barberini pontificate.

21 No drawings of the wall by Santini have survived, but an engraving and two sketches that date from before the fire of 1784 show the convoluted shapes. It is unclear whether all decorative elements, especially those on the engraving, were permanent. For a detailed description, see: De Meyer, *Johann Santini Aichel*, op. cit. (note 7), 352-356. 22 For a more detailed discussion, see: ibid., 333-344. 23 Jakub Felix Jan Pacher, ‘Risus Sarae sive gaudia dedicationis ecclesiarum... dedicata’ (Brunæ (Brno): 1723 [1968]). Reprinted in: Alois Pichta (ed.), *Slavnostní rec k svěcení kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hore blíz města Zdáru dne 27.9.1722; Ze sborníku ‘Risus Sarae’ z r. 1723 prepsal, upravil, predmluvou a poznámkami opatřil Alois Plichta* (Žďár nad Sázavou, 1968), 38. 24 The original cards have since been lost, but transcriptions by O. Steinbach survive in: Brno, Archiv města Brna (City Archive of Brno), sbírka Mitrovského [Mitrovsky coll.]; cf: Bohumír Lífka, *Minulost a přítomnost knižní kultury ve Zďáre nad Sázavou* (Brno, 1964), 68 and 140, note 109. 25 Pacher, ‘Risus Sarae’, op. cit. (note 23), 38. 26 Ibid.

Mystical Pastimes

Even by the standards of the early eighteenth century, in the rest of Europe this might have come across as somewhat outdated pastimes. Yet it shows us a glimpse of the world to which these abbots belonged. We need to understand this background in order to grasp more fully the meaning of such a building, and of learned Central-European Baroque culture in general – in the last days before it crumbled under Enlightenment rigor. These clerics belonged to the last generation that strived for a major erudite reform through the Christian cabbala, before this enterprise blended into occultism. Their aspiration of a symbolically even richer and more mystical interpretation of Christianity, using aspects of the Judaic Kabbalah, had been cherished in Europe and especially in the German lands, including Bohemia, throughout the sixteenth and seventeenth centuries by humanists, theologians and natural philosophers such as Johannes Reuchlin, Cornelius Agrippa von Nettesheim and Christian Knorr von Rosenroth. After the exacting repression by the Counter-Reformation, it had revived specifically in circles of Central-European Cistercians. The German translation of John Dee’s *Monas Hieroglyphica* of 1680, for instance, had been dedicated to Bernardus Rosa, the Cistercian abbot of nearby Grussau, in Silesia, then under the Bohemian Crown. Vejmluva’s interest in the cabbala is supported by the presence of several cabbalistic texts in the monastery library. Abbot Steinbach revealed the peculiar custom among these abbots of sending each other chronostic birthday greetings with cabbalistic symbols.²⁴ In what seems most like a surprising Baroque variant of the poetry of Van Ostayen or Marinetti, the verses are bent into circles, a mitre, a six-pointed star and a five-leaved flower.

In the same consecration sermon that I quoted before, gematria is scarcely restrained. Gematria was the secret teaching of the cabbalists, which interprets numbers as words and words as numbers, and which establishes a relationship between words with identical numerical equivalents. We learn how ‘through cabbalistic calculation, the expression *Adornas Weymluwa*’ equals 1722, the year of the consecration of the church and of the canonisation of St John of Nepomuk.²⁵ At various instances Pacher’s sermon is pervaded by that number: ‘In te (beate NEPOMVCene) speraVI, Vt non ConfVnDar’ is a chronogram that yields the number 1722. Elsewhere in the text, the typography of Pacher’s exclamation ‘VIVe DIV wenCesLae wejMLVwa!’ is stretched to obtain the blessed number once again.²⁶

Elite Esotericism and Popular Belief

On the Green Hill near Žďár, looming semiotic indigestion is avoided by means of a tightly restrained composition. Overcharged with iconography and personal ambitions, the final

tekst wordt de typografie van Pacher's uitroep: 'VIVe DIV wenCesLae wejMLVwa!' opgerekt om opnieuw bij het gezegende getal uit te komen.²⁶

Elite-esoterie en volksgeloof

Op de Groene Heuvel bij Žďár wordt een dreigende semiotische indigestie vermeden middels een streng ingehouden compositie. Overladen met iconografie en persoonlijke ambities, doet de uiteindelijke architectonische vorm evenwel denken aan de *simplicité seconde*, een tweede eenvoud, zoals Yves Bonnefoy het bestempelde:

Ik houd vooral van de barokkunst omwille van een eigenschap waarin ze zichzelf lijkt tegen te spreken. Wanneer in dorpskerken of kerken van arme gemeenschappen, of misschien meer nog in de meest bewuste, de meest wijze werken van rijpere architecten, de rusteloosheid van de vormen, de conflicten van ornament en veelheid tot rust komen – en plots een *tweede eenvoud* geboren wordt uit verteerde opwinding.²⁷

De schemerige mystiek van de kerk wordt vertaald in een zeer directe, simpele vorm die niet alleen kleine kringen ontwikkelde geestelijken aanspreekt, maar ook grote delen van de plaatselijke bevolking. Om door te dringen tot de populaire appreciatie van het gebouw – dat tenslotte een bedevaartskerk is – is er minstens één gegeven dat niet mag worden genegeerd. Nog in de achttiende eeuw zat in Bohemen, 'dat wonderbaarlijke land waar je doorheen moet, maar waar je niet mag talmen, of je wordt betoverd, behekst, veroemd',²⁸ de volksreligie vol geesten en magie. Zoals de titel van een hoofdstuk van de *Miscellanea Regni Bohemiae* van Bohuslav Balbín aangeeft: 'Monumenten, kerken, schatten, geesten en witte wieven.' Al had de fascinatie voor zulke verschijnselen soms een soort 'wetenschappelijke' dekmantel, zoals in de *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*²⁹ van de Franse benedictijn Dom Calmet uit 1746, werden deze vormen van bijgeloof in Bohemen gevoed door fantasierijke publicaties. Michaël Ranft uit Chemnitz, aan de Saksisch-Boheemse grens, was een van de belangrijkste exponenten van de achttiende-eeuwse *Vampirismuskforschung*. In 1728 publiceerde hij zijn *Magisterarbeit* aan de universiteit van Leipzig, *De masticatione mortuorum in tumulis*, al snel gevolgd door een sterk uitgebreide Duitse editie: *Tractat von*

dem Kauen und Schmatzen der Toten in der Graben (Verhandeling over het kauwen en smakken van de doden in hun graven).³⁰

Het uitdrijven van demonen door onder meer het eren van huisheiligen was in het Bohemen en Moravië van de achttiende eeuw nog gangbare praktijk. In een reisgids uit die tijd uitte een Britse auteur zijn verbazing over het feit dat deze religieuze praktijken, die 'normaal typerend zijn voor onontwikkelde sukkels van het laagste allooi' hier in alle lagen van de samenleving voorkwamen.³¹ Dat was mogelijk doordat er een duidelijk gedefinieerde relatie was tussen deze dagelijkse magische praktijken en de christelijke kabbala: magie, had Johannes Reuchlin gesteld, was een noodzakelijk onderdeel van een almachtige christelijke filosofie en de rol van de kabbala was zo'n magische filosofie *veilig* te maken en tegen demonische gevaren te beschermen.³² Dit verklaart waarom volgens Frances Yates zelfs de Venetiaanse frater Francesco Zorzi als een magiër kon worden beschouwd – zij het 'van zeer, zeer witte magie'.³³ Juist in de context van deze religieuze volkspraktijken had Cornelius Agrippa von Nettesheim de kabbala een cruciale rol toebedeeld.³⁴ 'De rol van de kabbala', aldus Agrippa, 'was niet alleen te voorzien in de hoogste bovenhemelse magie, maar ook om de veiligheid van de officiant tegen de demonen te verzekeren. (...) Ze is een verzekering tegen de demonen...'³⁵

Een Boheemse bedevaartganger kwam de kerk in Žďár niet alleen bezoeken om zijn lievelingsheilige te eren; hij zocht er ook bescherming tegen boze krachten. Zoals in de preek wordt vermeld zou Nepomuk 'de vijand zijn van uw vijanden en de folteraar van uw folteraars'. Nu wordt ons nog een reden duidelijk voor de merkwaardige vorm van de kerk. In deze religieuze context was de vijfpuntige ster uitermate geschikt: het pentagram, afkomstig

26

Ibid.

27

Yves Bonnefoy, 'La seconde simplicité', *l'Arc* (1990), 45. Mijn vertaling.

28

Guillaume Apollinaire, 'L'Otmika' (1903), in: *L'Hérésiastique et Cie* (1910). Gepubliceerd in: M. Décaudin (red.), *Oeuvres complètes*, deel 1 (Parijs: Balland et Lecat, 1965), 156. Mijn vertaling.

29

Dom A. Calmet, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie...* (Sénones, 1746).

30

Michaël Ranft, *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (Leipzig: Breitkopf, 1725); idem: *De masticatione mortuorum in tumulis, (Oder von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern) liber singularis: exhibens duas exercitationes, quarum*



Encomium voor abt Tytli/Encomium for abbot Tytli, Piasy, 1736

prior historico-critica posterior philosophica est. (Leipzig: Martini, 1728). Latere, uitgebreide editie in het Duits: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyr und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden* (Leipzig: Teubner, 1734).

31

'... ordinairement (soient) le partage des ignorants et des bigots de la dernière classe', Moore, *Lettre d'un voyageur anglais* (Franse editie: 1781), 347-350. Mijn vertaling.

32

Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (Londen: Warburg Institute, 1979 [1987]). Ik heb de Franse vertaling geraadpleegd: *La philosophie occulte à l'époque Élisabéthaine* (Parijs: Dervy, 1987), 57-58.

33

Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 57.

34

Agrippa maakt in zijn *De vanitate scientiarum* onderscheid tussen witte magie en wiskundige magie, en samen worden ze gesteld tegenover boze magie, waarmee de duivel wordt aangeroepen. Verg: H. Cornelius Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium* (1526), en talloze latere uitgaven. Met goede magie worden de engelen aangeroepen, via de kabbala. Verg: Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 67-68.

35

Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 74. Mijn vertaling en cursief.

architectural form, however, is reminiscent of the *simplicité seconde*, a second simplicity, coined by Yves Bonnefoy:

I love Baroque art especially for a quality where it seems to contradict itself. When, in village churches or in those of poor communities or maybe even more so in the most conscious or wisest works of aging architects, the anxiety of forms, the conflicts of ornaments and multitude appease – and a *second simplicity* is suddenly born out of consumed agitation.²⁷

The church's crepuscular mysticism is translated into a most direct, simple form that appeals not only to small circles of erudite clerics, but also to large sections of the local populace. In order to penetrate to that popular reading of the building – which is, we should not forget, a pilgrimage church – there is at least one fact that should not be ignored. Even as late as the eighteenth century, in Bohemia, 'that wondrous land through which you must pass but where you must not tarry, lest you be enchanted, bewitched, doomed'²⁸ folk religion was still full of ghosts and magic. As the title of a chapter of *Miscellanea Regni Bohemiae* by Bohuslav Balbín indicates: 'Monuments, churches, treasures, ghosts and white ladies.' Even if fascination for these phenomena sometimes had a kind of 'scientific' cover, such as in the French Benedictine Dom Calmet's 1746 *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*,²⁹ in Bohemia imaginative publications fuelled these forms of superstition. Michaël Ranft, of Chemnitz, on the Saxon-Bohemian border, was one of the major exponents of eighteenth-century *Vampirismuskforschung*. In 1728 he published his *Magisterarbeit* at the University of Leipzig, *De masticatione mortuorum in tumulis*, followed rapidly by a largely extended German edition: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Toten in der Gräben* (Treatise on the Chewing and Smacking of the Dead in their Graves).³⁰

Driving out demons, by, among other things, honouring household saints, was still a common practice in Bohemia and Moravia. In an eighteenth-century guidebook, the British author expressed amazement about the fact that these religious practices, which are 'normally typical of ignorant simpletons of the lowest order', were here spread across all layers of society.³¹ That could be the case because there was a well-defined relationship between these daily magical practices and the Christian kabbala: magic, as Johannes Reuchlin had argued, was a necessary component of an almighty Christian philosophy, and the role of the kabbala was to make such a magical philosophy *safe*, and protect it from demonic dangers.³² This explains why, according to Frances Yates,

27

Yves Bonnefoy, 'La seconde simplicité', *l'Arc* (1990), 45. My translation.

28

Guillaume Apollinaire, 'L'Otmika' (1903), in: *L'Hérésiastique et Cie* (1910). Published in: M. Décaudin (ed.), *Oeuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Balland et Lecat, 1965), 156. My translation.

29

Dom A. Calmet, *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie...* (Sénones, 1746).

30

Michaël Ranft, *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis* (Leipzig: Breitkopf, 1725); idem: *De masticatione mortuorum in tumulis, (Oder von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern) liber singularis: exhibens duas exercitationes, quarum prior historico-critica posterior philosophica est.* (Leipzig: Martini, 1728). Later, augmented ed. in German: *Tractat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyr und Blut-Sauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bißher zum Vorschein gekommene Schrifften recensiret werden* (Leipzig: Teubner, 1734).

31

'... ordinairement (soient) le partage des ignorants et des bigots de la dernière classe', Moore, *Lettre d'un voyageur anglais* (French edition: 1781), 347-350. My translation.

uit de cultuur van druïdes en magie, en in het christendom voortgezet door christelijke kabbalisten als Agrippa, heeft sinds onheugelijke tijden gestaan voor bescherming tegen boze, beheksende krachten.³⁶ De kapel fungeert dus als een gigantische *Drudenfuss* of pentagram.

Mephisto: Gesteh ich's nur! dass ich
hinausspaziere,
Verbietet mir ein kleines Hindernis,
Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle...
Faust: Das Pentagramma macht dir Pein?³⁷

Mephisto: Tja! 'k Zou me graag op weg begeven,
Alleen is er een kleine hindernis:
Daar bij de drempel, dat pentakel...
Faust: Ai! Pijnigt je mijn pentagram?

Epiloog

Cruciaal voor dit gebouw en in zekere zin voor de hele laat-barokarchitectuur zijn de meerdere lagen en mogelijke interpretaties. Santini's bedevaartskerkje in Žďár is een vormexperiment, geworteld in lokale bouwtradities én in intellectueel vermaak; het moest zowel erudiete belangstelling wekken als tot de volksverbeelding spreken – en daartoe werden praktijken gerecycleerd, die zowel uit het volksgeloof als uit heidense tradities afkomstig waren.

Onze aandacht is niet alleen gericht op een architect, zijn ontwerpen en zijn opdrachtgever, maar ook op het snijpunt van twee praktijken: enerzijds de intellectuele, contemplatieve en propagandistische praktijk van abten, filosofen en academici; anderzijds een veel pragmatischer, 'lagere' praktijk: die van het bouwen. In tegenstelling tot de pauselijke vertrouweling Bernini of de astronomieprofessor Wren waren de Praagse architecten rond 1700 het analfabetisme nauwelijks ontgroeid. Als je de zeldzame theoretische publicaties uit het Boheemse bouwmeestersmilieu – welgeteld één traktaat, gedictieerd door een analfabeet³⁸ – zou spiegelen aan de polypragmasie van de abten, zouden ze onrustbarend banaal overkomen. Maar veel minder banaal is de materialiteit van het gebouwde, omdat daarin alles wat theorie is geplaatst wordt binnen de vorm van de metafoor, onder het teken van de ambiguïteit.³⁹ Rond 1700 keken in Bohemen beide praktijken, elk op hun eigen manier, uit op twee werelden, twee tradities: op de restanten van een middeleeuwse, fantasierijke traditie, verbonden met gotische en geometrische verhoudingen, maar ook op de persuasieve, retorische

post-Tridentijnse beeldcultuur van de barokke allegorie. Die twee werelden komen bij Santini samen in een nieuwe ideologische context. Zoiets kon gebeuren, doordat de status van de taal in de voorgaande eeuw ingrijpende veranderingen had ondergaan. 'Betekenis lag niet vast maar werd gefabriceerd; ze werd gemaakt, bewerkt en ongedaan gemaakt door de rivaliserende verlangens van onafhankelijke geesten die bovendien opkwamen voor het inheemse.'⁴⁰ De abten belaadden de architectuur ijverig met betekenissen die een afspiegeling waren van hun enthousiaste eruditie, maar die bovenal dienstig waren aan hun strategische doelstellingen en dus de mogelijkheid van een volkse interpretatie moesten openlaten. De beeldcultuur van dit dense netwerk van katholieke devotie, dat met zijn talloze kapellen en bedevaartsoorden het Boheemse landschap doordrenkt, is afgestemd op de gecultiveerde wensen van de clerus, maar ook op de kwezelarij van de (klein)burgerij in de steden en dorpen, en op de volksmythen van de plattelandsbevolking. De extatische heiligdommen van Bohemen staan ver af van de metafysische renaissancekoepels waaronder, aldus Wittkower, 'een Barbaro een zwakke echo kon waarnemen van de onhoorbare muziek der sferen'.⁴¹ De hemelse harmonie is nu doorspekt met de dissonanten en de Stravinskiaanse ritmes van de volksmuziek.⁴²

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

35
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (noot 32), 74. Mijn vertaling en cursief.
36
Op plaat III van zijn *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* toont Heinrich Khunrath de vijfpuntige ster, met het volgende bijschrift: 'Aanschouw het SIGNACULUM dat overwint en de vijanden op de vlucht jaagt! Het wonderbaarlijke PENTACULUM van de vijf hiërogliefen.' H. Khunrath, *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* (Hanau: 1609). Verg: Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or; rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, deel II (Paris: Gallimard, 1931), 73–74.

37
J.W. von Goethe, *Faust* (1773–1832). In Goethe's *Faust* belet het pentagram Mephistofeles de kamer te verlaten. Nederlandse vertaling: Ard Posthuma (2001).

38
Abraham Leuthner, *Grundtliche Darstellung der funff Seullen* (Praag: 1677).
39
Deze observatie draagt de sporen van een gesprek dat ik met Manfredo Tafuri had in de beginfase van mijn onderzoek naar Santini.
40
Giancarlo Maiorino, *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (University Park/ Londen: Pennsylvania State University Press, 1990), 157.
41
Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism', in: *Studies of the Warburg Institute*, deel 16 (Londen: Warburg Institute, 1949). Herziene uitgave: (Londen: Academy Ed., 1988), 129.
42
Voor de verwijzing naar Stravinsky en voor veel meer ben ik dank verschuldigd aan Gerard van Zeijl.

even the Venetian friar Francesco Zorzi could be considered a magician – be it 'of a very, very white magic'.³³ Precisely in the context of these popular religious practices Cornelius Agrippa von Nettesheim had ascribed a crucial role to the cabbala.³⁴ 'The function of the caballa', as Agrippa saw it, 'was not only to provide for the highest supercelestial magic, but also to ensure, at all levels, the protection of the celebrant against demons. . . . It is an insurance against demons . . .'.³⁵

A Bohemian pilgrim came to visit the church at Žďár not merely to honour his beloved saint: he was also seeking protection from him against evil forces. As is mentioned in the sermon, Nepomuk would 'be the enemy of your enemies, and the torturer of your torturers'. We can now grasp a further reason for the peculiar shape of the church. In this religious context the five-pointed star was perfectly appropriate: the pentagram, originating from druid and magical culture and perpetuated into Christianity by Christian cabbalists such as Agrippa, had stood since time immemorial for protection against evil and bewitching forces.³⁶ The chapel acts as a giant *Drudenfuß*, or pentacle.

Mephisto: Gesteh ich's nur! dass ich
hinausspaziere,
Verbietet mir ein kleines Hindernis,
Der Drudenfuß auf Eurer Schwelle...
Faust: Das Pentagramma macht dir Pein?³⁷

Mephistopheles: I must confess, my
stepping o'er
Thy threshold a slight hindrance doth
impede;
The wizard-foot doth me retain.
Faust: The pentagram thy peace doth mar?

Epilogue

Crucial to this building, and in some way to late Baroque architecture, are its multiple layers and possible keys of lecture: Santini's small pilgrimage church at Žďár is a formal experiment that originated in local building traditions and in highbrow divertissements; it was intended to captivate both erudite interest and popular imagination – for which it recycled practices taken from both popular devotion and pagan traditions.

Yet, the focus of our attention did not only consist of an architect, his designs and his patron, but also of the intersection between two conventions: on one side the erudite, contemplative and propagandist conventions of the abbot and his fellow clergy men, philosophers and academics; on the other a much more pragmatic convention, on a much lower level: architecture. In contrast to the pontifical confidant Bernini, or the astronomy professor Wren, Prague architects of about 1700 had barely outgrown illiteracy. If the rare theoretical publications of Bohemian architectural circles – which

generated one single treatise, dictated by an illiterate³⁸ – were compared with the abbot's polypragmatism, they would appear to be disconcertingly banal. But the material aspect of what they built is much less banal, because it puts *theories* into the form of a metaphor, under the sign of ambiguity.³⁹

Around 1700 in Bohemia both conventions, each in their own way, looked out on two worlds, two traditions: on the remnants of a medieval, fanciful tradition linked to Gothic and geometrical proportions, as well as on the persuasive, rhetorical post-Tridentine visual culture of Baroque allegory. Both worlds come together in Santini in a new ideological context. Something of this kind was able to happen because the status of language had undergone drastic transformations in the previous century. 'Meaning was not enshrined but manufactured; it was made, remade, and unmade by the competing wills of independent minds who also favoured the vernacular.'⁴⁰ The abbots diligently loaded architecture with meanings that reflected their zestful erudition, but which above all met their strategic concerns and therefore imply the possibility of a popular reading. The visual culture of this dense network of Catholic devotion, which impregnates the Bohemian landscape with its countless chapels and places of pilgrimage, is tailored to the sophisticated desires of the monastic clerks, but also to the bigotry of the middle and lower middle classes in towns and villages, and to the popular myths of the rural population. The ecstatic sanctuaries of Bohemia are far distant from the metaphysical Renaissance domes under which, according to Wittkower, 'a Barbaro could experience a faint echo of the inaudible music of the spheres':⁴¹ the heavenly harmony is shot through with dissonances and with the Stravinskian rhythms of folk music.⁴²

32
Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (London: Warburg Institute, 1979 [1987]). I consulted the French translation: *La philosophie occulte à l'époque Élisabéthaine* (Paris: Dervy, 1987), 57–58.
33
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 57.34
Agrippa, in his *De vanitate scientiarum*, distinguishes between a white magic and a mathematical magic, which are both contrasted with

evil magic, which invokes the devil. Cf. H. Cornelius Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium* (1526), and countless later eds. Good magic invokes the angels, through the cabbala. Cf. Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 67–68.
35
Yates, *The Occult Philosophy*, op. cit. (note 32), 74. My translation and italics.
36
In plate III of his *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae*

Heinrich Khunrath shows the five-pointed star and adds the following caption: Behold the SIGNACULUM which vanquishes and makes the enemies flee! The wondrous PENTACULUM of the five hieroglyphs.' H. Khunrath, *Amphitheatrum Æternæ Sapientiae* (Hanau: 1609). Cf: Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or; rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, vol. II (Paris: Gallimard, 1931), 73–74.
37
J.W. von Goethe, *Faust* (1773–1832). In Goethe's *Faust*, the pentagram prevents Mephistopheles from leaving the room.
38
Abraham Leuthner, *Grundtliche Darstellung der funff Seullen* (Prague: 1677).
39
This observation bears the mark of a conversation, at the early stages of my Santini research, with Manfredo Tafuri.
40
Giancarlo Maiorino, *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of the Arts* (University Park/ Londen: Pennsylvania State University Press, 1990), 157.

41
Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism', in: *Studies of the Warburg Institute*, vol. 16 (London: Warburg Institute, 1949).
Revised ed.: (London: Academy Ed., 1988), 129.
42
For the reference to Stravinsky, and much more, I am indebted to Gerard van Zeijl.

De geschiedenis als reproductie

Over Nicholas Hawksmoors replica’s

Een van de opvallendste eigenaardigheden van Nicholas Hawksmoor’s ontwerppraktijk is zijn onophoudelijke toeëigening en bewerking van precedenten uit de architectuurgeschiedenis. Recente studies hebben veel van de historische projecten die als bronmateriaal dienden voor Hawksmoor’s ontwerpen, aan het licht gebracht. De specifieke werkwijze en technieken, waarvan hij gebruik maakte bij het verwerken van deze historische projecten in zijn architectuur, zijn echter niet in detail bestudeerd. Dit essay onderzoekt één van Hawksmoor’s typische manieren om zich de architectuurgeschiedenis toe te eigenen en die in zijn architectuur te verwerken – een werkwijze waarbij het motief van de *replica* een centrale plaats inneemt. Deze specifieke manier van citeren speelt een belangrijke rol in verschillende projecten van de architect: in de paviljoens die verspreid in het park rond Castle Howard liggen, in het ontwerp van het dak van Blenheim Palace, en in de torenspitsen van Hawksmoor’s kerken in Londen, waarvan het ontwerp van de St. George als voornaamste voorbeeld kan dienen.

De St. George in Bloomsbury (1716-1731) is de laatste van de zes kerken die Hawksmoor in Londen bouwde gedurende de eerste decennia van de achttiende eeuw. De kerken maakten deel uit van het reconstructiewerk dat vanaf 1711 in Londen plaatsvond als reactie op de grote brand van 1666.

Het ontwerp voor de St. George staat onder andere bekend om zijn enorme hexastyle porticus en de notoir ingewikkelde plattegrond, gebaseerd op een door Hawksmoor zelf vervaardigde reconstructie van een vroeg Grieks kerkmodel, dat hij bewerkte om te voldoen aan liturgische eisen en door de locatie opgelegde beperkingen.¹

Dit essay richt zich echter op een derde, eigenaardig kenmerk van de St. George: de getrapte, op zuilen geplaatste piramide die als torenspits fungeert. Deze torenspits is een bewerkte reconstructie van het mausoleum van Halicarnassus – een historisch project dat in de loop der tijd op uiteenlopende manieren is beschreven en afgebeeld – en was min of meer gebaseerd op een tekening van Hawksmoor’s eigen hand.² Hawksmoor’s reconstructie was een getekende weergave van Christopher Wren’s beschrijving van het graf in Mausolus, die op haar beurt een interpretatie was van een fragmentarische beschrijving van Plinius de Oudere. Door gebruik te maken van de typische afgetopte, vierkante piramide met een getrap dak liet Hawksmoor er geen twijfel over bestaan dat de torenspits moest worden beschouwd als een reconstructie (of tenminste een representatie) van dit archaische bouwwerk.³

1 Kerry Downes, *Hawksmoor* (Londen: Thames & Hudson, 1969).
2 Deze toeschrijving verschijnt al in de monografie over Hawksmoor van Kerry Downes uit 1959; Vaughan Hart stelt in zijn monografie uit 2002 dat de voorbeelden waarnaar de replica’s verwezen, ook bij de tijdgenoten van Hawksmoor algemeen bekend waren. Zie: Kerry Downes, *Hawksmoor* (Londen: Zwemmer, 1959) en Vaughan Hart, *Nicholas Hawksmoor: Rebuilding Ancient Wonders* (New Haven: Yale University Press, 2002), 142.

3 Een latere, fantasierijkere versie van het mausoleum duikt op in Hawksmoor’s collectie tekeningen voor kerkgevels en komt nog exacter overeen met de versie die uiteindelijk op de St. George werd gebouwd. De eerste tekening, gebaseerd op Wren’s beschrijving, werd gepubliceerd in Wren’s laatste traktaat: *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wren in 1750*. Voor een gedetailleerde bespreking van deze reconstructies, zie: Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (noot 2), 22.

(links/links) Hawksmoor’s reconstructie van het Halicarnassus mausoleum in Wren’s *Tracts*/Hawksmoor’s reconstruction of the Halicarnassus Mausoleum in Wren’s *Tracts*. (rechts/right) Een latere reconstructie van het Halicarnassus mausoleum/A later reconstruction of the Halicarnassus Mausoleum



Processing History

On Nicholas Hawksmoor’s Replicas

One of the most striking peculiarities of Nicholas Hawksmoor’s architecture is its incessant appropriation and reworking of architecture-historical examples. The (relatively recent) studies of the architect’s work have revealed many of the precedents that have served as source material for his design practice, but the specific operations and techniques employed by Hawksmoor have not been examined in their particularity. The following essay investigates one of Hawksmoor’s specific modes of appropriating and processing architecture history and in which the theme of the replica occupies a central position. These specific historical quotations appear for instance in the sprawled pavilions of the Castle Howard landscape, in the design of the Blenheim Palace roof and in the steeples of his London churches, of which the design for St George’s might serve as a prime example.

St George, Bloomsbury (1716-1731) is the last of Hawksmoor’s six London churches, which were part of the reconstruction work that took place in the City of London from



1711 onward as a response to the Great Fire of 1666. The project is known among other things for its large-scale hexastyle portico and its notoriously complicated plan, which was based on a reconstruction of an early Greek church model – made by Hawksmoor himself – that was adapted in order to accommodate both the liturgical brief and the restrictions offered by the site.¹

In this essay, however, the focus lies on the third peculiar feature of St George’s: the stepped pyramid on columns that serves as its spire and which is presented as a reworked reconstruction of the Halicarnassus Mausoleum.² This specific reconstruction of the Mausoleum, an ancient structure that has been described and visually represented in various ways, was loosely based on a drawing by Hawksmoor’s own hand. This visual reconstruction reproduced an earlier written account of the tomb in Mausolus by Christopher Wren, which itself was an interpretation of a fragmentary description by Pliny the Elder. The truncated square pyramid with its stepped roof left no doubt that it was this ancient project that is reconstructed – or at least represented – in Hawksmoor’s spire.³

Of Hawksmoor’s London churches, built between 1712 and 1731, St George’s is not the only project in which the reproduction of a historical exemplar functions as a central theme. Hawksmoor had conceived the spires of his other London churches in a similar way: his project drawings include reproductions of Egyptian pyramids and obelisks, the Roman tomb at Julii, a column resembling Trajan’s, and the octagonal Tower of the Winds at Athens.⁴ These reconstructions appear in the parts of the church buildings where Hawksmoor operated within a context characterised by a relative lack of constraints: although the commission responsible for Hawksmoor’s assignment for the churches had proposed an extensive set of generic, yet detailed restrictions for the total of 50 new churches that were planned to be built throughout London, an exception was made for the design of their steeples and towers.⁵ Moreover, the steeples were an architectural element for which an acceptable (non-Gothic) precedent did not exist at the time and thus allowed for certain liberties. Of all the London Churches it is in St George’s – the project for which Hawksmoor could not only draw on the experience acquired in the construction of the previous churches, but also profited from the relatively substantial budget reserved for the Bloomsbury location⁶ – where the appropriation of a central historical referent is most articulated and assumes the most peculiar, outspoken form.

One of the most striking peculiarities of the St George steeple is the distinct, almost object-like appearance of the reproduction

1 Kerry Downes, *Hawksmoor* (Londen: Thames & Hudson, 1969).
2 This attribution already appears in Kerry Downes’ 1959 monograph on Hawksmoor; Vaughan Hart argues in his 2002 monograph that the referents of the replicas were also generally known to Hawksmoor’s contemporaries. See Kerry Downes, *Hawksmoor* (Londen: Zwemmer, 1959) and Vaughan Hart, *Nicholas Hawksmoor: Rebuilding Ancient Wonders* (New Haven: Yale University Press, 2002), 142.
3 A later and more imaginative version of the Mausoleum resurfaces in Hawksmoor’s collection of drawings for church fronts and more precisely resembles the one finally built on St George’s. The first drawing, based on Wren’s description, was published in the last of Wren’s Tracts, *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wren* in 1750. For a detailed discussion of these reconstructions see Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (note 2), 22.
4 Ibid., Chapter 6.
5 Ibid., 142. Hawksmoor proved to be aware of this exception: he was even reprimanded by the commission for being overly self-determined in his decisions in these cases.
6 Ibid., Chapter 5.

De St. George is niet de enige van Hawksmoor's Londense kerken waarin de reproductie van een historisch voorbeeld een centraal thema vormt. Hawksmoor had voor de spitsen van zijn andere kerken gebruik gemaakt van eenzelfde concept: zijn ontwerptekeningen voor de spitsen tonen onder meer reproducties van Egyptische piramides en obeliskken, het Romeinse graf van de Julii, een zuil die op die van Trajanus lijkt en de achthoekige Toren van de Winden in Athene.⁴ Deze reconstructies verschijnen opvallend genoeg juist in dat onderdeel van het ontwerp waar Hawksmoor relatief veel vrijheid had: de commissie die verantwoordelijk was voor Hawksmoor's opdracht, had een uitgebreide reeks generieke, maar desalniettemin gedetailleerde, voorschriften opgesteld voor de in totaal 50 nieuwe kerken die in Londen gebouwd moesten worden – alleen de spitsen en torens waren uitgezonderd van deze regels.⁵ Daarnaast bracht het feit dat de spits een architectonisch element was, waarvoor op dat moment geen acceptabel, dat wil zeggen niet-gotisch, precedent bestond, een bepaalde vrijheid met zich mee. De St. George – het ontwerp waarvoor Hawksmoor niet alleen kon putten uit de ervaring die hij had opgedaan in de bouw van eerdere kerken, maar waar hij ook profiteerde van het relatief ruime budget dat voor de locatie in Bloomsbury was gereserveerd⁶ – blijkt van alle Londense kerken bovendien het project, waarin Hawksmoor op de meest geprononceerde manier gebruik maakt van een historische referentie en zijn werkwijze een merkwaardige, uitgesproken vorm aanneemt.

Het is in de eerste plaats opvallend dat de reproductie van het mausoleum in de torenspits van de St. George een bijna objectachtige verschijning heeft. Omdat de grenzen met de rest van het gebouw duidelijk gedefinieerd zijn, versmelt de spits niet met de compositie als geheel. En omdat de reconstructie van het mausoleum compositorisch werkt als een op zichzelf staand geheel, is het niet voldoende die te begrijpen als onderdeel van een architectonische

assemblage – een term die in veel andere gevallen heel passend is om Hawksmoor's ontwerpen te beschrijven. De torenspits van de kerk lijkt eerder te functioneren als een compleet gebouw, ingebed in de compositie van de St. George – of zelfs letterlijk er bovenop gezet. Zo bezien kan het onderste deel van de St. George beschouwd worden als een onderstel, waarop de reconstructie van het mausoleum, verheven boven de stad, aan een publiek wordt gepresenteerd als een voorwerp op een voetstuk. Dit motief duikt niet alleen op in de meeste andere kerken van Hawksmoor in Londen, maar ook op verschillende andere momenten in zijn oeuvre: bijvoorbeeld in de piramide in het park van Castle Howard, de kleine belvédère-paviljoens bovenop Blenheim Palace en de voorgestelde monumentale obelisk in het park van het landhuis.

In het geval van de St. George wordt het 'plezier waarmee Hawksmoor objecten op een voetstuk zet', wat in algemene zin als kenmerk van zijn praktijk is beschouwd,⁷ gecombineerd met een specifieke compositorische techniek: een manipulatie van schaal, gebaseerd op het spiegelen van bepaalde gevelementen. Het is een overduidelijk gegeven (dat desalniettemin meestal onvermeld blijft) dat veel van de historische voorbeelden die Hawksmoor in de vorm van reconstructies in zijn gebouwen heeft verwerkt, oorspronkelijk gigantische afmetingen hadden en dus vele malen groter waren dan de replica's die in zijn architectuur opduiken.⁸ Deze drastische reductie in schaal geldt zowel voor de mausoleum-spits van de St. George als voor de reproducties van de Toren van de Winden, de Romeinse grafmonumenten en natuurlijk de Egyptische piramides die in de andere spitsen opduiken. Belangrijker dan deze feitelijke schaalverkleining is het opmerkelijk dat deze replica's in Hawksmoor's architectuur door middel van compositorische middelen ook daadwerkelijk als miniatures aan de toeschouwer worden gepresenteerd. Het is zeker mogelijk om te beweren dat Hawksmoor in het geval van de St. George het mausoleum omvormde tot een uitvergroot

⁴ Ibid., hoofdstuk 6.

⁵ Ibid., 142. Hawksmoor bleek zich bewust te zijn van deze uitzondering: hij werd zelfs door de commissie berispt, omdat hij op deze punten te eigenmachtig beslissingen zou nemen.

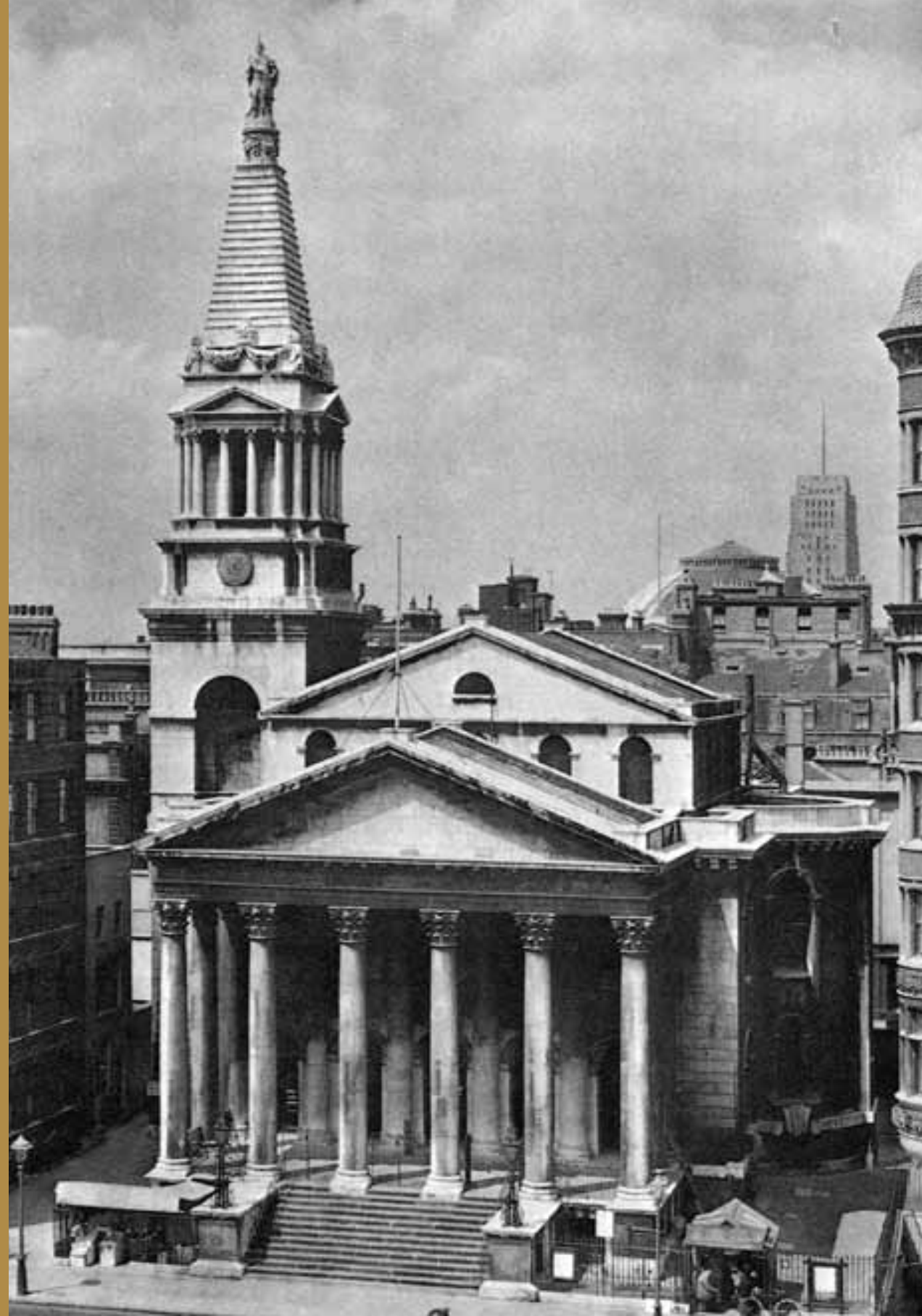
⁶ Ibid., hoofdstuk 5.

⁷ Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (noot 1), 38.

⁸ Zo zou het mausoleum rond 45 m hoog zijn geweest; in de bekende reconstructies van Fischer von Erlach is het zelfs nog veel

groter en kruipen de mensen als mieren rond aan de voet ervan. Hawksmoor's replica in de St. George is daarentegen maar 14 m hoog. Het is daarom twijfelachtig of het waar is wat Vaughan beweert, namelijk dat Hawksmoor 'er met het nabouwen van een "wereldwonder" uit de Oudheid duidelijk op uit

was een modern wereldwonder te bouwen'. In: Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (noot 2), 52.



koninklijk wapenschild,⁹ maar vanuit een ander perspectief kun je evengoed stellen dat de architectuur van Hawksmoor's 'onderstel' de objectachtige reconstructie precies op tegenovergestelde wijze presenteert: namelijk als een miniatuur-replica.

Zoals Susan Stewart al opmerkt in haar cultuur geschiedenis van de miniatuur, komt een gevoel van schaal in de eerste plaats tot stand 'op basis van een aantal gelijkenissen'.¹⁰ In de architectuur van de St. George blijkt de manipulatie van schaal dan ook te worden bereikt op basis van een aantal identieke motieven en compositorische verhoudingen, die sterk verschillende afmetingen aannemen. We zullen onze bespreking hier beperken tot de voorgevel van de kerk. Hier is in de eerste plaats sprake van een opvallende gelijkenis tussen de centrale porticus en de mausoleum-spits: de verhoudingen van het reusachtige fronton en het ondersteunende fries van de eerste zijn nagenoeg gelijk aan die van de tweede, en ook de afzonderlijke zuilen van de porticus hebben dezelfde verhoudingen en vorm als die in de spits. Door deze gelijkenis komen de twee over als 'dubbelgangers', een vergelijking die het mausoleum doet verschijnen als een soort miniatuur. Dit effect wordt nog versterkt door een aantal andere, minder opvallende compositorische ingrepen: de opening in de gevel recht onder het mausoleum – een rond venster, net als overigens alle openingen in de westgevel – is bovenmaats in vergelijking met de rest en versterkt door een ingreep precies op het punt waar de twee

in elkaar overgaan nog verder het verschil in schaal tussen het mausoleum en zijn 'voetstuk'. Bovendien heeft de spits in vergelijking met de rest van de gevel, en in verhouding tot zijn geringere omvang, een relatief verfijnde detaillering. In de onderdelen van het mausoleum die de porticus van de kerk spiegelen, is het niveau van detaillering ongeveer even complex, alleen kleiner van schaal. De extra ornamenten bij de spits, die zeker in verhouding tot de rest van de gevel een hoge dichtheid aan details bevat, versterken alleen nog maar de presentie van het mausoleum als miniaturgebouw.

Hawksmoor's bijzondere preoccupatie met schaaleffecten speelt niet alleen een rol in de St. George, maar duikt herhaaldelijk op in het oeuvre van de architect. In zijn eerdere werk manipuleert Hawksmoor vaak de verhoudingen van zijn gevelcomposities om de indruk te wekken dat elementen zeer klein of juist uitzonderlijk groot van schaal zijn. Opmerkelijk is dat Hawksmoor in al deze voorbeelden het effect van een schijnbaar gigantische omvang als doel op zich niet lijkt na te streven; vaak functioneren de bovenmaatse elementen in zijn werk juist als middel om een effect van miniaturisatie op te roepen. De oostgevel van het King William Block van Greenwich Hospital (1699–1707) – Hawksmoor werkte samen met Wren aan dit project, maar algemeen wordt aangenomen dat hij verantwoordelijk was voor het ontwerp van de oost- en westgevels¹¹ – kan dienen als een vroeg voorbeeld van zulke manipulaties. Voor de oostgevel



Met de klok mee/Clockwise: St Alfege, Greenwich; St Anne, Limehouse; St George-in-the-east; Nicholas Hawksmoor en/and John James, St John, Horselydown; St Luke, Old Street; St Mary, Woolnoth

⁹ Zie: Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (noot 1).

¹⁰ Susan Stewart, *On Longing* (Londen: Duke University Press, 1993).

¹¹ Verg.: Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (noot 1), 46.



St George, Bloomsbury, Londen/London: Torens/spits/Steeple

of the Mausoleum. As its boundaries are clearly delineated from the rest of the building, the steeple clearly refrains from merging into the rest of the building; and as it compositionally functions as a whole in itself, it even refuses to be regarded as a mere part of a larger architectural assemblage – an apt term in many other cases with which to describe Hawksmoor's projects. Rather, the church's steeple appears as a complete building, embedded within the composition of St George's – or literally placed on top of it. From this perspective, the lower part of St George's becomes legible as a support structure on which the steeple is lifted and presented to an audience: as an object raised on a pedestal. This is a motif that occurs in most of Hawksmoor's other London churches, and in fact resurfaces throughout his oeuvre as a whole: for instance in the Pyramid in the Castle Howard garden, the small belvedere pavilions on top of Blenheim Palace and the Blenheim Memorial.

In the case of St George's, Hawksmoor's 'delight in putting objects on pedestals', which has been recognised as a general characteristic of his practice,⁷ coincides with a particular compositional mirroring and play of scale. It is a quite obvious

given – which is nevertheless generally left unmentioned – that many of the historical examples incorporated in Hawksmoor's architecture as reconstructions were gigantic in terms of their size and far exceeded the size of their reworked replicas.⁸ This drastic reduction of scale holds equally for the St George Mausoleum and the Tower of Winds, the Roman Tombs and of course the Egyptian Pyramids that appear in the other spires. Moreover, it is important to note that Hawksmoor's architecture effectively stages the appearance of these replicas as miniatures by compositional means. Indeed, it might be said that, in St George's, Hawksmoor converted his reconstruction of the Mausoleum into an enormous coat of arms;⁹ but from a different perspective, it seems just as plausible to argue that Hawksmoor's 'support structure' presents the object-like reconstruction, lifted above the London rooftops, in precisely the opposite manner: as a miniature replica.

As Susan Stewart recalls in her cultural history of the miniature, scale is first and foremost 'established by means of a set of correspondences'.¹⁰ Indeed, the architecture of St George's achieves the manipulation of the scale of its steeple on the basis of various corresponding motifs and proportions which assume a different size. We will here restrict our discussion to the church front. Here, the principal correspondence is established between the portico and the Mausoleum: the proportions of the enormous pediment and the supporting frieze of the front portico have precisely the same proportions as those of the Mausoleum, just as the individual columns of the main portico have the same individual proportions and form as those in the spire. This correspondence allows the two to appear as a comparable 'double' that makes the mausoleum appear as a minute construction. This effect is further supported by less conspicuous compositional interventions: the façade opening right underneath the Mausoleum – a rounded window, similar to all of the openings in the west front – is oversized when compared with the rest, further contrasting the scale between the Mausoleum and its 'pedestal' – the main body of the building – right at the point of transition. Furthermore, in terms of the size of its elements, the detailing of the Mausoleum is much more refined than that of the rest of the façade. In the elements that mirror the main portico, the level of detail is not reduced according to the decrease in size: the Mausoleum contains roughly the same intricacy of ornaments but principally on a much smaller scale. The other ornaments of the Mausoleum, which contains a relatively dense amount of details, only further strengthens its appearance as a minute structure.

⁷ Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (note 1), 38.

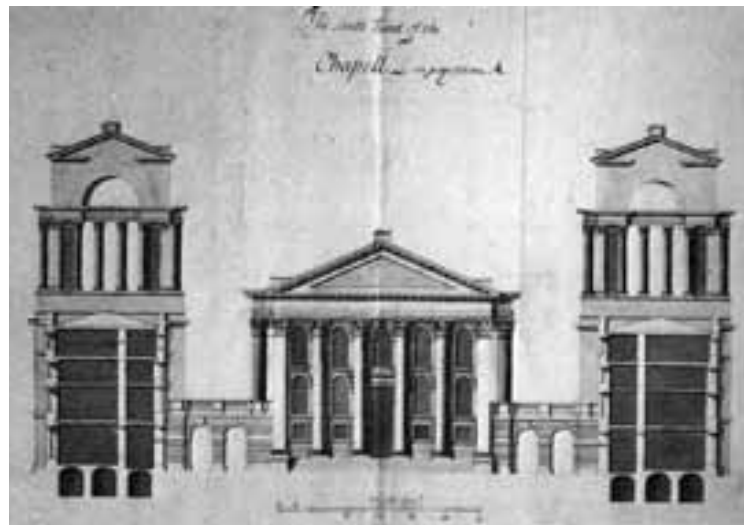
⁸ The Mausoleum, for instance, was generally said to be around 45 m in height; Fischer von Erlach's well-known reconstructions show a Mausoleum that is even far bigger, with people crawling below it like ants. Hawksmoor's replica in St George's by contrast measures around 14 m. It is thus dubious whether Vaughan Hart is right when he writes that Hawksmoor 'clearly, through replicating the ancient "Wonder" . . . hoped to build a modern one'. In: Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (note 2), 52.

⁹ See Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (note 1).

¹⁰ Susan Stewart, *On Longing* (Londen: Duke University Press, 1993).

combineert Hawksmoor gigantische pilasters met zuilen die juist zeer slank en minutieus gedetailleerd zijn, en plaatst die gezamenlijk voor een gevel die wordt bepaald door raamopeningen met conventionele afmetingen. Aan de westgevel van hetzelfde blok bevindt zich een gigantische porticus, geplaatst voor een eveneens conventioneel geproportioneerde gevel; maar doordat de porticus in schaal overeenkomt met de twee blokken aan weerszijden, kan zijn gigantische omvang worden ervaren als de norm en worden de delen met een conventionele maatvoering juist optisch gereduceerd tot een miniatuur.¹² Ook het nooit gerealiseerde voorstel voor Queen's College (dat eveneens stamt uit de periode rond 1710) toont een met de St. George vergelijkbare strategie. Ook hier ontstaat een effect van schaalverkleining door te zorgen voor een compositorische gelijkaardigheid tussen de enorme porticus en de twee torenspitsen, die eveneens een voetstuk, een fries en zuilen met vrijwel dezelfde proporties bevatten. In het algemeen had Hawksmoor de reputatie dat hij voetstukken met overdreven afmetingen voorstelde in situaties waar die amper nodig waren. Een opmerkelijk voorbeeld van deze neiging is de nooit gebouwde gedenkobelisk van Blenheim – voor architectuurhistorici aanleiding om

op te merken dat Hawksmoor er met zijn voetstukken in slaagde om ook een gigantisch monument eruit te laten zien als een stuk 'speelgoed'.¹³ In de St. George benadrukt de differentiatie in schaal de objectachtige verschijning van de replica op eenzelfde manier, namelijk door deze uit haar context te halen, maar deze ingreep verhoudt zich daarnaast ook op een andere wijze tot de verschijningsvorm van de reconstructie. Welke invloed heeft het samenvallen van de twee gebaren waarvan bij de St. George sprake is – de reproductie van een historisch voorbeeld en de presentatie ervan als een soort miniatuur-replica – op de specifieke relatie die met het verleden wordt gelegd? In bepaalde opzichten werkt het mausoleum van de St. George als een citaat: het gekozen historische voorbeeld dient hier niet primair als bron om algemene principes aan te ontleen, noch voor een grammatica, of zelfs een vocabulaire dat in verschillende situaties kan worden toegepast, gemanipuleerd of vervormd. Hawksmoor's gebaar fungeert in de allereerste plaats als een concrete reproductie van een bepaald historisch voorbeeld, net zoals een citaat een herhaling is van een specifieke uitdrukkingsvorm in het hier en nu. Walter Benjamin heeft de kracht van het citaat beschreven in termen van het vermogen om 'het woord



12 Deze argumenten laten zich het beste illustreren aan de hand van foto's en tekeningen; bij een fysieke confrontatie met het gebouw zelf verliezen deze optische effecten wat van hun kracht. Dit verklaart misschien waarom zowel Vanbrugh als Hawksmoor vonden dat hun gebouwen het best van een afstand konden worden bekeken. Verg.: Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (noot 2), hoofdstuk 2.

13 Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (noot 2).



Greenwich Hospital, King William Block, East facade



Greenwich Hospital, King William Block, West facade

Hawksmoor's particular preoccupation with effects of scale does not appear exclusively in St George's but resurfaces frequently throughout his oeuvre. In his earlier work, Hawksmoor often manipulates proportions in order to make elements appear on a miniature or gigantic scale. It is remarkable that in each of these examples, Hawksmoor does not seem to strive for an effect of a gigantic appearance as an end in itself; often the oversized elements in his work serve as a means to support an effect of miniaturization. The east front of the King William Block of Greenwich Hospital (1699-1707) – Hawksmoor collaborated on this project with Wren but is generally held responsible for the east and west fronts of this block¹¹ – might serve as an early example of such manipulations. Here, Hawksmoor juxtaposes gigantic pilasters with overly slim and minutely detailed columns,

jointly positioned in front of a façade with conventionally sized windows. On the west front of the same block, only a gigantic portico appears, in front of the same, conventionally scaled façade; however, as the portico echoes the scale of the two blocks on either side of it, its gigantic size allows it to be perceived as the norm and optically transform precisely the conventionally sized parts into a miniature.¹² Furthermore, the never realised proposition for Queen's College (which also stems from the period around 1710) shows a strategy similar to that of St George's. Here, Hawksmoor also achieves an effect of down-scaling by establishing a correspondence between the large portico and the steeples, which feature an almost identically proportioned pedestal, frieze and columns. Finally, Hawksmoor had the reputation of proposing pedestals of exaggerated size in situations where this was hardly demanded. The never built Blenheim

11 Cf. Downes, *Hawksmoor*, op. cit. (note 1), 46.

12 These arguments are best conveyed through photographs and drawings; when physically confronted with the building, these optical effects lose some of their force. This suggests why both Vanbrugh and Hawksmoor thought their buildings were best seen from a distance. Cf. Hart, *Nicholas Hawksmoor*, op. cit. (note 2), chapter 2.

bij zijn naam te sommeren’: een citaat rukt iets ‘met geweld uit zijn context’ en verplaatst iets dat in een ver verleden thuishoort, via een simpele herhaling naar de huidige tijd. Eenzelfde bewering zou ook gemaakt kunnen worden met betrekking tot Hawksmoor’s architectuur, voor zover die een poging onderneemt om daadwerkelijk een reconstructie van een historisch voorbeeld te maken. De opzettelijke presentatie van deze reconstructies als miniatures ondermijnt echter dit gebaar van transpositie: door zichzelf als *teken* op te voeren wordt een beschrijving in zulke termen gecompliceerd. Susan Stewart wijst erop dat miniatures het verschil tussen hun ‘abstracte en materiële karakter’ benadrukken:¹⁴ dat wil zeggen dat de miniatuur-replica, in tegenstelling tot een reproductie op ware grootte, een ‘levensechte’ representatie van het betreffende origineel poogt te zijn, maar tegelijkertijd de kansen ondermijnt om hier daadwerkelijk mee samen te vallen.

Hawksmoor’s replica van het mausoleum, gepresenteerd als miniatuur, ambieert niet ondubbelzinnig de status van een grootse reconstructie, maar verschijnt als een bewuste simulatie van een werkelijkheid die uiteindelijk afwezig is. Zoals bij alle reconstructies op miniatuurformaat blijft de beschouwer volgens Stewart noodzakelijkerwijs ‘buitengesloten van de mogelijkheid om de miniatuur als een realiteit te beleven’: het schaalverschil veroordeelt de reproductie, hoe ‘realistisch’ ook, tot een andere wereld.¹⁵ Net zoals dit gegeven in de literatuur het duidelijkst wordt belichaamd door teksten die een gefantaseerde wereld voorstellen, richt Hawksmoor’s selectie van historische voorbeelden zich opvallend genoeg vooral op het gebied, waar de architectuurgeschiedenis grenst aan het onbereikbare, het ontoegankelijke of het gemythologiseerde – zijn belangstelling voor de zeven wereldwonderen van de Oudheid illustreert deze neiging op een treffende manier. In het geval van de Londense torenspitsen valt het karakter van de gereproduceerde ontwerpen – allemaal grafmonumenten die gezamenlijk zichtbaar zouden zijn boven de daken van de stad, net als de monumenten die verspreid over de heuvels in het park van Castle Howard liggen – samen met deze zelfde ervaring van een verleden, dat in het heden kan worden gereproduceerd, maar uiteindelijk toch op afstand blijft.

Opmerkelijk genoeg wordt dit thema gespiegeld in de eigenaardige manier waarop Hawksmoor in aanraking kwam met de architectuurgeschiedenis. Anders dan

bij zijn tijdgenoten, voor wie een reis naar de oude monumenten van het continent al sinds het einde van de zeventiende eeuw praktisch een vereiste was in hun architectuuropleiding, maakte een *grand tour* nooit deel uit van Hawksmoor’s opleiding. Voor zover we weten is Hawksmoor zelfs nooit in het buitenland geweest.¹⁶ Wel bezat de architect een opmerkelijk uitgebreide bibliotheek en stond hij bekend om zijn enorme kennis van historische ontwerpprojecten. Hawksmoor’s necrologie vermeldt dat hij ‘een exacte beschrijving kon geven van alle beroemde gebouwen, zowel oude als moderne, in elk deel van de wereld; daarbij had hij veel profijt van zijn voortreffelijke geheugen, dat hem tot op het laatst nooit in de steek liet’.¹⁸ Zulke beschrijvingen tonen een intieme en uitgebreide ervaring van de grote voorbeelden uit de architectuurgeschiedenis, die desalniettemin toch op afstand blijven, gemedieerd via gedrukte afbeeldingen en beschrijvingen, en roepen zo eenzelfde ambiguïteit van benadering en afwezigheid op, die waar te nemen viel in zijn geminiaturiseerde replica’s. Christine Buci-Glucksmann beschrijft de verbeelding van de barok, in termen van een ervaring van melancholie, vermengd met een diep besef van de kunstmatigheid en het geconstrueerde karakter van de werkelijkheid.¹⁹ Misschien is het wel precies deze ervaring van de barok, die het sterkst spreekt uit de manier waarop Hawksmoor de architectuurgeschiedenis verwerkt in de vorm van miniatuur-reproducties: ze dienen als middel om een historisch project in het hier en nu op te roepen, maar niet zonder het tegelijkertijd naar een ver en onbereikbaar verleden te verwijzen.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

14
Stewart, *On Longing*, op. cit.
(noot 10), 43.
15
Ibid., 66.
16
Downes, *Hawksmoor*, op. cit.
(noot 1), 28.
17
Uit: Brian S. Turner’s inleiding op
Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*
(Londen: Sage Publications, 1994),
23.
18
Geciteerd in: Downes,
Hawksmoor, op. cit. (noot 1), 8.
19
Buci-Glucksmann, *Baroque Reason*,
op. cit. (noot 17), 155.

memorial obelisk is a notable example of this tendency, provoking architecture historians to remark that Hawksmoor’s pedestals had the capacity to make even a gigantic monument appear ‘toy-like’.¹³ Similarly, in St George’s, the differentiation of scale emphasises the object-like character of the replica by isolating it from its context – but it also affects its appearance in another way.

How does the coincidence of the two gestures involved in St George’s – the reproduction of a historical example and its presentation as a sort of miniature replica – influence the particular relation established to the past? In certain respects, the Mausoleum of St George’s functions like a quotation: the historical example does not primarily serve as a source for extracting general principles, a grammar, or even a vocabulary that can be applied in different situations, manipulated or distorted – Hawksmoor’s gesture first and foremost functions as a concrete reproduction of a particular historical example, just like a quotation repeats a specific form of expression in the here and now. Walter Benjamin has described the capacity of quotation in terms of its ability to ‘summon the word by its name’: to wrench something ‘destructively from its context’ and to transpose something that belonged to a distant past into contemporaneity by means of a simple repetition. Such a claim might hold for Hawksmoor’s architecture insofar as it attempts to make a reconstruction; the deliberate presentation of these reconstructions as miniatures, however, undermines precisely this gesture of transposition by emphasising its status as a *sign* and complicates its description in such terms. As Susan Stewart has stressed, miniatures emphasise the divergent relation between their ‘abstract and material nature’:¹⁴ this is to say that the miniature replica, in contrast to the 1:1 reproduction, simultaneously approaches the original at stake as a ‘life-like’ representation and undermines the possibility to coincide with it.

Presented as a miniature, Hawksmoor’s replica of the Mausoleum does not aspire to the status of a grand reconstruction, but appears as a self-aware simulation of a reality that remains ultimately absent. As in all miniature reconstructions, the observer is necessarily ‘trapped outside the possibility of the lived reality of the miniature’, as Stewart writes: the differentiation of scale consigns the reproduction, however ‘realistic’, to another world.¹⁵ Just as this is embodied most clearly in literature when a text displays an imagined world, Hawksmoor’s choice of historical examples is, notably enough, directed specifically towards the point where architecture history verges on the unreachable, the inaccessible or the mythologised: his interest in the Wonders of the Ancient world

might serve as an exemplary illustration of this inclination. In the case of the London Churches steeples, the nature of the reproduced projects – all funereal monuments, which would be jointly visible above the city’s rooftops, just like the sprawled monuments that were located on the hills of his Castle Howard garden – coincides with this same temporal experience of a past that can be reproduced in the present yet ultimately remains at a distance.

It is remarkable that this theme is mirrored in Hawksmoor’s own, peculiar encounter with architecture history. In contrast to his contemporaries, Hawksmoor’s education never comprised a *grand tour* – the journey to the continent’s ancient monuments that was practically a requisite in the architectural education of the British elite since the late seventeenth century. In fact, as far as is known, Hawksmoor never even travelled abroad.¹⁶ The architect, however, possessed a remarkably extensive library of books – here it might be remarked in passing that libraries are generally considered one of the ‘primary images of the baroque’¹⁷ – and had the reputation of possessing an excellent knowledge of historical projects – as his obituary records, Hawksmoor could ‘give an exact Account of all the famous Buildings, both Antient and Modern, in every Part of the World; to which his excellent Memory, that never fail’d him to the very last, greatly contributed’.¹⁸ Such accounts show an intimate and extensive, yet remote experience of the great exemplars of architecture history, mediated through printed images and descriptions, which evokes the same ambiguity of approximation and absence that can be observed in his down-scaled replicas. Christine Buci-Glucksmann has described the Baroque imagination in terms of an experience of melancholy combined with a deep sense of the artificiality and constructed nature of reality¹⁹ – and it might be precisely this experience that speaks most clearly from Hawksmoor’s practice of processing architecture history through miniature reproductions, figuring simultaneously as an attempt to conjure a historical project and to consign it to a distant, unreachable past.

13
Downes, *Hawksmoor*,
op. cit. (note 2).
14
Stewart, *On Longing*,
op. cit. (note 10), 43.
15
Ibid., 66.
16
Downes, *Hawksmoor*,
op. cit. (note 1), 28.
17
From Brian S.
Turner’s introduction
to Christine Buci-
Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (Londen:
Sage Publications,
1994), 23.
18
Cited in Downes,
Hawksmoor, op. cit.
(note 1), 8.
19
Buci-Glucksmann,
Baroque Reason,
op. cit. (note 17), 155.



The Limits of Infinity

Sigfried Giedion and the Evolution of the Reception of Guarino Guarini

Introduction

In 1988, architecture historian Harold Meek published a monograph on the Italian architect Guarino Guarini (1624–1683).¹ Meek's book gave English-speaking scholars access, for the first time, to the full array of this seventeenth-century architect's buildings, designs and writings, not least thanks to its numerous colour illustrations of buildings and designs. Meek also discussed researchers who had previously studied Guarini, assigning a major role to Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture*, published in 1941, because it had been first to 'popularize Guarini's accomplishments – and sources – with a wider public'.² Fourteen years after Meek's publication, American art historian John Beldon Scott offered new insights into Guarini's historiography, coloured, in his view, by what he called the 'Warburg phase'. This is a reference to Aby Warburg's iconographic method, as developed by Erwin Panofsky (1892–1968), which looks for the iconographic meanings of architectural forms, using such avenues as numerology or geometry.³ This research method had been very much in vogue at the major congress on Guarini held in Turin in 1968, but in 2002 Scott thoroughly discounted it.⁴ What exactly did Scott mean by the 'Warburg phase' in research on Guarini? How does it relate to the work of Giedion? And what implications did Giedion's publication have for the reception of Guarini in architecture history?

Giedion's Guarini

Guarini had joined the Theatine Order at an early age.⁵ The Theatines were the first of the new monastic orders founded at the time of the Counter-Reformation. Upon completing his studies he was ordained as a priest and not long thereafter began teaching philosophy and mathematics. He produced many architectural designs for his order and wrote treatises on philosophy, mathematics, astronomy and architecture. In 1668, the Duke of Savoy, whose court was at Turin, appointed him *ingegnere e matematico ducale* (ducal engineer and mathematician), a post he held until his death.⁶ It was likely thanks to his brethren in the Theatine Order that the collection of Guarini's designs were published posthumously in Turin in 1686, under the title *Dissegni* [sic] *d'Architettura Civile et Ecclesiastica*.⁷ They also initiated the posthumous publication of his architecture treatise *Architettura Civile* (1737), though one wonders to what extent

Guarini would have approved the publication of this text. It is highly probable that he did not compile and edit it himself, for although the work was completed under the supervision of the young architect Bernardo Vittone (1704–1770), it is replete with errors.⁸

Despite its undeniable historical significance – his chapel for the Shroud of Turin, for instance, is the shrine of one of Christianity's most important sacred relics – Guarini's Baroque architecture, like the work of Bernini or Borromini, was relatively ignored and little appreciated for several centuries. As noted, it was Giedion, according to Meek, who first brought Guarini to the attention of the public at large. Giedion had studied art history under Heinrich Wölfflin (1864–1945) and he had qualified as an engineer at the College of Technology in Vienna.⁹ Among his friends were many architects, including the modernists Le Corbusier and Walter Gropius. Sigfried Giedion's book *Space, Time and Architecture* was a pioneering overview of the origins and evolution of modern architecture. In the book Giedion identified the modern era as a new period in history, one with universal features and within which architecture and science are intricately bound.¹⁰ The aim of Giedion's publication was two-fold: to lend legitimacy to modern architecture by formulating a valid theory and to establish a connection with history by demonstrating a tradition.¹¹ The late Baroque period in general and Guarini in particular were crucial links in achieving both objectives.

A cornerstone in Giedion's construction of a 'modernist tradition' was the concept of space. In the historical evolution of architectural space, according to Giedion, the Baroque had introduced innovations that had equivalents in modern architecture. The greatest innovation of the Baroque was the undulating wall, a significant *pars pro toto* for the new, flexible design of space. Since this wall had been invented by architect Francesco Borromini (1599–1667) it had become a 'constituent fact' within architecture and urban design, continuing to appear in modern architecture.¹² In addition to the undulating wall, Giedion observed in Guarini a remarkable

supervised by Dr F. Schmidt, in 2010. The research involved was made possible in part by support from the Dutch University Institute for Art History (NIKI) in Florence.

2 Harold Meek, *Guarino Guarini and his architecture* (New Haven: Yale University Press, 1988), 52.

3 John Beldon Scott, "'Stupire gl'intelletti": Guarini e il significato dell'architettura', in Giuseppe Dardanella et al. (eds.), *Guarino Guarini* (Turin: Allemandi, 2006), 120.

4 Ibid., 117.

5 Tommaso Sandonnini, 'Il padre Guarino Guarini Modenese', *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, no. 5 (1888), 486–487.

6 Meek, *Guarino Guarini*, op. cit. (note 2), 80 ff, 88 ff, 112 ff.

7 Ibid., 149.

8 Spiro Kostof, 'Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion', *Daedalus*, no. 105 (1976), 189.

9 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: MIT Press, 1949), 8.

10 Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion: An Intellectual Biography* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), 99.

11 Giedion, *Space, Time and Architecture*, op. cit. (note 9), 18 and 43. He alludes to Le Corbusier's Plan Obus for Algiers in the 1930s.

12 Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (note 10), 121.

1 This article is an adaptation of my unpublished Master's thesis, *Limits of Infinity: Sigfried Giedion and the Reception of Guarino Guarini*, written to complete the research Master's programme in Visual Arts, Media and Architecture at VU University Amsterdam,

De grenzen van oneindigheid

Sigfried Giedion en de receptiegeschiedenis van Guarino Guarini

In 1988 publiceerde architectuurhistoricus Harold Meek een monografie over de Italiaanse architect Guarino Guarini (1624-1683).¹ Meek maakte het gehele scala aan gebouwen, ontwerpen en teksten van de zeventiende-eeuwse architect voor het eerst toegankelijk voor Engelstalige onderzoekers, mede door middel van talrijke kleurenafbeeldingen van gebouwen en ontwerpen. Hij besteedde tevens aandacht aan de onderzoekers die zich eerder met het werk van Guarini hadden beziggehouden. Hij kende een belangrijke rol toe aan Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture*, gepubliceerd in 1941, omdat 'Guarini's oeuvre (en bronnen) hierdoor onder een groter publiek bekend werden'.² Veertien jaar na Meek's publicatie kwam de Amerikaanse kunsthistoricus John Beldon Scott met nieuwe observaties over de historiografie van Guarini. Volgens Scott wordt die historiografie gekleurd door wat hij de 'Warburg-fase' noemt. Hij refereert daarmee aan Aby Warburg's iconografische methode, zoals ontwikkeld door Erwin Panofsky (1892-1968), die zoekt naar de iconografische betekenissen van architecturale vormen, bijvoorbeeld aan de hand van numerologie of geometrie.³ Deze onderzoeksmethode vierde hoogtij op het grote congres over Guarini in 1968 in Turijn, maar werd in 2002 door Scott verworpen.⁴ Wat bedoelt Beldon Scott precies met de 'Warburg-fase' in het Guarini-onderzoek? Hoe verhoudt die zich tot het werk van Giedion? En welke implicaties had Giedion's publicatie dan precies voor de architectuurhistorische receptie van Guarini?

Guarini volgens Giedion

Guarini had al op jonge leeftijd zijn intrede gedaan in de theatijner orde.⁵ De theatijnen behoren tot de eerste nieuwe kloosterorden die opkwamen tijdens de Contrareformatie. Na zijn opleiding werd hij tot priester gewijd en niet lang daarna ging hij filosofie en wiskunde doceren. Hij maakte voor zijn eigen orde vele architectuurontwerpen en schreef traktaten over filosofie, wiskunde, astronomie en architectuur. In 1668 benoemde de in Turijn zetelende hertog van Savoye hem tot *ingegnere e matematico ducale*, een functie die hij zou vervullen tot aan zijn dood.⁶ Het was waarschijnlijk

dankzij de broeders in de theatijner orde dat de collectie van Guarini's ontwerpen in 1686 in Turijn postuum werd gepubliceerd onder de titel *Disssegni* [sic] *d'Architettura Civile et Ecclesiastica*.⁷ De orde initieerde ook de postume publicatie van zijn architectuurtraktaat *Architettura Civile* (1737). Het is echter de vraag in hoeverre Guarini achter de publicatie van die tekst zou hebben gestaan. Hij heeft de tekst hoogstwaarschijnlijk niet zelf samengesteld en geredigeerd, want hoewel het werk tot stand kwam onder toezicht van de jonge architect Bernardo Vittone (1704-1770), bevat hij talloze fouten.⁸

Ondanks het onmiskenbaar historische belang van zijn barokke architectuur – zijn kapel voor de Lijkwade in Turijn is de schrijn voor een van de belangrijkste christelijke relieken – kreeg Guarini's werk lange tijd relatief weinig aandacht en waardering, net als dat van Bernini of Borromini. Volgens Meek was het dus Sigfried Giedion die Guarini voor het eerst onder de aandacht van een groot publiek bracht. Giedion studeerde kunstgeschiedenis onder Heinrich Wölfflin (1864-1945) en was afgestudeerd als ingenieur aan de Technische Hochschule in Wenen.⁹ In zijn vriendenkring bevonden zich vele architecten, onder wie de modernisten Le Corbusier en Walter Gropius. Zijn boek *Space, Time*

¹ Dit artikel is een bewerking van mijn ongepubliceerde MA-scriptie *Limits of Infinity. Sigfried Giedion and the Reception of Guarino Guarini*, geschreven als afronding van de onderzoeksmaster Visual Arts, Media and Architecture aan de Vrije Universiteit in Amsterdam onder begeleiding van dr. F. Schmidt in 2010. Het onderzoek hiervoor is mede mogelijk gemaakt door steun van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI) in Florence.

² Harold Meek, *Guarino Guarini and his architecture* (New Haven: Yale University Press, 1988), 52.

³ John Beldon Scott, "'Stupire gl'intelletti': Guarini e il significato dell'architettura", in: Giuseppe Dardanello et al. (red.), *Guarino Guarini* (Turijn: Allemandi, 2006), 120.

⁴ Ibid., 117.

⁵ Tommaso Sandonnini, 'Il padre Guarino Guarini Modenese', *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, nr. 5 (1888), 486-487.

⁶ Meek, *Guarino Guarini*, op. cit. (noot 2), 80 ff, 88 ff, 112 ff.

⁷ Ibid., 149.

⁸ Spiro Kostof, 'Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion', *Daedalus*, nr. 105 (1976), 189.

⁹ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Cambridge, MA: MIT Press, 1949), 8.

and Architecture was een pionier overzicht van de oorsprong en ontwikkeling van moderne architectuur. Giedion erkende hierin de moderne tijd als een nieuwe periode die universele kenmerken heeft, en waarin architectuur en wetenschap sterk met elkaar verbonden zijn.¹⁰ Het doel van Giedion's publicatie was tweeledig; het wilde legitimiteit verlenen aan de moderne architectuur door het opstellen van een geldige theorie en een band met de geschiedenis leggen door het aantonen van een traditie.¹¹ Voor beide doeleinden waren de laatbarokke stijlperiode in het algemeen en Guarini in het bijzonder belangrijke schakels.

Een essentiële bouwsteen in Giedion's constructie van een 'modernistische traditie' was het concept ruimte. Volgens hem introduceerde de barok binnen de historische ontwikkeling van de architecturale ruimte vernieuwingen die hun weerklink hadden in de moderne architectuur. De belangrijkste innovatie van de barok was de ondulerende muur, een significant *pars pro toto* voor de nieuwe, flexibele vormgeving van ruimte. Sinds die muur door architect Francesco Borromini (1599-1667) was uitgevonden, was deze een 'constituerend feit' binnen de architectuur en stedenbouw geworden, met een verschijningsvorm tot in de moderne architectuur.¹² Naast de ondulerende muur observeerde Giedion bij Guarini een opvallende 'wederzijdse doordringing van ruimtelijke volumes'. De historische continuïteit in de aanwending van deze twee ruimtelijke architectuurthema's maakte de barokarchitectuur volgens Giedion tot een voorganger van moderne architectuur.

Giedion's visie op de barok is onderdeel van een meer algemene methode die hem in staat moest stellen om historische en moderne architectuur te vergelijken, en die hij baseerde op 'markante parallellen in methode' tussen kunst en wetenschap.¹³ Zo verbond hij de nieuwe, niet-lineaire ruimtelijke beweging binnen het kubisme met contemporaine ontdekkingen in de wetenschap, zoals de niet-Euclidische geometrie. In het geval van de laatbarok richtte hij zijn aandacht op de Duitse wiskundige en filosoof Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) en diens uitvinding van de infinitesimaalrekening. Giedion beschouwde die als een belangrijke inspiratie voor het tijdperk van de barok en diens kenmerkende manier van denken.¹⁴

Dergelijke parallellen bestonden volgens hem ook tussen verschillende artistieke vormen; hij vergeleek bijvoorbeeld de barokke architectuurcompositie met een harmonieuze melodie van Johann Sebastian Bach (1685-1750).¹⁵ Over barokarchitecten schreef

hij: 'The interiors they produced are marked by an inseparable union of two kinds of interests usually encountered separately: they are at once the products of purely mathematical speculations of a high order of complexity, and completely visionary or mystical imaginative creations.'¹⁶ Vervolgens voegde Giedion de Franse wiskundige en filosoof Blaise Pascal (1623-1662) toe aan de wetenschappers die de 'universele' barokke stemming uitstralen. Maar de meest treffende analogie vond hij, zonder verdere argumentatie, in de vergelijking van de infinitesimaalrekening van Leibniz met de perspectivische oneindigheid in de tuinen van Versailles.¹⁷

Guarini verschijnt als dé vertegenwoordiger bij uitstek van Giedion's visie op de laatbarok, precies omdat hij het verband tussen architectuur en wetenschap in zijn persoon belichaamt: 'Nothing is more characteristic of this late baroque period than the frequency with which it displays mathematician, empirical scientist, and artist combined in one person.'¹⁸ Guarini is de vleesgeworden *Zeitgeist*.¹⁹ Ook de gedeelde aandacht voor het concept van oneindigheid in de barokke kunst en wetenschap klonk volgens Giedion door in het werk van Guarini. De innovatieve koepelstructuur van Guarini's San Lorenzo-kerk zou getuigen van dezelfde barokke affiniteit met mysterie en oneindigheid als Leibniz' infinitesimaalrekening.²⁰

Giedion's visie op Guarini heeft het latere onderzoek naar diens architectuur in grote mate gestuurd. Steeds weer werd ingegaan op haar verwevenheid met wetenschap in het algemeen en het denken van Leibniz in het bijzonder. Daarbij werd uit het oog verloren dat Giedion met het leggen van dit verband een heel precies doel voor ogen had: het blootleggen van historische precedentes voor de verwevenheid tussen kunst en wetenschap, die volgens Giedion het modernisme karakteriseerde, om zo een aantal vormkenmerken van dat modernisme te legitimeren. Zo gauw deze aannames worden losgemaakt uit de context van *Space, Time and Architecture*, blijken ze echter uiterst problematisch.

Vlakke ruimte

De architectuurhistorische studie naar Guarini in de eerste jaren na Giedion's publicatie stelde zich steeds weer tot doel om Guarini's wetenschappelijke inborst aan te tonen, niet zelden met de terminologie en themakeuze van Giedion. Guarini's architectuurtraktaat *Architettura Civile*, dat vol staat met geometrische

'interpenetration of spatial volumes'. The historical continuity in the application of these two spatial architectural themes made Baroque architecture, in Giedion's view, a forerunner of modern architecture. Giedion's conception of the Baroque is part of a more general method that was intended to allow him to compare historic and modern architecture, based on the 'curious parallelisms of method' between art and science.¹³ For example, he linked the new, non-linear spatial movement within cubism with contemporaneous discoveries in science, such as non-Euclidian geometry. In the case of the late Baroque he focused on the German mathematician and philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) and his invention of infinitesimal calculus. Giedion considered this a crucial inspiration for the Baroque era and for its unique way of thinking.¹⁴ Similar parallels existed, Giedion argued, between different art forms: he compared Baroque architectural composition with a harmonious melody by Johann Sebastian Bach (1685-1750), for instance.¹⁵ On Baroque architects, Giedion wrote: 'The interiors they produced are marked by an inseparable union of two kinds of interests usually encountered separately: they are at once the products of purely mathematical speculations of a high order of complexity, and completely visionary or mystical imaginative creations.'¹⁶ Giedion went on to add the French mathematician and philosopher Blaise Pascal (1623-1662) to the list of men of science who represented the 'universalist' Baroque frame of mind. Giedion found the most striking analogy, providing no further argumentation, in a comparison of Leibniz's infinitesimal calculus with the infinite perspectives in the gardens of Versailles.¹⁷ Guarini emerges as the quintessential representative of Giedion's conception of the late Baroque precisely because his very persona embodies the connection between architecture and science: 'Nothing is more characteristic of this late baroque period than the frequency with which it displays mathematician, empirical scientist, and artist combined in one person.'¹⁸ Guarini is the *Zeitgeist* incarnate.¹⁹ The focus on infinity shared by Baroque art and science also reverberated in Guarini's work, Giedion claimed. The innovative dome structure of Guarini's Church of San Lorenzo was held to reflect the same Baroque affinity with mystery and infinity as Leibniz's infinitesimal calculus.²⁰ Giedion's views on Guarini significantly influenced subsequent research into the latter's architecture. Again and again, attention would focus on how intertwined it was with science in general and with the thinking of Leibniz in particular. What was forgotten in the process was that Giedion had a very precise objective in mind when he

10 Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion. An intellectual biography* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993), 99.
11 Giedion, *Space, time and architecture*, op. cit. (noot 9), 18 en 43. Hij verwijst naar het Plan Obus voor Algiers van Le Corbusier uit de jaren 1930.
12 Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (noot 10), 121.
13 Giedion, *Space, time and architecture*, op. cit. (noot 9), 16.
14 Ibid., 42.
15 Ibid.
16 Ibid., 56.
17 Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (noot 10), 142.
18 Giedion, *Space, time and architecture*, op. cit. (noot 9), 59.
19 Werner Müller, 'The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his Architettura Civile', *Journal of the Society of Architectural Historians*, nr. 27 (1968), 202.
20 Ibid., 56.

13 Giedion, *Space, Time and Architecture*, op. cit. (note 9), 16.
14 Ibid., 42.
15 Ibid.
16 Ibid., 56.
17 Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (note 10), 142.
18 Giedion, *Space, Time and Architecture*, op. cit. (note 9), 59.
19 Werner Müller, 'The Authenticity of Guarini's Stereotomy in his Architettura Civile', *Journal of the Society of Architectural Historians* 27 (1968), 202.
20 Ibid., 56.

Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, Rome, 1662–1667. Gevel/Façade



oefeningen, was in die context een belangrijk instrument, omdat het als theoretisch bewijs kon dienen voor Guarini's wetenschappelijke ontwerpmethodode. Wiskunde werd niet langer gezien als een 'auxiliary science' voor Guarini, zoals beweerd werd voordat Giedion's publicatie verschenen was. Nu vertegenwoordigde ze 'a substantial proportion of his aesthetic imagination'.²¹ Guarini is nu in eerste instantie een wetenschapper, geen kunstenaar.

Met deze verschuiving in de perceptie van Guarini's *persona* ging een verregaande begripsverwarring gepaard. Hoewel Giedion zelf geen expliciete relatie tussen Guarini en de geometrie had geobserveerd (volgens Giedion getuigden barokke architectuur en geometrie van dezelfde mentaliteit), gingen architectuurhistorici op zoek naar de manier waarop Guarini geavanceerde geometrische principes toepaste in zijn architectuur, in de verwachting dat op die manier de uitzonderlijke ruimtelijke karakteristieken van zijn architectuur zouden worden verklaard en de betekenis van zijn gebouwen zou worden ontsloten. Deze verwarring werd in de hand gewerkt door de prenten die in de eerste uitgave van Guarini's *Architettura Civile* zijn afgebeeld.

De plattegronden van Guarini's architectu-
urontwerpen tonen de orthogonale projectie van de

ribstructuur van de koepelconstructies, ingetekend op de plattegrond met behulp van gestippelde hulplijnen. Waarschijnlijk zijn deze projecties opgenomen om hun voor die tijd atypische, gotische koepelconstructies voor het voetlicht te brengen. Maar omdat deze projecties in de plattegrond als drie- of veelhoeken verschijnen, grepen architectuurhistorici na Giedion deze figuren aan als bewijs voor het wiskundige karakter van Guarini's ontwerpproces. Giedion zelf had deze werkwijze al gesuggereerd in *Space, Time and Architecture*, waar hij een gestippelde zeshoek toevoegde aan de plattegrond van Borromini's Sant'Ivo om te bewijzen hoe 'mathematically elaborated' Borromini's plattegrond wel is.²² Maar Giedion liet na om dieper in te gaan op het wiskundige karakter van de plattegrond van Borromini's kerk; evenmin diepte hij de mathematische eigenschappen van deze zeshoek uit. Bovendien verhelderde hij op geen enkele manier de relatie tussen deze Euclidische figuur en de feitelijke

²¹ Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (noot 10), 142.

²² Giedion, *Space, time and architecture*, op. cit. (noot 9), 59.

Le Corbusier, plan Obus voor/for Algiers, 1933



made this connection: to expose historical precedents for the intertwining of art and science that he said characterised modernism, in order to legitimise a number of modernism's characteristics of form. The moment these hypotheses are taken out of the context of *Space, Time and Architecture*, however, they prove exceedingly problematic.

Flat Space

Architecture-historical research into Guarini in the first few years following Giedion's publication repeatedly aimed to demonstrate Guarini's scientific disposition, often using Giedion's terminology and choice of themes. Guarini's architectural treatise *Architettura Civile*, filled with geometric exercises, was an important instrument in this context, because it could serve as theoretical evidence of Guarini's scientific design method. Mathematics was no longer seen as an 'auxiliary science' for Guarini, as had been claimed before the publication of Giedion's book. It now represented 'a substantial proportion of his aesthetic imagination'.²¹ Guarini is now primarily a scientist, not an artist.

This shift in the perception of Guarini's *persona* was accompanied by a significant conceptual confusion. Even though Giedion himself had not observed any explicit relationship between Guarini and geometry (Giedion's view was that Baroque

architecture and geometry simply reflected the same mentality), architecture historians began to look for the way in which Guarini applied complex geometric principles to his architecture, in the expectation that this would explain the unique spatial characteristics of Guarini's architecture and unlock the meaning of his edifices. This confusion was abetted by the engravings that illustrate the first edition of Guarini's *Architettura Civile*. In these, the floor plans of Guarini's architectural designs show the orthogonal projection of the lattice structure of the domes, superimposed onto the floor plan by means of dotted construction lines. These projections were likely included in order to bring to the fore the Gothic dome structures, atypical for the time. But because these projections appear as triangles or polygons in the floor plan, post-Giedion architecture historians seized on these figures as evidence of the mathematical nature of Guarini's design process. Giedion himself had suggested this methodology in *Space, Time and Architecture*, in which he had added a dotted hexagon to the floor plan of Borromini's Sant'Ivo in order to show how 'mathematically elaborated' Borromini's floor plan is.²² But Giedion neglected to delve any deeper into the mathematical character of the floor plan of Borromini's church; neither did he elaborate on the mathematical features of this hexagon. Moreover, he failed to clarify in any way the relationship between this Euclidian figure and

²¹ Georgiadis, *Sigfried Giedion*, op. cit. (note 10), 142.

²² Giedion, *Space, Time and Architecture*, op. cit. (note 9), 59.

architecturale ruimte, *nota bene* de essentie van zijn verhaal.

Hetzelfde probleem doet zich systematisch voor in het Guarini-onderzoek. De zoektocht naar bewijzen voor de geometrische en wetenschappelijke basis van de ontwerpen, leidde tot de uitgesproken, maar betekenisloze observaties van een ‘absolute rigueur van de geometrie’ in de planimetrische projectie van Guarini’s San Lorenzo, en van het ‘geometrische delirium van de stervormige mazen’ in de kapel van de Heilige Lijkwade.²³ Een andere onderzoeker die zich, geïnspireerd door Giedion, boog over de manier waarop Guarini geometrie toepaste in zijn ontwerppraktijk, beschuldigde de architect van een gebrek aan ‘artistieke vaardigheid’, omdat ‘zijn dominante belangstelling in mathematische problemen Guarini er toe brengt om de geometrische vormen waarmee hij ontwerpt als onafhankelijke vormen te handhaven’.²⁴ Dat Guarini er volgens deze auteur niet in slaagde de door Giedion geobserveerde ‘wederzijdse doordringing van ruimte’ te bewerkstelligen, wordt aangemerkt als een tekortkoming van Guarini, en niet van Giedion.

De ‘Warburg-fase’

Een belangrijke etappe in het bestendigen van de relatie tussen Guarini’s architectuur en de geometrie was de publicatie van *Art and Architecture in Italy 1600–1750* uit 1958 van kunsthistoricus Rudolf Wittkower (1901–1971). Niet alleen presenteerde Wittkower een historisch argument voor Guarini’s wetenschappelijke inborst, maar hij greep dit argument tevens aan om Guarini’s tot twee dimensies gereduceerde plattegronden op hun betekenis te onderzoeken met behulp van de iconografische Warburg-methode.

Hoewel Wittkower zich aansloot bij Giedion’s speculaties over het parallelisme van de barokarchitectuur met Leibniz’ contemporaine, wiskundige theoretische introductie van oneindigheid, formuleerde hij een belangrijke nuancering door een nieuw en plausibel historisch bewijs aan te dragen voor Guarini’s vertrouwdheid met de meest doorgedreven mathematische speculaties uit zijn tijd.²⁵ Volgens Wittkower wees het meest originele deel van *Architettura Civile*, te weten het hoofdstuk over projectieve geometrie, op een verregaande vertrouwdheid met het werk van de Franse wiskundige Gérard Desargues (1591–1661). Wittkower noemde Guarini met alle waarschijnlijkheid de eerste Italiaanse architect die Desargues’ geometrie had bestudeerd,

een geometrie die op haar beurt (nog steeds volgens Wittkower) ‘steunde op de moderne opvatting van oneindigheid’.²⁶

Hoewel Wittkower dus Giedion’s thematiek overnam, probeerde hij met behulp van Desargues in plaats van de theoretische parallellen met Leibniz, een historisch plausibele verklaring te vinden voor Guarini’s ‘mathematische architectuur’. Dat Wittkower de behoefte voelde om Giedion’s hypothese meer historisch te onderbouwen, wijst op zijn ongemak met de methode van zijn voorganger. Maar tegelijkertijd bevestigde en verengde hij Giedion’s visie: de analogie tussen architectuur en wetenschap draaide voor hem niet langer om een gedeelde mentaliteit, maar om de toepassing van identieke principes. Tegelijkertijd legitimeerde dit historische verband tussen Desargues en Guarini de symbolische en iconografische interpretatie van de geometrische vormen, die Wittkower en anderen in Guarini’s architectuur meenden terug te vinden. Het leek nu immers historisch waarschijnlijk dat Guarini ontwierp op basis van geometrische principes; deze principes moesten dus wel dragers van betekenis zijn. Het is deze ontwikkeling in het architectuurhistorisch onderzoek die John Beldon Scott de ‘Warburg-fase’ noemde: de zoektocht naar verborgen symboliek in de architectuur.

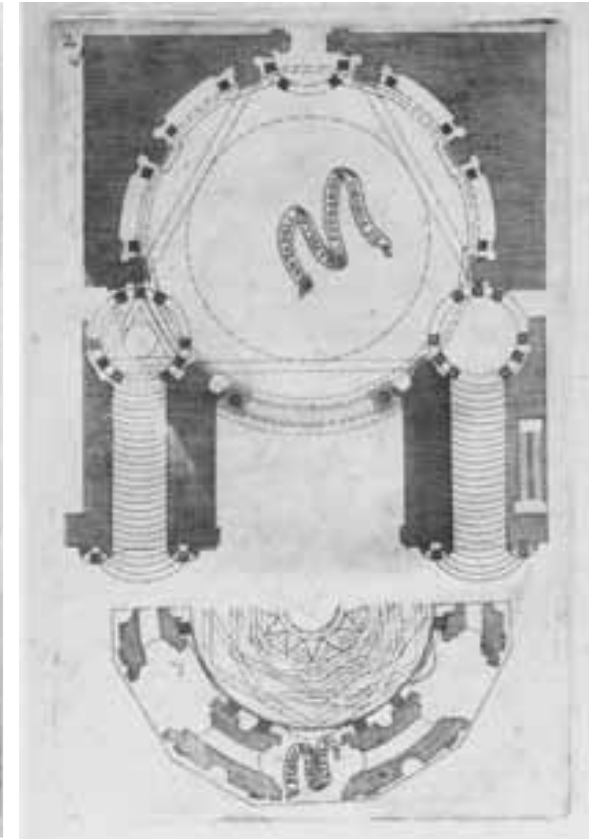
Een voorbeeld van deze methode is Wittkower’s analyse van Guarini’s ontwerp voor de kapel van de Heilige Lijkwade in Turijn (1667–1690). Een opsomming van enkele losse onderdelen van het ontwerp, waaronder de driedelige lantaarn, openbaarde volgens Wittkower in het ontwerp ‘een emblematische kwaliteit: in steeds nieuwe geometrische uitvoeringen wordt het alomvattende dogma van de Drievaldigheid

23
Müller, ‘The Authenticity of Guarini’s Stereotomy’, op. cit. (noot 19), 202.

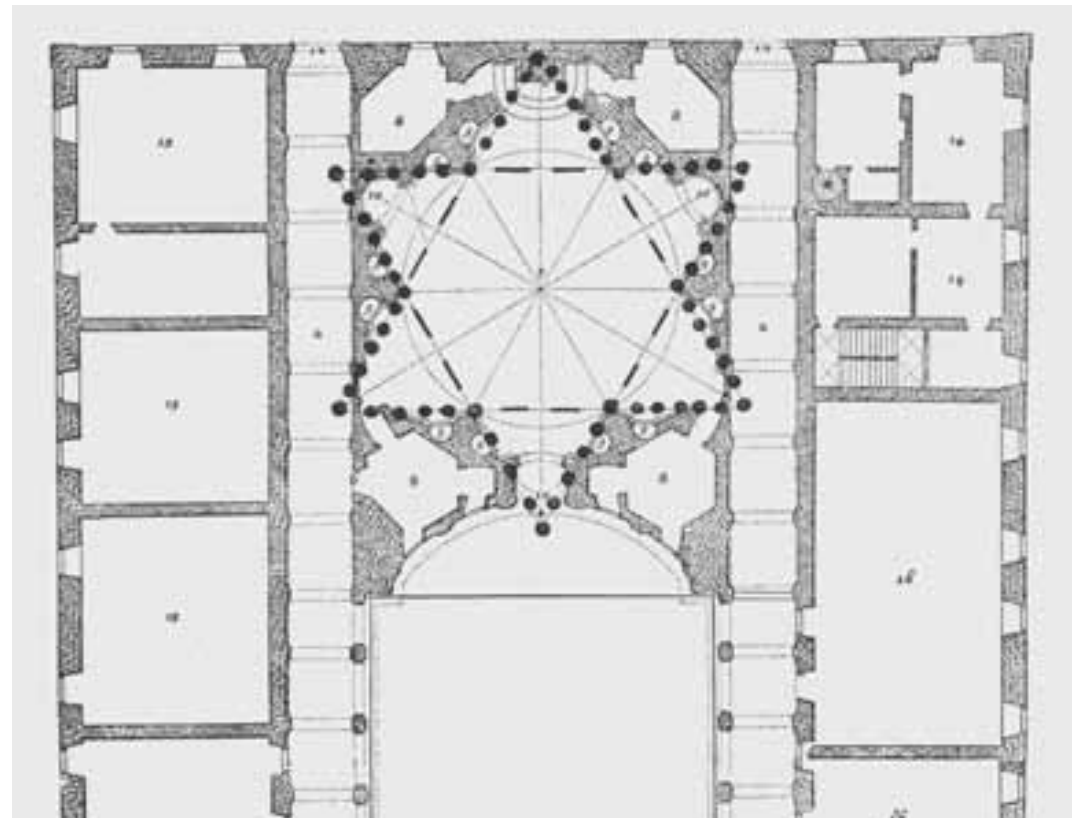
24
Ibid., 272.

25
Giuseppe Dardanella, ‘La costruzione della visione nella cappella della Sindone’, in: Giuseppe Dardanella et al. (red.), *Guarino Guarini* (Turijn: Allemandi, 2006), 61.

26
Er zijn verwijzingen naar de Heilige Drieëenheid, de maan-eclips, de islamitische samenleving, de rozenkruisers en de kabbala ‘ontdekt’.



(links/lefo) Guarino Guarini, San Lorenzo, Turijn/Turin, 1666–1680. Plattegrond/Floorplan. (rechts/right) Guarino Guarini, Kapel van de Heilige Lijkwade/Chapel of the Holy Shroud, Turijn/Turin, 1667–1690. Plattegrond/Floorplan



Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, Rome, 1642–1662. Plattegrond/Floorplan

opnieuw bevestigd²⁷ In deze vorm is Wittkower’s interpretatie echter weinig overtuigend. De relatie tussen de genoemde onderdelen blijft onduidelijk, net als de betekenis van het dogma van de Drieëenheid in relatie tot deze specifieke kapel.

De belangrijkste afwezige in Wittkower’s analyse is de zeventiende-eeuwse bezoeker van de ruimte. Zijn interpretatie is immers niet gebaseerd op de manier waarop de ruimte van de kapel wordt gezien en beleefd, maar op de orthogonale projecties uit de *Architettura Civile*. Zo is de driehoek, waaraan Wittkower het grootste belang toekent, te weten de projectie van de drie bogen van de pendentieven op de plattegrond, binnenin de kapel helemaal niet zichtbaar.²⁸ Daarmee heeft Wittkower een belangrijke en vrij nefaste tendens in het Guarini-onderzoek bestendigd, namelijk die de feitelijke waarneming van de ruimte loslaat en de tweedimensionale projectie eerder dan de driedimensionale ruimte als uitgangspunt voor historische interpretatie neemt. Deze abstractie heeft geleid tot op zijn minst twijfelachtige interpretaties van de architectuur.²⁹

Passieve ruimte

Giedion streefde ernaar om het concept ruimte te hanteren als historisch vergelijkingspunt voor architectuur uit verschillende perioden. Maar daarvoor moest hij zich noodgedwongen baseren

op tweedimensionale representaties van die ruimte, een reductie die nadien de weg vrijmaakte voor iconografische interpretaties van planfiguren, eerder dan van de ruimte zoals die zich aan de beschouwer presenteert. Bovendien is Giedion’s methode (doelbewust) a-historisch: zijn ruimteconcept is niet Guarini’s ruimteconcept.

De problemen met deze benadering van Guarini sinds Giedion zijn voor het eerst benoemd door de Italiaanse architectuurhistoricus Manfredo Tafuri (1935–1994) in 1968. Tafuri erkende twee tendensen in de historische interpretatie van Guarini: een geometrisch-technologisch experimentalisme en een retorische benadering, die plaats biedt aan iconologische en symbolische interpretatie.³⁰ Deze benaderingen zijn volgens Tafuri uitersten, waartussen architectuurhistorici steeds duidelijk kiezen, omdat ze naar een coherente interpretatie streven.³¹ Maar volgens Tafuri staat dit streven in schril contrast met Guarini’s eigen architectuur, en vooral zijn omgang met het classicisme. Guarini baseerde zich op klassieke regels om ze vervolgens moedwillig aan te passen en ermee te experimenteren. Daarom, schreef Tafuri, zou het legitiem en redelijk zijn om die architectuur volgens een meer ‘maniëristische’ methode te benaderen en open te staan voor de mogelijkheid dat de verschillende aspecten van Guarini’s architectuur en persoonlijkheid elkaar complementeren en versterken, óf tegenspreken en ondermijnen.³² Juist door ervan uit te durven gaan dat Guarini’s werk *niet* coherent is, zijn er volgens Tafuri nieuwe interpretaties mogelijk. Ook voor Guarini zelf hoefden architectuur en wetenschap immers niet één op één met elkaar in overeenstemming te zijn, suggereerde Tafuri, die zich daarvoor beriep op passages uit *Architettura Civile*.

De latere kritiek

Een zodanige lezing van Guarini is echter onverenigbaar met Giedion’s agenda, die juist steunde op de overeenstemming tussen architectuur en wetenschap. Tafuri noemde in zijn analyse geen namen, maar de door hem onderscheiden lijnen zijn naar mijn mening de wetenschappelijke lijn van Giedion en de ‘Warburg-phase’ van Wittkower. Als dat zo is, waren de twee tendensen al enigszins met elkaar vervlochten, omdat Wittkower Giedion’s richting tegelijkertijd verder ontwikkelde en nuanceerde. Hoe het ook zij, Giedion en Wittkower, en met hen de meeste architectuurhistorici, gingen er inderdaad vanuit dat de geometrische en symbolische lezing van Guarini elkaar niet louter

the actual architectural space, *nota bene* the essence of his argument.

The same problem emerges systematically in research on Guarini. The search for evidence of the geometric and scientific foundation of his designs led to empathic yet meaningless observations of an ‘absolute rigor of geometry’ in the planimetric projection of Guarini’s San Lorenzo, and of the ‘geometric delirium of a network of stars’ in the Chapel of the Holy Shroud.²³ Another researcher, inspired by Giedion to examine the way in which Guarini applied geometry to his design method, faulted Guarini for a lack of ‘artistic ability’, because ‘his dominating interest in the mathematical problems . . . causes Guarini to preserve as independent forms those geometric shapes with which he composes’.²⁴ The fact that Guarini, in this author’s view, had not produced the ‘interpenetration of space’ observed by Giedion was considered a shortcoming in Guarini, not in Giedion.

The ‘Warburg Phase’

An important stage in the establishment of a relationship between Guarini’s architecture and geometry was the 1958 publication of *Art and Architecture in Italy 1600–1750* by art historian Rudolf Wittkower (1901–1971). Not only did Wittkower present a historical argument for Guarini’s scientific disposition, he also relied on this argument to investigate the meaning of Guarini’s floor plans, reduced to two dimensions, by means of the iconographic Warburg method.

Although Wittkower concurred with Giedion’s speculations on the parallelism between Baroque architecture and Leibniz’s contemporaneous introduction of the mathematical theory of infinity, he formulated a significant nuance by offering new and plausible historical evidence of Guarini’s familiarity with the most advanced mathematical speculations of his time.²⁵ According to Wittkower, the most original part of *Architettura Civile*, namely the chapter on projective geometry, indicated a thorough grounding in the work of the French mathematician Gérard Desargues (1591–1661). Wittkower said Guarini was in all probability the first Italian architect to have studied Desargues’s geometry, a geometry that was itself (again according to Wittkower) ‘informed by the modern conception of infinity’.²⁶

So while Wittkower adopted Giedion’s thesis, he attempted to use Desargues, rather than theoretical parallels with Leibniz, to find a historically plausible explanation for Guarini’s ‘mathematical architecture’. The fact that Wittkower felt the need to provide more solid historical support for Giedion’s hypothesis reflects his unease with his predecessor’s method. Simultaneously, however, he confirmed and narrowed down

Giedion’s conception: for him, the analogy between architecture and science no longer centred on a shared mentality, but on the application of identical principles. At the same time, this historical link between Desargues and Guarini legitimised the symbolic and iconographic interpretation of the geometric forms that Wittkower and others thought they identified in Guarini’s architecture. It now seemed historically probable, after all, that Guarini had designed according to geometric principles; these principles therefore must conceal a meaning. It is this development in architecture–historical research that John Beldon Scott called the ‘Warburg phase’, the search for hidden symbolism in architecture.

One example of this method is Wittkower’s analysis of Guarini’s design of the Chapel of the Holy Shroud in Turin (1667–1690). An enumeration of several separate elements of the design, including the tripartite lantern, revealed, according to Wittkower, ‘an emblematical quality: in ever new geometrical realizations the all-embracing dogma of the Trinity is reasserted’.²⁷ In this form, however, Wittkower’s interpretation is not very convincing. The relationship between the highlighted elements remains unclear, as does the meaning of the dogma of the Trinity in relation to this specific chapel.

Most conspicuous by his absence in Wittkower’s analysis is the seventeenth-century visitor of the space. Wittkower’s interpretation, after all, is not based on how the interior space of the chapel is seen and experienced, but on the orthogonal projections in the *Architettura Civile*. The triangle to which he ascribes the greatest significance, namely the projection of the three arches of the pendentives onto the floor plan, is not visible at all inside the chapel.²⁸ In the process Wittkower solidified a crucial and rather pernicious tendency in research on Guarini, which abandons the actual perception of the space and takes the two-dimensional projection rather than the three-dimensional space as a basis for historical interpretation. This abstraction has led to interpretations of this architecture that are, at the very least, dubious.²⁹

Passive Space

Giedion strove to employ the concept of space as a point of historical comparison for architecture from different periods. In order to do this, however, he was forced to rely on two-dimensional representations of this space, a reduction that subsequently paved the way for iconographic interpretations of plan diagrams rather than of the space as it appears to the viewer. Moreover, Giedion’s method is (deliberately) ahistorical: Giedion’s concept of space is not Guarini’s concept of space.

The problems with this approach to Guarini were first brought up by the Italian

versterkten, maar eigenlijk samenvielen binnen één coherent systeem.

De impact van deze vooronderstelling op de architectuurgeschiedenis (die expliciet is verwoord bij Giedion, maar nadien steeds implicieter wordt gehanteerd) is aan de kaak gesteld in de kritiek op het werk van Wittkower sinds eind jaren 1990. Het duurde inderdaad even voor opgeschreven kon worden dat Wittkower’s methode ‘reductionistisch en onvolledig is, gedateerd op een aantal punten en vooral zeer modernistisch in haar onderliggende esthetiek’.³³ Het centrale probleem is Wittkower’s reductie van architectuurtheorie tot een geometrische ontwerptheorie, en zijn gebrek aan aandacht voor de manier waarop een gebouw functioneert of wordt waargenomen.³⁴ De conclusies van Wittkower’s boek *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) werden 30 jaar later bestempeld als ‘enorm overschat’.³⁵ Ook in dit boek zou hij geen aandacht hebben besteed aan de visuele verschijning van een gebouw; hij analyseerde niet de werkelijkheid, maar de grafische representatie ervan.

Deze kritiek op Wittkower is later vervolgens bijna letterlijk gereflecteerd in een analyse van Giedion’s methode. Nancy Stieber verwierp Giedion’s notie van ruimte als een passieve entiteit, die onder invloed van externe factoren (zoals wetenschappelijke ontwikkelingen) transformeert.³⁶ Zij betoogt om ruimte juist te beschouwen als een actief instrument voor communicatie, en in onderzoek naar de ontwikkeling daarvan zouden externe factoren (sociaal, technisch, esthetisch, decoratief) daarbij betrokken moeten worden. Op die manier wordt architectuur actief gedefinieerd, zoals ze wordt beleefd. Dan moeten de visuele ruimtelijke kenmerken ook niet worden gereduceerd tot grafische schema’s of figuren.

Ondanks de toenemende kritiek op de door Giedion geïnstigeerde methode, blijft die tot op vandaag weerklank vinden in de Guarini-historiografie. In 2007 nog werd opgemerkt dat de koepel van de kapel van de Heilige Lijkwade lijkt op een perspectivische fuga van Bach.³⁷ Dat is een letterlijke verwijzing naar de terminologie van Giedion. Maar inmiddels heeft zich naast de erfenis van Giedion ook een meer kritische onderzoekslijn ontwikkeld, die Guarini meer als kunstenaar dan als wetenschapper beschouwt, die omgaat met de complexiteiten en tegenstrijdigheden van zijn tijdperk. Een voorbeeld daarvan is het onderzoek van Scott. Zijn verwerping van mystieke,

numerologische en geometrische speculaties ten gunste van de sociale, politieke, religieuze en culturele context wordt tegenwoordig hoger gewaardeerd.³⁸ Maar deze lijn was alleen mogelijk door het bestaan van Giedion’s polemische these.

Conclusie

Giedion heeft grote invloed gehad op de historiografie van Guarini. Dat is te zien aan de nadruk die wordt gelegd op Guarini’s *persona* als wetenschapper in plaats van kunstenaar, aan de manier waarop Wittkower Giedion’s uitgangspunten overnam, en aan een voortzetting van Giedion’s thematiek (oneindigheid, Leibniz, Bach) en terminologie (‘spatial interpenetration’). Het was niet Giedion’s missie om Guarini’s ontwerpen elk in hun eigen context te bespreken, maar om hem te presenteren als een geldige historische verdediging (basis en voorloper) voor het modernisme. Giedion introduceerde daarvoor een modern ruimteconcept, maar de retrospectieve projectie van dat concept op de architectuur van Guarini leverde een a-historische en dus architectuurhistorisch problematische vergelijking op. Nu duidelijk is met welk doel Guarini door Giedion is gepresenteerd, komt ook de zwakte van de zogenaamde ‘Warburg-fase’ bloot te liggen. En hoewel men het niet zou verwachten, blijkt de geldigheid van het concept oneindigheid begrensd.

³³ Giampaolo Trotta, *La Cappella guariniana della Sindone a Torino. Un'icona architettonica del Volto Santo* (Florence: Massa delle Fate Edizioni, 2007), 17.
³⁴ Van Eck, 'Wittkower revisited. Modernistische architectuurgeschiedenis', op. cit. (noot 29), 33.
³⁵ Ibid., 39.
³⁶ Howard, 'Four Centuries of Literature on Palladio', op. cit. (noot 31), 235.
³⁷ Stieber, 'Space, time, and architectural history', op. cit. (noot 32), 174–175.
³⁸ Trotta, *La Cappella guariniana*, op. cit. (noot 33), 17.

architecture historian Manfredo Tafuri (1935–1994) in 1968. Tafuri identified two tendencies in the historical interpretation of Guarini: an experimentalism in geometry and technology and a rhetorical approach that leaves room for iconological and symbolic interpretation.³⁰ These approaches, Tafuri argued, are extremes between which architecture historians increasingly make an explicit choice, in an effort to arrive at a coherent interpretation.³¹ Yet this effort stands in stark contrast to Guarini’s architecture, according to Tafuri, in particular the way he dealt with classicism. Guarini based his work on classical rules, subsequently modifying them at will to serve his experimentalism. Therefore, Tafuri wrote, it would be legitimate and reasonable to approach this architecture with a more ‘mannerist’ method.³² According to Tafuri this meant being open to the possibility that the different aspects of Guarini’s architecture and personality complement and reinforce each other but also contradict and undermine each other. Precisely by daring to assume that Guarini’s work is *not* coherent, Tafuri argued, do new interpretations become possible. Even for Guarini himself, after all, architecture and science did not need to correspond identically, Tafuri suggested, using passages from the *Architettura Civile* as evidence.

Later Criticism

Such a reading of Guarini is irreconcilable, however, with Giedion’s agenda, which was based on a concordance between architecture and science. Tafuri named no names in his analysis, but the lines he distinguished are, in my view, Giedion’s scientific line and Wittkower’s ‘Warburg phase’. If that is the case, the two tendencies were already somewhat intertwined, as Wittkower had simultaneously developed and nuanced Giedion. In any event, Giedion and Wittkower, along with most architecture historians, did indeed assume that the geometric and symbolic readings of Guarini not only reinforced each other but actually coincided within a single coherent system.

The impact of this assumption (explicitly expressed in Giedion, but applied implicitly ever after) on architecture history was denounced in the critique of Wittkower’s work formulated since the late 1990s. Indeed it took a while before it could be noted that Wittkower’s method is ‘reductionist and incomplete, outdated on a number of points and above all very modernistic in its underlying aesthetic’.³³ The central problem is Wittkower’s reduction of architecture theory to the theory of geometric design, and his lack of attention to how a building functions or is perceived.³⁴ The conclusions of Wittkower’s 1949 book, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, had been labelled ‘vastly overrated’ 30 years later.³⁵ In this book too he was said to have paid no attention to the visual appearance

³⁰ Ibid., 39.
³¹ Deborah Howard, 'Four Centuries of Literature on Palladio', *The Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 39 (1980), 235.
³² Nancy Stieber, 'Space, Time, and Architectural History', in Dana Arnold et al. (eds.), *Rethinking Architectural Historiography* (London; Routledge, 2006), 174–175.
³³ Giampaolo Trotta, *La Cappella guariniana della Sindone a Torino. Un'icona architettonica del Volto Santo* (Florence: Massa delle Fate Edizioni, 2007), 17.
³⁴ Van Eck, 'Wittkower revisited. Modernistische
³⁵ Ibid., 39.
³⁶ Howard, 'Four Centuries of Literature on Palladio', op. cit. (note 31), 235.
³⁷ Stieber, 'Space, Time, and Architectural History', op. cit. (note 32), 174–175.
³⁸ Trotta, *La Cappella guariniana*, op. cit. (noot 33), 17.

of a building; he analysed not reality, but its graphic representation. This critique of Wittkower was later almost literally mirrored in an analysis of Giedion’s method. Nancy Stieber rejected Giedion’s notion of space as a passive entity transformed by external factors (such as scientific advances).³⁶ She argued that space should instead be seen as an active instrument for communication, and that external (social, technological, aesthetic, decorative) factors should be considered in inquiry into its development. In this way, architecture is actively defined, according to how it is experienced, and its visual spatial characteristics should not be reduced to graphic representations or figures, the way Giedion would have demonstrated.

In spite of increasing criticism, the method instigated by Giedion continues to be well received in Guarini historiography. As recently as 2007, it was observed that the dome of the Chapel of the Holy Shroud resembles a perspectivist fugue by Bach.³⁷ This is a literal reference to Giedion’s terminology. However, a more critical line of inquiry has emerged alongside the legacy of Giedion, one that views Guarini more as an artist than as a scientist and deals with the complexities and contradictions of his time. One example is Scott’s research. His dismissal of mystical, numerological and geometric speculations in favour of social, political, religious and cultural context is now held in higher esteem.³⁸ Yet this line of inquiry would not have been possible had it not been for Giedion’s polemical thesis.

Conclusion

Giedion had a major influence on the historiography of Guarini. This is reflected in the emphasis placed on Guarini’s persona as a scientist rather than an artist, in how Wittkower adopted Giedion’s viewpoints, and in a perpetuation of Giedion’s thesis (infinity, Leibniz, Bach) and terminology (‘spatial interpenetration’). Giedion’s mission was not to discuss each of Guarini’s designs in its own context, but to present him as a valid historical defence (foundation and forerunner) for modernism. To this end, Giedion introduced a modern concept of space, but the retrospective projection of this concept onto Guarini’s architecture resulted in an analogy that was ahistorical and therefore problematic for architecture history. Now that the objective to which Giedion presented Guarini has been made clear, the insufficiency of the ‘Warburg phase’ is exposed as well. And, unexpectedly, the validity of the conception of infinity proves to be limited.

Translation: Pierre Bouvier

Introductie

Luigi Moretti's 'Le serie di strutture generalizzate di Borromini' (1967)

Moretti presenteerde zijn projectieve analyse van Borromini's structurele strategieën tijdens het tiendaagse programma van publieke evenementen op de Accademia di San Luca, dat in 1967 werd gehouden ter gelegenheid van de 300° sterfdag van Borromini. Hij sprak op de eerste zaterdag van de conferentie – op de middag van 30 september – en ging in op de lessen die een hedendaagse architect zou kunnen trekken uit het werk van de barokmeester. Gepresenteerd op een moment in de geschiedenis van de architectonische geschiedschrijving waarop de keuze tussen filologische strengheid en hedendaagsheid (in Crociaanse zin) centraal stond, zet Moretti in deze analyse Borromini neer als een moderne architect van het humanistische, structureel-expressionistische slag. In zijn presentatie koppelt hij het thema van zijn bijdrage aan een daarmee nauw verbonden evenement: de herdenking van de 400° sterfdag van Michelangelo in 1964, waar Moretti in een lezing de *strutture ideale* van Michelangelo bekeek in de context van een historische tijdsboog die hij Barok noemde. Net als in dit vroegere voorbeeld en in de historisch georiënteerde artikelen van zijn tijdschrift *Spazio* (dat regelmatig over de Barok schreef), richt Moretti's verhaal over Borromini zich niet op de functionaliteit van diens werk, zoals in de geschiedschrijvingen van Bruno Zevi en Paolo Portoghesi gebeurde, maar is het eerder een zoektocht naar compositorische en constructieve principes, waarin Borromini's architectuur wordt benaderd als een reeks open werken die deel hebben aan de architectonische cultuur van nu.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

Introduction

Luigi Moretti's 'Le serie di strutture generalizzate di Borromini' (1967)

Moretti presented his projective analysis of Borromini's structural strategies during the ten-day public programme of events scheduled at the Accademia di San Luca to mark the tercentenary, in 1967, of Borromini's death. He spoke on the first Saturday of the conference – on the afternoon of 30 September – to address the lessons a contemporary architect might draw from the work of the Baroque master. Presented at a moment in the history of architectural historiography when the choice lay between philological rigour and contemporaneity (in the Crocean sense), Moretti casts Borromini as a modern architect of the humanist, structural expressionist type. In this he pursues the theme of his contribution to a closely related event: the commemoration in 1964 of Michelangelo's death, four centuries earlier, during which Moretti had considered the *strutture ideali* of Michelangelo within a historical arc he called Baroque. As in this earlier case, and in the historical articles of his journal *Spazio* (which regularly turned to the Baroque), Moretti's account of Borromini is not an operative history in the sense that accrues to the histories of Bruno Zevi and Paolo Portoghesi. It is instead a search for compositional and structural principles that treats Borromini's architecture as a series of open works that participate in the architectural culture of the present.

structures in the architecture of Borromini, where between columns—those protagonists of representation upon which the stage of the world throws the most light—there has come to live among their shadows a minute world animated by vegetation, beasts, and the small issues of man. Between the columns and pilasters used by Berrettini in great temple structures, the inserted walls that seem deformed from being pushed and compressed into place carry metal plates, like round votive shields, that were attached to Greek temples as well as palms. An interesting detail is the great portico attached to the existing structure of Santa Maria in Via Lata.

The separation of the temporal and the structural is delineated in an unequivocal manner. The two organisms live independently; they are divided only by a deep furrow, a necessary junction of the construction and the reading of their separation, covered by a small vault. To appreciate the difference in this telling detail, it will suffice to refer to the rather different solution proposed by the Renaissance, for example, in the vestibule of Santo Spirito in Florence. These ideal structures after the Roman Baroque, directly nourished by Michelangelo's blood, became an esoteric language read by neophytes.

Future structures will be built in worlds with strange gravitational currents, already evoked by Borromini, that distort and project structures, surfaces, moldings, and spaces. New gravitational fields are created, as well as new geometries of figurative thoughts, until the point of arriving at those projective, perspectival structures of a world in which space is foreshortened differently according to directions, the latest arguments of metaphysics that are at the extremes or outside of a legible reality.

The ideal structures of Michelangelo provide the secret key to his architectural thought. They elevate his architecture—his Architecture—to a level never before conceived and, after the great Baroque consciousness, almost no longer read in its secret fibers. In these ideal diagrams the impending mortality of time becomes tangible; ambitions and myth are raised and then fall, and are possessed unknowingly by humans, and more minute ambitions are brought forth, and more, and more. Perhaps the

narrative of Michelangelo's complex restlessness—of his noncommunicable solitude, unsatisfied and hungry for the world and the nonworld—was never as wide spread in his figurative works. He senses and summarizes modern thought, the uncertainty about nothing.

His stratigraphies are stories of a spirit that alone searches for an answer, wants to understand according to its phantoms, tries and retries, and gives up and leaves its message unfinished, petrified, seemingly useless, because the thought of time and its black flow is the dominant thought that is inherent, hastens, and stops, and is the destiny of humans.

Originally published under the title "Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi," in Spazio, extracts (February 1965).

The Series of Generalized Structures in Borromini's Work

The overuse of a language becomes manifest when its signs and their combinations are repeated continuously over a long period of time, causing a biological indifference to perception, which is accentuated if these signs are habitually repeated and almost completely separated from their meaning.

Language in architecture, as in every other category of intellectual production, develops according to its own algorithmic process. An internal law drives this process; architecture's necessity to exist, to substitute its signs and their worn-out aggregations with new signs. This is particularly true when, in favor of certain messages and noncontradictory external conditions, the bursting forces of singular personalities accelerate the process.

In this particular algorithmic process, the external contributions of other groups of algorithms are acknowledged only insofar as the particular algorithm allows them to be, in its nondefinitive connections. For this reason, we try to reveal the objective structural facts without deviations, a priori, from the hypothesis of cultural genetics in the evolution of the architectural language. Naturally these facts are not refuted but are instead examined as supporting hypotheses, taken into account only if they do not contradict the objective structures that are understood with certainty. This is like saying that we are removing the dimension of time from the different images of architecture, as if architecture's different languages were equally present as contemporary facts. It is as if we were to examine architecture on a planet whose eras we do not understand. Every message, if truly sustained in the human mechanism that experiences it through a violent need for representation and for communication, always finds its own language, its signs and codes. Perhaps this internal drive constitutes the famous light or idea within the different meanings given to these words from the Renaissance through Mannerism until the early Baroque period. I think that in order to understand the individuality of the structures of the Baroque, and of Borromini in particular, we must impart their nervous energy to the antecedent structures of the Renaissance and of Mannerism. For the

objective structures of the Renaissance, we have chosen examples that seem sufficiently representative in the area of Tuscany: These are the Church of Santo Spirito, the Ospedale degli Innocenti by Brunelleschi, the Palazzo Rucellai by Alberti, the Palazzo Riccardi by Michelozzo, the Portico di Santa Maria delle Grazie by Benedetto Da Majano, and other similar buildings. In these architectures we perceive the following structural facts:

1. The composition is made of repeated elements. In terms of communications theory, the rule for the grouping of elementary signs—that is, the code—is the strict and immediate dependence of one group upon another.
2. Such a condition allows extremely precise information relating to the entire structure to be quickly communicated.
3. Consequently such information produces an intellectual understanding that is quickly acquired. The consumption of one or two groups of signs and an evaluation of the volumetrics with which they are arranged are sufficient to provide a total understanding, as if the entire structure were projected from a radiating hypothetical central point.
4. In this central point, the rapidly processed information is ever more sustained and accentuated by the fabric of strict geometrical coordination among the various aggregations that we erroneously call "proportions." This fabric does not principally mark a harmonic musical relationship between the aggregations, as is often repeated, but rather it fixes invariant relationships, the "invariances" of reading from any point of consumption that can be considered (see, for example, Serlio's famous rectangle and its diagonals, the presumed harmony of which has been so tested).
5. The information, as it is rapidly and completely understood, is of an intellectual kind, a summary intellectual knowledge reached only by the reading of two or three elements. Its signs do not need strong or excessively incisive markings. In fact, any use of force whatsoever would destroy the arrangement, which appears to be without a human heartbeat.
6. Consequently there is no need for strong lighting. Rather, an abstract and soft light is required that is, in point of fact, inherent in places where these structures arise. It is the light that is found in plates depicting architecture in

Perugia and in the piazzas of the museums of Berlin, Baltimore, and others.

In reference to this list of objective structures, there are several salient external facts that occurred at the same time that do not contradict but instead help us to understand their genetic origin:

1. The new theological vision that the church assumed during the early fifteenth century was principally based on the mystery of incarnation, with the consequent evaluation that the natural world in which God took form is evidently worthy and should be accepted with joy. This position is analogous but not identical to the theological position defined in the fourth century; recall Pope Leo the Great and his "happiness in existing as a Christian in the world" and his statement that "Christians are forever young."
2. The splendor that reaches humanism through philology, the study of ruins, and the cult of antiquity translated into an exciting and splendid myth and consequently an admiring vision of nature.
3. The consequent coincidence of a single punctum of religious and secular culture.
4. The affirmation of the Neoplatonic world and therefore of a Platonism that implied that these coincidences happen in a world where ideas are once again splendid and pure abstractions, ordered according to uncontaminated mathematical relationships.
5. The appeasement of these spirits, yearning and enchanted, who sought an unambiguous unity of vision, which was not, however, in concord with the restless human spirit.
6. Centrality, that is, the Renaissance habit of constructing and then thoroughly reading the works from a central point within. The centrally planned churches depend on this habit, churches that are like pure crystals arising from a single point due to the equidirectionality of forces that form them.

Certain intensely analyzed changes occur at the end of the fifteenth century, and these tensions that had coincided become contradictory and disquieting. The delicate nature of Renaissance structures no longer has any significance, in a biological sense, for a social world, whose dimensions have changed and therefore requires an ever vaster and above all different mode of

consumption. This is a world on which are incumbent new messages and conditions that have put an end to tranquillity, to the serenity of the Pagan-Christian world that had allowed the reception of the very subtle signs of Renaissance structures. In this way, the architecture of the early sixteenth century began to change rapidly.

The clarity of a work such as the Palazzo Rucellai disappeared in a world that had collapsed. Rapid and intellectual understanding was no longer possible. Structures with strong presences became necessary in order to repeatedly excite and engage those who consumed them. In this way, the typical structures of Mannerism arose:

1. Complex structures that to be grasped require that their entire course be examined and therefore require a longer time for apprehension. At this point, we pass from the dictation of a poem, concise and luminous, to a more full-bodied account.
2. The long course of reading by nature of its constitution must reject strict unitariness. It can result in juxtapositions of aggregations of signs that are seemingly fragmentary and inconsequential.
3. To make this course easier to grasp, it is necessary that the signs and the aggregations be strongly incisive, loaded with light and shadow.
4. They are imagined under hard sunlight and no longer the universal light of Florentine mornings. This hard light is the sunlight of Rome, the city that in this century resumed preeminence as center of the world.

As we have said, this change in the structure of language was forced by the biological lack of understanding *per se* of the Renaissance language and by the diversity of contradictory, breathless, ambiguous, and approximate messages regarding the future that this century will face.

Michelangelo was the one who was aware of every acknowledgeable structure of his century and forced them to their extreme consequences, thereby offering Mannerism a "category" that surpassed the times and the canons to which it was assigned.

At this point, it is interesting to note the change in the musical language of these same centuries. In Italy, as in all of Europe, the prevalent structure of music during the fifteenth century was the counterpoint. A closed melody had other melodies simultaneously super-

imposed on it that were rigorously constructed on the principal ones. Therefore, it is a structure with horizontal bands, each one coherent in itself and with the whole—a unitary structure. The sonorous fantasy is excited and controlled by a subterranean rational fabric that is often of mathematical clarity (think of Dufay, Després, Gaffurio, Arrigo Tedesco, etc.). By association, the architecture of Alberti and Michelozzo comes to mind.

By the end of the fifteenth century, these groups of horizontal bands become so complex and bizarre (involving up to thirty-six voices) that the structure of the counterpoint is transformed into a metaphysical game, a secret language that is no longer commonly consumable. In this way, the new harmonic structure with vertical sound blocks that are strongly sensual and painterly, juxtaposed one to the other without ties of melodic consequentiality, arises in the restlessness of the early sixteenth century. This is a structure that breaks up the melodic coherence of the Renaissance, substituting for it a series of sonorous aggregations, the sequence of which can be evoked with consonant or timbre tonalities alone.

During the late sixteenth century (Palestrina, Orlando, di Lasso, etc.), harmony and counterpoint provoke sound sequences that come to reach hallucinating effects by the beginning of the seventeenth century. One thinks of the work of Gesualdo, Prince of Venosa, the wife-killer and a very strange character indeed.

The seventeenth century inherited the fundamental structures of Mannerism but added others. One of these structures expunges extreme limits reached by earlier ones, such as the stochastic nature of certain groups, as we see in Michelangelo's Porta Pia, his crucifix of St. Peter, or his Rondanini Pietà. This stochastic nature of groups is not possible for someone like Zaccari, nor for Giulio Romano working *extra muros*.

One of these added structures, decisive for change in the language, is rationality understood not as consequence or direct acceptance of the scientific culture that began in the same century but as rigorous coherence "interior" to each work, respecting the rules of its freely chosen geometry. This rigorous coherence evolved as a refusal of and liberation from Mannerist

language and its worn-out, casual, painterly astructural codes. It is therefore algorithmic evolution inside of and inherent in the architectural language to the formation of which external attitudes (such as scientism, rationality, pre-enlightenment rationality, the spirit of the counterreformation, and the ambiguous religiosity) contribute.

This coherence of Mannerism, understood as a mutation of certain of the most unbalanced structures, is quite different from that of the Renaissance, which was expressed as transcendent rationalism, true rationalism, uncentric and universal, and theoretically outside of man. Baroque coherence is instead a polycentric one in which the freedom of the individual became individualism. It respects the rigorous ethics that this individualism involved and consequently is alienating to the communal rationales belonging to the past.

There is no doubt that the person that clearly grafted new structures onto the structures of Mannerism to form what I would call the Baroque—and in particular, the great Roman Baroque—was Borromini; that exceptional human mechanism of signs. Borromini understood several fundamental structures in Mannerism that have already been noted: the temporality of consumption, the strong *chiaroscuro* that allows for the legibility of signs and their elementary aggregations, and the study of lighting effects indispensable for this legibility. He repudiated others, such as casual groups, contrasting them with structures of coherence and tectonics, even if purely represented in architectural images.

The temporality of consumption is not understood through the complex diagrams of Michelangelo but in the accepted meaning of the term "Mannerism" implying the long and precise time of commitment invested by the consumer. Although he is a self-declared descendant of Michelangelo alone—and truly he is—he did not take from Michelangelo those multiple ideal structures whose temporality of consumption had their own rules of metaphysical conduct, coincident with the law of the pure course of vision. Instead, Borromini extracted the fundamental root; that of the structure of architecture as sculpture rendered in a material that, absorbing articu-

lation and tectonic juncture, in the end becomes homogenous, crystallized. From this particular lesson, he extracted his own general fundamental structure.

Borromini did not naturally concede to the worn-out groups of signs of Mannerism, devoid of any expressive force, or to a permanent stochastic possibility of aggregating them. I use the word "permanent" because in fact, he did use aggregations in his vertical structures. Think of the bell tower of Sant'Andrea delle Fratte, a visual montage of outbursts of autonomous elements that simply coexist.

In any case, Borromini's message was so powerful that it required a perfect and accentuated diction, making necessary a new series of signs and codes for their combination. The human mechanism reacts and connects its sensitive and intellectual structures in a certain way that determines their consequent relative behavior. In its evolution, the human mechanism—due to an economy that seems inherent in natural structures in general—systematizes and fixes these impulses and their reactions in a certain number of groups, until these aggregations become the conformation of their own structure in such a way that a singular mechanism results in a certain characteristic, and a certain group of individuals—depending upon their superior limitations—produces what we call custom or civilization.

Even in that particular human mechanism in which messages arise—not explicit except as a force or pressure and a will to represent them—the impulses and reactions are organized into particular groups that are more adept at projecting themselves onto the concrete world to formulate a language that makes the interior message more precise and one with the signs and codes that are transmitting it to the exterior. One could, perhaps, by means of a certain expository facility, single out these particular structures of communication into three strictly interdependent groups: first, the group of structures that projects itself concretely to construct elementary signs and rules for their aggregation; second, the group of structures that determine, within these aggregations, the global organization; and third, the most impalpable and remote group of structures, which determine, support, and justify these global structures. Naturally it is evident that the activities

of the three groups are not carried out in that order, but simultaneously, in continuous internal circulation.

These structures of the three groups become generalized by their continuous application. It should be clarified, even though it is obvious, that here we are using a single vocabulary word, and speaking both of the internal structures of the mechanism and of the other external structures that the first internal structures form by projecting themselves onto a concrete world. We will try to loosely identify the structures that are active in Borromini's work. It should be immediately noted that in his work Borromini without doubt applied a desire to create new things to the use of elementary semantic signs and to the rules of their primary and general laws of aggregation—a desire that was continuously reaffirmed and became one of his implicit fundamental messages. It is a subversive, pragmatic, and existential message that explicitly refuses traditional tensions, for which all of yesterday's actions are refuted, or better yet, superseded. For this reason, its constructions have the fascination of apparitions, facts that are separate from the fabric of the world and anti-urbanistic in the sense that they resist being part of a communal language. They negate every point of attachment with other languages.

This desire, sustained and driven by the pressure of a new message and by a subconscious Luciferian pride, leads Borromini to a continuous transformation of elementary signs and aggregations of signs. We must also remember that the seventeenth century added the rigorous fantasy of "variations" by Monteverdi, Frescobaldi, and Carissimi to the complex musical language of Mannerism, and thereby changed it.

For each elementary sign that he incorporates in his code and for every other component of this sign, Borromini works according to a precise rational structure. He verifies and then exalts their generative seeds, filling them with excitement. Take, for example, capitals that become luxuriant, tropical explosions in which the resonances of late Roman plasticity are noticeable; or even capitals luminated like pieces of metal turned on a lathe; or bases whose sequences of modulations—now nervous and sharp, now robust, now sensual and abandoned—seem, with clearly Michel-angelesque process, to be born from the

qualities of one elastic material that is extremely sensitive to the exalted suffering of loads. Notice signs known as tympanums, whose form is always one of covering and above all of enclosing and coordinating a group of elementary signs, but here are deprived of every reference including symbolic references to tectonic functions.

Moldings surround masonry openings, disquieting in the succession of prominent and then deeply excavated material, and become negations of the material. Moldings are projected and negated. Moldings rise up well beyond the limit of the level of the openings to which they are affixed and then fall back down, only to rise up again to resolve themselves as perspectival *tempietto*s of so-called ornamental panels above doors, giving excitement and mystery to the aperture, the mystery of its non-materiality, the mystery of passing beyond to the unknown as if into another destiny. The window apertures in Giotto's paintings come to mind. It seems as though a disturbing, vigilant eye watches us from their darkness.

The aggregations of elementary signs are assembled with equal amounts of vigor and fantasy working on the structure of spaces interposed between the elements; spaces reduced to their minimum, in which the concentration of signs aids their potency, making explicit their exalted force of attraction—attraction that generates an internal void when condensed. The extreme density of aggregation entails organization, dividing into syllables the elementary signs of great precision and power. One must recognize the taste for the pictorial and the violent *chiaroscuro* that Mannerism had already introduced, although in a totally different way. The new signs and rules for aggregation that we have mentioned make up the primary code that Borromini formulated in his desire for representation.

For the large structures of aggregations—for the primary aggregations—the discussion naturally becomes more complex. It is logical that the elementary signs and their aggregations are already structured according to a certain general aggregation that, as such, cannot disavow the same qualities and possibilities of agglomeration or decrease in density (the windows and pilasters of Palazzo Propaganda Fide, windows compressed between capitals

of the first gigantic order on the façade of the Convent of the Filippini, window-loggias in the base of the bell towers of the Church of Sant'Agnes). However, these aggregations will find their stability and their reciprocal topological position within a general structure of support and meaning. The code of this structure forms the concrete nature—now concave, now convex—planar in which all points are in relation to each other. Borromini accepted the general structure of planar support, of two-dimensionality, only where it was strictly necessary.

The general structure of the great spaces of support is in the always curved architecture, three-dimensional and, for different intimate reasons, internal to the structure itself. It may be possible that the convexity or concavity may have been supported by external suggestions such as:

a). The desire for conceptual precision that makes a curve into an intellectual concreteness, whereas it makes a plane, like a straight line, into an ambiguous concreteness, an infinite limitation of a series of oscillations, conceptually impossible to transfix.

b). Memory struck by the direct vision of Roman ruins, especially Hadrianic ruins, and by figural fantasies such as those in the engravings by Montano, a series of "variations" on the theme of antiquity, and collected in subsequent editions (seven during Borromini's lifetime). These were certainly present in the Roman environment, also due to the testimony of Soria, and must have drawn Borromini's tension toward those generalized nonconformist structures—convex, concave, concavo-convex, undulating—toward which he was driven for other reasons.

To understand the conceptual structure of the formation of the spaces and of the consequent laying out of materials in their form and in their singular way of receiving the elementary aggregations of signs in certain particular works by Borromini, one must study the genetic code of these structures. There exists a series of generalized structures of an elevated degree that are at the origin of the fundamental formulations of Borromini's work. I wish to list a few of them here as hypotheses that, even if they are not accepted, may at least evoke alternate suggestions for the reading of Borromini's work. First, the generalized structure that formulates and

imposes the space as legible and understandable in its every point. Borromini had clearly rooted this structure as an intolerance of any ambiguity of concept or legibility, almost as a deep ethic of responsibility toward the social world for which the walls were destined—structure that was strangely referable to certain analogous Renaissance positions, even if due to completely different genetics. Space for Borromini had to be enveloping in every direction, every point sensitively and intellectually understandable and conquerable. This is an experiential exigency of the space that involves the decisive negation of corners, those "enemies of architecture"—exigencies that seem to extend to the entire world in which we operate and that are equivalent to the intellectual clarity from which every uncertainty wants to be expunged. In corners, space is lost, broken, escapes, and is not conquerable. In corners, phenomena of ambiguity occur that are disturbing, that leave us in suspense like a conversation suddenly broken off. In the Renaissance, only Laurana felt the disturbance of the corner in the courtyard of the Palazzo Ducale of Urbino and solved it with extreme purity, with the façades of the four buildings—ideally independent and only placed close—together with symbolic breaks through which space flows in vorticeous continuity.

The second generalized structure of Borromini causes the material of his architecture to be formulated as compact plastic material that allows corrugations and condensations but refuses articulation and conjunctures. As we have mentioned, Borromini refuted the lesson regarding an articulated and stratified tectonic material that behaves according to multiple ideal structures, which are superimposed or juxtaposed in the architecture of Michelangelo. Instead Borromini used their immediate counterexpression that went beyond the intellectual perception of any articulation and accentuated the values of monumental sculpture in a block of ideal, unitary, and compact material. In the *Opus Architectonicum* there is an illuminating declaration with regard to it: "Because if the edifice could be made entirely of one baked material all in one piece without any joints, it would certainly be a beautiful thing." Citing a turret outside of Porta del Popolo with

"screens made of cut flat tiles," the idea of that material took root in Borromini. Probably the turret in question was one of the six that lead from the Porta del Popolo to the Tiber River. Many edifices from the periods of the Flavians through the Antonines have walls composed of small, sharpened terra-cotta elements, as thin as two and a half centimeters and very tightly ordered. Even today these walls can be seen on the sepulcher of Anna Regilla and on a few tombs on the Via Latina. It is important to note that on these particular compact wall materials there were framed and sculpted friezes, as if they had been carved from stone. Upon this ideal compact material that "would certainly be a beautiful thing" Borromini was to graft the fantasy of the generalized structures of his creations.

It is on this structural conception of a plastic material of metaphysical homogeneity that we will attempt to interpret the fundamental reasons and the drama of his most successful works. In the church of the Filippini this material is expressed admirably; its molecules are small sharpened pieces of terra-cotta only a finger in length with the most minimal joints. This quality of material makes us aware of the principal architectural façade of the Church of the Filippini as sculpture and only as sculpture of extreme elegance, without any dramatic articulations, more or less contradictory and more or less weight-bearing. Each essential group of signs that compose the central doorway is one tectonically articulated organism. In the drawing of Windsor, which we are lucky to have exhibited at this time in our academy, this compact expanse of wall surface that leads to sculpture is in fact partially denied by the interposing of the colonnade structure of the second order. Strictly in my opinion, the design is antecedent to the realized thought, a design rejected by the priests and by Borromini himself, and it is probable that because of this rejection the concept of a single homogeneous material was brought to a higher level of maturity. It seems unlikely that it occurred after the realization of the church, because of the stupefying graphic and expressive beauty of this design. It is difficult to think of it as a preparatory sketch for an engraving, although this engraving is in fact published in the *Opus Architectonicum*. It might be curious, or at least not irrelevant, to reveal the

relationship between Borromini's position with regard to this ideal material and, for example, that of the Greek architects of the Propylaea or of the Parthenon. Here as well, the material of the columns was conceived as a single piece, as if it had been cast; the joints between large stones are incredibly subtle. The awareness of expression through a material without discontinuity is evident. It becomes even more evident when it is revealed that these joints were covered over with a thin layer of stucco that, in effect, offered the sensitive and immediate consumption of the homogeneity of a single material.

It is always interesting to compare Greek architecture with that of Borromini. Because of their most secret and defining structures, the two worlds seem similar, especially if one considers the façade of the church of San Carlino, which is of a compact and rigorous lyrical logic like the most beautiful pieces of Greek art. In this sense Borromini was a classicist like Brunelleschi in the interior of the church of Santo Spirito, which belongs to the same world of mathematical rigor.

The third generalized structure is the unitary and homogeneous material that is condensed where the most weight will be supported or where the construction will be most in need of security and that becomes spread thinner where lesser loads are required. This condensation of the ideal unitary material in certain areas—and therefore a nondistinct tectonic articulation—is exemplified with stupefying evidence in the Torre dell'Orologio. For this structure two kinds of brick were used: one very thin and sharpened to two and a half centimeters in height, similar to that used in Anna Regilla's sepulcher with very subtle joints that confine the highest density and force to the extremities of the construction; and another for the body of the building included between these two extremes, with bricks that are three and a half centimeters high.

Borromini, together with the concept of a unitary material whose condensations and expansions are controlled *a priori* for predictable tectonic reasons, seems to explicate a thought already present in the interior of San Carlino of a material that condenses and dilates, taking form according to an external and unpredictable destiny.

The fourth generalized structure is defined as space conquered despite the opposition of the world. The works of Borromini that have come closer to reaching their goal and seem to owe their achievement to this fourth generalized structure, which I will now explain even if only as a hypothesis of major influence in the reading of his architecture. Space is a conquest in the sense of the desire for representation by means of a material that is as obedient as it can be despite the opposition of an exterior world. There is therefore a tension in the expansion that opposes this material against the world and the flow back due to the opposition of that same world. For this reason, in Borromini's works space is drama. Drama between the forces that want to open and enter into infinity according to the Faustian will of the architect and the opposition of the world to this rising up to the divine. All of Borromini's spaces seem to conceal this dramatic opposition. The interior of San Carlino is already a first witness, but this opposition reaches its most clear and violent expression in the forms of the interior of the church of Sant'Ivo alla Sapienza. Material here is driven to expand in every sense; in certain areas the opposition is insurmountable, in others it concedes, but then it is taken up again more violently, lacerating the forms. This is the dramatic sense of the interior space of Sant'Ivo, which runs and takes the fabric from the base to the top—it reminds us of the large crenate ribs that follow the opposition of the base zone—where they are interrupted for the brusque imposition of the worn-out traditional symbol of the lantern. Perhaps up high the space should have exploded, breaking and perforating the material in order to rise up toward the sky, such as in the solution used in the Chapel of Santa Sindone by Guarini.

I believe Borromini deeply understood the space that arises from a tension between two opposing gravitational fields that fold and curve the material. The enclosing side walls, pushed and in tension in the Sforza Chapel must have helped him to identify this fundamental structure that he projected in the formation of spaces. Perhaps in consonance with his thoughts, the plasticity of the ruins of the Piazza d'Oro and the buildings that could be read at that time, such as the edifices still legible of the type found at

Bala and drawn by Sangallo and the "variations" of Montano that we mentioned earlier, also played a role.

Above all, this structure of Borromini's work that I propose as an influential hypothesis is the speculum of his character, of his judgment on a hostile world—a world that can only be overcome by breathlessness and terrible desires. The conquest of space structured in this way consequently brings a condensation of density there where the tensions of the external world are most strongly opposed to an expansion where material advances with more ease, ideally becoming thinner. If the material could push itself to infinity at its limits, it would have the impalpable density of the heavens.

It is worthwhile to observe that if Borromini's spaces have geometric references, these in my opinion are secondary genetic seeds and are useful for only two reasons:

1. The coordination of the invariances as we have noted with regard to Renaissance proportions.
2. Since there is doubt about forms that oscillate in a halo of light, to define them one chooses a justifying context, a kind of random resignation in a number or geometric figure that has some inherent value in itself.

It is in the mature façade of San Carlino that the expression of the contestation of the interior space becomes a drama exalted on the exterior. Sedlmayr's clear diagram might have been striking had it been integrated with the evident directional tensions between interior and exterior. The façade of San Carlino exists within a contradictory gravitational space with two opposing, competing forces. Against the force of spiritual—pushing expansion of the interior—it seems as though the world has put up a reinforced dam, almost blasphemous and pagan, with altars and sacrificial bucrania on the base. The tensions are contrasted, but the center where the pressure is very violent surrenders and is lacerated in certain points, such as where the saint appears in his (almost sacrificial) edicola. This seems to clarify even the difference between the ideal temporal structures of Michelangelo that unfold during mythic times and the spatial structures in dynamic equilibrium of Borromini. In Borromini there is no narrative: there are forces in tension and in equilibrium that could be broken from one moment to the next.

The fire of expression is in the form of the walls and the space they define. For this language the codes of aggregation of elementary signs that are unfolded on these walls are traditional, cold as it must be, because it is not interested and hampers the extraordinary spatial code. Spatial forms such as Sant'Ivo seem to have their own meaning of violent desire in opposition to the world and also of consequent aspiration to a religiosity of being happily lost in God.

Borromini was conscious and proud of the suffered richness of his architectural world and must have suffered deeply himself on account of that different and new language that Bernini proposed in his last years—certainly a less suffered language, but also coherent and evidently of immediate realization. The Berninian irrationality in the Fontana dei Fiumi, even if controlled to the millimeter, is immediately emotional. The apocalyptic wind that strikes the rocks folds them according to rigorous and disturbing directions. Borromini responded with rigor, worthy of the Parthenon, in the façade of San Carlino, in which his lyrical logic bends every fantasy according to a transcendental order.

Borromini's definitive shattering because of the tensions of his melancholic nature and a certain ambiguous sense was decisively contributed to by the completion of the portico of St. Peter's, which opened the way to a completely different language from his, one that was appropriate for the scale of the work but above all to the consumption of the masses that rushed to the aid of the Basilica of the Apostle. The elementary signs of this architecture are essential, almost classical. The code that regulated its aggregations is extremely simple. The time necessary for its consumption is abbreviated. Emotion and the perception of the new language of signs are rapid and profound. In terms of theory of communications it is interesting to examine and compare the two kinds of languages, if only in summary relationships that mathematical formulation of the theory can permit today in architecture. It is clear that Borromini's elementary signs are more numerous than those of Bernini, and that therefore the information in each message is more concise than Bernini's messages. We know that the richness of signs gives precision to the message in the sense that every group is more

meaningful than another with fewer signs. This precision, however, does not take into consideration the unity of the information with regard to the unity of time that is a determining factor for the receiving mechanism—in our case, the eye. In fact, Borromini's code, taken in the context of an entire work, gives in the unity of time a lesser amount of information than that of Bernini, because the elementary aggregations of the code are not directly dependent on each other.

In Bernini's work the repetition of signs and elementary aggregations and their strict dependence upon one another lead to a reception of information—that is to say, to a reading that is rapid and fully meaningful. In this sense of the brevity of the reading, Bernini's Baroque is closer to the Renaissance, with its brief readings, and prepares together with other vectors the advent of neoclassical structures belonging to the democracy of the masses that from the end of the eighteenth century were to construct the new social world.

Because each group of elementary signs is more meaningful, Borromini instead prepared the fortune of his codes in the Western world, separated however, from the generalized fundamental structures that we have spoken of, which because of their complex weaving were lacking in possibilities of widespread consumption and only understood by the elite and great spirits such as himself, Borrettini, and Guarini. Even today Borromini's fortune is recognized as the result of his signs and their primary aggregations, which have provided a cultural shock by extreme contradiction to the elementary signs and very worn-out "para-elementary" signs of the architectural language known as rationalism.

It is the damasklike beauty of his constructions that is superficially impressive, and not the reading of their exceptional texture. It is the external sensual charge that is moving, and not its transcendental logic, and this just at the time in which culture became sumptuous and in a certain sense Baroque within a society that aspired—as it should—to being an essential and economic democracy. In closing, one should note a coincidence that should not be underestimated: in July of 1667 the portico of St. Peter's, with exception of the steps, was finished; Borromini died on August 3, 1667. In this regard, I

like to ponder the fact that on the verge of death Borromini remembered, in a Socratic sense, to offer wise to the priests.

Originally published under the title "Le serie di strutture generalizzate di Borromini," in Spazio, extracts (January 1967).

"Where two or three are gathered in my name..." (Matthew 18:20)

1. During the course of the Council, among those passionate about modern art in relation to sacred buildings, the spirits most attentive to and moved by the dictates that became evident during the successive sessions became aware of the great dilemma that—even before the Council ended, and in that unforgettable way in which it ended—numerous architects solicited by conferences and competitions had begun debating and designing with a dangerous (or at least, incautious) vehemence—although with eager religiosity, new sacred spaces and alterations to those already existing, which were often admirable for the use of the new liturgy that found its full sense, splendor, and content in the total dictates of the Council.

2. It is true that the Constitutio de Sacra Liturgia was promulgated in December of 1962 and that the Istruzione, or instructions for its application, were approved by the Consilium provided for that purpose in September of 1964, with orders to start in March of 1965—that is, more than a year ahead of the scheduled end of the Council. It is also true, however, that the indicative instructions in these documents regarding new churches and eventual modifications of sacred spaces in existing churches were of a measured sobriety and anxious restraint.

These instructions presupposed their clarification and maturation in that fundamental spirit, which was made clear in the stupendous speech by Paul VI at the closing of the last session and in the inspiration and dictates of the entire Council. The Istruzione were dictated like splendidly designed arches in the sky, the projection of which on earth, however, required a mature soul—or animus—perhaps martyred, enriched, and made clear by the fundamental spirit of the entire Council.

In the Constitutio and the Istruzione the last objectives to be reached were inspirational and decisive: "[To the liturgical assembly] the faithful take part with full consciousness, actively and fruitfully." Instead considered reservation is used to leave the widest opening for in-depth, coherent inspired solutions—that is, the gestures for the external instrumentation necessary for

Over Moretti: Laatste der modernen

Tegen het einde van de twintigste eeuw begon de architectonische cultuur het probleem dat de Moderne Beweging had laten liggen en het postmoderne moment niet had behandeld, aan de orde te stellen: namelijk de historisering van de modernistische decennia als het hoofdstuk in de architectuurgeschiedenis dat nooit consequent trouw bleef aan zijn eigen retorische verwerping van pogingen in het verleden om tot een avant-gardistische praktijk te komen, en er evenmin in slaagde het eindpunt te worden van een (mislukte) teleologie, die moest onderbouwen wat critici en historici aanvoerden om het modernisme te rechtvaardigen. Het behoeft nauwelijks betoog dat het hier uitgesproken oordeel betrekking heeft op een monumentale Moderne Beweging, die vandaag alleen nog als abstractie voortleeft. De brede stromingen van de moderne architectuur – die doorgaans worden samengevat in een beperkte reeks, uit hun context gelichte aforismen – worden momenteel voortdurend ondermijnd door de talloze wervelingen die het historisch onderzoek in dit terrein teweeg brengt, zodat het beeld van een modernisme dat het verleden de rug toekeert om een nieuwe wereld te maken, begint te wankelen.

Vanuit de relatief recente erkenning dat de Moderne Beweging een complexe relatie onderhield met historisch narratief, historische voorbeelden en de mechanismen van het anachronisme, begonnen vanaf de jaren 1970 geleidelijk aan meer historische studies te verschijnen over de modernistische architectuur – haar werken en theorie – en ontwikkelde zich vanaf eind jaren 1980 een uitvoerig discours over de conservering en restauratie van het erfgoed van de Moderne Beweging. De taak die in deze laatste ontwikkeling wordt geïmpliceerd is nog in de verste verte niet uitgewerkt, maar de opgave is dan ook niet langer het modernisme als patrimonium te claimen of de complexiteit aan te tonen van een moderne architectuur, die het grootste deel van de twintigste eeuw omspannt, of haar innerlijke complexiteit te waarderen als een ontmoetingspunt van technologische, maatschappelijke, politieke, intellectuele en artistieke agenda's.

De laatste twee decennia (en al langer) heeft onderzoek over de twintigste eeuw voortgebracht, dat opmerkelijk goed aan al deze missies bijdraagt. Dit werk heeft echter een nieuw probleem opgeroepen: de vraag is niet langer welke plaats de Moderne Beweging in de geschiedenis moet krijgen, maar inzicht te verkrijgen in hoe de Moderne Beweging *met* geschiedenis omging. Deze kwestie was natuurlijk al gesignaleerd door een aantal van de scherpste geesten uit de twintigste-eeuwse architectuur. Het verkeer over en weer tussen de kwesties van de eigentijdsheid van de architectuurgeschiedenis en de historiciteit van de eigentijdse architectuur was een steeds terugkerend thema in het werk van Giedion en Pevsner, Tafuri en Rowe. Het is echter pas veel recenter uitgegroeid tot een constante onderzoeksrichting, tegelijk met de historisering van diezelfde figuren als historici met een bepalende invloed in de architectuurcultuur van de tijd waarin zij werkten.

Dit is een symptoom van de zogeheten historiografische *turn*, die samenhangt met een nieuwe vorm van kritische houding, nauw verbonden aan de termen van de historische analyse zelf; een streven naar een vorm van historische scherpte, waaraan het ontbrak in de naoorlogse geschiedschrijving van de moderne architectuur en de onderwerpen, waarnaar haar aandacht voortdurend uitging. Op een moment dat met betrekking tot de architectuur zelf vaak als posthistorisch wordt omschreven, kan dit overkomen als het opnieuw opvouwen van het wasgoed; maar dit onderzoek gaat om heel wat meer dan dat. Veel van deze recentere pogingen proberen in de eerste plaats de intellectuele geschiedenis van de architectuur op haar eigen voorwaarden te begrijpen als een reeks gevallen, momenten en thema's, waarin de wereld als zodanig en de wereld van de ideeën met elkaar in wisselwerking staan rond het vraagstuk hoe je architectuur in historisch opzicht kunt doorgronden – als historici die vat proberen te krijgen op het verleden, en als architecten voor wie de geschiedenis afwisselend fungeert als een pregnante context voor hun praktijk, een reservoir van formele en tactische oplossingen en een constant en complex heden, waar de hedendaagse praktijk deel aan heeft.

De recente tentoonstelling over de Italiaanse architect Luigi Moretti (1907-1973) in het MAXXI in Rome, gehouden van 30 mei tot en met 28 november

On Moretti: Last of the Moderns

Architectural culture of the later twentieth century turned to the problem left open by the Modern Movement and untreated by the postmodern moment. This, namely, was the availability of the modernist decades for historicisation as a chapter in the history of architecture that was neither consistently faithful to its own rhetorical rejection of past measures for avant-garde practice nor successful as an endpoint to the (failed) teleology underpinning the justifications made on its behalf by critics and historians alike. These judgments, we need now hardly say, apply to a monumental Modern Movement that persists into the present moment solely as an abstraction. The broad currents of modern architecture – popularly shaped by a limited suite of decontextualised aphorisms – are now consistently undercut by the innumerable eddies introduced by historical research on that field, upsetting the image of a modernism that would turn its back on the past to make the world anew.

A relatively recent appreciation that the Modern Movement maintained a complicated relationship with historical narrative, exemplars and the mechanisms of anachronism informed the gradual rise, from the 1970s onwards, of historical studies of modernist architecture – its works and its theory – and the development, from the end of the 1980s, of a comprehensive discourse on the preservation and restoration of a Modern Movement heritage. Although the task implied by this later development has by no means been worked through to anything approaching its completion, the job no longer remains one of how to claim modernism as a patrimony, nor to argue the complexity of a modern architecture spanning much of the twentieth century, nor to value its internal complexity as a meeting point of technological, social, political, intellectual and artistic agendas.

The last two decades and more have witnessed the production of scholarship on the twentieth century that has attended remarkably well to all of these missions. This work, however, has given rise to a new kind of problem: no longer how to position the Modern Movement within history, but to understand how the Modern Movement worked *with* history. This issue had, of course, been flagged by some of twentieth-century architecture's sharpest minds. The traffic flowing between issues of the contemporaneity of architecture history and the historicity of contemporary architecture

was a persistent theme in the work of Giedion and Pevsner, Tafuri and Rowe. It has not, though, developed into a steady line of enquiry until much more recently – and this in coincidence with the historicisation of those self-same figures as historians with a guiding hand in the architectural culture of their respective present moments.

This is a symptom of the so-called historiographical turn, which offers a new kind of criticality bound to the terms of historical analysis itself, angling for a form of historical acuity deemed absent in the post-war historiography of modern architecture and those subjects to which its attention was consistently drawn. In a moment often cast as post-historical in relation to architecture itself, this can tend to appear as a practice of refolding the laundry; but it does a great deal more than this. Indeed, there is a large part of this more recent effort that is concerned principally with understanding the intellectual history of architecture on its own terms as a series of cases, moments and themes in which the world as such and the world of ideas interact around the problem of knowing architecture historically – as historians, trying to figure out the past; and as architects, for whom history has variously served as a pregnant context of practice, a reservoir of formal and tactical solutions, or a constant and complex present in which contemporary practice participates.

The recent exhibition on Italian architect Luigi Moretti (1907-1973) at Rome's MAXXI, held from 30 May to 28 November 2010, throws these problems into relief.¹ This is not least because of the architect's sustained and well-credentialed interest in the architecture of seventeenth-century Rome in the context of an architectural practice that deployed its precedents outside of a conservative historicism. It is also because of the position of the exhibition itself in the programme and physical fabric of the museum, in which it takes an active role in defining a much more recent problem for architecture history: not simply the documentation, preservation and representation of a body of work, implicating its analysis in relation to other cases and broad historical currents, but also the exploration of the terms of its contemporaneity in light of complexities internal to Moretti's own life and works and, fundamentally, the historicisation of the present. So: Why this Moretti? Why here? And why now?

Opened in 2010 to the welcoming arms of architecture critics, the building of Rome's new Museo nazionale delle arti del XXI secolo – MAXXI – was designed by the office of Zaha Hadid and surely already numbers among that firm's most important works. It overcomes the burden seemingly inescapably felt by foreign architects realizing contemporary work in that city – the overwhelming pressure

¹ 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale', curated by Bruno Reichlin and Maristella Casciato. Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), Architettura-Galleria I, Rome, 30 May to 28 November 2010. For the catalogue, see Maristella Casciato and Annalisa Viati Navone (eds.), *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra* (Rome: Electa, 2010).

2010, zet dit probleem in perspectief,¹ niet in de laatste plaats omdat deze architect een niet aflatende en goed gedocumenteerde belangstelling had voor het zeventiende-eeuwse Rome, in de context van een architectuurpraktijk die zijn precedentes anders inzette dan volgens een conservatief historicisme. Maar ook de plaats die de tentoonstelling zelf in het programma en in het fysieke weefsel van het museum inneemt is van belang: ze speelt hier een actieve rol in het definiëren van een veel recentere kwestie voor de architectuurgeschiedenis, namelijk niet simpelweg een oeuvre te documenteren, te conserveren en te presenteren, ofwel te analyseren in relatie met andere voorbeelden en brede historische stromingen, maar ook de actualiteit van dit oeuvre te onderzoeken in het licht van de complexiteiten van Moretti's eigen leven en werk, en daarmee in wezen de historisering van het heden. Dus: waarom deze Moretti? Waarom hier? En waarom nu?

Het gebouw van Romes nieuwe Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo (MAXXI), in 2010 geopend onder grote bijval van architectuurcritici, werd ontworpen door het bureau van Zaha Hadid en behoort ongetwijfeld tot de belangrijkste werken van dit bureau. Het overwint de last die schijnbaar onvermijdelijk wordt gevoeld door buitenlandse architecten die in die stad hedendaags werk realiseren: de overweldigende druk om gebouwen tot stand te brengen die de monumenten van Rome waardig zijn; een druk waarvan Richard Meier's project voor de Ara Pacis misschien wel het meest bekende slachtoffer is. Het helpt natuurlijk dat Hadid's bureau werkte binnen een grotendeels twintigste-eeuwse voorstedelijke omgeving in de wijk ten noorden van de Piazza del Popolo, langs de Via Flaminia. Niettemin is het gebouw belangrijk op zich én als hedendaagse bijdrage aan het toch al interessante gebouwenbestand van Rome.

Meer dan één commentator heeft verwezen naar de zeventiende- en achttiende-eeuwse voorgangers van Hadid, waar het gaat om haar vermogen te bemiddelen tussen het verre (of meer recente verleden) en het heden, en dit aan te wenden als een uitgangspunt voor inventiviteit. Jonathan Clacey van *The Guardian* omschrijft het interieur als 'piranesiaans'; Nicolai Curoussoff, architectuurcriticus van *The New York Times*, ziet al voor zich hoe Hadid en Urbanus VIII aan het ontbijt plannen zitten te smeden. De vergelijkingen zijn over het algemeen nonchalant en weinig doordacht, maar dat ze überhaupt worden

gemaakt is opvallend in het licht van MAXXI's beslissing het 'historische' architectuurprogramma in zijn nieuwe gebouw te lanceren met een monografisch overzicht van Moretti.

Margherita Guccione, architectuurcurator van het MAXXI, verklaart dit aldus: als 'ultimo dei moderni', laatste van de modernen, is Moretti 'il primo dei contemporanei', de eerste van de hedendaagsen. Moretti wordt geclaimd voor het traject van een hedendaagse architectuurgeschiedenis – een geschiedenis die begint in de laatste decennia van de twintigste eeuw en met de tijd uitdijt – en wordt als zodanig van belang als een figuur op de drempel, een bemiddelaar tussen moderne en postmoderne momenten, tussen geschiedenis en heden. Het MAXXI heeft een substantieel deel van het archief van Moretti verworven voor zijn permanente collectie, naast nieuwe collecties documenten uit het bezit van Carlo Scarpa, Aldo Rossi en andere sleutelfiguren uit de naoorlogse en postmoderne Italiaanse architectuur. Ongetwijfeld zullen we in de toekomst dus meer tentoonstellingen gaan zien, waarin de hedendaagse architectuur, de architectuur van de eenentwintigste eeuw, wordt geplaatst binnen een traject dat begint in de tweede helft van de *novecento*. Het Moretti-retrospectief is echter niet alleen een product van omstandigheden, en de aanspraak van het museum dat hij werkelijk van belang is voor het hedendaagse programma is stevig onderbouwd.

De tentoonstelling 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale' (Luigi Moretti, architect: van rationalisme tot het informele), ingericht door curatoren Bruno Reichlin en Maristella Casciato en puttend uit een onderzoeksproject onder leiding van Letizia Tedeschi van de Accademia di Architettura in Mendrisio, bestrijkt de volle breedte van Moretti's uitzonderlijke carrière. Het is een mixed-media tentoonstelling waarin historische televisiebeelden, nieuwe foto's van Gabriele Basilico (uit de permanente collectie van het MAXXI), historische beelden,

1 'Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale', ingericht door Bruno Reichlin en Maristella Casciato. Museo nazionale delle arti del XXI secolo (MAXXI), Architettura-Galleria I, Rome, 30 mei tot en met 28 november 2010. Voor de catalogus, zie: Maristella Casciato en Annalisa Viati Navone

(red.), *Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale. Guida alla mostra* (Rome: Electa, 2010).



tekeningen uit alle fasen van het ontwerpproces, van conceptie tot realisatie, en een groot aantal historische maquettes worden getoond. Dit zijn allemaal fascinerende documenten, waaruit stevast (om de verklaringen van Guccione nog eens aan te halen) de gedachte spreekt van een ‘open proces’, een ‘werk in wording’. Dat Casa Il Garasole (1947-1950), zonder twijfel Moretti’s bijdrage aan de twintigste-eeuwse canon, wordt ondersteund door een breed scala aan materialen, om een sleutelvoorbeeld te geven, is even passend als de documenten voor dit project meeslepend zijn.

In handen van Reichlin en Casciato komt Moretti naar voren als een veelzijdige figuur die opereert in de voorhoede van de architectonische kennis en praktijk. Hij experimenteert met materialen, omgeving, vorm, structuur en geschiedenis. Geen van deze factoren krijgt een dusdanig belang dat zijn erfenis zich laat vertalen in een oneliner. Gegeven de uit naam van Moretti herhaalde claim op de erfenis van Francesco Borromini, die een vernieuwende benadering van structuur en vorm kracht moet bijzetten, de grondslag van een vroege en invloedrijke episode in de geschiedenis van parametrisch ontwerpen, is het echter veelzeggend dat ze in de preoccupaties van Moretti in de jaren 1950 en 1960 duidelijk allemaal samenvallen.

In veel opzichten presenteren de curatoren een conventionele tentoonstelling over ‘leven en werk’, consequent binnen de kaders van Moretti’s biografie. De zaal staat en hangt vol met materiaal uit talrijke, Italiaanse en internationale bronnen, maar voornamelijk uit de eigen collectie van het MAXXI en die van het Archivio Centrale dello Stato (ACS). Aan de wanden wordt chronologisch het verloop gedocumenteerd van Moretti’s jongere jaren – biografische documenten, vroege ontwerpen uit zijn studententijd en historische studies – tot zijn carrière als bouwend architect, van zijn bijdragen aan het Foro Mussolini in de jaren 1930 tot zijn op een platform gebouwde Hotel El Aurassi, begin jaren 1970 gerealiseerd in Algerije. Bij elke fase van deze vier decennia omspannende loopbaan wordt op een reeks didactische (en nuttige) stroken getoond, hoe Moretti’s architectuurprojecten parallel liepen met zijn leven als polemist en het belangrijke vehikel daarvan, het tijdschrift *Spazio*.²

Naast deze elementen zijn er afbeeldingen van de gebouwen die we alleen maar als beroemd kunnen kenschetsen: Italiaanse werken waarin de samenhang en de verschillen zichtbaar worden, die Moretti in

dialogo plaatsen met de lokale architectuurproductie en die het oeuvre van de architect opmerkelijk maken; en internationaal werk, waarnaast Moretti’s inventiviteit onmiskenbaar naar voren komt. Tegenover spreads afkomstig uit *Domus*, *Urbanistica* en *Spazio* worden de meest direct herkenbare momenten geplaatst uit de polemiek, aan de hand waarvan Moretti’s leven in de architectonische cultuur te volgen is, niet alleen als praktiserend architect maar ook als een figuur die het debat op gang brengt en voedt. Zo wordt het denken van de architect afgezet tegen *L’Architettura futuristica* en *Vers une architecture*, en langs de eerste nummers van *La Casa Bella*, *Metron* en *Comunità* gelegd, om te besluiten met het iconische beeld van de ineenstorting van Yamasaki’s wooncomplex Pruitt Igoe en de publicatie van Peter Blake’s *Form Follows Fiasco*.

De boodschap is helder. Als architect en polemist wijst Luigi Moretti een pad door de heroïsche, reflectieve en afrondende fasen van de Moderne Beweging – van rationalisme tot het informele – en creëert zo een nalatenschap voor het heden binnen de restanten van die fasen, zoals ze vorm geven aan de praktijk en het debat binnen de architectonische cultuur van vandaag.

Als het heden het meest direct wordt vertegenwoordigd door Hadid’s gebouw dat het instituut herbergt waarin Moretti’s erfenis programmatisch wordt gepresenteerd, dan rust op Aldo Aymonino’s tentoonstellingsontwerp de zware taak dat erfgoed vorm te geven in relatie tot het heden via een directe ingreep in het weefsel van het instituut. Dit wordt op gevoelige maar polemische wijze gedaan, met een slingerende vorm, versierd met motieven die Moretti’s iconische plattegronden en bouwvormen isoleren, opgehangen boven de platforms waarop maquettes en tekeningen worden gepresenteerd. Bij binnenkomst ziet men een gefacetteerde reproductie van een omslag van *Spazio*, die uiteenvalt zodra men verder de tentoonstellingsruimte in loopt, maar die niettemin een duidelijk signaal uitzendt dat Moretti zowel op het niveau van de polemiek als dat van de formele inventiviteit verbonden is met het programma en de architectuur van het MAXXI.

² Zie de online bronnen op www.architettoluigimoretto.it, beheerd door het Archivio Centrale dello Stato (ACS).

to realize buildings worthy of Rome’s monuments – which appears to have most famously stymied Richard Meier’s project for the Ara Pacis. It helps, of course that Hadid’s office worked within a largely twentieth-century suburban fabric in the neighbourhood to the north of Piazza del Popolo, along the via Flaminia. But the building is nonetheless important both in its own right and as a contemporary contribution to the significant building stock of Rome.

More than one commentator has recalled Hadid’s seventeenth- and eighteenth-century predecessors in observing the architect’s agency in the negotiation between pasts both deep and recent and the present as a setting for invention. The *Guardian*’s Jonathan Glacey casts the interior as ‘Piranesean’; the *New York Times* architecture critic Nicolai Curoussoff imagines Hadid and Urban VIII scheming at breakfast. The comparisons have, by and large, been off-hand and ill conceived, but that they are made at all is noteworthy in light of MAXXI’s decision to launch the ‘historical’ architecture programme in its new premises with a monographic consideration of Moretti.

Margherita Guccione, architecture curator of MAXXI, explains it thus: being the ‘ultimo dei moderni’, the last of the moderns, Moretti is ‘il primo dei contemporanei’, the first of the contemporaries. Claimed for the trajectory of a contemporary architecture history – a history commencing in the later decades of the twentieth century and expanding with time itself – Moretti assumes threshold significance, negotiating between modern and postmodern moments, between history and the present. MAXXI acquired a substantial portion of the Moretti archive for its permanent collection alongside new holdings of documents from the papers of Carlo Scarpa, Aldo Rossi and other key figures of post-war and postmodern Italian architecture. So we will doubtless see future exhibitions that position the contemporary – architecture of the twenty-first century – within a trajectory commencing in the second half of the *novecento*. The Moretti retrospective is not, however, solely a child of circumstance, and the Museum’s claim upon his importance to its contemporary programme is solid and well argued.

Curated by Bruno Reichlin and Maristella Casciato and drawing upon a research project anchored to the Accademia di Architettura at Mendrisio under the direction of Letizia Tedeschi, ‘Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all’informale’ (Luigi Moretti, Architect: From Rationalism to the Informal) takes in the breadth of Moretti’s extraordinary career. It is a mixed-media show, presenting historical television footage, new photographs by Gabriele Basilico (part of the MAXXI permanent collection), historical images,

drawings taking in all phases of the design process, from conception to realisation, and a large number of historical models. All of these are fascinating documents speaking consistently (to recall Guccione’s statements once more) to the idea of an ‘open process’, a ‘work in progress’. That Casa Il Girasole (1947-1950), Moretti’s unquestionable contribution to the twentieth-century canon, is supported by a broad spectrum of materials is, to give one key instance, as fitting as the documents for this project are compelling.

In Reichlin and Casciato’s hands, Moretti emerges as a polymath operating at the front edge of architectural knowledge and practice. He experiments with materials, environment, form, structure and history. Neither one factor nor the other assumes such importance as to translate his legacy into a one-liner. Given the claim reiterated on Moretti’s behalf, however, upon the legacy of Francesco Borromini in support of an innovative approach to structure and form, informing an early and influential episode in the history of parametric design, it is telling to note their obvious coincidence among Moretti’s preoccupations of the 1950s and 1960s.

In many respects the curators present a conventional ‘life and works’ show, assiduously framed by the Moretti biography. The gallery is saturated with materials from numerous sources – Italian and international – but principally from MAXXI’s own collection and that of the Archivio Centrale dello Stato (ACS). A wall-mounted chronological table documents the progression of Moretti’s early life – biographical documents and early student designs and historical studies – though to his career as a constructing architect, from his contributions to the Foro Mussolini in the 1930s to his podium mounted Hotel El Aurassi, realized in Algeria at the start of the 1970s. At each stage along this four-decade-long span a series of (usefully) didactic bands portray Moretti’s architectural projects paralleled by his polemic life and its important vehicle, the journal *Spazio*.²

Alongside these elements are depictions of those buildings we cannot but regard as famous: Italian works, demonstrating the continuities and the distinctions that place Moretti in conversation with the local architectural production that renders the architect’s oeuvre worthy of note; and international works, against which Moretti’s capacity for invention is thoroughly evidenced. Against page spreads excerpted from *Domus*, *Urbanistica* and *Spazio* are tested the most immediately recognizable moments of the polemic tracking Moretti’s life in architectural culture, not just as a practitioner, but as one constructing and fostering debate. The architect’s thought is therefore recalled against *L’Architettura futuristica* and *Vers une architecture*, drawn past the first issues

² See the online resources at www.architettoluigimoretto.it curated by the ACS.

Dat Reichlin, Casciato en Aymonino aldus het belang van *Spazio* aangeven als een instrument dat bemiddelt tussen Moretti's architectuurpraktijk en onderzoek, is veelbetekenend en brengt ons weer bij de eerder gestelde vragen: waarom deze Moretti, en waarom nu? Een preciezer antwoord valt lastig uit de tentoonstelling zelf te destilleren en komt eerder naar voren uit het lijvige boek, door Reichlin en Tedeschi samengesteld als aanvulling op de tentoonstelling: *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Luigi Moretti: rationalisme en transgressiviteit tussen barok en het informele).³ Waar de Italiaanse en Engelse edities van Moretti's projecten en geschriften, samengesteld door Federico Bucci en Marco Mulozzani,⁴ erop waren gericht de reikwijdte van het werk en het denken van de architect te presenteren aan een eenentwintigste-eeuws publiek, storten Reichlin, Tedeschi en hun team van auteurs zich op dat oeuvre om de thema's aan het licht te brengen, waaraan Moretti's leven en werk raakten en die het product waren van zijn onvermoeibare onderzoek op een terrein van architectonische kennis, waar de beperkingen even bepalend waren als de mogelijkheden. Dit prachtige boek, rijk aan illustraties en interpretaties, bevat meer dan 30 studies – sommige wetenschappelijk, andere speculatief en reflectief – over aspecten van Moretti's leven, werk en relaties.

Hier komt de barok als thema het sterkst naar voren. Moretti's barok is onverbrekelijk verbonden met de lessen van Borromini: een op structuur geënt experimentalisme, een op projecten leunende ontmoeting met de geschiedenis van de barok zelf, en de geschiedenis die barokarchitecten betrokken bij hun eigen inventieve processen door middel van aandacht en analyse van het verleden. Moretti was in de jaren 1950 en 1960 een actief lid van de kring van architecten-historici die de lessen bestudeerden en destilleerden van de twee grote helden van de Moderne Beweging: Michelangelo en Borromini. Michelangelo werd door Bruno Zevi en zijn tijdgenoten beschouwd als Borromini's spirituele vader; Michelangelo de diagnosticus van culturele en maatschappelijke crisis, Borromini het medicijn. De positie die in MAXXI voor Moretti wordt geclaimd, als de eerste van de hedendaagsen, berust in niet geringe mate op de manieren waarop de architect dit idee van de historische nalatenschap voor het heden onderzoekt. Het ene essay na het andere in dit boek toont aan dat de kern van Moretti's werk – vooral na het einde

van de Tweede Wereldoorlog en de oprichting van *Spazio* in 1950 – bestaat uit een onvermoeibaar onderzoeksprogramma, waarin de grondige studie van deze historische figuren niet alleen een diepgaande kennis oplevert van de historische context van de hedendaagse architectuur, maar de architect ook abstracte lessen biedt die vrij zijn van de disciplinaire eisen van de historicus.

We worden daarom door Rolando Bellini gewezen op Moretti's studies (samen met Carlo Ludovico Ragghianti) van de formele en decoratieve kenmerken in Michelangelo's Biblioteca Laurenziana, zijn Palazzo dei Conservatori, zijn Capella Sforza, waarin de overeenkomsten van het werk van de architect met het heden om de haverklap worden aangehaald. We worden ook gewezen op de nauwe interactie van Moretti met de instrumentele historici van zijn tijd, die precies die lessen wilden activeren voor de generatie architecten die zich gecompromitteerd voelden door de kennelijke tekortkomingen van het functionalistische modernisme. Maar Moretti ging verder dan Zevi. In Borromini vond hij de basis voor een structureel inventieve architectuur die putte uit deugdelijke principes van compositie, architectuurwetenschap en geometrie. Borromini's architectuur zoals die door Moretti werd geïnterpreteerd, was een praktijk die het evenwicht bewaarde tussen analyse en experiment: analyse namelijk van precedënten en de manipulatie waaraan ze onderhevig waren in handen van de architect, analyse van de geometrische grondslagen van wat voor Moretti een door en door verruimtelijkte architectuur was, en analyse van het *proces* waarmee analyse werd vertaald in experiment, en vervolgens werd omgezet in de realisatie van architectonische vormen.

Moretti verkende op boeiende wijze het thema ruimte – August Schmarsow's geschenk aan de naoorlogse geschiedschrijving over architectuur – in zijn gemoderniseerde abstracties van de ruimtelijke structuren en sequenties van reeksen sleutelwerken uit

³ Bruno Reichlin en Letizia Tedeschi (red.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Rome: Electa, 2010).

⁴ Federico Bucci en Marco Mulozzani (red.), *Luigi Moretti: Works and Writings* (New York: Princeton Architectural Press, 2002; Rome: Electa, 2000).

of *La Casa Bella*, *Metron* and *Comunità*, to conclude with the iconic image of Yamasaki's collapsing Pruitt Igoe housing complex and the publication of Peter Blake's *Form Follows Fiasco*.

The message is clear. As an architect and polemicist Luigi Moretti offers a path through the heroic, reflective and concluding phases of the Modern Movement – from rationalism to the informal – that constructs a legacy for the present within the remnants of those phases, such as they shape practice and debate within today's architectural culture.

If the present is represented most immediately by Hadid's building, housing the institution in which Moretti's legacy is programmatically proposed, Aldo Aymonino's exhibition design is called upon to perform the difficult task of forging that patrimony in relation to the present thorough his direct intervention in the institution's fabric. This is done sensitively but polemically, with a sinuous curved form, decorated with motifs isolating Moretti's iconic plan and building forms, hovering above the podiums presenting models and drawings. The entranceway presents a faceted reproduction of a cover of *Spazio* that breaks up as one passes into the gallery space – but which nevertheless sends a clear signal that it is on the dual levels of polemics and formal invention that Moretti engages the programme and architecture of MAXXI.

That Reichlin, Casciato and Aymonino thus announce the importance of *Spazio* as an agent mediating Moretti's architectural practice and his research is significant and returns us to the questions posed earlier: Why this Moretti, and why now? The finer grained response is harder to appreciate from the exhibition itself, but emerges rather from the hefty ancillary tome edited by Reichlin and Tedeschi: *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Luigi Moretti: *Rationalism and Transgressivity between the Baroque and the Informal*).³ Where the Italian and English editions of Moretti's projects and writings edited by Federico Bucci and Marco Mulozzani⁴ served to present the scope of the architect's work and thought out for a twenty-first-century audience, Reichlin, Tedeschi and their team of authors plunge into that oeuvre to unpack the themes touched upon by Moretti's life and works and informed by his insistent research into a field of architectural knowledge shaped as much by its limitations as by its possibilities. This beautiful volume, rich in illustration and interpretation, contains more than 30 studies – some scholarly, others speculative and reflective – on aspects of Moretti's life, work and relationships.

It is here that the theme of the Baroque emerges with greatest force. Moretti's Baroque is inextricably bound to the lessons

of Borromini: a structurally informed experimentalism, a projectively inflected encounter with the history of the Baroque itself and the history its architects engaged by their own processes of invention through attention to and analysis of the past. Moretti was an active member of the circle of architect-historians of the 1950s and 1960s who studied and distilled the lessons of the late Modern Movement's two great heroes, Michelangelo and Borromini – Michelangelo cast by Bruno Zevi and his contemporaries as Borromini's spiritual father; Michelangelo the diagnostician of cultural and social crisis, Borromini the tonic. The position claimed for Moretti at MAXXI as the first of the contemporaries rests in no small measure upon the ways in which the architect explores this idea of history's legacy for the present. Essay after essay in this volume demonstrates that at the heart of Moretti's work – especially after the end of the Second World War and the foundation of *Spazio* in 1950 – is a relentless research programme in which the close study of these historical figures not only yields a profound knowledge of the historical context of contemporary architecture but also presents the architect with abstract lessons unfettered by the historian's disciplinary demands.

We are therefore reminded by Rolando Bellini of Moretti's studies (along with Carlo Ludovico Ragghianti) of the formal and decorative characteristics in Michelangelo's Biblioteca Laurenziana, his Palazzo dei Conservatori, his Capella Sforza, in which the affinities of the architect's work with the present are invoked at every turn. We are reminded, too, of the close interaction of Moretti with the instrumental historians of his moment who sought to activate precisely these lessons for the generation of architects who felt compromised by the evident failures of functionalist modernism. But Moretti went further than Zevi. In Borromini he found the basis for a structurally inventive architecture drawing upon sound principles of composition, architectural science and geometry. Borromini's architecture as read by Moretti was a practice balancing analysis with experimentation: analysis of precedents and the manipulation to which they were subject in the architect's hand; analysis of the geometrical foundations of what was for Moretti a thoroughly spatialised architecture; analysis of the *process* by which analysis translated to experiment, and was given over, in turn, to the realization of architectural forms.

Moretti compellingly explores the theme of space – August Schmarsow's gift to the post-war historiography of architecture – in his modernized abstractions of the spatial structures and sequences of key works of the early modern era. He subjects the interior

3

Bruno Reichlin and Letizia Tedeschi (eds.), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale* (Rome: Electa, 2010).

4

Federico Bucci and Marco Mulozzani (eds.), *Luigi Moretti: Works and Writings* (New York: Princeton Architectural Press, 2002; Rome: Electa, 2000).

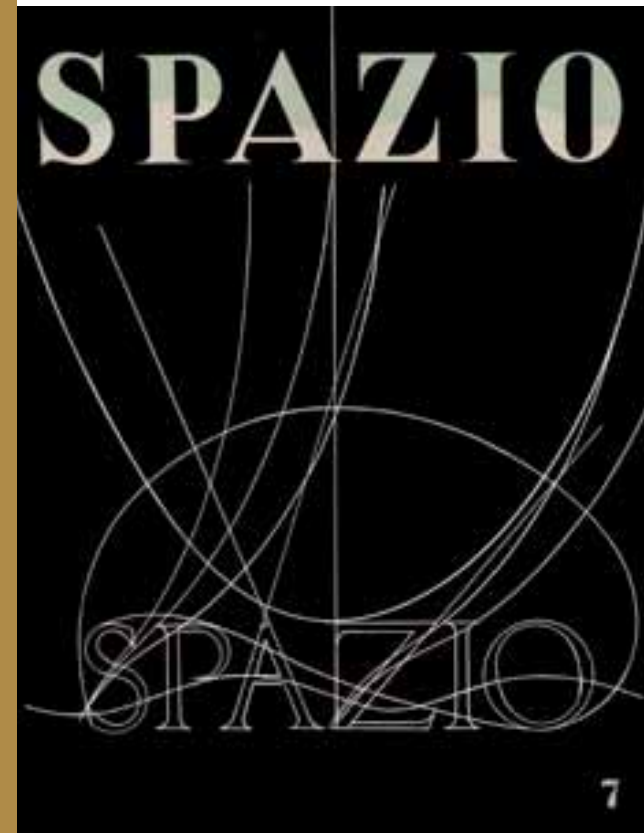
het vroegmoderne tijdperk. Hij onderwerpt het interieur van gebouwen van Palladio, Michelangelo en Borromini aan een analyse, waarin hun historische specificiteit oplost en de strategieën worden blootgelegd die hun vorm *en* ervaring bepalen. Om te laten zien dat het niet louter om een erfenis van architect op architect gaat, voert hij eveneens een minutieuze analyse uit van de schilderijen van Caravaggio – een interpretatie die niet rigoreuzer is dan de manier waarop werken van Picasso en Boccioni op de pagina's van *Spazio* tot diagrammen worden teruggebracht.

Dat wil niet zeggen dat Moretti nonchalant met de geschiedenis omsprong, verre van dat. Hij achtte manier van interpreteren, resulterend in architectonische principes, even waardevol als het werk van historici die boeken schrijven. Het is even uitzonderlijk als onthullend dat we zijn naam naast die van Lidia Bianchi, Carlo Ceschi en Paolo Portoghesi aantreffen in het zeven leden tellende, wetenschappelijke comité voor de nationale herdenkingsfestiviteiten in 1967 ter gelegenheid van Borromini's 300^e sterfdag. Dit evenement was een cruciale bijdrage aan de overgang van een laat-modern naar een postmodern moment in de Italiaanse architectuur. Het was een waterscheiding, waar het volle scala aan beweringen over de effectiviteit van historische kennis, zowel binnen als buiten de architectonische cultuur kon worden aangetroffen. Moretti's eigen rigoreus *architectonische* analyse legt de structurele principes bloot – het spel van elementen en systemen – die ten grondslag liggen aan Borromini's werk en daarmee onvermijdelijk ook de enorme relevantie van dat werk voor dat moment. Moretti's lezing sluit dan ook goed aan bij de interventies van Portoghesi en Zevi, al was hij minder goed gezelschap voor Nikolaus Pevsner of Rudolf Wittkower, Mario Fagiolo of Eugenio Battisti. Zijn stelling was echter ondubbelzinnig: het gebouw, het project zelf, bevat bewijsmateriaal dat de hedendaagse architect in staat stelt deel te nemen aan de geschiedenis, aan de geschiedschrijving zelfs, en het onderscheid tussen verleden en heden als kunstmatig te beschouwen. Hierdoor worden vormen van wiskundige en geometrische analyse toelaatbaar, die voor andere deelnemers aan het congres absoluut taboe zouden zijn geweest, en kunnen ze worden ontwikkeld tot de basis van een overtuigende architectuurpraktijk.

Moretti's Borromini – Moretti's architectuurgeschiedenis – is een nog warm lichaam, want de architect dient het voortleven van het verleden

in het heden op te vatten als een voorwaarde voor inventiviteit. Hij lijkt in te zien dat dit is waar Borromini's ontmoeting met de klassieke traditie om gaat; de barokke ervaring van de intellectuele en artistieke crisis, veroorzaakt door het gecompromitteerde huwelijk tussen klassiek historicisme en a-historisch naturalisme. Daarmee biedt hij een nuttig uitgangspunt voor het heden: een rigoureuze benadering van kennis (haar fundamenteen, haar toepassing en ethiek) die inventiviteit een plek geeft als de meest vitale waarde van de architectuurpraktijk.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg



Omslag/cover *Spazio*, nr./no. 7, 1953



Luigi Moretti, Grattacielo Italia, Milaan/Milan. Foto/Photo: Gabriele Basilico

forms of buildings by Palladio, Michelangelo and Borromini to an analysis that dissolves their historical specificity and lays bare the strategies determining form *and* experience. Demonstrating that this is not merely a lineage running from architect to architect, Moretti likewise conducts a minute analysis of the paintings of Caravaggio – and this no more rigorous a reading than the diagrammatisation to which works of Picasso and Boccioni are also subject in the pages of *Spazio*.

This is not to say that Moretti played fast and loose with history. Far from it. He regarded this mode of reading, resulting in architectural principles, as valid as the work of historians writing books. It is extraordinary, but revealing, that we find his name alongside those of Lidia Bianchi, Carlo Ceschi and Paolo Portoghesi in the seven-member scientific committee for the national commemorations marking the tercentenary, in 1967, of Borromini's death. This event was pivotal in realizing the transition from a late modern to a post-modern moment in Italian architecture. It was a watershed in which catchment could be found the full spectrum of claims upon the efficacy of historical knowledge both within and beyond architectural culture. Moretti's own rigorously *architectural* analysis prizes open the structural principles – the play of elements and systems – underpinning Borromini's work and, inevitably, its supreme relevance for that moment. Moretti's lecture sits comfortably, therefore, alongside the interventions of Portoghesi and Zevi, even if he made tougher company for Nikolaus Pevsner or Rudolf Wittkower, Mario Fagiolo or Eugenio Battisti. His claim, though, was unequivocal: the building, the project itself, comprised a body of evidence that allowed the contemporary architect to participate in history – in historiography, even – to regard the distinction between past and present as artificial, thereby permitting those forms of mathematical and geometrical autopsies that would have seemed anathematic to others grouped around the table and translating their consequences into the basis of a compelling architectural practice.

Moretti's Borromini – Moretti's architecture history – is a body still warm because the architect must address the persistence of the past in the present as a precondition of invention. He appears to understand that this is Borromini's encounter with the classical tradition, the Baroque experience of the intellectual and artistic crisis thrown up by the compromised marriage of classical historicism and an a-historic naturalism. In this he offers a useful point of departure for the present: a rigorous approach to knowledge (its foundations, its application, its ethics) that reserves invention as the most vital value of architectural practice.

Introductie

Hans Scharoun's 'The Message of Baroque' (1964)

Hans Scharoun schreef deze tekst als introductie bij het boek *Baroque. Italie et Europe centrale* van Pierre Charpentrat, dat in 1964 verscheen in de reeks *Architecture Universelle*. Deze reeks is onder andere in het Nederlands, Engels, Duits en het Italiaans gepubliceerd, zodat er tussen 1964 en 1967 talrijke edities van verschenen. Charpentrat's tekst, rijkelijk geïllustreerd met foto's van Peter Heman en voorzien van talloze plattegronden en doorsneden, richt zich tot een publiek van leken en kenners. Het voorwoord van Scharoun past in de strategie van de uitgever om bekende hedendaagse architecten te vragen de historische studies in te leiden. Hoewel het dus heel goed mogelijk is dat Charpentrat weinig of niets met de keuze voor Scharoun te maken heeft gehad (hij heeft ook niet over Scharoun gepubliceerd), sluit zijn inleiding goed aan bij de opvatting over barok die Charpentrat in zijn eigen werk ontwikkelde. Aan de hand van de functies die barokke gebouwen moesten vervullen en de interactie tussen architecten en religieus geïnspireerde opdrachtgevers, probeerde hij een nauwkeurige analyse te maken van de barokke vorm – die voor hem bij uitstek architecturaal en ruimtelijk was. Deze analyse openbaarde volgens Charpentrat fundamentele analogieën tussen de barok en het beste modernisme, dat immers eveneens gekenmerkt wordt door anti-academisme, functionalisme en een bewustzijn van het formele en ruimtelijke aspect van de architectuur. In die zin sluit Charpentrat's werk op een kritische manier aan bij dat van Heinrich Wölfflin en Sigfried Giedion, en heeft het bijgedragen aan zowel de Franse studie van de barok als het Franse debat over het modernisme.

Introduction

Hans Scharoun's 'The Message of Baroque' (1964)

Hans Scharoun wrote this text as an introduction to Pierre Charpentrat's *Baroque: Italie et Europe centrale*, published in 1964 as part of the *Architecture Universelle* collection. This series was also published in Dutch, English, German, Italian and other languages, so multiple editions of this book came out between 1964 and 1967. Charpentrat's text, generously illustrated with photographs by Peter Heman and featuring countless plans and sections, is aimed at an audience of both lay people and experts. Scharoun's foreword is part of the publisher's strategy of having renowned contemporary architects introduce its historical studies. While it is quite possible that Charpentrat had little or nothing to do with the selection of Scharoun (none of his published writings are on Scharoun), it fits in well with the attitude towards the Baroque that Charpentrat developed in his own work. He endeavoured to lay out a painstaking analysis of the Baroque form – to him quintessentially architectural and spatial – based on the functions that Baroque buildings were supposed to fulfil and the interaction between architects and religiously inspired patrons. This analysis, according to Charpentrat, revealed fundamental analogies between the Baroque and the best of modernism, which was similarly characterised by anti-academicism, functionalism and an awareness of the formal and spatial aspect of architecture. In that respect, Charpentrat's work dovetails with that of Heinrich Wölfflin and Sigfried Giedion, and it has contributed both to the French study of the Baroque and to the French debate on modernism.

Translation: Pierre Bouvier

Preface

By Hans Scharoun

The Message of Baroque

The climate of Baroque, the various elements which characterized the buildings, and the origins and styles of the architects of the period are all dealt with exhaustively in this book. Thus, demands of the present have been amply fulfilled by illustrating our connections with that time. The following observations may serve to underline the necessity for a critical comparison correlating current trends with historical phenomena.

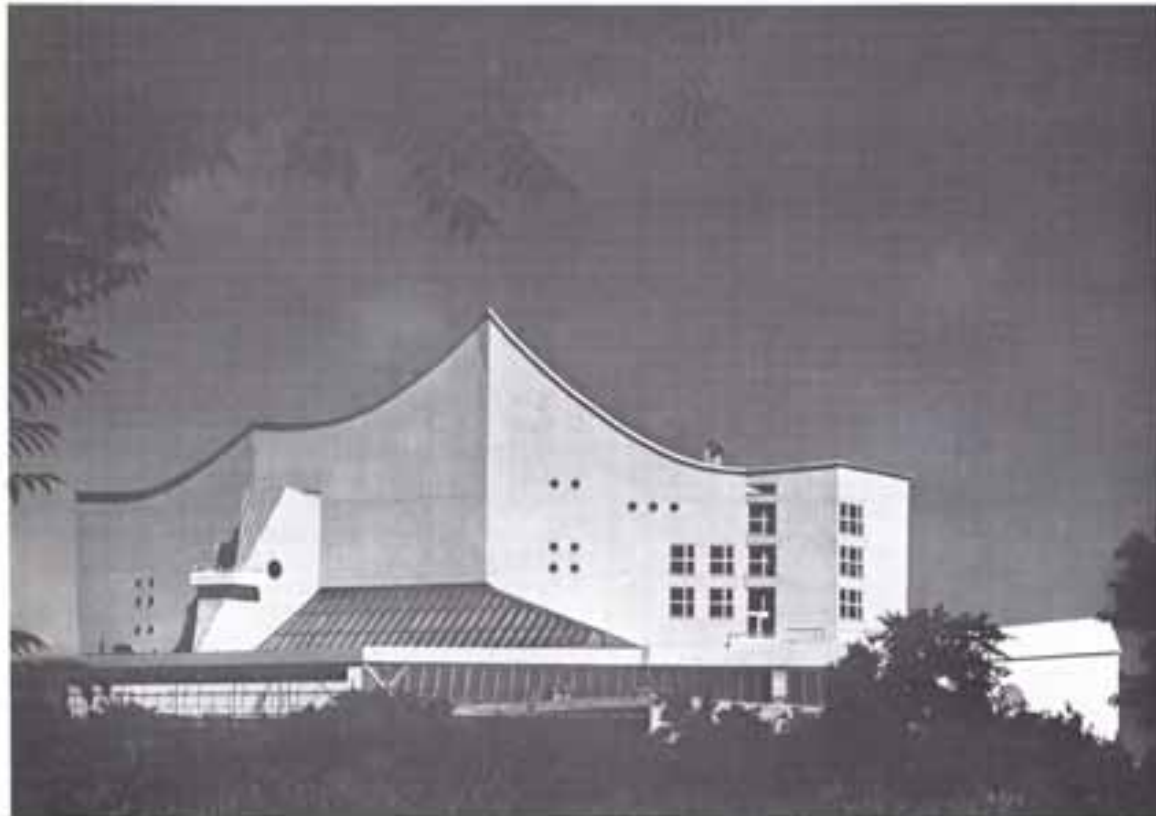
If we do not subscribe to Spengler's view that all great civilizations are so many defeats, but follow Hugo Häring, who defends the genesis of mankind – its integration with the actual creative process – we see the great civilizations as the tasks which are given to mankind to be dealt with step by step in the workrooms, in the field of tension of rational and irrational, the rational which had its roots in the Greek sphere of influence. From now on it was linked with geometrical forms such as the rectangle (Greece) and the circle (Rome) until it attained the two-poled ellipse which gave the Baroque, especially in its Late German form, character and tension. This finds expression particularly in Baroque church architecture. Its character is a result not only of liberation from dogmatic petrification, which was the final fate of the Renaissance; nor is it an emotional illustration of the Reformed Religion. The ecstatic quality of Baroque art in its radical purposefulness accords with the pattern of behavior of Baroque man in general. Civilization is a living homogeneous structure.

In this connection let us focus on problems of structure that have again assumed importance in contemporary architecture. In the Middle Ages, planning and building were subordinated to the requirements of religious symbolism; the Baroque approach relates man directly to interior space. In Southern Germany, especially, it

replaces the traditional spatial conception by open space. This, though on another plane, is also a present-day claim. In 'Handbuch der Kulturgeschichte,' Willi Fleming mentions the contradictions characteristic of Baroque man: his extrovert self-centredness and his fervor for the hereafter. From this sprang conflicts and mannerisms in architecture and behavior in order to 'adapt the world completely to the

glorification of the ego.' The oscillations of parabola and ellipse signify passionate involvement of the individual with the fathomless universe. The monastery library at Metten demonstrates this conflict between the craving for individual importance and human endeavor: in a symbolic manner it represents a dramatic yet obviously uncomfortable state of mind, knowledge and power held in balance.

The new Philharmonic building, Berlin, by Hans Scharoun



The main hall, Philharmonic building, Berlin

Another problem of contemporary architecture is the attention given to the 'action.' The Baroque, too, saw structures adapted to proceedings which found their expression in various types of church plan. This also applies to the arrangement of theater design – as, for example, in Bayreuth. The rigid seating plan of this building reflects the social structure of the time. The stalls were reserved for the populace and could become the scene of the action when, for instance, they performed country dances. This purposeful direction of consciousness towards an object is a matter of intentional imagination. What concerns, stimulates and excites us today, is the manifold, ecstatic and, in its successful moments, timeless result achieved. A radical opinion here becomes a work of art. The creation of a second natural world, worked on since by

later epochs, found in the Baroque its first spontaneous realization as impulsive invasion of nature and reality – thus the great layouts of parks endeavoring to recreate nature, and the delight in robot-like automata.

What happens, takes place in an atmosphere of power-politics. But one thing is remarkable – while secular building remains largely a question of exteriors (apart from a few staterooms and a lavish display of staircases), the churches achieve a unity of component parts, whether their mood is tragic, gay or dramatic. Here is another association with today – the stirring of the creative imagination in science and art, especially in architecture, tends towards a restoration of unity.

Once more we must stress that the richness of earthly power is expressed in structural geometrical forms. The Baroque repeats these forms, and arches them over with the two-poled ellipse, the discovery of this last great stylistic period. This century-old individualistic civilization is replaced by a subjective 'Weltanschauung' and ends in authoritarian absolutism.

Nowadays, artistic development is no longer left to individual intuition, as with the Baroque. Humanity has a new task. Yet we could never perceive it in its entirety without knowledge of what has preceded it. It is therefore extremely important that we should concern ourselves with the work of the Baroque which still influences our world today.

Berlin 1964

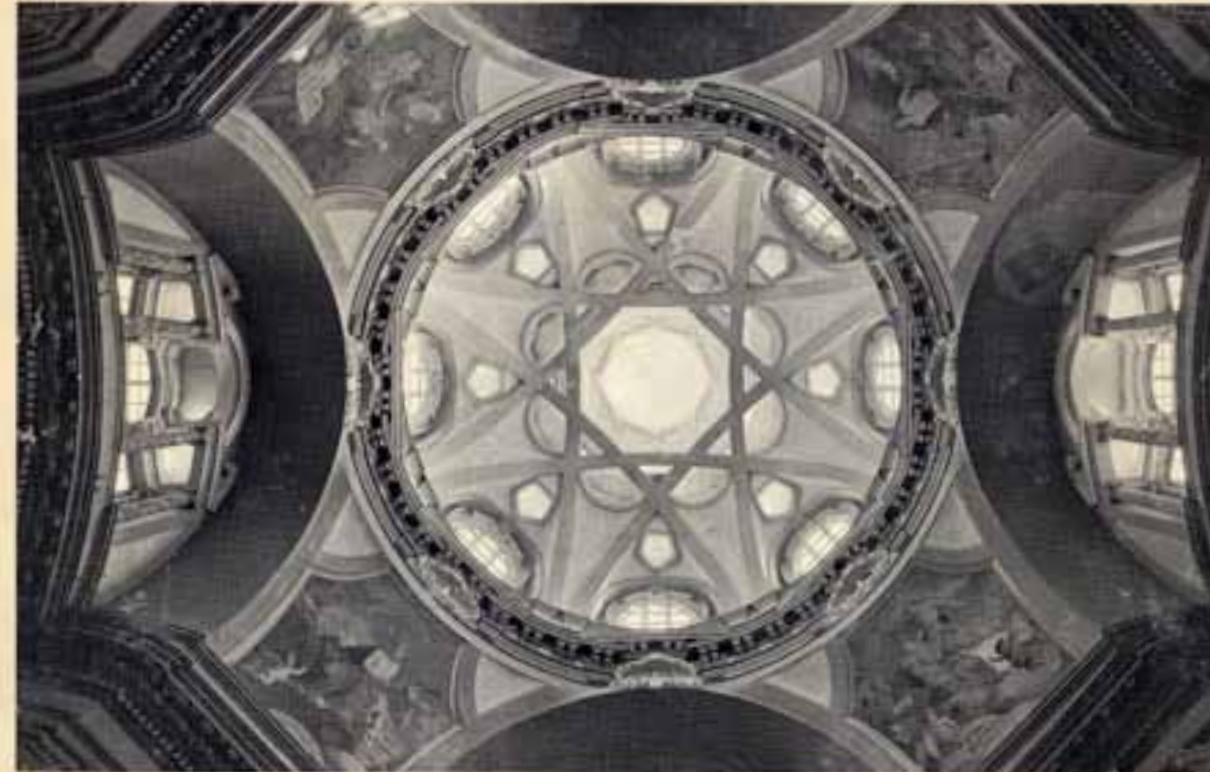
Concert hall of the Philharmonic building, showing the irregular galleries surrounding the orchestra



LIVING ARCHITECTURE: Baroque

By **PIERRE CHARPENTRAT**

Preface by HANS SCHAROUN



A CONTEMPORARY APPRAISAL, WITH ALL NEW PHOTOGRAPHS, OF A GREAT ARCHITECTURAL EPOCH OF THE PAST

Hans Scharoun: Cultuur is gelijk aan gestructureerd leven

Kultur ist einheitlich strukturiertes Leben.

Deze korte (en bijna onvertaalbare) stelling staat in een inleiding die Hans Scharoun in 1964 schreef voor een populair werk over barokarchitectuur in Europa. ‘Leven’, gestructureerd volgens verenigde – of verenigende? – principes; de aanname dat ‘leven’ en ‘cultuur’ één en hetzelfde zouden kunnen zijn; architectuur als een ‘direct verband tussen mensen en ruimten’. In deze bewoordingen liet Scharoun zich uit over de architectuur van de Barok en zijn belangstelling daarvoor.

Volgens het wereldbeeld van Scharoun beslaat de barokarchitectuur een periode uit de architectuurgeschiedenis, die een overgang vormt tussen de rationele principes van de Griekse architectuur en de expressie van beweging, van extase zelfs, zodat de barok een positie toevalt in een historische periode van alleenheersers en culturele verandering (en, met name in het Duitsland van na de Dertigjarige Oorlog, van extreem cultuurpessimisme). Tegelijkertijd drukte de dubbelfocale (Scharoun heeft het over ‘polen’) of multifocale geometrie van de late Duitse barok volgens hem een verlangen naar eenheid uit, iets dat appelleerde aan zijn eigen preoccupatie met ingewikkelde ruimtelijke configuraties en met het elimineren van dominante symmetrieën door deze veelvuldig te laten terugkomen.

Deze kwesties kwamen waarschijnlijk het meest tot uiting in het belangrijkste project van Scharoun, de Philharmonie in Berlijn, waarin misschien wel alle thema’s die de architect gedurende zijn leven bezighielden, werden samengebald. De publicatie van zijn korte voorwoord over barokarchitectuur viel samen met de oplevering van dit gebouw en de tekst is geïllustreerd met afbeeldingen van het exterieur en het interieur van de concertzaal. De combinatie (waarschijnlijk met Scharoun’s instemming) van het gebouw en de overpeinzingen over de barok kun je opvatten als een aanwijzing voor een zekere affiniteit met de barok en als een erkenning, dat zijn eigen denkbeelden over een verenigd maar complex geheel schatplichtig waren aan de beleving van barokke ruimten.

In een tekst die Scharoun in 1953 liet schrijven als onderdeel van het prijsvraagontwerp voor het Mannheim Nationaltheater (dat kan worden gezien als een voorganger van het Berlijnse project) wordt het auditorium omschreven als ‘een ruimtelijke ordening die hun [Scharoun doelt op het publiek] innerlijke emoties en ontroering mogelijk maakt. Ze raken op een hoogst persoonlijke manier betrokken en niet geïsoleerd. De a-perspectivische kijk op de zaak is in wezen een betrokken kijk (...) De plaats van de toeschouwers is de plaats van de betrokkenen. De kwestie van de communicatie tussen het toneel en het publiek wordt dus op een andere, organische manier opgelost.’¹ Later gebruikte de Zwitserse schrijver en architect Max Frisch in een tekst over de Philharmonie gelijksoortige bewoordingen om het effect van Scharoun’s ruimtelijke manipulaties te beschrijven: ‘(...) het voelde alsof ik in een doolhof werd meegevoerd – “werd meegevoerd, niet “was verdwaald” – door de ziel van het organisme zelf. Wanneer ik “doolhof” zeg, dan bedoel ik dat het gebouw zichzelf niet rationaliseert, net zoals een landschap zichzelf niet rationaliseert (...)’²

Deze lezing van de Philharmonie is vanzelfsprekend ingegeven door Scharoun’s preoccupatie met complexe architectonische hiërarchieën – zó complex dat uiteindelijk iedere ervaring van een alles dominerende hiërarchie verdwijnt. Hier ligt dan ook het fundamentele verschil, dat de architect in zijn voorwoord ook noemt, tussen de gerichte ruimtelijke extase en beweging van de barokke architectuur en het ‘gedemocratiseerde’ ruimtegevoel dat de Philharmonie kenmerkt. Het concerthuis voor een samenleving, die zich moeizaam uit het verleden van het totalitarisme ontworstelt, als een deconstructie van barokke ruimtelijke operaties? Het blijft een intrigerende gedachte, die enige voeding krijgt door de lezing van het opmerkelijke korte voorwoord van Scharoun.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

¹ ‘Über die Baustuktur des Theaters’, tekst geschreven in opdracht van Scharoun voor de prijsvraag voor het Mannheim Nationaltheater (1953), getypte kopij, citaat uit: Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun* (Londen: Phaidon, 1995), 160.

² Max Frisch, citaat van Heinrich Lauterbach (voorwoord) in: Peter Pfankuch, *Hans Scharoun*, tentoonstellingscatalogus (Akademie der Künste Berlin/Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, 1969), z.p.

Hans Scharoun: Culture Is Life with a Unified Structure

Kultur ist einheitlich strukturiertes Leben.

This small and fairly untranslatable pronouncement appears in Hans Scharoun’s introduction to a popular work on European Baroque architecture. ‘Life’, structured according to unified – or unifying? – principles; the presupposition that ‘life’ and ‘culture’ could be one and the same; architecture as a ‘direct connection between human beings and spaces’. These were the terms in which Scharoun described Baroque architecture, and his interest in it.

In Scharoun’s world view the architecture of the Baroque was located in the history of architecture, a period of transition, from the rational principles of Greek architecture to an expression of movement, even ecstasy, which located the Baroque in a historical period of absolute power and cultural fluidity (and, particularly in Germany after the Thirty Years’ War, extreme cultural pessimism). At the same time, the two-centred or multifocal (Scharoun speaks of ‘poles’) geometries of the late Baroque in Germany for him reflected a desire for unity, which resonated with his own preoccupations with intricate spatial configurations and the suppression of overriding symmetries by offering a multiplicity of these.

These concerns were probably most visible in his major, arguably definitive, project, the Berlin Philharmonie. Scharoun’s short introduction on Baroque architecture coincides with the completion of this building and the text is illustrated with exterior and interior views of the concert hall. The juxtaposition (probably endorsed by the architect) of his building with the ruminations on the Baroque can be taken as an indication for an affinity and the recognition that his own idea of a unified, yet complex whole was indebted to the experience of Baroque spaces.

In a text commissioned by Scharoun for the competition the design for the Mannheim Nationaltheater (which can be seen as a predecessor to the Berlin project) the auditorium is described as ‘a spatial order which allows for their [the audience’s] inner emotion and affectation. They are in the most personal way affected and not isolated. The a-perspective view of things is by its nature and affected view. . . . The place of the spectator is the place of the affected. Thus the question of communication between stage and people is solved anew in an organ-like manner.’ In a text on the Philharmonie the Swiss writer (and trained architect) Max

Frisch later described the effect of Scharoun’s spatial operations in similar terms: ‘I felt guided as if in a labyrinth – guided not lost – by the spirit of the organism itself. By labyrinth I mean that it does not rationalise itself, in the same way that a landscape does not rationalise itself . . .’²

This reading of the Philharmonie is obviously inspired by the intricate architectural hierarchies in Scharoun’s work, which are so complex that ultimately the experience of hierarchy itself evaporates. It is also here where there is a fundamental difference – mentioned by the architect in the preface – between the directed spatial ecstasy and movement in Baroque architecture and the ‘democratised’ experience of space of the Philharmonie. The concert hall for a society caught in the process of shedding its totalitarian past as a deconstruction of Baroque spatial operations? It remains an intriguing thought, possibly justified by the remarkable short preface.

¹ ‘Über die Baustuktur des Theaters’, text commissioned by Scharoun for the competition for the Mannheim Nationaltheater (1953), typescript, quoted from Peter Blundell Jones, *Hans Scharoun*, (London: Phaidon, 1995), 160.

² Max Frisch, quoted from: Heinrich Lauterbach (preface), in Peter Pfankuch, *Hans Scharoun*, exhibition catalogue (Akademie der Künste Berlin/Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, 1969), unpaginated.

Roma Interrotta

Barok Rome als een (post-)modernistisch model

In 1978 nodigde de vereniging Incontri Internazionali d'Arte de Italiaanse architect Piero Sartogo uit om een tentoonstelling over de stad Rome te maken. Hij koos ervoor om samen met 11 internationaal gerenommeerde architecten voor één van de 12 platen, die samen Giambattista Nolli's beroemde *Nuova pianta di Roma* van 1748 vormen, een fictief ontwerp voor een 'Nieuw Rome' te maken, dat de historische stadskern als uitgangspunt neemt.¹ Het project werd *Roma Interrotta* (Rome onderbroken) genoemd.²

Er werd niet alleen gekozen voor Nolli's *Nuova pianta* – een representatie van Rome na de grote stedenbouwkundige en architecturale interventies van Gregorius XIII (1572-1585) en Sixtus V (1585-1590) – omdat het de deelnemende architecten sinds een aantrekkelijke grafische voorstelling van Rome voorzag; een voorbeeld dat nog voldoende dicht bij het eigentijdse Rome stond. *Roma Interrotta* betekende ook een kritiek op de Romeinse ontwikkelingen in de negentiende en twintigste eeuw, de periode tussen de productie van Nolli's plan en het tentoonstellingsproject. Door de *Nuova pianta* als uitgangspunt te nemen, kon de draad van de geschiedenis, net vóór de stedelijke ontwikkeling van Rome op een dwaalspoor was geraakt, weer worden opgepikt. Het plan diende als heldere en finale registratie van een legitieme stedelijke ontwikkeling, die was begonnen in de klassieke Oudheid en zich had verdergezet tot en met het pontificaat van Benedictus XIV (1740-1758). Twee decennia na datum beschreef de deelnemende architect Colin Rowe de opzet van *Roma Interrotta* als volgt:

Het programma van de tentoonstelling was gebaseerd (...) op het argument dat, na Nolli, het stedelijk weefsel van Rome 'onderbroken' was, anders gezegd, dat iets dat impliciet in het stedelijk weefsel van Rome vervat lag, verloren was gegaan. Met andere woorden, omdat er in Rome niets echt belangrijks was gebeurd tussen 1748 en 1870 – behalve dan Valadier's interventie op Piazza del Popolo – was de tentoonstelling een schijnbare kritiek op de

stedenbouwkundige gang van zaken sinds de omverwerping van de temporele macht van het pausdom. (...) veel [deelnemers], denk ik, hebben die boodschap niet begrepen (...).³

In dit essay wil ik ingaan op de visie op het Rome van Nolli, die aan de basis lag voor *Roma Interrotta*. De probleemstelling van het tentoonstellingsproject karakteriseerde post-1870 Rome als een duidelijke aberratie, terwijl het Rome van vóór 1748, de barokke stad, een ideaal vertegenwoordigde. Of zoals de deelnemende architect en architectuurhistoricus Paolo Portoghesi het beknopt verwoordde: in Nolli's Rome 'is er geen gebrek aan evenwicht dat gecompenseerd moet worden, geen vergissing die moet worden rechtgezet'.⁴ Waarom is dat zo?

Nolli's Rome als model

In een belangrijk overzicht van recente studies over post-1870 Rome, gepubliceerd vijf jaar vóór *Roma Interrotta*, onderzocht de architectuurhistoricus Spiro Kostof waarom architectuurhistorici tot de jaren 1960 nauwelijks aandacht besteedden aan deze periode, hoewel de toenmalige bouwwoede de vergelijking kan doorstaan met gelijk welke andere sleutelfase in de ontwikkeling van de Urbs. Hij schreef dit ronduit negatieve oordeel over de transformatie van de stad sinds 1870, vaak gecombineerd met de mening dat er sinds Giambattista Piranesi geen architectuur van belang was gebouwd, toe aan de modernistische inslag van veel architectuurgeschiedschrijving. Die verwierp de architectuur van de negentiende eeuw, trof weinig of geen modernistische meesterwerken in de Urbs aan, en voelde zich ongemakkelijk bij de

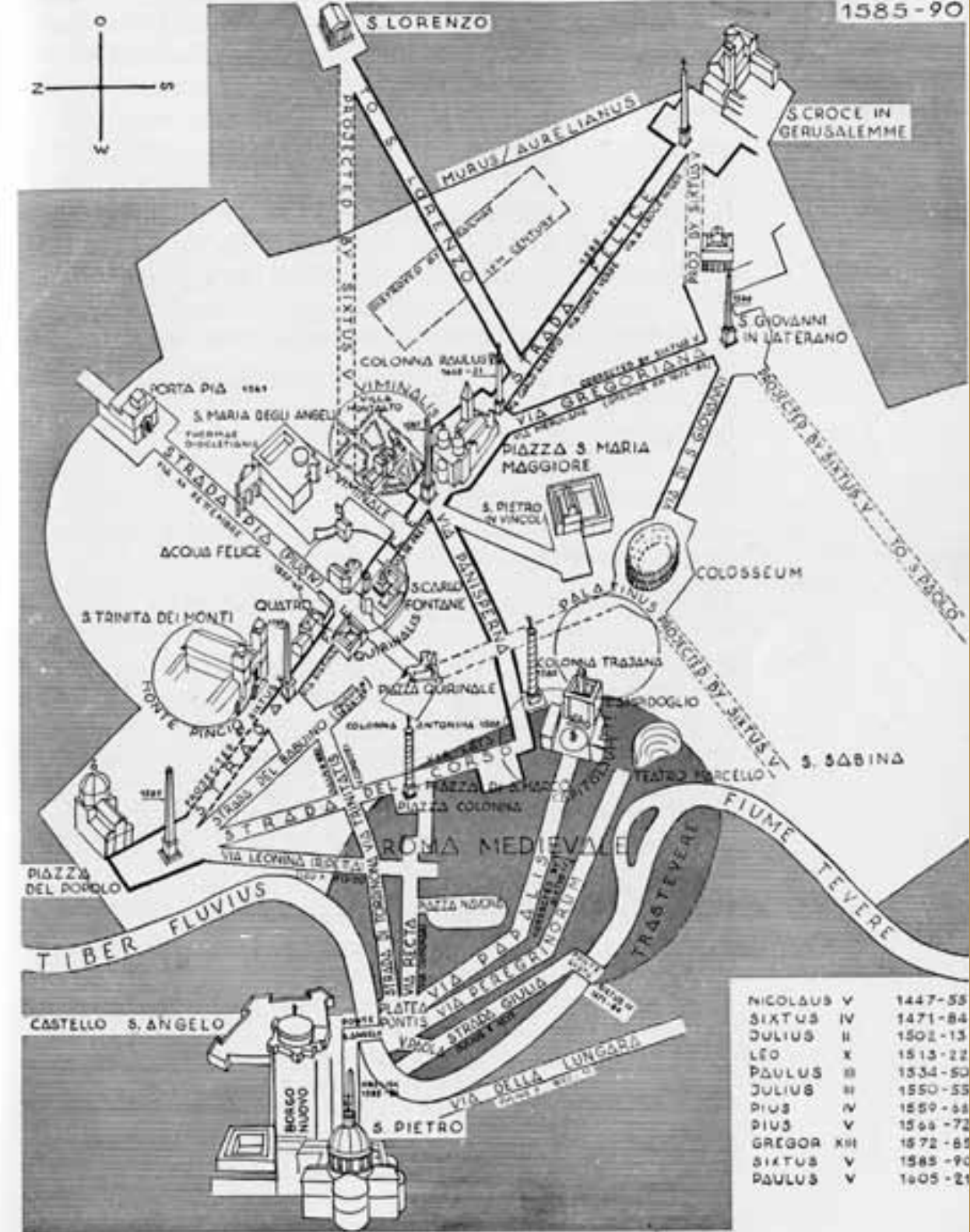
1 Naast Sartogo namen de volgende architecten en hun teams deel: Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi en John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi en Léon Krier.

2 *Roma interrotta* (Rome, 1978); Michael Graves (red.), *AD Profile*, nr. 20: *Roma Interrotta*, in: *Architectural Design*, nr. 49 (1979), 3-4. Alle referenties komen uit de Engelse publicatie, en worden gegeven als *Roma Interrotta*.

3 Colin Rowe, 'Roma Interrotta', in: Alexander Caragone (red.), *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume 3: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 127-129.

4 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', in: *Roma Interrotta*, 57. Hetzelfde punt in een review van Francesco Dal Co, 'Roma Interrotta', *Oppositions*, nr. 12 (1978), 108-118, hier 110: 'Their projects [of the participants] rise above any operative implication: putting their faith in the plan of Nolli, they do away with the embarrassing presence of modern Rome.'

THE PLANNING OF BAROQUE ROME BY SIXTUS V



Het Rome van Sixtus V/ The Rome of Sixtus V, uit/from S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*

politieke ontwikkelingen van die periode.⁵ Bovendien maakten deze studies meestal ernstig bezwaar tegen de ontwikkeling van Rome sinds 1870: monumenten waren vernietigd of beschadigd, en pauselijke lethargie had plaatsgemaakt voor wilde speculatie. Op die manier gingen de stedenbouwkundige principes verloren, die door de eeuwen heen voortdurend waren verfijnd. Kostof schoof Leonardo Benevolo's *Roma, da ieri a domani* (1971) naar voren als de meest scherpe veroordeling van 'het Rome van Victor Emanuel II, Umberto I en de fascistien', volgens Benevolo een fase die 'volledig geëlimineerd' moest worden.⁶ Dat is precies wat *Roma Interrotta* zou doen, in die mate dat Francesco Dal Co zich in zijn bespreking van de tentoonstelling zelfs afvroeg, waarom Benevolo niet was uitgenodigd om mee te doen. Dal Co herkende in diens boek immers dezelfde veroordeling van 'de gênante aanwezigheid van het moderne Rome' als blijktbaar aan de basis lag van *Roma Interrotta*.⁷

Kostof, en sommige door hem besproken auteurs, stellen dit beeld van het moderne Rome bij. Ze benadrukken juist de continuïteit in de ontwikkeling van Rome van de achttiende tot de twintigste eeuw, een argument dat ook in meer recente studies over bijvoorbeeld de Via della Conciliazione opduikt: de straat is gebouwd onder Mussolini na een planningsgeschiedenis, die teruggaat tot de zeventiende eeuw.⁸ Net zo werd de gedachte, dat het Rome van de Renaissance en de Barok aan de wieg staat van een stedenbouw volgens esthetische en rationele principes (zoals in Carroll Westfall's *In This Most Perfect Paradise* uit 1974), genuanceerd door studies die de zuiver economische en sociaal-politieke belangen blootlegden die de vroegmoderne stad hebben gevormd.⁹

Desalniettemin hebben de deelnemers aan *Roma Interrotta* het subtielere beeld van post-Nolli Rome dat in de jaren 1970 werd geschetst nauwelijks opgepikt, niet alleen uit een soort welgemeende afschuw voor wat er na Nolli is gekomen, maar ook omdat de barokke stad een paradigmatische rol speelde in het architectuurdebat van de twintigste eeuw.¹⁰ Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* (voor het eerst gepubliceerd in 1941) had barok Rome een stichtende rol toegekend in de opkomst van de stedenbouw als een ontwerpdiscipline. Maar misschien nog belangrijker is het feit dat Giedion het pauselijke Rome beschouwde als niets minder dan het *model* voor de moderne hoofdstad, een stad die voortkomt uit de combinatie van rationele principes en spirituele waarden. Giedion schreef:

In het Romeinse fenomeen [d.i. het barokke Rome] schuilt de hoop voor een nog onvatbare toekomst, voor een tijd waarin het onmisbaar kan blijken voor het bestaan van de westerse wereld om een nieuwe vorm van centrale administratie te creëren die geïnspireerd is op spirituele principes. Barok Rome toont dat dit niet noodzakelijk leidt tot afvlakken van elke verdienste tot een kleurloze monotonie, een grauw internationaal grijs. Integendeel, het toont aan dat de interactie tussen een veelheid aan krachten een nieuwe vitaliteit kan voortbrengen.¹¹

Barok Rome wordt een mogelijk model voor de monumentale representatie van de sociaal-democratie, een onderwerp dat Giedion opnieuw zou behandelen in de *Nine Points on Monumentality* (1942-1943), dat hij samen met José Lluís Sert en Fernand Léger schreef. De stad ontstaat uit een delicaat evenwicht tussen planning

5 Spiro Kostof, 'The third Rome. Polemics of Architectural History', *Journal of the Society of Architectural Historians*, nr. 32 (1973), 239-250.
6 Ibid., 248.
7 Dal Co 'Roma Interrotta', op. cit. (noot 4), 110; Michael Graves, 'Roman Interventions', in: *Roma Interrotta*, 4: 'If one were to compare modern Rome with Nolli's plan of 1748, the development which has occurred since the 18th century is, one might think, crude and without the substance of the urban structure as recorded by Nolli'; Giulio C. Argan,

'Roma Interrotta', in: *Roma Interrotta*, 37: '[Rome] is no longer a city, but a desert stuffed with people, broken up by the same speculation which made it grow without bounds. Until the beginning of the 18th century, that is, until Nolli's plan, it had been, time and again, a splendidly religious and decorously secular city. It has become an atheistic and bigotted city. And these are the reasons for this exhibition on interrupted Rome'; 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (noot 4), 56: 'Rome can be considered an 'interrupted' city by virtue of the fact the it has undergone a lengthy process of organic expansion and contraction,

all the while maintaining a profound coherence, only to have been finally enveloped within an alien body which surrounded and suffocated it'.
8 Terry Kirk, 'Framing St Peter's. Urban Planning in Fascist Rome', *Art Bulletin*, nr. 88 (2006), 756-776.
9 Zie bijv.: Joseph Connors, 'Alliance and enmity in Roman baroque urbanism', *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, nr. 25 (1989), 205-294; Dorothy Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

10 Kostof, 'The third Rome', op. cit. (noot 5), 240.
11 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, vijfde editie, herzien en uitgebreid (Cambridge, MA/Oxford: MIT Press, 1967), 77.

Roma Interrotta

Baroque Rome as a (Post)Modernist Model

Invited in 1978 by the association Incontri Internazionali d'Arte to make an exhibition, the Italian architect Piero Sartogo joined eleven other leading architects on the international scene to design a 'New Rome' based on the city's historical nucleus.¹ The project was titled *Roma Interrotta* (Rome interrupted), and each architect was assigned a sheet or 'sector' of Giambattista Nolli's famous *Nuova pianta di Roma* of 1748 to develop a fictional project.² The choice of Nolli's *Nuova pianta* – a depiction of Rome after the great urbanistic and architectural transformations initiated by Gregory XIII (1572-85) and Sixtus V (1585-1590) – was motivated not only by the desire to provide the participating architects with an attractive graphic representation that still approximated contemporary Rome. *Roma Interrotta* was also a criticism of Roman developments in the nineteenth and twentieth century, the period between the production of Nolli's map and the exhibition project. Working from the *Nuova pianta* implied picking up the thread of history before the urban development of Rome had gone astray, and the map was cast as a clear and final registration of the legitimate urban development that had started in Antiquity and ran its course until the pontificate of Benedict XIV (1740-1758). Writing two decades later, Colin Rowe put it as follows:

The program for the exhibition was based . . . upon the argument that, after Nolli, the urban tissue of Rome had been 'interrupted', that is, that something assumed implicit in the urban tissue of Rome had become lost. In other words, since nothing very important in Rome had happened between 1748 and 1870 – except for Valadier's intervention in the Piazza del Popolo – the exhibition was an ostensible critique of urbanistic goings-on since the overthrow of the temporal power of the Papacy. . . . many of [the participants], I think, failed to understand the message . . .³

Here, I want to address the view of pre-Nolli Rome that underpinned *Roma Interrotta*. The brief of the project declared the Rome that emerged after 1870 an obvious problem, while pre-1748 Rome, the Baroque city, constituted an ideal. Or, as the participating architect and architecture historian Paolo Portoghesi put it succinctly, in Nolli's Rome 'there is no lack of equilibrium to compensate, no error to correct'.⁴ Why is that?

1 Besides Sartogo, the following architects and their teams participated: Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi and John Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Rob Krier, Aldo Rossi and Léon Krier.
2 *Roma interrotta* (Rome, 1978); Michael Graves (ed.), *AD Profile*, no. 20: *Roma Interrotta*, in: *Architectural Design*, no. 49 (1979), 3-4. All references are taken from the English publication, and will be given as *Roma Interrotta*.
3 Colin Rowe, 'Roma Interrotta', in: Alexander Caragone (ed.), *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays. Volume 3: Urbanistics* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), 127-129.
4 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', in: *Roma Interrotta*, 57. The same point was made in a review of the show by Francesco Dal Co, 'Roma Interrotta', *Oppositions*, no. 12 (1978), 108-118, here 110: 'Their projects [of the participants] rise above any operative implication: putting their faith in the plan of Nolli, they do away with the embarrassing presence of modern Rome.'

Nolli's Rome as a Model

In a landmark survey of recent studies of post 1870-Rome published five years before *Roma Interrotta*, architecture historian Spiro Kostof examined why, if the building frenzy in Rome after 1870 rivalled that of any period in Rome's history, architecture historians paid it scarce attention until the 1960s. He attributed the roundly negative assessment of both the transformation of the city and building activity since 1870, compounded with the idea that since Giambattista Piranesi nothing had really been accomplished in terms of architecture, to the modernist slant of much architectural historiography: it disavowed the nineteenth century, found few if any modernist masterworks in the Urbs, and was uneasy about the politics of the era.⁵ Moreover, the historiography reviewed by Kostof had serious qualms about the development of post-1870 Rome: monuments had been destroyed or mutilated and papal lethargy had been substituted by speculation, obliterating the principles of urban planning carefully honed over centuries. Kostof singled out Leonardo Benevolo's *Roma, da ieri a domani* (1971) as the most vocal condemnation of 'the Rome of Victor Emanuel II, Humbert I, the Fascists', in Benevolo's view a development that 'should be eliminated' entirely.⁶ Which is exactly what *Roma Interrotta* went on to do, to the extent that in his review of *Roma Interrotta* Francesco Dal Co wondered why Benevolo had not been invited to participate, as his book had voiced so clearly the dim view of 'the embarrassing presence of modern Rome' that the project seemed to have adopted.⁷

5 Spiro Kostof, 'The third Rome. Polemics of Architectural History', *Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 32 (1973), 239-250.
6 Ibid., 248.
7 Dal Co, 'Roma Interrotta', op. cit. (note 4), 110; See Michael Graves, 'Roman Interventions', in: *Roma Interrotta*, 4: 'If one were to compare modern Rome with Nolli's plan of 1748, the development which has occurred since the 18th century is, one might think, crude and without the substance of the urban structure as recorded by Nolli'; Giulio C. Argan, 'Roma Interrotta', in: *Roma Interrotta*, 37: '[Rome] is no longer a city, but a desert stuffed with people, broken up by the same speculation which made it grow without bounds. Until the beginning of the 18th century, that is, until Nolli's plan, it had been, time and again, a splendidly religious and decorously secular city. It has become an atheistic and bigotted city. And these are the reasons for this exhibition on interrupted Rome'; 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (note 4), 56: 'Rome can be considered an 'interrupted' city by virtue of the fact the it has undergone a lengthy process of organic expansion and contraction, all the while maintaining a profound coherence, only to have been finally enveloped within an alien body which surrounded and suffocated it.'

en de verstoringen van het plan, veroorzaakt door de veelheid aan actoren; een proces dat mogelijk is dankzij de temporele zwakte, maar spirituele autoriteit van het pausdom. Met andere woorden, de complexiteit van het pauselijke Rome belichaamt het modernistische internationalisme. En hoewel Giedion ze niet uitschrijft, zijn de consequenties voor het post-barokke Rome duidelijk: het is een mislukte moderne hoofdstad, waar een kunstmatige en geenszins spirituele autoriteit tevergeefs een alomvattend plan heeft proberen te implementeren. Zo duidt Giedion's schematische plattegrond van het barokke Rome het Terminstation, dat in 1863 werd ingewijd door Pius IX, aan als een 'negentiende-eeuwse vernieling' van de verbinding tussen San Lorenzo en Santa Maria Maggiore.

Rowe en Koetter's Rome

Pauselijk Rome dient ook als eminent voorbeeld van een wenselijke stedelijke ontwikkeling in *Collage City*, geschreven door Colin Rowe en Fred Koetter in de vroege jaren 1970 en gepubliceerd in 1978. Wanneer de auteurs het concept *bricolage* ontwikkelen, de productieve tegenhanger van de planningsmethoden van de ingenieur-wetenschapper, voelen ze zich, 'als Pavlov's honden' geleid:

... naar de conditie van het zeventiende-eeuwse Rome, naar die botsing van paleizen, *piazze* en villa's, naar de onontwarbare fusie van dwang en compromis, die uiterst succesvolle en weerbarstige verkeersopstopping van intenties, een anthologie van gesloten composities en *ad hoc* stuff er tussen, die tegelijkertijd een dialectiek is van ideale typen plus een dialectiek van ideale typen met een empirische context.¹²

Net als bij Giedion belichaamt het stedelijke weefsel van het barokke Rome de botsing tussen slechts deels vervulde intenties. Dit mechanisme is nog beter zichtbaar in het keizerlijke Rome, 'met zijn meer abrupte botsingen, scherpere disjuncties, meer expansieve stukken van *set pieces*'.¹³ Maar hoewel Rowe en Koetter stellen dat *bricolage* de formele karakteristieken zal genereren van een stad die de complexe processen van de sociaal-democratie weerspiegelt, gaan ze niet in op het programma dat Giedion specifiek in het pauselijke Rome onderscheidde, namelijk dat van een supra-nationale hoofdstad.¹⁴ Bovendien zoomt *Collage City*, meer dan het geval is in *Space, Time and Architecture*, in op de formele karakteristieken van de stad. *Collage City* benadrukt

dat deze karakteristieken afhangen van de wederzijdse relatie tussen het gebouwde object en de ruimte tussen deze objecten. Ruimte heeft evenzeer als gebouwen een vorm en een aanwezigheid. In het beste geval bestaat de stad uit 'een dialectiek tussen vol en leeg die het gezamenlijke bestaan toelaat van het uitdrukkelijk geplande en het oprecht ongeplande, van de *set piece* en het accidentele, van het publieke en het private, van de staat en het individu'.¹⁵ Deze relatie tussen object en ruimte wordt uitgedrukt in zogenaamde *figure-ground* plannen, waar gebouwde massa ofwel als *poché* wordt behandeld, ingezwart om een idee te geven van de vorm van de fysieke ruimte, of afgelijnd 'met een niveau van detaillering dat een begrip van de stad als een sequentie van kamers bevordert', om Michael Graves' inleiding bij *Roma Interrotta* te citeren.¹⁶

Nolli volgens *Roma Interrotta*

Graves' bespreking van de *poché*, een centraal begrip uit Rowe's uiteenzetting over stedelijke ruimte, wijst een belangrijk knooppunt aan tussen *Roma Interrotta* en contemporaine opvattingen over het ontwerp van de stad.¹⁷ Graves schrijft dat Nolli's plan als uitgangspunt voor *Roma Interrotta* was gekozen, omdat het illustreert hoe goed de *poché* de ruimte van de stad registreert. Graves' lectuur van Nolli is zeker geen unicum, en de *Nuova pianta* speelde so wie so een belangrijke rol in het debat over stedenbouw in de eerste helft van de jaren 1970.¹⁸ Zo is het voorstel van Venturi en Rauch voor *Roma Interrotta* een nauwelijks gewijzigde passage uit Venturi, Scott Brown en Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972), waar de gedetailleerde analyse van de Las Vegas-strip onder andere met de Nolli-planmethodiek was gedaan. Ook in deze context diende het barokke Rome als een ideaal, nu als het historische precedent voor Las Vegas, waar iconografie en symbolisme een mobiele beschouwer aanspreken.¹⁹ Net als voor Rowe is de kernvraag hier hoe de vormelijke eigenschappen van een stedelijke ruimte beschreven kunnen worden. Nolli's voorstelling van Rome leverde daarvoor een veelbelovend model, omdat het de stad voorstelde als een complexe samenstelling van open ruimten (zowel interieur als exterieur, privé of publiek) en gebouwde massa (als compacte *insulae* of als gearticuleerde gebouwen).

Door dit aspect van Nolli's plan te benadrukken, introduceerde Graves *Roma Interrotta* veel minder als een afrekening met *Roma capitale* en haar verraderlijke vorm van stedenbouw die het barokke Rome had

Against this view, Kostof and some of the authors he reviewed stressed the continuity of the development of Rome from the eighteenth century up to the twentieth, a point strengthened by later discussions of, for instance, the Via della Conciliazione, built under Mussolini after a planning history stretching back to the seventeenth century.⁸ Conversely, the notion of Renaissance and Baroque Rome as the cradle of urban planning according to rational and aesthetic principles (a point made by for instance Carroll Westfall's *In This Most Perfect Paradise* of 1974) has been challenged by studies laying bare the sheer economical and sociopolitical interests at work in the early modern city.⁹

However, the participants of *Roma Interrotta* did not take into account the subtler image of post-Nolli Rome emerging in the 1970s, not only because what came afterward was deemed awful but also because the Baroque city played a paradigmatic role in twentieth-century architectural thought.¹⁰ Sigfried Giedion's *Time, Space and Architecture* (first published in 1941) had assigned Baroque Rome a foundational role in the emergence of urban planning as a design discipline. But perhaps more importantly, Giedion deemed papal Rome nothing less than the *model* of the modern capital, a city ruled at once by rational principles and spiritual values. Giedion wrote: Within the Roman phenomenon [i.e. Baroque Rome] there lies a hope for a still intangible future, for a time when it may become indispensable for the existence of the western world to create a new form of central administration inspired by spiritual principles. Baroque Rome shows that this not necessarily results in a deadening of all achievement to a colorless monotone, a drab international gray. On the contrary it demonstrates that the interaction of a diversity of forces can produce a new vitality.¹¹

Baroque Rome becomes a possible model for the monumental representation of social democracy, a topic that Giedion would address again in the *Nine Points on Monumentality* of 1942-1943, written with José Lluis Sert and Fernand Léger. The city delicately balances planning and the disruptions wrought by the multitude of actors laying claim on the territory, a process enabled by the temporal weakness but spiritual authority of the papacy. As a result, the complexity of papal Rome embodies modernist internationalism. If Giedion does not spell them out, the implications for post-Baroque Rome are clear: it is a failed modern capital, where an artificial and by no means spiritual authority attempted to implement an overall plan on the city. Giedion's schematic map illustrating Baroque Rome shows the Termini station (inaugurated in 1863 by Pius IX) as a 'nineteenth-century destruction' of the

8 Terry Kirk, 'Framing St Peter's. Urban Planning in Fascist Rome', *Art Bulletin*, no. 88 (2006), 756-776.
9 See, for instance, Joseph Connors, 'Alliance and emnity in Roman baroque urbanism', *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, no. 25 (1989), 205-294; Dorothy Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
10 This paradigmatic role is pointed out by Kostof, 'The third Rome', op. cit. (note 5), 240.
11 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, fifth edition, revised and enlarged (Cambridge, MA/Oxford: MIT Press, 1967), 77.

12 Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 106. Over de relatie van *Collage City* met *Roma Interrotta*, zie: Guy Châtel, 'Facts and Figures', *OASE* 79 (2009), 52-62.
13 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 12), 106.
14 Ibid., 105.
15 Ibid., 83.
16 Graves, 'Roman Interventions', op. cit. (noot 7), 4.
17 Rowe and Koetter, *Collage City*, op. cit. (noot 12), 78-79.
18 Antonio Pietro Latini, 'Nollimap', in: Mario Bevilacqua (red.), *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna* (Rome: Artemide, 2004), 67-71.
19 Ibid., 67-68; Maarten Delbeke, 'Mannerism and Meaning in Complexity and Contradiction in Architecture', *The Journal of Architecture*, nr. 15 (2010), 277.

vernietigd, dan als een engagement met eigentijdse vragen over *urban design*. Volgens Graves was Nolli's plan een zowel accurate als evocatieve registratie van een delicaat stedelijk weefsel dat bruiste van vitaliteit.²⁰ Als zodanig vergeleek Graves (op een manier die nauw aansluit bij *Collage City*) Nolli's Rome met Piranesi's reconstructie van het keizerlijke Rome in zijn gravure van de *Campo Marzio*, waar de stad verschijnt als een chaotisch aggregaat van gigantische gebouwen. Voor Graves belichamen de plannen twee tegengestelde principes van *urban design*; het zijn geen voorstellingen van de stad op een specifiek moment van haar historische ontwikkeling.²¹

Een dergelijke lezing van Nolli's *Nuova Pianta* duwt het programma dat oorspronkelijk aan Nolli's onderneming ten grondslag lag naar de achtergrond. De *Pianta* was de culminatie van een ambitie, die Rafaël in zijn brief aan paus Leo X voor het eerst verwoordde, namelijk om de stad te vatten in een reeks accurate plannen waarin alle up-to-date archeologische informatie zou worden geïntegreerd. Nolli's plan was echter ook een doelbewuste poging om het beeld te vatten van een hoofdstad die haar plaats zocht in een veranderende wereld, waar religie een nieuw evenwicht moest vinden met wetenschap en politiek.²² De keuze voor de modernste cartografische technieken was de duidelijkste uiting van die ambitie; op die manier werd Rome immers op precies dezelfde manier voorgesteld als andere, moderne Europese hoofdsteden.²³ Met andere woorden, vanuit een historisch oogpunt is het Rome van Nolli's plan minder de gelukkige uitkomst van een lang en continu proces van stedelijke ontwikkeling (gekaracteriseerd door talrijke, uiteindelijke productieve conflicten), dan een doelbewuste poging

om de verschillende – en niet noodzakelijk compatibele Romes: *Roma antica, sacra* en *moderna* – met elkaar te verzoenen en het resultaat van die verzoening een plek te geven in het heden. Als de morfologie of vorm van Nolli's Rome erg verschilde van de stad die na 1870 ontstond, gold dat niet voor het programma: het doel was om een moderne hoofdstad te creëren.

Een Rome dat geen hoofdstad is

Slechts twee voorstellen voor *Roma Interrotta* nemen de historiciteit van Nolli's plan als uitgangspunt. Misschien toevallig beperken deze twee projecten zich niet tot de sector die hen was toegewezen. Léon Krier was daar min of meer toe gedwongen, omdat hem de onderste rechterhoek van het plan was toegewezen, waar de barokke allegorie van het pausdom prijkt, zetelend voor de emblematische gebouwen van *Roma moderna*, de Sint-Pietersbasiliek, Sint-Jan-in-Lateranen en het Capitool. Deze ondubbelzinnige verbeelding van 'centrale macht' inspireerde Krier om te werken rond de antieke administratieve structuur van Rome, de onderverdeling in 14 *rioni*, en om nieuwe monumentale gebouwen voor elke *rione* voor te stellen, die 'de spontane vorming van anti-institutionele sociale centra' zou bevorderen.²⁴ Ook andere ontwerpen brachten alternatieve gemeenschapsvormen binnen in het pauselijke Rome,²⁵ maar Krier's project onderzocht daarbij ook de mogelijke rol van monumentale architectuur binnen een moderne metropolis die radicaal verschilt van de monocentrische hoofdstad, maar toch in haar eigen geschiedenis geworteld blijft. Op die manier behandelt het voorstel dezelfde dynamiek tussen staat en individu die zo centraal staat in Rowe en Koetter's *Collage City*.

Colin Rowe zelf ging letterlijk terug in de tijd en probeerde een andere toekomst voor Nolli's Rome te bedenken. Een ver uitgewerkte historische fictie, compleet met fictieve bronnen en wetenschappelijke literatuur, beschrijft hoe Rome de hoofdstad werd van het rijk van Napoleon Bonaparte, een ontwikkeling die de urbanisatie van de Palatijn, de Celio en de Aventijn stimuleerde, de in Nolli's tijd grotendeels onbewoonde, monumentale kern van het antieke Rome.²⁶ Rowe kon zo zowel zijn eigen principes van *urban design* als zijn bewustzijn van de historische specificiteit van Rome voor het voetlicht brengen, op een manier die de aantrekkingskracht van Rome als zowel het archetype van de Europese stad als de 'oorspronkelijke' hoofdstad in de westerse verbeelding omvatte.

Overzicht van de 12 ontwerpen voor *Roma Interrotta*/ Overview of the twelve projects for *Roma Interrotta*, uit/ from Nolli, Vasi, Piranesi. *Immagine di Roma Antica e Moderna*



connection between San Lorenzo and Santa Maria Maggiore.

Rowe and Koetter's Rome
Papal Rome appears as the example of a desirable urban development also in *Collage City*, written in the early 1970s by *Roma Interrotta*-participant Colin Rowe and Fred Koetter and published in 1978. When the authors develop the concept of *bricolage* as a productive counter-part to the planning methods of the engineer-scientist, they are led, 'like Pavlov's dogs':

. . . to the condition of seventeenth century Rome, to that collision of palaces, *piazze* and villas, to the inextricable fusion of imposition and accommodation, that highly successful and resilient traffic jam of intentions, an anthology of closed compositions and *ad hoc* stuff in between, which is simultaneously a dialectic of ideal types plus a dialectic of ideal types with an empirical context.¹²

As in Giedion, the urban fabric of Baroque Rome exemplifies the collision of only partially fulfilled intentions. This situation is exacerbated in Imperial Rome, 'with its more abrupt collisions, more acute disjunctions, its more expansive set pieces'.¹³ However, if Rowe and Koetter argue that *bricolage* will produce the formal characteristics of a city that reflect the complex processes of democratic politics,

they do not address the programme that Giedion discerned specifically in papal Rome, that of a supra-national capital.¹⁴ Moreover, more so than *Space, Time and Architecture*, *Collage City* focuses on the formal characteristics of the city. One of its most potent points is that these characteristics depend upon the mutual relation between the built object and the space between those objects. Space has a shape and a presence, as much as the buildings. Ideally, the city would consist of 'a solid-void dialectic that might allow for the joint existence of the overtly planned and the genuinely unplanned, of the set-piece and the accident, of the public and the private, of the state and the individual'.¹⁵ This relation between object and space is expressed in so-called figure-ground plans, where built mass is treated either as *poché*, that is, blacked in so as to get a better idea of the form of the physical space, or outlined 'at a level of detail that encourages the understanding of the city as a spatial sequence of rooms', to quote from Michael Graves' Introduction to *Roma Interrotta*.¹⁶

Nolli According to Roma Interrotta
The fact that Graves discusses the *poché*, a notion central to Rowe's exposition on urban space,¹⁷ marks an important nodal point between *Roma Interrotta* and contemporary ideas on urban design. Graves writes that Nolli's map was chosen as the starting point

21 Ibid. Graves, net als veel andere deelnemers, hangt een a-historische opvatting van het classicisme aan, die ook terug te vinden is in bijv. Andreas Papadakis en Harriet Watson (red.), *New Classicism. Omnibus Volume* (Londen: Academy Publishers, 1990), een *digest* van teksten die grotendeels eerder zijn gepubliceerd in *Architectural Design*, waar veel deelnemers aan *Roma Interrotta* in voorkomen.

22 Mario Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G.B. Nolli 'celebre geometra'* (Napels: Electa, 1998), 97-107.

23 Ibid., 65-82.
24 'Nolli: Sector X. Léon Krier', in: *Roma Interrotta*, 98.
25 'Nolli: Sector I. Piero Sartogo', in: *Roma Interrotta*, 30-33.
26 'Nolli: Sector VIII. Colin Rowe', in: *Roma Interrotta*, 68-81.

De andere deelnemers aan het *Roma Interrotta*-project beschouwden Nolli's plan als de belichaming van twee gerelateerde noties: die van een exemplarische stad en de exemplarische voorstelling van de stedelijke ruimte. Welke van deze twee noties de deelnemers het belangrijkste vonden, lijkt evenveel te hebben afgehangen van hun vertrouwdheid met Rome en haar stedelijke ontwikkeling na Nolli, als met hun eigen opvattingen over *urban design*. Het plan van de Italiaanse architect Costantino Dardi bijvoorbeeld, die ten tijde van het project aan de Romeinse universiteit van La Sapienza les gaf, bood uitdrukkelijk alternatieven voor de negentiende-eeuwse ontwikkelingen in Prati en de Villa Ludovisi.²⁷ Paolo Portoghesi, die had bijgedragen aan verschillende van de door Kostof in 1973 besproken publicaties, ging in op de vooronderstellingen die de hele onderneming van *Roma Interrotta* schraagden en op de problemen die ze genereerden.²⁸ Aan de andere kant neigden projecten van niet-Italiaanse architecten ertoe om Nolli's plan te lezen als een statement over architectuur en *urban design*. Dat geldt voor de inzending van Michael Graves, die Nolli's kaart ontgint op zoek naar vier archetypische architecturale vormen die in combinatie een complex stedelijk weefsel vormen, dat uitdrukking geeft aan het menselijke verlangen 'om orde en betekenis aan zijn omgeving toe te kennen'.²⁹ In dezelfde lijn stelde Rob Krier een reeks tekeningen van archetypische elementen van architectuur en de stad voor, waarmee hij (ondanks zijn ironie) Rome erkende als de mythische oorsprong van de architectuur.³⁰ Andere architecten, zoals James Stirling en Aldo Rossi, zochten hun toevlucht in hun eigen oeuvre. Hun bewuste ironie ten aanzien van de opdracht en hun eigen bijdragen gaven hen de gelegenheid om te reflecteren over principes uit hun eigen architectuurpraktijk.³¹

Zelfs dit korte overzicht suggereert een ontstellende terughoudendheid om aan de slag te gaan

met het programma dat aan de basis ligt van zowel *Roma Interrotta* als Nolli's *Pianta Nuova*: de historische ontwikkeling van Rome als hoofdstad. Om een punt van de architectuurcriticus Alan Chimacoff te herformuleren, is het bijzonder ironisch dat veel deelnemers zich als 'contextualisten' beschouwden, maar dit thema volledig links lieten liggen.³² *Roma Interrotta* maakte deze terughoudendheid zelf mogelijk door een drievoudige weglating. Het eigentijdse Rome werd vervangen door Nolli's plan, met als gevolg dat ook het negentiende-eeuwse en vroeg twintigste-eeuwse Rome verdween. En het plan van Nolli zelf werd meer behandeld als wat een figuur van 'de stad' kan worden genoemd dan als een project voor Rome. Dit doet de vraag rijzen of de opdrachtstelling van *Roma Interrotta* inderdaad geschikt was om de 'gênante aanwezigheid van het moderne Rome' in het aangezicht te zien. Maar crucialer nog, door een armetierige lezing van zowel het eigentijdse als Nolli's Rome aan te moedigen, legde *Roma Interrotta* bloot hoezeer de meeste participanten de ontwikkeling van de stad volledig verankerden in de representatie van de stedelijke ruimte in plaats van een visie te geven op de historische ontwikkeling van de stad. Deze deelnemers namen vervolgens substituuiprogramma's als uitgangspunt voor hun projecten, in de eerste plaats 'architecturale' thema's die vaagweg resoneren met de mythe van Rome, zoals oorsprong, creativiteit, oeuvre of architectuurgeschiedenis.... Dit soort thema's moest de deelnemers afschermen voor allerlei onwelkome realiteiten, waarvan de meest verontrustende hoogstwaarschijnlijk het onvermogen van het ontwerp is ten aanzien van de zich ontwikkelende metropolis, een realiteit die ook de geschiedenis van Rome treffend illustreert. Niet toevallig is precies dit onvermogen (en wat het oplevert) het thema van een perfect gelijktijdige revisionistische geschiedenis van een andere mythische stad, Rem Koolhaas' *Delirious New York*.³³

27

'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', in: *Roma Interrotta*, 36.

28

'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (noot 4), 56: 'A city planning intervention whose point of departure in (sic) a two-century-old document (...) implies a drastically negative evaluation of everything built in Rome from then, 1748, on. Even if we do not wholly share this indiscriminate opinion, especially with regard to

19th-century expansion, we must admit that an imaginary deletion of the third and fourth stages of Rome would facilitate (...) a critical relationship of continuity between the historical city and its present counterpart.' 29 'Nolli: Sector IX. Michael Graves', in: *Roma Interrotta*, 82. 30 'Nolli: Sector X. Rob Krier', in: *Roma Interrotta*, 96-97.

31

'Nolli: Sector VI. James Stirling', in: *Roma Interrotta*, 42; 'Nolli: Sector XI. Aldo Rossi', in: *Roma Interrotta*, 88-90.

32

Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', in: *Roma Interrotta*, 7.

33

Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Londen: Thames and Hudson, 1978).

of *Roma Interrotta* because it exemplifies the *poché* and its aptness at registering urban space. This view of Nolli was quite widespread and Nolli's map figured prominently in the debate on urbanism in the first half of the 1970s.¹⁸ In fact, the proposal by Venturi and Rauch for *Roma Interrotta* is a barely altered passage from Venturi, Scott Braun and Izenour's *Learning from Las Vegas* (1972), whose detailed analysis of the Las Vegas-strip included a Nolli-map of the area. In this context, too, Baroque Rome emerged as an ideal, now as the historical foil for Las Vegas, where iconography and symbolism operate persuasively on a mobile beholder.¹⁹ As in the writings of Rowe, the key question was how to describe the formal qualities of urban space. Nolli's representation of Rome exemplified these qualities by representing it as a complex composite of open spaces (both interior and exterior, private and public) and built mass (either as compact *insulae* or articulated buildings).

By emphasising this aspect of Nolli's map, Graves' Introduction cast *Roma Interrotta* much less as a reckoning with *Roma capitale* and the insidious urban planning that destroyed Baroque Rome than as an engagement with contemporary questions of urban design. In Graves' view, Nolli's map was an at once accurate and evocative registration of a delicate urban fabric teeming with vitality.²⁰ As such, again

very much in line with the argument of *Collage City*, Graves compares Nolli's Rome with the reconstruction of Imperial Rome proposed by Giambattista Piranesi in his *Campo Marzio*-engraving, where the city is represented as a chaotic aggregation of gigantic buildings. To Graves, the two plans embody two opposite principles of urban design, not two representations of the city in a particular stage of its historical development.²¹

Such reading of Nolli's *Nuova Pianta* pushes the programme supporting Nolli's endeavour itself very much into the background. The culmination of the ambition first voiced in Raphael's letter to Pope Leo X to seize the city in a series of accurate plans that would be integrated with up-to-date archaeological knowledge, the *Nuova pianta* was also a conscious attempt to project the image of a capital seeking its place in a changing world where religion had to find a new balance with science and politics.²² The most obvious testimony of this ambition was the adoption of modern cartographic techniques that represented Rome in the same way as other European capitals.²³ In other words, from a historical point of view the Rome of Nolli's map is less the felicitous outcome of a long and continuous process of urban development (characterised by many but ultimately productive conflicts) than a deliberate attempt to negotiate the

18

Antonio Pietro Latini, 'Nollimap', in: Mario Bevilacqua (ed.), *Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna* (Rome: Artemide, 2004), 67-71.

19

Ibid., 67-68; Maarten Delbeke, 'Mannerism and Meaning in Complexity and Contradiction in Architecture', *The Journal of Architecture*, no. 15 (2010), 277.

20

Graves, 'Roman Interventions', op. cit. (note 7), 4.

21

Ibid. Graves, like many contributors, adheres to the a-historical notion of classicism espoused for instance in Andreas Papadakis and Harriet Watson (eds.), *New Classicism. Omnibus Volume* (London: Academy Publishers, 1990), a digest of texts first published in *Architectural Design* featuring many participants of *Roma Interrotta*.

22

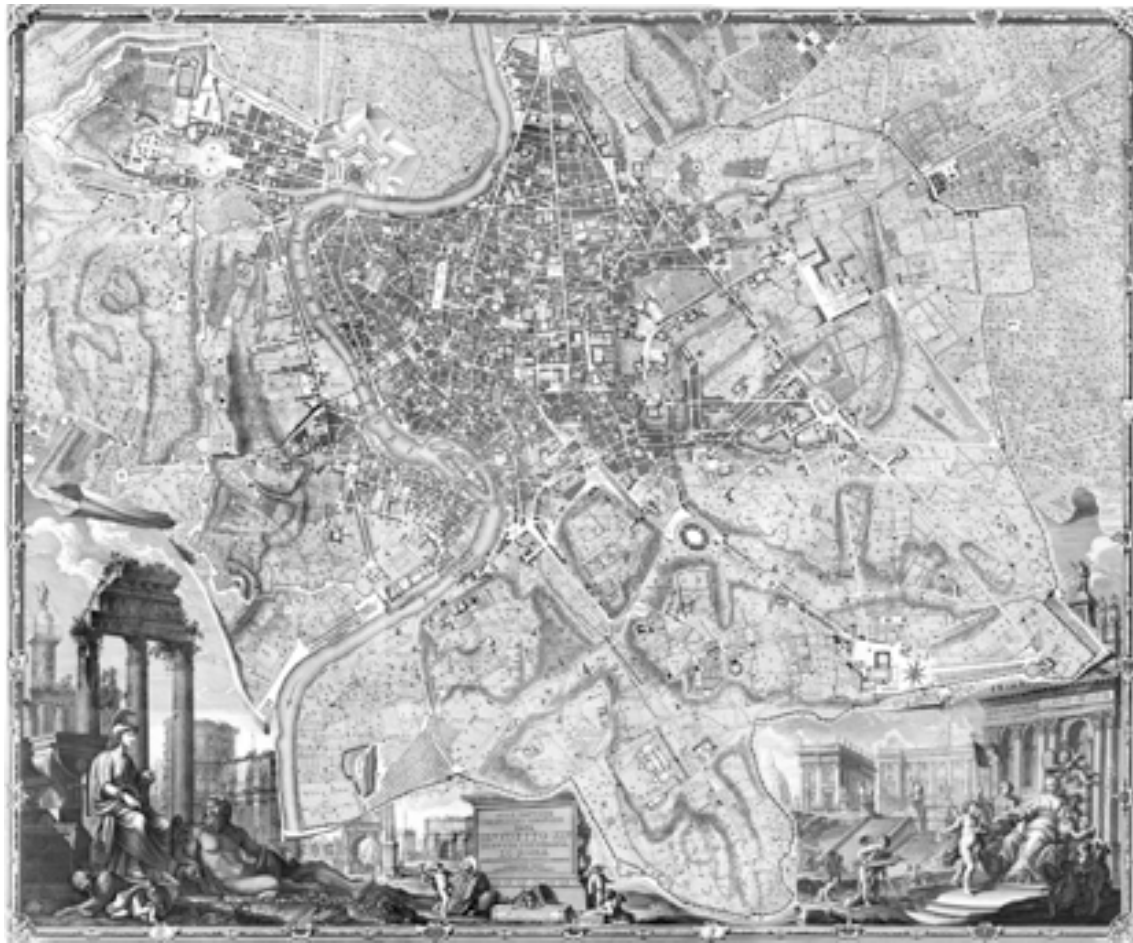
See Mario Bevilacqua, *Roma nel secolo dei lumi. Architettura, erudizione, scienza nella Pianta di G.B. Nolli 'celebre geometra'* (Naples: Electa, 1998), 97-107.

23

Ibid., 65-82.

Giambattista Piranesi, *Il campo marzio dell'antica Roma*, 1762



Giambattista Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748

multiple and not necessarily compatible superimposed Romes, *Roma antica, sacra* and *moderna*, and reposition the result in the present. If the morphology or form of Nolli's Rome was quite different than the city that emerged after 1870, the programme was not: the aim was to create a modern capital.

A Rome That Is Not a Capital

It seems that only two proposals of *Roma Interrotta* take the historicity of Nolli's map as its starting point. Incidentally, these projects do not confine themselves to the sector they had been assigned but address the city as a whole. In the case of Leo Krier, this option was more or less forced upon him because he drew the lower right corner of the map with the Baroque allegory of the papacy seated in front of the emblematic buildings of *Roma moderna*, the basilicas of St Peter's and St John, and the Capitol. This forceful image of 'central power' stimulated Krier to reflect upon the ancient administrative structure of Rome, the division in 14 *rioni*, and to propose new monumental buildings for each *rione* that could facilitate 'the spontaneous formation of anti-institutional social centers' acting as a counter-structure within the city.²⁴ Other contributions also sought to insert alternative communities into papal Rome,²⁵ but Krier's project deliberately examined the possible role of monumental architecture within a modern metropolis that differs radically from the monocentric capital but still rooted in its own history. As such, it addressed the dynamic between state and individual so central to Rowe and Koetter's *Collage City*.

Colin Rowe himself literally went back in time and tried to imagine a different future for Nolli's Rome. An elaborate historical fiction, complete with invented sources and scholarly literature, described how Rome became the capital of Napoleon Bonaparte's empire, which spurred the development of the Palatine, Celio and Aventine, Rowe's sector and largely uninhabited in Nolli's times.²⁶ In so doing, Rowe at once managed to exemplify his own principles of urban design and his awareness of the historical specificity of Rome, encompassing its appeal as the archetype of the European city but also the 'original' capital in the Western imagination.

The other participants considered Nolli's map as the embodiment of two interconnected ideas: that of an exemplary city and the exemplary representation of urban space. Which of these ideas a participant chose to emphasise seems to have depended as much on their familiarity with Rome and its urban development after Nolli as their particular views on urban design. The project by Italian architect Costantino Dardi, who taught at the Roman university of La Sapienza at the time of the project, deliberately proposed alternatives for the nineteenth-century developments at

Prati and the Villa Ludovisi.²⁷ Paolo Portoghesi, who had contributed to several of the publications that Kostof reviewed in 1973, addressed the assumptions underlying the whole enterprise as well as the conundrum they generated.²⁸ Projects by non-Italian architects, on the other hand, tended to read Nolli's map as a statement on architecture and urban design. This is the case for instance in Michael Graves' project, which mines Nolli's map for four archetypical architectural forms that combine into a complex urban fabric expressive of man's aspirations 'to give order and meaning to his environment'.²⁹ Similarly, Rob Krier, proposed a series of drawings of archetypal elements of architecture and the city, emphasising (even despite his own irony) Rome as the mythical origin of architecture and urbanism.³⁰ Other architects, such as James Stirling and Aldo Rossi, repaired to their own oeuvre. Their self-aware irony about the brief and their own contributions provided them with an opportunity to reflect upon some of the principles of their architectural practice.³¹

Even this briefest of surveys suggests an unsettling reluctance to engage with the programme underlying *Roma Interrotta* and Nolli's *Pianta Nuova*, the historical development of Rome as a capital city. In fact, to rephrase a point made by critic Alan Chimacoff, there is significant irony in the fact that many of the participants are 'avowed contextualists' yet failed to address this theme.³² This reluctance is enabled by a threefold elision. Contemporary Rome was substituted by Nolli's map, as a result nineteenth and early twentieth-century *Roma capitale* disappeared from view as well, and Nolli's map itself was treated as what could be termed a figure of 'the city' rather than a project for Rome. This raises the question of whether the brief of *Roma Interrotta* was indeed apposite to face 'the embarrassing presence of modern Rome'. More crucially, by accommodating an eviscerated reading of both contemporary and Nolli's Rome, *Roma Interrotta* revealed to what extent many of the participants anchored the development of the city and its architecture in the representation of urban space rather than a vision on the historical development of the city. Those same participants subsequently chose substitute programmes for their proposals to work from, 'architectural' themes that resonate vaguely with the myth of Rome, such as origins, creativity, oeuvre, architecture history . . . These themes would shield them from all kinds of unwelcome realities, perhaps none more than the impotence of design (be it architectural or urban) in the face of the emerging metropolis, a reality that the history of Rome, too, very well illustrates. Not incidentally, this impotence (and the dividends it yields) is the theme of a contemporary revisionist history of another mythical city, Rem Koolhaas's *Delirious New York*.³³

24 'Nolli: Sector X. Leo Krier', in: *Roma Interrotta*, 98.
25 'Nolli: Sector I. Piero Sartogo', in: *Roma Interrotta*, 30-33.
26 'Nolli: Sector VIII. Colin Rowe', in: *Roma Interrotta*, 68-81.
27 'Nolli: Sector II. Costantino Dardi', in: *Roma Interrotta*, 36.
28 See 'Nolli: Sector V. Paolo Portoghesi', op. cit. (note 4), 56: 'A city planning intervention whose point of departure in (sic) a two-century-old document . . . implies a drastically negative evaluation of everything built in Rome from then, 1748, on. Even if we do not wholly share this indiscriminate opinion, especially with regard to 19th-century expansion, we must admit that an imaginary deletion of the third and fourth stages of Rome would facilitate . . . a critical relationship of continuity between the historical city and its present counterpart'.
29 'Nolli: Sector IX. Michael Graves', in: *Roma Interrotta*, 82.
30 'Nolli: Sector X. Rob Krier', in: *Roma Interrotta*, 96-97.
31 'Nolli: Sector VI. James Stirling', in: *Roma Interrotta*, 42; 'Nolli: Sector XI. Aldo Rossi', in: *Roma Interrotta*, 88-90.
32 Chimacoff, 'Roma Interrotta Reviewed', in: *Roma Interrotta*, 7.
33 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (London: Thames and Hudson, 1978).

Systeem, gebaar, eenheid

Barokke tendensen in het werk van Valerio Olgiati



Achter de schijnbaar onbewogen eenvoud van Valerio Olgiati’s architectuur gaan verschillende betekenislagen schuil. Deze gelaagdheid lijkt voort te komen uit een ontwerpproces dat drie fasen kent. Om te beginnen wordt er, op grond van een beoordeling van de initiële voorwaarden, een helder, rationeel systeem opgesteld. Dit systeem wordt vervolgens via een enkel scherp, tegenstrijdig gebaar ter discussie gesteld. Afhankelijk van de schaal van het gebouw weergalmt de echo van deze antithetische propositie door heel het oorspronkelijke systeem. In de laatste fase van het ontwerpproces worden de gevolgen van het secundaire gebaar op de primaire orde kritisch doordacht. Het eindresultaat is een andere, vaak paradoxale representatie van de rationele eigenschappen van het oorspronkelijke voorstel.

De drie-eenheid van these, antithese en synthese in dit proces wordt gewoonlijk geassocieerd met dialectisch denken. De creativiteit van Olgiati ligt in feite in een combinatie van tegenstrijdige eigenschappen als precisie en willekeur, ernst en geestigheid, rationaliteit en irrationaliteit. Dit illustreert, om een begrip van Venturi te gebruiken, het dialectische karakter van de ‘zowel-als’-architectuur.¹ Het verklaart mogelijk (al was het maar terloops), waarom kritische commentatoren er expliciete barokke eigenschappen aan hebben toegeschreven.² Dit essay wil het verband onderzoeken tussen deze architectuur en dit kunsthistorische begrip uit de zeventiende eeuw.

Het is niet zo vreemd dat er over een dergelijk verband is gespeculeerd. De trend onder hedendaagse architectuurcritici om barokke (of zelfs maniëristische) eigenschappen toe te kennen aan eigentijdse gebouwen, gaat samen met een zeer flexibel gebruik van kunsthistorische termen. Over de geloofwaardigheid van zo’n methode kun je twisten. De keuze om de historische specificiteit van artistieke vormen, die stevig

verankerd zijn in de maatschappelijke en culturele omstandigheden van hun tijd te negeren, is ongetwijfeld aanvechtbaar. Afzien van de historische discipline kan echter ook intellectueel stimulerend zijn. Door zulke verbanden te leggen, kun je uit projecten die in verschillende tijden en culturele situaties zijn ontstaan, enkele van de onderstromen in de moderne westerse architectonische cultuur destilleren. Misschien is het zelfs mogelijk er karakteristieken van universele menselijke standpunten over de wereld uit te putten.³

Het concept van de barok

Alvorens te bediscussiëren hoe en in welke mate een architectonisch oeuvre uit onze tijd kan worden begrepen tegen de achtergrond van de barok, is een korte bespreking van de term zelf noodzakelijk. Want wat is barok eigenlijk? Toen de term aan het einde van de negentiende eeuw werd geïntroduceerd in de opkomende discipline van de kunstgeschiedenis, werd ‘barok’ geassocieerd met onregelmatigheid, antinaturalisme, openheid, beweging en een synthetisch karakter. In zijn *Renaissance and Baroque* (1888) wees Heinrich Wölfflin de barok aan als de tegenpool van klassieke waarden als evenwicht, symmetrie, lineariteit, helderheid, enz., die werden geassocieerd met de renaissancekunst. Arnold Hauser merkte later op dat Wölfflin het bewijs voor die dualiteit had geconstrueerd, door zowel in de barok bestaande klassieke tendensen als niet-klassieke voorbeelden van vijftiende- en zestiende-eeuwse kunst onder de tafel te vegen. Ook had hij de intrinsieke eigenschappen van de twee perioden overdreven om een acceptabele mate van tegenstelling te bereiken. Zodoende kon Wölfflin de barok opvatten als een stijl, zonder er negatieve connotaties aan toe te schrijven als gevolg van het afwijken van klassieke regels.

Maar toch was deze herwaardering alleen mogelijk door middel van de toepassing van een typisch moderne, esthetische sensibiliteit. Van Wölfflin’s hand is de beroemde beschrijving van het karakter van de barokkunst volgens vijf criteria: het schilderachtige karakter, de diepte van de gerepresenteerde ruimte, de open vorm, een gebrek aan helderheid en een streven

System, Gesture, Unity

Baroque Tendencies in the Work of Valerio Olgiati


Beneath an appearance of deadpan simplicity, Valerio Olgiati’s architecture conceals several levels of meaning. This layering seems to emerge from a three-stage design process. First, arising from the assessment of initial conditions, a clear rational system is established. This is then challenged with one sharp, contradictory gesture. Relative to the building’s scale this antithetic proposition is staggering, reverberating throughout the initial system. The process of design concludes by fastidiously working through the consequences that the secondary gesture has on the primary order. The end result represents the rational qualities of the initial proposition in a different, often paradoxical manner.

The triad of thesis, antithesis and synthesis present in this process is commonly associated with dialectical thinking. Indeed, Olgiati’s creativity combines the contradictory qualities of precision and arbitrariness, earnestness and wit, rationality and irrationality. To use Venturi’s term, it illustrates the dialectic character of ‘both-and’ architecture.¹ This might explain why critical commentators have attributed to it, if only in passing, explicit Baroque qualities.² In this essay, I would like to examine the association between this architecture and an art-historical term related to the seventeenth century.

That such an association has been tentative is not surprising. The trend in modern architecture criticism to apply Baroque (or, indeed, Mannerist) attributes to contemporary buildings comes with a very flexible use of the art-historical terms. It involves a suspension of disbelief, the decision to ignore the historical specificity of artistic forms firmly entrenched in the social cultural conditions of their times. But this freedom from the discipline of history is also intellectually stimulating. By drawing such connections it may be possible to reveal, beneath disparate projects separated in time and space, some of the undercurrents in Western architectural culture in the modern period and, possibly, characteristics of universal human attitudes towards the world.³

The Concept of Baroque

Before discussing how and to what extent an architectural oeuvre of our time might be read against the background of the Baroque, a brief discussion of the term itself is necessary. What, after all, is Baroque? When the term was introduced into the emerging discipline of art history in the late nineteenth century, ‘Baroque’ was associated

with irregularity, anti-naturalism, openness, movement and a synthetic character. In his *Renaissance and Baroque* (1888), Heinrich Wölfflin cast the Baroque as a polar opposite to the classical values of balance, symmetry, linearity, clarity and so forth associated with the art of the Renaissance. As Arnold Hauser later observed, Wölfflin had constructed the evidence of duality by suppressing the classical tendencies existing in Baroque as well as the anti-classical instances of fifteenth- and sixteenth-century art. He had also exaggerated the intrinsic traits of the two periods, in order to arrive at an acceptable sense of contrast. This operation may have allowed Wölfflin to view Baroque as a style, without ascribing to it negative connotations as the deflection from classical rules.

And yet, this revaluation was only possible through the application of a typically modern aesthetic sensibility. Wölfflin famously identified the character of Baroque art according to five criteria: painterly character, depth of represented space, open form, lack of clarity and unifying tendencies. As Hauser noted: ‘Wölfflin’s categories of the Baroque are, in fact, nothing but the application of the concepts of impressionism to the art of the seventeenth century.’⁴

Of these Baroque criteria, the fifth – the attempt to create a unified, composed whole – stands apart. The others are essentially anti-classical, one could say rebellious, reactions against the art of the Quattrocento and early Cinquecento: an art that, in its ordering and repose, did not address complexity and uncertainty. Conversely, the Baroque concern for unity betrays a desire for synthesis, for the harmonious reconciliations of parts. In Wölfflin’s view, Baroque emerges as a dialectic proposition, which acknowledges multiplicity while attempting unity.

The emphasis on unifying tendencies could also be seen to distinguish Baroque artistic strategies from Mannerist ones. Both were defined by late nineteenth-century art history as opposites of the Renaissance ideal, characterised by spatial complexities and deformations. A certain degree of confusion between the two has persisted – not in the art-historical but in the architectural discourse, where these terms are employed more freely. However, one should distinguish Mannerism as the art of uncertainty, an anxious reaction to the dissolution of a unified worldview, stating the resulting complexity as a problem without solution.⁵ By contrast, Baroque was dynamic and resolute, taking the fragmented world and running away with it, so to speak. This view of the Baroque, as an art of unifying the disparate and fragmented, recurs in the writings of Siegfried Giedion, and to some degree allowed them to absorb the Baroque into the pre-history of twentieth-century modern architecture.⁶

¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA Papers on Architecture (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 23.

² See for example Bruno Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus’, in: Laurent Stalder and Dino Simonett (eds.), *Valerio Olgiati* (Cologne: Walther König, 2008), 119-120.

³ An example of this approach – perhaps the first of its kind – is to be found in Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, in: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1976).

⁴ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 vols., vol. II. *Renaissance, Mannerism, Baroque* (London: Routledge, 1999), 160.

⁵ See John Shearman, *Mannerism, Style and Civilization* (London: Penguin Books, 1967), 39-48; Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York: Harbinger, 1950).

⁶ See for example Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 5th ed. (Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1967), 75-126.

¹ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MOMA Papers on Architecture (New York: The Museum of Modern Art, 1966), 23.

² Zie bijv.: Bruno Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus’, in: Laurent Stalder en Dino Simonett (red.), *Valerio Olgiati* (Keulen: Walther König, 2008), 119-120.

³ Een voorbeeld van deze benadering (misschien wel de eerste in zijn soort) kan worden gevonden in: Colin Rowe, ‘Mannerism and Modern Architecture’, in: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1976).

naar eenheid. Zoals Hauser opmerkte: ‘Wölflin’s categorisering van de barok behelst in feite niet meer dan de toepassing van impressionistische concepten op de zeventiende-eeuwse kunst.’⁴

Het vijfde barokcriterium – de poging een verenigd, samengesteld geheel te scheppen – onderscheidt zich van de andere, die in wezen antikklassieke – je zou kunnen zeggen opstandige – reacties zijn op de kunst van het quattrociento en vroege cinquecento: een geordende en serene kunst die complexiteit noch onzekerheid aan de orde stelde. De barokke interesse in eenheid verraadt daarentegen een verlangen naar synthese, naar de harmonische verzoening van de delen. Volgens Wölflin komt de barok naar voren als een dialectische propositie, die de verscheidenheid erkent, terwijl zij streeft naar eenheid.

De nadruk op het streven naar eenheid zou ook kunnen worden begrepen als dat wat de barokke artistieke strategieën van de maniëristische onderscheidt. Laatnegentiende-eeuwse kunsthistorici definieerden beide als de tegenpolen van het ideaal van de renaissance, gekenmerkt door ruimtelijke complexiteit en vervormingen. De verwarring tussen de twee bestaat tot op zekere hoogte nog steeds – niet in het kunsthistorische discours, maar in het architectonische, waar deze begrippen vrijer worden gebruikt. Het maniërisme moet echter worden gekarakteriseerd als de kunst van de onzekerheid, als een bezorgde reactie op de desintegratie van een uniform wereldbeeld, die de resulterende complexiteit beschouwt als een onoplosbaar probleem.⁵ Vergeleken hierbij lijkt de barok dynamisch en vastberaden, nam de gefragmenteerde wereld zoals ze was en ging er zagezegd mee aan de gang. Deze opvatting van de barok, als een kunst die het ongelijksoortige en het gefragmenteerde verenigt, komt terug in de geschriften van Sigfried Giedion, en stelt hem tot op zekere hoogte

in staat de barok in te lijven bij de prehistorie van de twintigste-eeuwse moderne architectuur.⁶

De identificatie van de barok als een specifieke periode in de kunstgeschiedenis is gebaseerd op verschillende en tegenstrijdige opvattingen over de historische omstandigheden. Het gaat te ver om deze opvattingen en het traject, dat ze binnen het discours van de kunstgeschiedenis hebben afgelegd, hier te bespreken. Een enkele generalisatie lijkt echter toelaatbaar: de barok was bovenal een artistieke reactie op de contrareformatie, vooral in Italië en Centraal-Europa. In de zeventiende eeuw werden individuen geconfronteerd met de opkomst van alternatieve geloofssystemen binnen de kerk, de filosofie, de politiek en de maatschappij. Een nieuwe factor, individuele keuzevrijheid, genereerde een absoluut geloof in de *juiste* keuze. Het vrijmoedige karakter van barokke composities kan als één gevolg van dit hernieuwde vertrouwen worden gezien. Een ander gevolg van het nieuwe pluralisme was dat kunst, architectuur en stedenbouw werden ingezet als overredingsmiddelen om dit absolute geloof in te prenten en te verspreiden. Verrassings- en overdrijvingselementen, van emotionele manipulatie tot speelse proporties (de voorgrond buitenmaats, de achtergrond verkleind) werden kenmerkend. Ten slotte voorzag elk systeem in zijn eigen expansie; het werd geconstrueerd als een netwerk van afzonderlijke *foci* die werden verbonden door rechte assen welke onwrikbare standpunten vertegenwoordigden. De tijdens het bewind van paus Sixtus V gemaakte ontwerpen voor Rome en Versailles drukken dit uit: twee totaal gescheiden systemen, het ene religieus – de rooms-katholieke kerk – en het andere politiek – de absolute monarchie van de Bourbons.⁷

Het afstand nemen van de historische condities van de barokkunst veronderstelt dat die alleen op formeel en conceptueel niveau met eigentijds werk kunnen worden vergeleken. Maar de eigenschappen die Wölflin aanwees als barok – synthese, systeem, beweging, diepte, uitbreiding, veelvoudigheid, vrijmoedigheid – kunnen ook van toepassing worden verklaard op de architectuur van Valerio Olgiati. Er is absoluut geen sprake van letterlijke vertalingen of directe verwijzingen naar de barok als zodanig. In zijn ‘Iconografische Autobiografie’, een verzameling ontwerpreferenties, vertoont Olgiati een voorkeur voor de ideaaltypen van de klassieke architectuur – Griekse tempels, renaissancepaleizen, neoklassieke huizen – en

The identification of the Baroque as a specific period in the history of art has relied on various and contradictory views of its specific historical conditions. A discussion of these views, and their trajectory within the discourses of art history, is beyond the scope of this discussion. One generalisation, however, seems permissible: the Baroque, particularly in Italy and Central Europe, was above all an artistic response to the Counter-Reformation. During the seventeenth century, individuals were faced with the emergence of alternative systems of belief, within the Church, in philosophy, politics and society. With the new element of personal choice came the absolute belief in the *right* choice. The confident character of Baroque compositions is a consequence of this renewed faith. Another consequence of the new pluralism was that art, architecture and urbanism became means of persuasion, helping to instil and propagate these absolute beliefs. Elements of surprise and exaggeration, from emotional manipulation to the play of proportions (oversized foregrounds, diminished backgrounds) became characteristic. Finally, each system envisaged its own expansion; it constituted itself as a network of separate *foci*, connected by straight axes representing unwavering belief. The plans of Rome, drawn during the papacy of Sixtus V, and of Versailles are such expressions of two completely separate systems: one religious, the Roman Catholic Church, the other political, the Bourbons’ absolutist monarchy.⁷

Detachment from the historical conditions of Baroque art presupposes that its comparisons with contemporary work can only occur at a formal and conceptual level. Yet the characteristics identified by Wölflin as Baroque – synthesis, system, movement, depth, expansion, multiplicity, confidence – can also be said to apply to Valerio Olgiati’s architecture. There is no question whatsoever of literal transpositions or direct references to the Baroque *per se*. The ‘Iconographic Autobiography’, Olgiati’s collection of design references, displays a preference for ideal types of classical architecture – the Greek temple, the Renaissance palazzo, the neoclassical house – and the rigorous geometries of early civilisations – Inca, Zapotec, Egyptian. As is the case with his architecture, the matter is hardly as clear-cut as it first seems, and several entries are examples of late modern and Eastern architecture, whose spatial complexities, geometric patterns and shadow plays approximate Baroque qualities only in the widest possible sense.⁸

The less fathomable quality of Olgiati’s architecture is all the more perceptible as one looks beneath its clearly delineated forms. It resembles the Baroque dialectic between simplicity and complexity, its interplay of

classical and anti-classical tendencies. To analyse this debt to Baroque sensitivities and artistic strategies, I suggest a series of perspectives that shed light on particular aspects of Olgiati’s work and which can be identified and treated thematically through the categories of atmosphere, movement, geometry, depth and system.

Atmosphere

Atmosphere in architecture begins where construction ends . . . In Olgiati’s built work it is the interior wall of the school in Paspels . . . the rosette façade of Linard Bardill’s studio in Scharans; or the exterior stone wall of Das Gelbe Haus in Flims, stripped of its plaster coating. Signs of atmosphere thus describe what is ephemeral, particular or mutable in the world of architecture, such as light or weather conditions on a glazed wall, the desire for play with geometrical ornaments, the marks of time inscribed in an exposed wall.⁹

What Laurent Stalder has identified as ‘atmospheric’ in Olgiati’s work corresponds roughly to Wölflin’s impressionistic description of the Baroque as ‘painterly’. This does not refer to the fabric of the building in itself but to its interplay with external conditions, be they environmental or experiential. In these terms, atmosphere is a function of surface treatment, weathering and perception. Instead of presenting architecture as absolute in its objecthood, it renders it relative through the changing perception of the subject. In Olgiati’s work, this applies to the changing colours on the polished concrete surfaces of the Paspels School, the dramatic surface of the stripped wall of the Yellow House, or the illusionistic play of the geometric motif on Studio Bardill, seemingly carved into the surface but in fact protruding from it.¹⁰

In Wölflin’s reading, the painterly tendencies of Baroque art serve to dissolve the precise, ‘linear’ contours of classical forms.¹¹ The loss of clear limits pertains to a quality of infinite expansion; the concrete substance of architecture is made to hover, like a mirage. The painterly involves transcendence; the clarity of ‘being’ is replaced with the potentiality of ‘becoming’.¹² This applies not only to the surface of the walls (porous, reflective, etcetera), but also to their tectonic modulations. Wall surfaces in Borromini’s work avoid geometric planarity in favour of plasticity. At San Carlo alle Quattro Fontane, the shimmering movement of different storeys, oscillating from the convex to the concave, is unified by the giant order of the façade. Wittkower saw this façade as expressing ‘polarity inside a unifying theme’.¹³

Olgiati’s architecture is concerned with underlining the whole; this often means

- 7 Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, History of World Architecture (London: Faber and Faber/Electa, 1986), 7–11.
- 8 Valerio Olgiati, ‘Iconographic Autobiography,’ 2G, no. 37 (2006), 133–141.
- 9 Laurent Stalder, ‘Fifty-five Images,’ in: Stalder and Simonett, *Valerio Olgiati*, op. cit. (note 2), 35–37.
- 10 See for example Reichlin, ‘This Is Not Das gelbe Haus,’ op. cit. (note 2), 112–118.
- 11 Heinrich Wölflin, *Renaissance et Baroque*, trans. Guy Ballangé (Paris: Le livre de poche, 1967), 68.
- 12 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (note 4), 161.
- 13 Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750. II. High Baroque*, ed. Nikolaus Pevsner, 3 vols. (New Haven/ London: Yale University Press, 1999), 43–45.

4

Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 4 delen, 2^e deel, *Renaissance, Mannerism, Baroque* (Londen: Routledge, 1999), 160.

5

Zie: John Shearman, *Mannerism, Style and Civilization* (Londen: Penguin Books, 1967), 39–48; Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance* (New York: Harbinger, 1950).

6

Zie bijv.: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture:*

The Growth of a New Tradition, 5^e editie (Cambridge, MA/ Londen: Harvard University Press, 1967), 75–126.

7

Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, History of World Architecture (Londen: Faber en Faber/Electa, 1986), 7–11.

voor de rigoureuze geometrie van vroege beschavingen – die van de Inca's, Zapoteken en Egyptenaren. Net zoals het geval is bij zijn architectuur, is de zaak echter nauwelijks zo scherp omlijnd als op het eerste gezicht lijkt. Verscheidene artikelen bevatten voorbeelden van laatmoderne en oosterse architectuur, waarvan de ruimtelijke complexiteit, de geometrische patronen en het schaduwspel de kenmerken van de barok slechts in de breedst mogelijke zin benaderen.⁸

De wat ongrijpbaarder eigenschappen van Olgiati's architectuur zijn des te beter waarneembaar voor wie tussen de regels van de scherp omlijnde vorm door leest. Het doet denken aan de barokke dialectiek tussen eenvoud en complexiteit, de interactie tussen klassieke en antikklassieke tendensen. Om Olgiati's schatplichtigheid aan de sensitiviteit en de artistieke strategieën van de barok te analyseren, stel ik voor om hier een reeks perspectieven te onderzoeken die bepaalde aspecten van Olgiati's werk belichten en die via de categorieën atmosfeer, beweging, geometrie, diepte en systeem kunnen worden geïdentificeerd en thematisch behandeld.

Atmosfeer

In de architectuur begint atmosfeer waar de constructie ophoudt (...) In het gebouwde oeuvre van Olgiati is dat op de binnenmuur van de school in Paspels (...) de rozettengevel van de studio van Linard Bardill in Scharans en de van zijn pleisterlaag ontdane stenen buitenmuur van Das Gelbe Haus in Flims. Teken van atmosfeer drukken zo het efemere, het specifieke en het veranderlijke in de wereld van de architectuur uit, zoals het effect van het licht of het weer op een geglazuurde muur, het verlangen met geometrische ornamenten te spelen, de tekenen des tijds die zich in een onbeschuutte muur hebben gegrift.⁹

Dat wat Laurent Stalder 'atmosferisch' noemt in het werk van Olgiati komt ruwweg overeen met wat Wölflin in zijn impressionistische beschrijving van de barok 'schilderachtig' noemt. Dit verwijst niet naar de constructie van het gebouw op zich, maar naar de interactie van het gebouw met externe condities, of dat nu die van de omgeving of die van de beleving betreft. Zó begrepen is atmosfeer een functie van oppervlaktebehandeling, verwerking en waarneming. De architectuur wordt niet voorgesteld als absoluut object,

maar in plaats daarvan als relatief: namelijk via de veranderende waarneming door het subject. In het werk van Olgiati gaat het dan om de veranderende kleuren op de gepolijste betonnen oppervlakken van de Paspelse school, het dramatische oppervlak van de gestripte muur van het Gele Huis of het illusionistische spel van het geometrische motief op Studio Bardill, dat uit het oppervlak gesneden lijkt te zijn maar er feitelijk uit naar voren komt.¹⁰

Volgens de lezing van Wölflin zijn de schilderachtige tendensen van de barokkunst bedoeld om de precieze 'lineaire' contouren van de klassieke vormen te laten oplossen.¹¹ Het verlies van duidelijke grenzen heeft betrekking op een eigenschap van oneindige expansie: de concrete substantie van de architectuur wordt in een zweeftoestand gebracht, als een luchtspiegeling. Het schilderachtige impliceert transcendentie; de helderheid van het 'zijn' wordt vervangen door de potentialiteit van het 'worden'.¹² Dit geldt niet alleen voor het muuroppervlak (poreus, reflecterend, enz.), maar ook voor de tektonische modulaties ervan. Borromini ziet in zijn werk af van geometrisch vlakke muren ten gunste van plasticiteit. Bij de San Carlo alle Quattro Fontane wordt de glinsterende beweging van de verschillende verdiepingen, oscillerend tussen convex en concaaf, bijeen gehouden door de kolossale orde van de façade. Volgens Wittkower drukt deze façade 'polariteit binnen een bindend thema' uit.¹³

De architectuur van Olgiati is gericht op het benadrukken van het geheel: in veel gevallen betekent dit dat dergelijke modulaties van de gevel uiterst subtiel zijn. In de voorgevel van de Paspelse school is bijvoorbeeld een zekere mate van diepte en massa toegevoegd aan de interactie tussen vlakke en terugliggende vensters, maar dit heeft nauwelijks invloed op het muuroppervlak. Het naar buiten schuiven

8

Valerio Olgiati, 'Iconographic Autobiography', 2G, nr. 37 (2006), 133-141.

9

Laurent Stalder, 'Fifty-five Images', in: Stalder en Simonett, *Valerio Olgiati*, op. cit. (noot 2), 35-37.

10

Zie bijv.: Reichlin, 'This Is Not Das gelbe Haus', op. cit. (noot 2), 112-118.

11

Heinrich Wölflin, *Renaissance et*

Baroque, vertaling Guy Ballangé (Parijs: Le livre de poche, 1967), 68.

12

Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 161.

13

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. II. High Baroque*, red. Nikolaus Pevsner, 3 delen (New Haven/Londen: Yale University Press, 1999), 43-45.

such wall modulations are extremely subtle. A sense of depth and mass in introduced for example in the interplay between flush and recessed windows on the Paspels façade, but this hardly affects the expanse of the wall. More perceptible, at the SNP Visitors centre in Zernez, is the shift outwards of the 'stacks' corresponding to each level. The distorted façades of the Ardia Palace in Tirana or the Lucerne University building are yet more literal representations of façades under extreme tectonic pressure, bent as if by earthquakes. In all these examples, the Baroque giant order is replaced by different means to unite all aspects of the façade: the centrifugal composition of horizontal windows at Paspels, the 'over-all' pattern of modular windows at Lucerne and Tirana, or the static composition of Zernez.

Depth, Shadow, Mass

Beyond surface treatment and modulation, the painterly character of Baroque art involves a sense of depth, which is particularly visible in the compositions of light and shadow.¹⁴ Bernini's use of directed lighting in the Cornaro Chapel is an ultimate example of the manipulation of light to suggest transience 'by contrast to the calm, diffused light of the Renaissance'.¹⁵ At the Scala Regia a shaft of vertical light breaks up the dark, coffered tunnel of the stairs halfway up. The actual angle of the walls, narrowing at the top, is corrected visually by the introduction of side columns to create the illusion of an ample, majestic staircase.

Different means are used by Olgiati to similar ends. In his atelier in Flims the seemingly ordinary pitch-roofed volume, replacing a demolished stable, conceals a dark interior of black painted wood; this is penetrated by strong shafts of light, formed by skylights and trapezoidal cut-outs through the first floor. The concrete walls underneath are also washed by daylight, allowed in through narrow gaps along the perimeter. The entire section is thus flooded with directed light from above.

Funnel-shaped and dramatically lit at the top, the concrete stairs of the SNP Centre in Zernez seem more like a column-less, dual rendition of Bernini's Scala Regia. The sense of ceremony is nevertheless undercut by disorientation as the two staircases, united at the bottom, divide and diverge like identical reflections off an angled mirror. The deliberate confusion between illusion and reality operates like an inversion of *quadratura* painting, in which the depicted space turns out to be real. Yet this is not all. The stairs are forced to part ways by the inverted right angle formed by the interlocking cubes. On the inside, the folded wall looks like a colossal concrete mass in the process of being wedged between the two staircases. Together with

this impression of plastic, dynamic mass, the double staircase initiates arguably the most literally Baroque moment in Olgiati's oeuvre.

Movement

The dynamism of Baroque compositions brings about a characteristic temporality, a sense of time fleeting. In Olgiati's architecture there are two kinds of movement: actual movement through space, the route taken by the subject towards and through the building, and the suggestion of movement, created by the relation between various spatial elements – for example the centrifugal impression created by the windows' positioning on the elevations of the Paspels School.

Here I'd like to focus on actual movement. At Zernez, the interior of the Swiss National Park Visitor Centre is deliberately disorienting. The galleries, stacked on three storeys and interconnected on each level, create a maze of equivalent, seemingly identical rooms. The lost visitor is first led up and later down in order to arrive, without other guidance than from the building itself, to the point of departure. Without a plan and section, it feels impossible to figure out one's position with any precision. The building's interior complexity is all the more beguiling given its stern, almost diagrammatic appearance on the outside. The experience re-enacts the observation Olgiati made about K.F. Schinkel's Feilner house in Berlin: 'The

14

Wölflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit. (note 11), 71.

15

Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (note 13), 14.



van de 'stapelingen' die overeenkomen met de verdiepingen van het Nationalparkzentrum in Zerne, is beter te zien. Ook de vervormde façades van het Ardia Paleis in Tirana en het gebouw van de Hochschule Luzern zijn letterlijke weergaven van gevels die onder grote tektonische druk staan, gebogen als door een aardbeving. In al deze voorbeelden is de kolossale orde van de barok vervangen door andere manieren om alle aspecten van de gevel te verenigen: de centrifugale compositie van de horizontale vensters van de Paspelse school, het 'alles bedekkende' patroon van modulaire vensters in Luzern en Tirana of de statische compositie in Zerne.

Diepte, schaduw, massa

Naast oppervlaktebewerking en modulering brengt het schilderachtige karakter van de barokkunst een gewaarwording van diepte met zich mee, wat vooral zichtbaar is in de composities van licht en schaduw.¹⁴ Bernini's gebruik van gericht licht in de Cornaro-kapel is het ultieme voorbeeld van de manipulatie van licht om vergankelijkheid te suggereren 'in tegenstelling tot het kalme, diffuse licht van de renaissance'.¹⁵ Bij de Scala Regia breekt een verticale lichtbundel halverwege door de donkere tunnel van het trappenhuis met zijn

cassetteplafond. De werkelijke hoek van de muren – naar boven toe versmald – wordt visueel gecorrigeerd door de toevoeging van kolommen aan weerszijden om een illusie van een ruime, majestueuze trap te creëren.

Olgiati gebruikt andere middelen om soortgelijke effecten te bereiken. Bij zijn atelier in Flims gaat in een schijnbaar eenvoudig volume met een schuin dak, dat een gesloopte paardenstal vervangt, een donker interieur van zwart geverfd hout schuil. Het interieur wordt doorboord door sterke bundels licht, afkomstig van daklichten en trapezoidale uitsneden in de eerste verdieping. De betonnen muren eronder worden ook overspoeld door daglicht dat binnenvalt door nauwe spleten in de buitenmuur. Het hele bouwdeel wordt dus van bovenaf overgoten door direct invallend licht.

De trechtervormige betonnen trap van het Nationalparkzentrum in Zerne **wordt** dramatisch van bovenaf belicht en lijkt wel een kolomloze, dubbele weergave van Bernini's Scala Regia. Het ceremoniële effect wordt echter ondermijnd door desoriëntatie, doordat de twee trappen, die onderaan een eenheid vormen, zich splitsen en uiteenwijken als identieke reflecties van een schuin geplaatste spiegel. De opzettelijke verwarring tussen illusie en werkelijkheid fungeert als een omkering van de



¹⁴ Wölflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit. (noot 11), 71.

¹⁵ Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (noot 13), 14.



schildertechniek *quadratura*, waarbij de afgebeelde ruimte werkelijke ruimte blijkt te zijn. Maar dat is nog niet alles. De trappen worden uiteen gedwongen door de omgekeerde rechte hoek, die wordt gevormd door de in elkaar grijpende kubussen. Aan de binnenkant ziet de gevouwen muur eruit als een reusachtige wigvormige betonmassa die tussen de twee trappen wordt gedreven. In combinatie met deze indruk van plastische, dynamische massa vormt de dubbele trap aanwijsbaar het meest letterlijke barokke moment in Olgiati’s oeuvre.

Beweging

De dynamiek van barokke composities brengt een kenmerkende temporaliteit teweeg, een besef van de vluchtigheid van tijd. Er komen twee soorten beweging voor in Olgiati’s architectuur: werkelijke beweging door de ruimte, de route die het subject naar het gebouw toe en door het gebouw heen aflegt, en de suggestie van beweging die wordt gecreëerd door de relatie tussen de verschillende ruimtelijke elementen – bijvoorbeeld de centrifugale indruk die door de plaatsing van de vensters in de gevel van de Paspelse school wordt gewekt.

Ik wil het hier over werkelijke beweging hebben. In Zernez is het interieur van het Nationalparkzentrum opzettelijk desoriënterend. De galerijen, die gestapeld op drie verdiepingen liggen en op elk niveau onderling verbonden zijn, scheppen een doolhof van gelijkwaardige, identiek lijkende ruimten. De verloren bezoeker wordt, zonder enige begeleiding buiten die van het gebouw zelf, eerst naar boven geleid en daarna naar beneden om weer uit te komen bij het punt van vertrek. Het lijkt onmogelijk zonder plattegrond of doorsnede uit te vogelen waar je je precies bevindt. De interne complexiteit van het gebouw is des te bedrieglijker, omdat het er van de buitenkant zo streng, bijna schematisch uitziet. De ervaring roept Olgiati’s opmerking over het Feilner-huis in Berlijn van K.F. Schinkel in herinnering: ‘De aaneenschakeling van

ruimten kan alleen in de tekeningen worden gelezen. De gevel is duidelijk.’¹⁶

De ommuurde binnenplaats van Studio Bardill in Scharans heeft een afgeleide trapezoidale vorm die gedeeltelijk is bedekt door een plaat waaruit een grote ellips is gesneden. De rest van de omheining, die bij benadering de hellende contouren van de voormalige schuur volgt, bestaat uit rechte lijnen en hoeken. Maar toch bepaalt en domineert deze ronde vorm, samen met de cirkel van lucht en de gebogen oppervlakken waar zonlicht en schaduw op valt, de beleving van de binnenplaats. ‘Deze ambigue vorm ontkent elk uniform, centraal standpunt en zijn dynamische aard domineert de waarneming van iedereen die er langs de buitenmuren wandelend naar kijkt. Het is moeilijk te zeggen of de ellips overgaat in een cirkel en zo ja, waar.’¹⁷ Deze opmerking van Bruno Reichlin onthult een barokke dimensie in dit project – critici verwijzen er zelfs expliciet naar. Het gaat niet alleen om het gebruik van de ellips, een multifocale geometrische vorm die alom wordt geassocieerd met composities uit de zeventiende eeuw (bijvoorbeeld met het ontwerp van Bernini’s Sant’Andrea al Quirinale). Het is eerder een weigering om toe te staan dat één enkel centraal standpunt de compositie domineert. In plaats daarvan wordt de waarnemer gedwongen met het standpunt mee te bewegen.

Dit filmische aspect is een van de meest consistente motieven in de architectuur van Olgiati. Zelfs bij de Paspelse school is al rekening gehouden met de naderende beweging van de bezoeker. Het besluit, een groot formaat vensters toe te passen, is genomen vanwege de verhouding tot de veel kleinere openingen in de dorpshuizen. Op deze manier, zoals Olgiati zelf zegt, lijkt het gebouw groter naarmate je dichterbij komt. ‘Door af te wijken van de proporties die je verwacht, verliest het gebouw feitelijk zijn onmiddellijk begrijpelijke dimensie.’¹⁸ Het is de bedoeling het gebouw groter te laten lijken dan het compacte volume in eerste instantie suggereert: om de monumentaliteit van het gebouw ondanks het geringe formaat te benadrukken.

De overdreven proporties van de ramen van de Paspelse school doen denken aan een ander kenmerk uit de barok, namelijk de voorliefde voor de bovenmaatse voorgrond, bedoeld om een indruk van diepte te geven en de waarnemer te absorberen. ‘Op deze manier verwerft de ruimte niet alleen een intrinsieke mobiliteit maar (...) de waarnemer ervaart

sequence of spaces can be read only in plan. The façade is clear.’¹⁶

The enclosed courtyard of Studio Bardill in Scharans is an inherited trapezoid shape, partly covered by a slab out of which a large ellipse has been cut. The rest of the enclosure, approximating the pitched contours of the former shed, is a matter of straight lines and angles. Yet this circular shape, together with the circle of sky and curved areas of sunlight and shadows it determines, dominate the perception of the courtyard. ‘This ambiguous shape negates any unified, central viewpoint, and its dynamic nature dominates the perception of any viewer strolling along the exterior walls. It is difficult to say whether, and at which point, the rounded ellipse becomes a circle.’¹⁷ Bruno Reichlin’s commentary reveals a Baroque dimension in this project – indeed, the critic refers to it explicitly. This is not simply through the use of the ellipse, a multifocal geometrical shape widely associated with seventeenth-century compositions (the plan of Bernini’s St Andrea all Quirinale, for example). It is, rather, the refusal to allow one central viewpoint to dominate the composition. Instead, the viewer is compelled to move as the viewpoint shifts.

This cinematic aspect remains one of the most consistent motifs of Olgiati’s architecture. Already, at the Paspels School, the visitor’s approaching movement was taken into consideration. The large size of the windows was determined in relation to the much smaller openings of the village houses; this way, as Olgiati himself puts it, the closer one gets to the building, the larger it seems. ‘The offsetting of the expected proportional relationships actually causes the building to lose its immediately understandable dimension.’¹⁸ The intention is to make the building seem larger than its compact volume would at first suggest; to underline its monumentality, despite its diminutive size.

The exaggerated proportions of the Paspels windows recall another Baroque trait, namely the fondness for oversized foregrounds aimed at conveying depth and absorbing the viewer. ‘In this way, space acquires not only an intrinsic mobility, but . . . the observer feels the element of space as a form of existence which is close to him, is dependent on him, and, as it were, created by him.’¹⁹ Subliminally, the labyrinthine interior of Zernez, the ambiguous courtyard of Studio Bardill and the illusionistic exterior of Paspels all enact the techniques of involvement and persuasion employed freely and theatrically in Baroque art.

Geometry

The issue of movement overlaps inevitably with that of geometry. If the static spatiality of the Renaissance was based on the ideal geometries of the circle and square, the dynamism of Baroque spaces results from

deformations of these shapes.

Olgiati’s architecture is laden with geometry, much of it departing from a square *parti-pris*. The deformation of the plan at Paspels, the twin cubes of Zernez, or the several ‘twisted’ cubes determined by structural efficiency – Lucerne, Taipei, Lausanne – display Baroque characteristics simply through their manipulations of Platonic form. The initial closed system of the square is rendered open, capable of movement and transformation. A less frequent but still established motif is the variation on a circle. A smaller, regulated version of the elliptic void of the Scharans courtyard becomes the module for each balcony at the residential building in Zug.

The unrealised Projection Room at Gornergrat, Zermatt, makes more oblique references to the Baroque, but achieves in fact a deeper affinity with one of its fundamental themes. The plan shows a circular ramp enclosed within a square, re-enacting a familiar classical motif. The circle is ‘projected’ on the shallow pitch of the roof, determining arched cut-outs in every corner. This plan reveals a reliance on precise geometric order that, in ambition, resembles the far more complex compositions of Borromini at Sant’Ivo della Sapienza in Rome (the open corners coincide with the side chapels) or Guarini at San Lorenzo in Turin.

The resemblance is not formal, although coincidentally the branch-like concrete structure of the walls and roof at Gornergrat vaguely resemble the ribbed structures of Guarini’s domes. But beyond Guarini’s spectacular geometric and structural games, Wittkower revealed the ambition to create a ‘suggestion of infinity by architectural devices’.²⁰ Olgiati’s concern with geometry has a similar implicit aim. He envisages ‘architectural systems of dividing that are dependent on an internal logic. . . . The architecture of dividing is based on one thing, one idea, and then takes that one thing and divides it up until it works as a building.’²¹ The reliance on geometry stands for the Platonic notion of the idea as infinite potential, more real than reality itself.

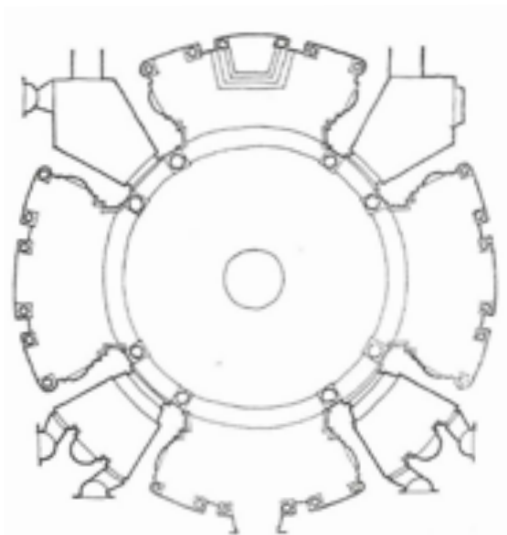
System

For Norberg-Schulz, the Baroque Age was characterised by the belief in ‘complete and secure *systems*’.²² While the openness and imminence of much Baroque art could be seen to contradict this, the stylistic criterion of ‘unity’ seemingly confirms it. Baroque strives to reconcile contradictory tendencies through the notion of system as a matrix of distinct yet related elements, ensuring their overall order. The façade of San Carlo alle Quattro Fontane, establishing ‘polarity inside a unifying theme’, is an example of this.²³

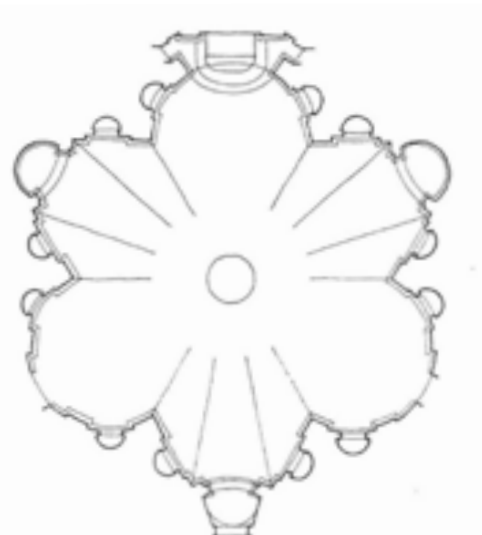
16
Olgiati, 'Iconographic
Autobiography', op. cit.
(note 8), 139.
17
Reichlin, 'This Is Not
Das gelbe Haus',
op. cit. (note 2), 119.
18
Valerio Olgiati,
'Conversation with
Valerio Olgiati', in:
Markus Breitschmid
(ed.), *The Significance
of the Idea in the
Architecture of Valerio
Olgiati* (Zurich: Niggli,
2008), 33.
19
Hauser, *The Social
History of Art*, op. cit.
(note 4), 162.
20
Rudolf Wittkower,
*Art and Architecture
in Italy 1600-1750.
III. Late Baroque*, ed.
Nikolaus Pevsner, 3
vols. (New Haven/
London: Yale University
Press, 1999), 37.
21
Breitschmid, *The
Significance of the
Idea*, op. cit.
(note 18), 47.
22
Norberg-Schulz,
Baroque Architecture,
op. cit. (note 7), 7.
23
Wittkower, *High
Baroque*, op. cit.
(note 13), 43-45.

16
Olgiati, 'Iconographic
Autobiography', op. cit. (noot 8),
139.
17
Reichlin, 'This Is Not Das gelbe Haus',
op. cit. (noot 2), 119.

18
Valerio Olgiati, 'Conversation
with Valerio Olgiati', in: Markus
Breitschmid (red.), *The Significance
of the Idea in the Architecture of
Valerio Olgiati* (Zurich: Niggli,
2008), 33.



Pietro da Cortona, San Luca e Martina, analysetekening van de plattegrond door Paolo Portoghesi/analytical plan drawing by Paolo Portoghesi, Rome, 1635



Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, analysetekening van de plattegrond door Paolo Portoghesi/analytical plan drawing by Paolo Portoghesi, Rome, 1642.

het ruimtelijke element als een vorm van bestaan die hem na staat, die van hem afhankelijk is en als het ware door hem wordt geschapen.¹⁹ Het labyrintische interieur in Zerne, de ambigue binnenplaats van Studio Bardill en het illusionistische exterieur van de Paspelse school maken op een sublieme manier gebruik van overtuigingstechnieken die in de barokkunst zo vrijelijk en theatraal worden toegepast.

Geometrie

Beweging en geometrie overlappen elkaar onvermijdelijk. Zoals de statische ruimtelijkheid van de renaissance was gebaseerd op de ideale geometrie van de cirkel en het vierkant, is de dynamiek van de barokke ruimten het resultaat van vervormingen van deze lichamen.

De architectuur van Olgiati zit vol geometrie en veel ervan gaat uit van een vierkant *parti pris*. De vervorming van het ontwerp in Paspels, de tweelingkubussen in Zerne en de verschillende 'gedraaide' kubussen als gevolg van constructieve efficiëntie – in Luzern, Taipei en Lausanne – vertonen barokke kenmerken, simpelweg omdat ze manipulaties van platonische lichamen zijn. Het oorspronkelijke gesloten systeem van het vierkant wordt geopend, om te bewegen en te transformeren. Een minder vaak voorkomend, maar toch bekend motief is de variatie op de cirkel. Een kleinere, gereguleerde versie van

de elliptische leegte van de binnenplaats in Scharans fungeert als mal voor de balkons van het woongebouw in Zug.

De ongerealiseerde projectieruimte voor de Gornergrat bij Zermatt refereert op een indirectere manier aan de barok, maar bereikt in feite een diepere affiniteit met een van fundamentele thema's daarvan. In het ontwerp is een cirkelvormige hellingbaan te zien, die is ingesloten in een vierkant, een herhaling van een bekend neoklassiek motief. De cirkel is op de flauwe helling van het dak 'geprojecteerd', waardoor er op elke hoek gebogen uitsneden ontstaan. Dit ontwerp vertoont een afhankelijkheid van de precieze geometrische orde die, qua ambitie, doet denken aan de veel complexere composities van Borromini voor de Sant'Ivo della Sapienza in Rome (de open hoeken vallen samen met de zijkapellen) of die van Guarini voor de San Lorenzo in Turijn.

De gelijkenis is niet formeel, hoewel de takachtige betonstructuur van de muren en het dak voor de Gornergrat toevallig vagelijk lijkt op de geribde structuur van Guarini's koepels. Maar voorbij de

¹⁹ Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 162.



Valerio Olgiati, plattegrond projectieruimte/floorplan projection room, Gornergrat Switzerland/ Switzerland, 2003

spectaculaire geometrische en structurele spelletjes van Guarini, had Wittkower de ambitie ‘een suggestie van oneindigheid met architectonische middelen’ te scheppen.²⁰ Olgiati’s belangstelling voor geometrie heeft een gelijksoortig impliciet doel. Wat hij zich voorstelt zijn: ‘architectonische indelingssystemen die ondergeschikt zijn aan een interne logica (...) De architectuur van de indeling is gebaseerd op één ding, op één idee, en neemt dan dat ene ding en verdeelt het totdat het werkt als een gebouw.’²¹ Het leunen op de geometrie vertegenwoordigt de platonische notie van de idee als oneindige potentie, werkelijker dan de werkelijkheid zelf.

Systeem

Volgens Norberg-Schulz werd de Barok gekenmerkt door een geloof in ‘volledige en stabiele *systemen*’.²² Hoewel je zou kunnen zeggen dat dit wordt weersproken door de openheid en de imminentie van veel barokkunst, lijkt het stijl criterium ‘eenheid’ het te bevestigen. De barok streeft de verzoening van tegenstrijdige tendensen na via het de notie van ‘systeem’ als matrix van onderscheiden maar verwante elementen, die de orde van het geheel garandeert. De façade van de San Carlo alle Quattro Fontane, die ‘polariteit binnen een verenigend thema’ belichaamt, is hiervan een voorbeeld.²³

Hauser trof in de barok ‘een verlangen naar subordinatie en concentratie’ aan dat de doelen van het renaissancistische classicisme eerder vermeerderd dan er zich tegen verzet.²⁴ Waar in de renaissancekunst de onderdelen van de compositie echter nog een relatieve autonomie genieten, wordt het detail in de barok opgeofferd in het belang van het geheel, de primaire eenheid van de compositie.²⁵

Het werk van Olgiati vertoont een soortgelijk, apriori geloof in conceptuele eenheid, wat door één criticus werd omschreven als zijn ‘obsessie met totaliteit’.²⁶ Zoals aan het begin al is opgemerkt, schept het ontwerpproces een conflict tussen twee of meer tegenstrijdige premissen – gewoonlijk een ‘rationele’ premisse en een ‘irrationeel’ gebaar – die vervolgens nauwgezet en nauwkeurig worden verzoend door de gevolgen goed te doordenken. Dit illustreert uitstekend Venturi’s concept van de ‘zowel-als’-architectuur, waarin de ‘kennelijke irrationaliteit van een deel zal worden gerechtvaardigd door de resulterende rationaliteit van het geheel’.²⁷

Deze strategie verklaart het optrekken van één van de hoeken van de school in Paspels, de vervormde

structuur van de Hochschule Luzern en de Siamese kubussen van het Nationalparkzentrum in Zerne (die allemaal uitgaan van het vierkant). De geknikte kolom op de bovenste verdieping van het Gele Huis in Flims en de ommuurde binnenplaats van Studio Bardill in Scharans zijn variaties op hetzelfde thema. Hier zit het creatieve ‘gebaar’ niet in de antithese, maar in de synthese van twee aanvankelijk tegenstrijdige systemen. De gebroken kolom bemiddelt tussen het vereiste van centrale ondersteuning voor de dakconstructie en de programmatische behoefte aan een ononderbroken vloeroppervlak. In Scharans bemiddelt de ommuurde binnenplaats tussen de opdracht en de planningsenvelop die een veel groter volume vraagt, één dat de contouren van de te vervangen paardenstallen volgt. Bij al deze voorbeelden is de introductie van een tegenstrijdig of irrationeel element scrupuleus gerechtvaardigd in termen van het geheel.

De precieze correlatie tussen elementen vertoont de eigenschappen van een systeem. Olgiati’s opvatting van de architectuur als dat wat verdeelt, impliceert een apriori aanname van een initiële eenheid, waaraan alle latere ‘verdelingen’ onderworpen zijn. Elk idee, of het nu voortkomt uit een behoefte aan logica of uit een verlangen die teniet te doen, wordt tot een logische conclusie gevoerd via de verhouding tussen de elementen.

Olgiati’s architectuur ontwricht zijn eigen, met zorg gerationaliseerde fundamenteën via opzettelijk ‘irrationele’ zetten. Voor zoverre het classicisme de expressie van de rede in de kunst vertegenwoordigt, is dit werk antieklassiek, maar op een manier die nog steeds steunt op de academische of van gezond verstand getuigende conventies die het ondermijnt. Het rationele en het irrationele, licht en schaduw, regelmaat en afwijking, bestaan naast elkaar in een systematisch opgelost geheel. Het werk is tegelijkertijd klassiek en antieklassiek; het probeert een synthese van twee tegenpolen te bereiken. Waar het werk het meest complex is, lijkt het een oneindig spiegelspel te genereren, dat zeker de benaming ‘barok’ verdient.

Vertaling: InOtherWords, Maria Van Tol

Hauser identified in Baroque ‘a desire for subordination and concentration’ that extends, rather than opposes, the aims of Renaissance classicism.²⁴ However, while in Renaissance art the parts of the composition still enjoyed a relative autonomy, in the Baroque the detail is sacrificed for the sake of the whole, the primary unity of the composition.²⁵

Olgiati’s work displays a similar, *a priori* belief in conceptual unity, described by one critic as his ‘obsession with totality’.²⁶ As stated at the outset, the process of design sets up a conflict between two or more contradictory premises – generally, a ‘rational’ premise and an ‘irrational’ gesture – which are then painstakingly and precisely reconciled by working through the consequences. This is an excellent illustration of Venturi’s notion of ‘both-and’ architecture, in which the ‘apparent irrationality of a part will be justified by the resultant rationality of the whole’.²⁷

This strategy explains the pull of one corner of the plan in the school in Paspels, the distorted structure of the University of Lucerne project or the Siamese cubes of the Swiss National Park Visitors Centre in Zerne (all departing from the square). The angled column on the top floor of the Yellow House in Flims and the walled courtyard of Studio Bardill in Scharans are variations on the same theme. Here, the creative ‘gesture’ resides not in the antithesis, but in the synthesis of two initial contradictory systems. The broken column mediates between the requirement for a central support to the roof structure and the programmatic need for uninterrupted floor space. In Scharans, the walled courtyard arbitrates between the needs of the brief and the planning stipulation for a much larger volume, retracing in form the large stable that was replaced. Throughout all these examples, the introduction of a contradictory or irrational element is scrupulously justified in overall terms.

The precise correlation between elements exhibits the qualities of a system. In Olgiati’s idea of architecture as division, the *a priori* stance is that of an initial unity that all subsequent ‘divisions’ defer to. Every idea, whether born out of the need for logic or the desire to overturn it, is carried off to a logical conclusion in the relation between elements.

Olgiati’s architecture subverts its own carefully rationalised bases through deliberately ‘irrational’ moves. Inasmuch as classicism stands for the expression of reason in art, this work is anti-classical, but in a manner that still relies on the academic or commonsensical conventions it undermines. The rational and irrational, shadow and light, regularity and irregularity coexist in a systematically resolved whole. The work is classical and anti-classical at the same time – it attempts a synthesis of two oppositions. At its most complex it seems to generate an infinite play of mirrors, indeed deserving of the epithet ‘Baroque’.

24 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (note 4), 163.
25 Ibid., 164.
26 J. Christoph Bürkle, ‘Befreiung des Raumes. Valerio Olgiati: Schulhausweiterung Paspels 1996-98’, *archithese*, vol. 28 (1998) no. 3, 68.
27 Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (note 1), 25.

20 Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750. III. Late Baroque*, red. Nikolaus Pevsner, drie delen (New Haven/Londen: Yale University Press, 1999), 37.

21 Breitschmid, *The Significance of the Idea*, op. cit. (noot 18), 47.

22 Norberg-Schulz, *Baroque Architecture*, op. cit. (noot 7), 7.

23 Wittkower, *High Baroque*, op. cit. (noot 13), 43-45.

24 Hauser, *The Social History of Art*, op. cit. (noot 4), 163.

25 Ibid., 164.

26 J. Christoph Bürkle, ‘Befreiung des Raumes. Valerio Olgiati: Schulhausweiterung Paspels 1996-98’, *archithese*, jrg. 28 (1998) nr. 3, 68.

27 Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, op. cit. (noot 1), 25.

Noties over het werk van Hermann Czech

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposing ideas in mind at the same time and still retain the ability to function.

F. Scott Fitzgerald

De architectuur van de Weense architect Hermann Czech (Wenen, 1936) lijkt in eerste instantie niet veel met barok van doen te hebben. Zijn stelling: ‘Architectuur is achtergrond’ lijkt naadloos aan te sluiten bij de sobere toon die in een groot deel van zijn projecten naar voren komt. Toch heeft Czech vanaf de jaren 1970 gepleit voor ‘een maniëristische houding’ in de architectuur. Uit deze waardering voor het maniërisme wordt duidelijk dat hij daarmee verder gaat dan louter een zoeken naar ‘achtergrond’. Het vormt een aanleiding om aspecten uit het werk van Czech te verkennen vanuit het perspectief van barok.

In het geval van Hermann Czech kan bovenstaand citaat van Fitzgerald worden uitgebreid tot drie, vier of eendeloos veel meer ideeën tegelijk. Het sluit aan bij zijn opvatting over maniërisme als strategie om de werkelijkheid te ‘verbuigen’ of conventionele regels op te rekken:

‘[Architectuur] moet in essentie het externe, het oppervlakkige om ons heen in zich opnemen; zoveel mogelijk veelvoud opnemen in de eenheid van architectuur. Welke houding heb je daarvoor nodig? Allereerst een intellectuele houding, bewustwording; vervolgens een gevoel voor het onregelmatige en absurde, de dingen die weten te ontsnappen aan eigentijdse voorschriften: de attitude van het maniërisme dus.’¹

Zo valt ook de titel van zijn overzichtstentoonstelling in het Architekturmuseum van Basel uit 1996 te begrijpen: ‘Less oder More?’. Deze typerende vraag vat bondig zijn voortdurende zoektocht naar ambivalentie, complexiteit en tegenstrijdigheid samen, die gepaard gaat met een ironische en luchtige toon. Breed op conceptueel niveau, tegelijkertijd op

zeer precieze wijze onderzocht en beantwoord met ruimtelijke middelen.

De stad Wenen, waar Czech zijn praktijk heeft en tot vandaag de dag voortzet, huisvest het merendeel van zijn realisaties. Vanuit hier verwierf Czech internationale bekendheid met zijn studies en teksten over onder andere Otto Wagner, Adolf Loos en Josef Frank. Daarnaast werd hij bekend om zijn ontwerpen van Weense woonhuizen, verbouwingen en café-interieurs. Dit zijn bij uitstek plaatsen waar zijn pogingen tot het oprekken van conventies uitgespeeld kunnen worden. Het zijn omgevingen die gebaat zijn bij comfort en herbergzaamheid. Dit is een atmosfeer die nauw aansluit bij Czech’s kenmerkende neiging tot opvallende terughoudendheid of curieuze vanzelfsprekendheid.

De interieurs van Czech moeten beschouwd worden tegen de achtergrond van de roerige jaren 1960 en 1970, toen het Weense Aktionisme op ongekend felle wijze de consumptiemaatschappij bekritiseerde, en het excessief doorbreken van taboes en conventies tot kunst had verheven. Deze geest van protest en hervorming drong ook door in het Weense architectuurdiscours: niet alleen bruggen moesten worden verbrand, vooral architectuur moest branden, aldus representanten als Coop Himmelb(l)au en Haus-Rucker-Co. De positie van Czech, die conventies nadrukkelijk als startpunt nam voor zijn werk, week hier duidelijk vanaf.

Czech lijkt geen enkele moeite te doen om een sluitende theorie te formuleren over zijn eigen werk; hij vermijdt dit zelfs. Tegelijkertijd positioneert hij zich met een oeuvre dat blijkt geeft van een scherp referentiekader, met een rijk scala aan verschillende invalshoeken. Zijn horizon is breed – zonder dat deze verpulvert tot niets door gebrek aan samenhang. Drie aspecten in zijn werk licht ik uit, omdat ze direct uit zijn maniëristische houding lijken voort te komen.

Umbau

‘Ombouw’ of transformatie vormt een van de belangrijkste pijlers in het werk van Czech. Het reageren op bestaande condities wordt door Czech als een architectonische theorie behandeld: ‘Alles is Umbau’,

¹
Hermann Czech, *Mannerism and Participation* (Wenen, 1977).
Geciteerd in de catalogustekst:
‘The Presence of the Past’, *Venice Architecture Biennale 1980*, 132.



Sofa in het Schwarzenberg-paleis, ontworpen door Hermann Czech/Sofa in Palais Schwarzenberg, designed by Hermann Czech

zo stelt hij. Czech verschaalt deze gedachte ook door naar het werken aan de stad. Het werk van de architect begint niet bij een *tabula rasa* en bestaat zodoende niet uit *inventies*, maar juist uit *interventies*. Czech lijkt meer uitgedaagd te worden door ‘voortbouwen-op’, een methode die ten minste een behoorlijke sensitiviteit voor de bestaande omstandigheden van een plek vereist. Zonder deze condities slaafs te gehoorzamen, probeert Czech een verbetering door te voeren die harmonieert met de ondergrond.

Deze intentie is terug te lezen in het interieurontwerp uit 1981 voor het restaurant Salzamt. In dit project volgt Czech een strategie waarin de manipulatie van de ruimtelijke perceptie, een bekend barokprincipe, op zeer subtiele wijze wordt uitgespeeld. Door dit idee tot het uiterste door te drijven, ontstaat een complexe illusie, echter zonder dat er afbreuk wordt gedaan aan de beoogde eenvoud – een nadrukkelijke wens van Czech. Het etablissement in de oude binnenstad van Wenen is ondergebracht in een negentiende-eeuws pand met de kenmerkende dikke, dragende muren. Het restaurant op de begane grond bestaat uit een bijna vierkante voorkamer en een langwerpige achterkamer, die met elkaar in verbinding staan door één enkele, brede opening in de diepe scheidingsmuur. De laagdrempelige voorkamer is ingericht als bar en is licht vanwege de hoge ramen aan twee zijden. De besloten achterkamer is ingericht als restaurant met circa 100 plaatsen op slechts 80 m². Deze ruimte is van oorsprong nauw en langwerpig, circa 5 x 16 m, waar de ramen slechts één lange zijde beslaan en voor beperkte lichttoetreding zorgen.

Het schijnbaar eenvoudige idee van Czech bestaat uit het scheppen van een illusie, waardoor deze smalle ruimte betere proporties lijkt te krijgen: breder en korter. Omdat dit idee niet mocht conflicteren met de pragmatiek van het restaurant, waar bij voorkeur iedere centimeter benut wordt, vereiste dit minimale chirurgische ingrepen met een maximaal effect. Binnen deze beperkte mogelijkheden lijkt het optimum te zijn bereikt. De vloer is aflopend over de gehele diepte van het restaurant: hoog bij binnenkomst, laag in het midden. Deze subtiele en ogenschijnlijk eenvoudige ingreep, die pas in tweede instantie zichtbaar is, zorgt voor een aanzienlijke verruiming. Alle toegepaste elementen ondersteunen dit ene idee. De banale ventilatiekanalen aan het plafond worden in de handen van Czech verfiende elementen in plaats van ongewenste functionele verstoringen. Doordat ook deze licht gebogen zijn,

vervullen ze een rol in het idee van de wijkende ruimte. Deze ogenschijnlijk ondergeschikte details, zoals ook de geschilderde koppelingen van de ventilatiekanalen, hebben duidelijk aandacht gekregen en belanden zo ver buiten de bekende standaard. De blinde, lange wand tegenover de straatgevel is geschilderd in een gebroken witte kleur; de hoogglans verf vangt het schaarse inkomende licht op en kaatst het zacht terug. De diepe raamnissen in de tegenoverliggende wand zijn voorzien van kleine ingelijste spiegels; de ruimte lijkt zo groter te worden door de reflectie van de straat naar binnen. Bovendien wordt de lichtinval hierdoor verdubbeld. Doordat al deze ingrepen zo zelfverzekerd impliciet zijn, slaagt Czech erin om een ruimte te manipuleren, zonder dat je het eigenlijk bewust zo ervaart. Elementen die aanvankelijk gekend en comfortabel lijken, worden hoe langer hoe merkwaardiger.

Bescheidenheid en banaliteit

‘Architectuur spreekt slechts als er iets gevraagd wordt. Niemand verbiedt ons om te zwijgen, niemand verbiedt ons om stil te zijn,’ aldus een typerende uitspraak van Hermann Czech. De architect ontwerpt ‘slechts’ een achtergrond door middel van sobere en gerichte ingrepen. Zijn pogingen om zijn ontwerpen ‘vanzelfsprekend’ te doen lijken, maken zijn werk in eerste instantie ongrijpbaar – en lastig zichtbaar bovendien. Het vergt de blik van een kenner of tenminste van een getrainde observant om niet gewoon aan zijn werk voorbij te gaan. Al jaren doen verhalen de ronde over architectuurstudenten en professionals die op zoek gingen naar het werk van Czech, terwijl ze zich erin of ervoor bevonden. Deze uitdaging om nader te observeren vormt de intrinsieke waarde van zijn werk. Het betreffen weliswaar subtiele observaties: in navolging van Loos vormen reflecties en spiegels telkens terugkerende elementen in zijn interieurs:

Echte vlakke spiegels zijn er niet meer, die geven een grotere diepte – anders dan de huidige spiegels van *floatglas*. Zodra spiegels tegenover elkaar geplaatst worden, kunnen ze het best licht conisch ten opzichte van elkaar gepositioneerd worden. Zo ontstaat er een langzaam wegdraaiend vergezicht, in plaats van een eindeloze, ongecontroleerde herhaling van hetzelfde.

Deze opzet van spiegels is onder andere in het interieur van het Kleines Café uit 1970 in Wenen terug

Notion on the Work of Hermann Czech

The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposing ideas in mind at the same time and still retain the ability to function.

F. Scott Fitzgerald

At first glance, the work of Viennese architect Hermann Czech (b. 1936, Vienna) seems to have little to do with the Baroque. His assertion that ‘architecture is backdrop’ seems to fit seamlessly with the sober tone displayed by a major portion of his projects. Yet Czech has been arguing since the 1970s for ‘a Mannerist outlook’ in architecture. This appreciation for Mannerism makes it clear that his outlook goes beyond a mere quest for ‘backdrop’. It provides an opportunity to examine aspects of Czech’s work from a Baroque perspective.

In Hermann Czech’s case the Fitzgerald quotation above can be expanded to include three, four or infinitely more ideas at the same time. It dovetails with his view of Mannerism as a strategy to ‘bend’ reality or stretch the rules of convention:

[Architecture] must incorporate, in its essence, the external, the superficial that surrounds us; in its unity, all possible multiplicities. What basic attitude is necessary to achieve this? First of all an attitude of intellectuality, of consciousness; further a sense for the irregular and absurd, that which breaks away from contemporary precepts: the attitude of Mannerism.¹

This is also how the title of his retrospective exhibition at the Architekturmuseum Basel in 1996 can be interpreted: ‘Less or More?’ This characteristic question sums up his continuing quest. This is a quest predicated on ambivalence, complexity and contradiction, matched with an ironic and light-hearted tone. Broad on a conceptual level, and at the same time explored with great precision and answered by spatial means.

The city of Vienna, where Czech carries out his practice to this day, houses the majority of his completed projects. It was from here that Czech garnered international fame with his studies and texts on such figures as Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Frank. In addition he also became known for his designs of Viennese homes, renovations and café interiors. These are the quintessential places in which his efforts to stretch conventions can be played out. They

are environments that benefit from comfort and hospitality. This is an atmosphere that fits in closely with Czech’s distinctive tendency toward conspicuous circumspection or curious self-evidence.

Consider Czech’s interiors against the backdrop of the tumultuous 1960s and 1970s. At the time, the Viennese Aktionisme movement was unleashing an uncommonly strident critique of the consumer society and had elevated the excessive shattering of taboos and conventions to an art form. This spirit of protest and reform also found its way into the architecture discourse of Vienna: not only did bridges need to be burned, but architecture itself had to be set aflame, according to representative players like Coop Himmelb(l)au and Haus Rucker-Co.

Czech’s position, as he was undertaking a quest in which conventions were emphatically a starting point, clearly deviated from this trend. Czech seems to make no effort whatsoever to formulate a conclusive theory about his own work; he eschews this. At the same time, Czech establishes a position through an oeuvre that displays an acute frame of reference, with an extensive range of diverse lines of approach. His horizon is wide – but it is crushed into nothing by a lack of coherence. I will highlight three aspects of his work, because they seem to emanate directly from his Mannerist outlook.

Umbau

Umbau or transformation forms a fundamental pillar underpinning Czech’s work. Czech treats a response to existing conditions like an architectural theory: ‘Everything is *Umbau*,’ he asserts. Czech extends this idea to working on the city as well. The work of the architect does not begin with a tabula rasa and as a result consists not of *inventions* but in fact of *interventions*. Czech seems to find a greater challenge in ‘building on’, a method that demands, at the very least, a keen sensitivity to the existing conditions of a place. Without slavishly submitting to these conditions, Czech strives to carry out an improvement that is in keeping with the base.

This intention can be seen in the 1981 interior design for the restaurant Salzamt. In this project, Czech pursues a strategy in which the manipulation of spatial perception, a well-known Baroque principle, is played out in a very subtle way. Extending this idea to its extreme creates a complex illusion. At the same time, this does not take away from the intended simplicity – an emphatic desire of Czech’s. The establishment, in Vienna’s old city centre, is housed in a typical mid-nineteenth-century building with characteristically thick load-bearing walls. The restaurant on the ground floor consists of

¹ Hermann Czech, *Mannerism and Participation* (Vienna, 1977), quoted in the catalogue text ‘The Presence of the Past’, *Venice Architecture Biennale 1980*, 132.

te vinden. Dit soort ontdekkingen doet een ontwerper enkel bij gratie van herhaling, door deze opzet meerdere malen te hebben beproefd en door de oplossing langzaam fijn te slijpen.

Czech's doordachte en onopvallende achtergronden maken pas in tweede instantie de hand van een zeer uitgesproken ontwerper zichtbaar. Zijn interieurs lijken verdraagzame omgevingen, waar alledaagse objecten geen verstoring vormen, maar vanzelfsprekend op hun plaats vallen. Airconditioningbuizen, kabelgoten en gevonden of bijeengesprokkelde bouwelementen worden ingezet om een illusionaire ruimte te creëren, die ook comfortabel en bruikbaar is:

Onze gemiddelde deurknoppen, drempels, koffiekoppen en alarmklokken zijn minder comfortabel om te gebruiken dan de geornamenteerde versies, die afgedaan zijn. Zodra we een hotelkamerraam openen, krijgen we bloedende knokkels; passeren we iemand via de achterzijde van een *design*-stoel dan struikelen we over de poten.²

Comfort vormt volgens Czech nadrukkelijk een conditie die voorbij de dominantie van het beeld gaat; juist

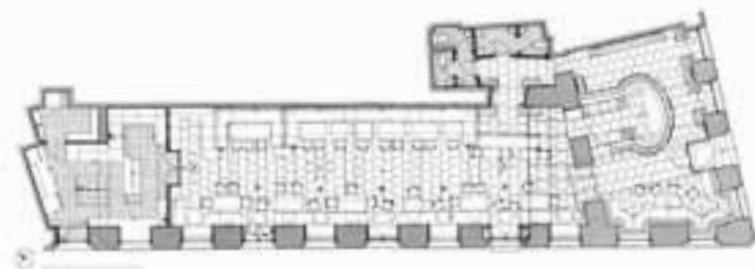
de symbiose tussen beeld en gebruik prevaleert. Zijn interieur- en meubelontwerpen mogen dan in eerste instantie oerburgerlijk ogen, bij nader inzien zijn ze daar toch te vervreemdend en intrigerend voor. Czech slaagt erin om zijn intenties (vanzelfsprekendheid en terughoudendheid, comfort en spaarzaamheid, vervreemding en contradictie) met banale middelen over te brengen: door een ongewone trap of een ongewoon raam te ontwerpen. Zijn banken vormen wulpse, gestoffeerde objecten, waar de echo van het origineel nog herkenbaar is en die ook nog eens heerlijk zitten.

Complexiteit en contradictie

In de vroege jaren 1960 schreef Hermann Czech samen met Wolfgang Mistelbauer een monografie over het Loos-huis aan de Michaelerplatz in Wenen, die overigens pas werd gepubliceerd in de jaren 1970. Hierin wordt de plaatsing van de twee niet-dragende, grote natuursteen kolommen bij de entree door hen beschreven als een handeling die *complex* en *contradictief* is. Deze twee begrippen blijken de hierop volgende jaren als brandstof voor de ontwikkeling van Czech's praktijk te werken. Uiteraard bestaan er op dat moment geloofsgenoten die op zoek zijn naar



Bar en eetzaal van restaurant Salzamt, Wenen/
Bar and dining room of restaurant Salzamt,
Vienna. Architect: Hermann Czech.
Foto rechts/rechts: HaraldSchönfeller



Plattegrond van restaurant Salzamt, Wenen/Floorplan of restaurant Salzamt, Vienna. Architect: Hermann Czech

a nearly square front room and an elongated back room, connected by a single, broad opening in the deep dividing wall. The easy-access front room is set up as a bar and features substantial natural light because of the high windows on two sides. The more private back room is set up as a restaurant, seating about 100 diners in a mere 80 m². This latter space was originally exiguous and elongated, about 5 by 16 m, with the windows taking up only one of the long sides, providing limited natural light.

Czech's deceptively simple idea consists of creating an illusion that seems to give this narrow space better proportions: wider and shorter. Given that this idea could not conflict with the pragmatic considerations of the restaurant, in which every centimetre is put to use, preferably, this required minimal, surgical interventions with a maximum of effect. Within these confining parameters the optimum seems to have been attained. The floor sags along the entire length of the restaurant: high at the ends, low in the middle. This subtle and superficially simple-looking intervention, which (if at all) is only noticeable at second glance, creates a substantial increase in the sense of space. All the elements employed are used to sustain this one idea. In Czech's hands, the banal ventilation ducts along the ceiling become refined spatial elements instead of undesirable functional nuisances. Because these are slightly bent as well, they play a role in the idea of the expanding space. Attention was clearly paid to these seemingly subordinate details, like the painted joints of the ventilation ducts, taking them far beyond the usual standard. The blank long wall opposite the street side is painted in an off-white hue, the high-gloss paint catching the sparse incoming light and reflecting softly. The deep window embrasures in the opposite wall feature small framed mirrors, magnifying the space by reflecting the street on the inside. In addition, this doubles the penetration of natural light. Because these interventions are so self-assuredly implicit, Czech succeeds in manipulating a space in a way perceptible almost subconsciously. Elements that initially seem familiar and comfortable become more and more remarkable as time passes.

Unpretentiousness and Banality

'Architecture speaks only when it is posed a question. No one forbids us to speak, no one forbids us to remain silent,' is a typical Hermann Czech statement. The architect 'merely' designs a backdrop by means of sober and focused interventions. His efforts to achieve 'self-evidence' in his designs make his work, at first glance, hard to grasp – not to mention difficult to see. It takes the eye of an expert or at least of a trained observer not to simply skip over his work. There have been stories for years about architecture students

and professionals going about looking for Czech's work when they were actually in or in front of it. This challenge to closer observation forms the intrinsic value of his work. This admittedly involves subtle observations; inspired by Loos, reflections and mirrors are recurring elements in his interiors:

Truly flat mirrors are no longer available; they project a greater depth – unlike the current mirrors made of float glass. When mirrors are placed opposite one another, it is best to position them in a slightly conical relation to each other. This produces a slowly receding perspective, instead of an endless, uncontrolled repetition of the same thing.

This arrangement of mirrors can be found in, among other venues, the interior of Vienna's Kleines Café, done up in 1970 and 1974. A designer makes this sort of discoveries only by the grace of repetition, by having tested this arrangement multiple times and by fine-tuning the solution.

Only at second glance do Czech's well-considered and unostentatious backdrops reveal the hand of a highly expressive designer. His interiors seem to be accommodating environments in



Plattegrond van het Kleines Café, Wenen/Floorplan of the Kleines Café, Vienna. Architect: Hermann Czech

soortgelijke antwoorden. Robert Venturi verwoordt in zijn tekst *A gentle manifesto. Complexity & Contradiction in Architecture* (1966): ‘I like elements which are hybrid rather than “pure”, compromising rather than “clean”. I prefer “both-and” than “either-or”’. Deze houding sluit aan bij de *modus operandi* van Czech, zij het dat deze is ontstaan en uitgediept binnen een totaal andere conditie en op een volledig ander podium. Het geeft inzicht in het historisch referentiekader van Czech, dat zich uitstrekt over een breed gebied, voorbij barok, en zich het beste laat omschrijven als een wolk. Hij benoemt het zelf:

(...) een losse verzameling referentiepunten met kernmomenten waarop conflicten en contradicties zijn ontstaan. Neem bijvoorbeeld het Franse debat in de zeventiende eeuw tussen de architecten Blondel en Perrault over de oorsprong van schoonheid. Blondel dacht dat schoonheid gefixeerd kon worden door middel van eeuwige wetten, terwijl Perrault het standpunt innam dat schoonheid iets relatiefs was en in relatie stond tot een bestaande context.

Czech put uit de Britse *Picturesque* en *Gardentheorie* in de achttiende eeuw:

Wanneer we ons, in het geval van de ‘picturesque’, niet laten sturen door noties als onhelderheid of een vervagen van verschillen, maar juist door een categorie van intellect en bewustwording, dan verhoudt dit concept zich tot het ‘maniëristische’ concept zoals het in het huidige architectuurdebat wordt gebruikt. Naast rationaliteit wordt maniërisme gekenmerkt door de open houding ten opzichte van onregelmatigheid en absurditeit. De basis van de *picturesque* in de landschapskunst, verwijst naar een inherente natuurlijke schepping bij al die formele processen die de ontwerper niet, of maar voor een deel onder controle heeft. Op dezelfde manier is alleen maniërisme in staat de openheid en verbeelding te behouden, die de maar deels controleerbare processen van participatie, ontwikkeling en zelfverwerkelijking van de gebruiker in stand houden en tolereren — zonder zijn eigen ideaal te corrumperen.³

Toch wordt langs deze weg Czech’s interesse en kennis over onder andere de barok zichtbaar. Barok wordt door Czech behandeld als een levend onderdeel van een praktijk, waarin met groot gemak

geschakeld lijkt te worden tussen zowel reflectie op actualiteit als op de antieken. Geheel volgens zijn maniëristische houding, slalomt Czech consequent langs de valkuilen van een sluitende doctrine of al te veel verklaarbaarheid:

Verder dan een algemene kennis en interesse voor barok gaat het uitdrukkelijk niet. In mijn ontwerp uit 1983 voor het interieur van het Schwarzenbergpaleis [een inmiddels verloren gegaan project in een Weens barokpaleis uit 1697], is op geen enkele wijze getracht een nostalgische handreiking te doen in de vorm van letterlijke citaten of replica’s.

Dit artikel is gebaseerd op een gesprek met Hermann Czech in Wenen, april 2011.

Hermann Czech, *Zur Abwechslung, Ausgewählte Schriften zur Architektur Wien* (Wenen: Löcker Verlag 1996)
Pieter Jan Gijsberts, ‘Architectuur als achtergrond; theorie en werk van Hermann Czech’, *de Architect* (november 1990)
Hermann Czech, Options in architecture, tentoonstellingscatalogus (Londen: 9H gallery, 1987)

Bank met parallel opgestelde spiegels in het Kleines Café, Wenen/Sofa with opposite mirrors in the Kleines Café, Vienna, Architect: Hermann Czech



3

Citaat uit het artikel: ‘A Mode for the Current Interpretation of Josef Frank’ door Hermann Czech (Wenen, 1991); gepubliceerd in: *A+U Architecture and Urbanism*, nr. 254 (1991), 11.

which everyday objects are not disruptions but instead naturally fall into place. Air-conditioning ducts, wiring conduits and structural elements that are found or cobbled together are used to create an illusionary space, which is also comfortable and ready for use:

Our average door handles, terrace thresholds, coffee cups, alarm clocks, etc. are less comfortable to use than the ornamented ones that have been done away with; when we open an average hotel room window, we get bleeding knuckles; when we pass behind somebody sitting in a designer’s chair we trip over its leg(s).²

To Czech, comfort is explicitly a condition that transcends the dominance of the image, allowing the very symbiosis between the image and use to prevail instead. His interior and furniture designs may seem utterly bourgeois at first glance, but on closer inspection they are far too alienating and intriguing for that. Czech succeeds in expressing his intentions (self-evidence and circumspection, comfort and frugality, alienation and contradiction) through banal means. By designing an unusual staircase or an unusual window. His sofas are voluptuously upholstered objects in which the echo of the original is still identifiable and which are even marvellous to sit on, no less.

Complexity and Contradiction

In the early 1960s Hermann Czech, with Wolfgang Mistelbauer, wrote a monograph on the Loos house on the Michaelerplatz in Vienna, which was incidentally not published until the 1970s. In this they describe the placement of the four large, non-load-bearing columns of natural stone at the entrance as an example of Loos’s decisions that are *complex* and *contradictory*. These two concepts turn out to have been the fuel for the development of Czech’s practice in subsequent years. Naturally there were at the time some like-minded figures searching for similar answers. Robert Venturi, in his ‘gentle manifesto’, *Complexity & Contradiction in Architecture* (1966) wrote, ‘I like elements which are hybrid rather than “pure”, compromising rather than “clean”. I prefer “both-and” [to] “either-or”’. This attitude fits in with Czech’s *modus operandi*, albeit the latter originated and developed within a totally different set of conditions and on an entirely different stage. It provides insight into Czech’s historical frame of reference, which spans a wide domain, beyond the Baroque, and can be described as a cloud. He himself calls it

... a loose collection of reference points, with key moments in which conflicts and contradictions emerged. Take for instance the French debate in the seventeenth century between architects Blondel and

Perrault, on the origin of beauty. Blondel felt that beauty could be fixed by means of eternal laws, whereas Perrault took the view that beauty was something relative, connected to an existing context.

Czech draws from the British picturesque and garden theory of the eighteenth century:

If, in the ‘picturesque’ we are not dealing with a note of uncleanness, of a blurring of differences but rather with a category of intellectuality, of consciousness, then this concept is related to the concept of ‘mannerism’ as it is used in our present architectural debate. The attitude of mannerism is, aside from its rationality, characterized by an openness for the irregular and the absurd, that which breaks away from contemporary precepts. The foundation of the picturesque in landscape art points to the inclusion of natural creation, of those formal processes that are not, or only partially controllable by the designer. Similarly a mannerism alone can retain the openness and imagination to sustain and tolerate the only partially controllable processes of the participation, the development, and the self-realization of the user without corrupting its own ideal.³

Along this way Czech’s interest in and knowledge of the Baroque, among other things, is revealed. Czech treats the Baroque as a living component of a practice which seems to shift gears effortlessly from reflecting on current issues to reflecting on the antiquities. Entirely in keeping with his Mannerist outlook, Czech slaloms consistently past the pitfalls of a definitive doctrine or excessive explicability:

It goes expressly no further than a general knowledge of and interest in the Baroque. In my 1983 design of the interior of the Schwarzenbergpalace [a project that has since been dismantled, in a Viennese Baroque palace dating from 1697], there was no attempt at all to make a nostalgic gesture in the form of literal citations or replicas.

Translation: Pierre Bouvier

This article is based on a conversation with Hermann Czech that took place in Vienna in April 2011.

Hermann Czech, *Zur Abwechslung, Ausgewählte Schriften zur Architektur* (Vienna: Löcker Verlag, 1996)
Pieter Jan Gijsberts, ‘Architectuur als achtergrond, theorie en werk van Hermann Czech’, *de Architect* (November 1990)
Hermann Czech, Options in Architecture, exhibition catalogue (London: 9H Gallery, 1987)

2

Quote from the lecture ‘Cleaning the Tools for Design’ by Hermann Czech (Vienna, 1999).

3

Quote from the article ‘A Mode for the Current Interpretation of Josef Frank’ by Hermann Czech (Vienna, 1991), published in: *A+U Architecture and Urbanism*, No.254 (1991), 11.

Het barokke plezier van Christ & Gantenbein

Een gesprek met Emanuel Christ

‘The Baroque World, in fact, may be characterized as a great theater where everybody was assigned a particular role. Such a participation, however, presupposes *imagination*...’¹ Deze zinsnede uit een klassieke beschouwing over de barok lijkt evengoed van toepassing bij het betreden van één van de appartementen in VoltaMitte, een langgerekt woningblok langs de Voltastrasse in Basel, ontworpen door het Baselse bureau Christ & Gantenbein.²

Er is geen sprake van een gang of andere formele entree: men staat direct, als vanaf *stage left*, in de centrale woonruimte van het appartement, het hart van de woning. Vervolgens blijken de ruimten geen rustige, regelmatige indeling te hebben. Integendeel, er zijn bijna geen parallelle wanden te vinden. In plaats daarvan lijkt zich in elk vertrek opnieuw een klein ruimtelijk drama af te spelen: de ruimten lijken uit te dijen of te vernauwen al naar gelang het standpunt. De bezoeker wordt direct in beweging gezet; wie door het appartement loopt ziet plotseling opduikende enfilades en duidelijk ingekaderde uitzichten. De donkere houten vloer contrasteert met de hagelwitte wanden en benadrukt de continuïteit van de ruimte. Van twee zijden invallend daglicht verhoogt het contrast nog verder. Op veel plaatsen zijn schuifwanden toegepast in plaats van permanente scheidingen. Dit soort slimme vondsten zijn ook in kleinere componenten terug te vinden. Zo hebben de loggia’s te openen panelen naar aangrenzende vertrekken, waardoor er weer nieuwe visuele verbindingen gelegd kunnen worden.

Al met al krijgt men het gevoel dat dit specifieke appartement een kunststukje is, waar de architecten zich volledig op hebben uitgeleefd om er een maximale ruimtelijke ervaring van te maken. Men ervaart het niet als een neutrale, generieke achtergrond, maar als een

bijna pre-modern huis: vol met eigenaardigheden, karakter, waar een bewoner zich aan moet hechten of naar moet schikken.

Wat blijkt: de ruimtelijke ontdekkingstocht herhaalt zich in elk naastgelegen appartement: per verdieping is er geen appartement gelijk.

Emanuel Christ (EC)

Vlak na onze studie wonnen we een beurs, waardoor Christoph en ik een klassieke ‘Grand Tour’ konden maken. Door het lezen van de dagboeken van Goethe en Schinkel bereidden we ons grondig voor. We waren toen al min of meer een bureau gestart, maar toch sloten we de zaak, kochten voor 2.000 frank een auto en reisden af naar Italië. We bekeken daar voornamelijk gebouwen uit de Renaissance en de Barok. En we probeerden ze echt te bestuderen. We hadden de tegelijkertijd zowel bescheiden als ambitieuze intentie om naar deze gebouwen te kijken met de ogen van een jonge, hedendaagse, leergierige architect. Wat zou, op zijn minst, de intuïtieve relevantie zijn voor ons werk? We wisten dat Le Corbusier ze ook had bestudeerd, heel precies en zorgvuldig, en dat hij er veel van had opgepikt. Hij zoog er als het ware alle architectonische kracht uit en ging er vervolgens mee experimenteren: ‘hoe reageer je hier op’? Hij was als geen ander in staat om zijn observaties te vertalen in een radicale hedendaagse architectonische agenda. De grote vraag was natuurlijk: hoe zouden wij reageren?

De barok is typisch zo’n groot stuk architectuurgeschiedenis, waar iedere architect naar kijkt en zich vervolgens afvraagt: en nu, *so what?* Wat is nu de impact ervan op je werk? Ik vertel je deze anekdote, omdat onze Italiaanse reis voortkwam uit de sterke wens om vertrouwd te raken met het architectonische erfgoed van de Renaissance en Barok.

Christ & Gantenbein Architekten is in 1998 opgericht door Christoph Gantenbein (St. Gallen, 1971) en Emanuel Christ (Bazel, 1970), kort na hun studie aan de Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) te Zürich. Hun eerste bekendheid verwierven ze met het winnen van de prijsvraag voor de renovatie en uitbreiding van het Zwitsers Nationale Museum (Zürich) in 2002, waarvan de eerste fase in 2009 is opgeleverd. Het

The Baroque Fun of Christ & Gantenbein

A Conversation with Emanuel Christ

‘The Baroque world, in fact, may be characterized as a great theatre where everybody was assigned a particular role. Such a participation, however, presupposes *imagination* . . .’¹ This passage from a classic dissertation on the Baroque seems equally apt as one enters one of the apartments in VoltaMitte, a long residential block along the Voltastrasse in Basel.²

There is no corridor or other formal entrance: one is immediately standing, as though coming in stage left, in the apartment’s central living space, the heart of the home. One then finds that the spaces display anything but a serene, regular organization. On the contrary, there are virtually no parallel walls to be found. Instead, a little spatial drama seems to unfold anew in each room: the spaces seem to expand or narrow depending on the vantage point. The visitor is immediately set in motion: walking through the apartment one sees enfilades suddenly appearing and views that are clearly framed. The dark-wood flooring contrasts with the snow-white walls, emphasizing the continuity of the space. Natural light coming in from two sides further increases the contrast. In many places, sliding partitions have been used instead of permanent divisions. Similarly clever solutions can also be found in more minor components. The loggias, for instance, feature panels that can be opened onto adjoining rooms, creating new visual connections in the process.

All in all, one gets the feeling that this specific apartment is a stunt, a tour de force, in which the architects went all-out to create a maximum spatial experience. This feels not like a neutral, generic backdrop but almost like a pre-modern home: full of eccentricities and character, to which occupants must either become attached or submit.

As it turns out, the spatial mystery tour is repeated in each of the adjacent apartments: no two flats are alike on any one storey.

Emanuel Christ (EC)

With a scholarship we earned right after our studies Christoph and I did the classic ‘Grand Tour’ to Italy. We did it with proper preparation, reading the diaries of Goethe and Schinkel. At the time we had already established a kind of office, but then we closed it, bought a car for 2,000 francs and set off to Italy. We went to see mainly Renaissance and Baroque buildings. And we really tried to study it. It was

our modest but at the same time very ambitious intention to look at these things with the eyes of a young contemporary architect who wants to learn something of it. What could be the intuitive, at least, relevance for our work? We knew Le Corbusier went to look at it, very precisely and carefully, and he got a lot out of it. He literally really kind of sucked all of this architectural power out of these things and then he experimented: ‘How would you react?’ He was able like no one else to translate his observations on the past into a radically contemporary architectural agenda. So of course the big question was: How would we react? Baroque is exactly this typical, big portion of architecture history that every architect looks at, and you always ask yourself: ‘and now, so what?’ What is the impact on your work? I’m telling you this anecdote because our Italian journey was born out of a strong wish to get familiar and closely involved with the architectural heritage of the Renaissance and Baroque periods.

Christ & Gantenbein Architekten was founded in 1998 by Christoph Gantenbein (b. 1971, St Gallen) and Emanuel Christ (b. 1970, Basel), shortly after their studies at the Swiss Federal Institute of Technology (ETH) in Zurich. They first attracted attention by winning the competition for the renovation and extension of the Swiss National Museum (Zurich) in 2002, the first phase of which was completed in 2009. The practice now carries out commissions all over the world. The two architects also teach at various institutions; both contributed to the establishment of the ETH auxiliary facility in Basel.

In December 2010 I spoke with Emanuel Christ about the work of Christ & Gantenbein and their interest in and possible common ground with the Baroque. The pretext for this interview was the recent completion of the VoltaMitte project (2005-2010), a block combining commercial functions and housing in Basel.

EC

What is interesting about or what one possible reading of the Baroque is, is that all the freedom, all the expression, the tactile, sculptural presence of the building, or part of the building, is always anchored in a general, underlying understanding of an architectural order. There is always a tension between the convention of the profession and the individual artistic statement. I did not just say that as a completely innocent and general, pseudo-artistic statement; it is in that tension that I see a direct link between our own

¹ Christian Norberg-Schulz, *Baroque Architecture* (Milaan: Electa, 1971 [2003]), 10.

² Volgens Emanuel Christ een verwijzing naar de architectuur van de chemische en farmaceutische industrie van Basel.

bureau voert tegenwoordig wereldwijd opdrachten uit. Beide architecten doceren daarnaast aan verschillende instituten; ze droegen beide bij aan het opzetten van de ETH-dépendance in Basel.

In december 2010 sprak ik met Emanuel Christ over het werk van Christ & Gantenbein en de interesse van de architecten in – en de mogelijke raakvlakken met – de barok. Aanleiding voor het gesprek was de recente oplevering van het project VoltaMitte (2005-2010), een gemengd bouwblok met commerciële functies en woningen te Basel.

EC

Wat interessant is aan de barok (of op zijn minst één mogelijke lezing van de barok) is dat alle expressie, de tactiele, sculpturale manifestatie van het gebouw, of deel van het gebouw, altijd verankerd is in een algemeen, verbindend begrip van architectonische orde. Er is altijd een spanning tussen de conventies van het vak en het individuele artistieke statement.

Ik zeg dit niet om een onschuldig, algemeen, pseudo-artistiek punt te maken, maar omdat ik in die spanning een directe verbinding zie tussen onze eigen ontwerpen en de wereld van de Barok. Misschien vindt men ons werk daarom saai of beperkt, maar ik denk dat dit spanningsveld precies de plek is waar we een additionele, belangrijke dimensie aan ons werk kunnen toevoegen. Een dimensie die duidelijk verankerd is in een architectonische traditie. Daar ligt onze interesse; we ervaren het niet als een verplichting. Het is geen morele kwestie, maar we geloven wel dat het verhaal van de architectuur, eeuwen geleden vóór ons begonnen, een additionele impact heeft op ons werk. Je bevindt je in een zwakke positie als je die geschiedenis overboord gooit. En daar gaat het nu precies om, het gebruiken van die kennis. Spelen, met plezier, met mogelijke associaties en verwijzingen.

In veel van hun werken tonen Christ en Gantenbein zich op zijn minst ijverige studenten van precedent en traditie, en spelen zij een *spel* met vervormingen, aanpassingen en verbasteringen van bekende of minder bekende genres en vormentalen. *Spel* is een belangrijk begrip bij het beschouwen van hun werk, aangezien het juist die speelse, zelfbewuste omgang met transformatie is die sommige van hun projecten een barokke toon

verleent. Christ benadrukt graag het plezier van het activeren van eerder opgedane kennis en referenties, en het opstellen van *spelregels* voor de organisatie van een gebouw als VoltaMitte. Transformatie wordt zo een op zichzelf staand gegeven binnen het ontwerpproces. Het spel ontstaat uit de koppeling van architectonische concepten aan de eisen en randvoorwaarden van de opgave. De barokke dimensie toont zich, wanneer de (zelfopgelegde) spelregels maximaal worden uitgebuit en elke gelegenheid (een hoek in de plattegrond, een knik in de gevel) wordt aangegrepen om hun beheersing van het vak te tonen met kleine of grote gebaren als een onverwachte vide, afwijkende geveltextuur, plotseling opduikende zichtlijnen, complexe ruimten, etc.

Het is dan ook geen toeval dat veel van hun projecten een lichte, soms wat speelse toon hebben. Vaak wordt dit effect bereikt door het contrast in materialisatie en ruimtelijke vormgeving. Over het algemeen neigen Christ en Gantenbein naar een sober materiaalgebruik, gekoppeld aan een expressieve ruimtelijke vormgeving. Zo contrasteert de algemene indruk van het grove, grillige en pikzwarte uiterlijk van VoltaMitte² met de luxe materialisatie van de appartementen en de verfijnde detaillering van gevelelementen als balustrades en zonweringen. Het grote gebaar (een groot, donker, ‘industriële’ blok) wordt zo gerelativeerd. Eenzelfde contrast wordt bereikt in hun renovatie van een villa te Arlesheim (2000-2002).

Christ en Gantenbein laten daarnaast nadrukkelijk alle stilistische opties open. Zo kan het dat hun ontwerp voor een bank te Liestal (2007-heden) een spel lijkt met een sculpturaal blok, verwant aan bijvoorbeeld het werk van hun landgenoot Olgiati, terwijl het vrijwel gelijktijdig ontworpen kantoorgebouw in Grenzach (2008-heden, Roche Campus) getuigt van een Miesiaanse strengheid. In hun grotere werken, zoals het Zwitsers Museum, VoltaMitte en hun uitbreiding van het Baselse Kunstmuseum (2010-heden) tonen Christ en Gantenbein daarnaast een duidelijke hang naar ruimtelijk drama en getuigt hun architectonische spel van steeds meer vernuft.

Sommige concepten keren regelmatig terug in hun werk, zodat er reeksen verwante projecten te onderscheiden zijn. De concepten die in het geval van VoltaMitte een rol spelen zijn onder andere het door de architecten benoemde *Prinzip der Verformung*, een wat hoogdravende term die staat voor het formele spel van het manipuleren van bekende, archetypische vormen. Daarnaast gebruiken ze het concept van

VoltaMitte, Voltastrasse, fragment gevel/Façade fragment. Foto/Photo: Tonatiuh Ambrosetti



de plastische ruimte. Als referentie voor dat laatste concept, het idee dat een ruimte een fysieke, bijna tastbare entiteit is, gelden behalve bepaalde naoorlogse moderne architecten (waarover later meer), ook achttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse Zwitserse herenhuizen. De aanpassingen van klassieke plattegronden aan stedelijke condities en het ongelijke terrein van een bergland resulteren in vele afwijkingen en eigenaardigheden als niet parallelle wanden en ongewone openingen: de plattegrond lijkt te zijn gekneed onder invloed van allerlei externe factoren, als waren de ruimten plastische objecten.

Villa Arlesheim

Achteraf gezien blijkt de uitbreiding van een villa in Arlesheim (2000-2002) de kiem te hebben bevat van de concepten die later op grotere schaal ook in VoltaMitte zouden worden gebruikt. In Arlesheim renoveerde Christ & Gantenbein een vroeg twintigste-eeuwse villa en voorzag haar van een kleine uitbouw. Twee verbonden volumes lijken als een explosie weg te springen van het bestaande bouwwerk, om zo een bestaande tuin opnieuw in te kaderen. In dit project is geen sprake van een traditionele plattegrond of een klassiek *plan-libre*, maar eerder van één doorgaande, maar altijd ingekaderde ruimte. De ruimte lijkt beurtelings in te krimpen en uit te breiden tussen de niet-parallel geplaatste wanden.

De gevels lijken te zijn uitgevoerd in geprofileerde vezelcementplaten: een verwijzing naar naoorlogse modernistische vakantiehuisen. In werkelijkheid is het ter plaatse gestort beton. De plattegrond is verwant aan het werk van een klein segment naoorlogse modernisten: Italiaanse, veelal Milanese, architecten als Asnago & Vender en Mangiarotti, en Hans Scharoun; *offbeat* moderne architecten die zich een grote mate van vrijheid permitteerden in het experimenteren met vrije, onregelmatige vormen binnen het kader van de moderne architectuur.

EC

Er zijn bepaalde *side figures* in het modernisme waartoe we ons op de één of andere manier aangetrokken voelen. Dat komt wellicht door wat we op de ETH hebben geleerd. Daar waren mensen als Markus Peter, Marcel Meili en anderen, die zeer systematisch die architectuur bestudeerden. Wij vonden het fascinerend om daarbij betrokken te zijn. Dus Scharoun, als

referentie, komt daar zeker vandaan.

Christophe en ik hebben beiden bij Hans Kollhoff gestudeerd, echt een goede docent. Hij legde de nadruk op de fysieke ervaring van de architectuur. Daarnaast had hij een hele scherpe kritiek op het modernisme, vooral het naoorlogse massaproductie-modernisme. Als jonge architecten vonden we ons erg slim door alternatieven te zoeken voor de modernistische mainstream, terwijl we aan de andere kant van tijd tot tijd in contact kwamen met zogenaamde zijstromen van de modernistische periode, zoals die Milanese architecten en Scharoun en Aalto. Ze boden ons een bemoedigend voorbeeld. Er bestond dus een mogelijkheid om op een onorthodoxe wijze te ontwerpen, met tot op zekere hoogte een individualistische insteek, maar één die altijd verbonden is aan een architectonische traditie.

VoltaMitte

In 2005 won het bureau Christ & Gantenbein in combinatie met projectontwikkelaar Marazzi de prijsvraag voor het middelste blok langs de Voltastrasse in Basel. Onder de Voltastrasse ligt de St. Johann-tunnel voor de snelweg A3. De nieuwe bouwblokken moesten de contour volgen van de vroegere bebouwing, die moest wijken voor de tunnel. Hieruit volgt de voor VoltaMitte karakteristieke beëindiging van het bouwblok: twee korte zijarmen onder een hoek van 60 graden. Het aantal bouwlagen en de maximale hoogte stonden eveneens al vast.

De belangrijkste ruimte in de randvoorwaarden bestond uit het feit dat bij een maximale benutting van de kaveldiepte (20 m), in combinatie met het aantal bouwlagen, het gevraagde oppervlak in het programma ruim overschreden zou worden. Christ & Gantenbein greep dit gegeven aan om te spelen met de contour van het volume. Enerzijds kon zo het totale oppervlak van het project beperkt blijven; anderzijds vermoedden ze dat, door de gebouwdiepte dramatisch te variëren, er interessante ruimtelijke mogelijkheden zouden ontstaan. Op zijn smalst is het gebouw maar 9 m diep. Ook kon elk appartement zo een interessantere oriëntatie en bezonning krijgen dan puur noord-zuid.

EC

En dat brengt me op iets anders: de 'voorkeur' van het fysieke volume van het gebouw.

VoltaMitte, interieur van hoekappartement/Interior of corner apartment. Foto/Photo: Tonatuh Ambrosetti



designs and the world of the Baroque. Methodologically, we follow a similar strategy. To some people that may make our work very limited and also boring, but I think that is exactly where we can establish an additional and quite important dimension to our architecture. One that is very clearly anchored in an architectural tradition. That is our interest. We don't feel it as an obligation; there is no moral about that. But there is a conviction that this ongoing story about architecture, starting centuries before us, is really something that has an additional impact on what we're doing. If you just try to forget about all that, then you are in a rather weak position. It really is exactly about using that knowledge. Playing, joyfully, on possible associations or allusions that are evoked by making references.

In many of their works, Christ & Gantenbein prove themselves, at the very least, zealous students of precedent and tradition, and they play a game of deformations, modifications and corruptions of familiar as well as lesser-known genres and formal idioms. *Play* is a crucial factor in understanding their work, as it is precisely this playful, self-aware approach to transformation that gives some of their projects a Baroque tone. Christ is keen to emphasize the fun in activating accumulated

knowledge and references and laying out the *rules of the game* for the organization of a building like VoltaMitte. This makes transformation a self-contained element in the design process. The game consists of coupling architectural concepts with the requirements and conditions of the brief.

The Baroque dimension emerges when the (self-imposed) rules of the game are exploited to the utmost and every opportunity (an angle in the floor plan, a bend in the façade) is seized upon to display their mastery of the craft with gestures large and small, like an unexpected *vide*, a non-standard façade texture, sudden perspectives, complex spaces, and so forth.

It is therefore no coincidence that many of their projects have a light, at times rather playful tone. Often this effect is achieved through a contrast in material use and spatial design. In general Christ & Gantenbein tend towards a sober use of materials, coupled with an expressive design of space. The rough, chiselled and pitch-black exterior of VoltaMitte,² for instance, contrasts with the luxurious materials used in the apartments and the refined detailing of façade elements such as balustrades and sun blinds. This undercuts the grand gesture (a large, dark, 'industrial' block). A similar contrast is achieved in their renovation of a villa in Arlesheim (2000-2002).

In addition, Christ & Gantenbein emphatically leave all stylistic options open. Their design for a bank in Liestal (2007-ongoing) seems to be a game played with a sculptural block, reminiscent of the work of their compatriot Valerio Olgiati, for instance, while the office building they designed pretty much at the same time for the Roche campus in Grenzach (2008-ongoing) displays a Miesian rigor.

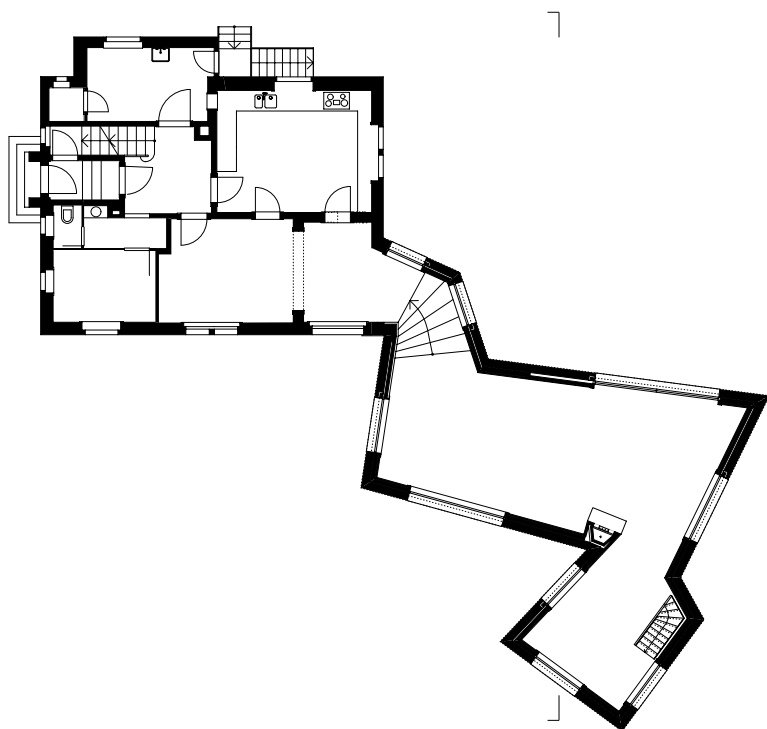
In their larger works, like the Swiss Museum, VoltaMitte and their extension of the Kunstmuseum in Basel (2010-ongoing), Christ & Gantenbein also demonstrate a clear predilection for spatial drama, and their architectural game grows increasingly inventive.

Certain concepts recur regularly in their work, making it possible to discern separate series of related projects. The concepts that play a role in the case of VoltaMitte include what the architects call the *Prinzip der Verformung*, or Principle of Deformation, a rather grandiloquent term that stands for the formal game of manipulating familiar, archetypal forms.

In addition they use the concept of plastic space. Along with certain post-Second World War modern architects (more on these later), references for this concept – the idea that a space is a physical, almost tangible entity – also include eighteenth- and nineteenth-century Swiss bourgeois

Misschien komt het doordat ons werk vooral voortkomt uit prijsvragen, waarin we voornamelijk met situatiemaquettes werken. Dat zijn vaak maquettes van gips, schaal 1:500, die de relatie tussen het ontwerp en zijn stedelijke context tonen. We werken echt wel weken aan die kleine maquettes, totdat we het meest overtuigende scenario hebben gevonden. Je moet je voorstellen: we maken, met onze handen, verschillende gebouwen en we proberen het verhaal achter elk gebouw op de meest radicale, maar ook op de meeste realistische en mooie manier te vertellen. Het beste scenario wint. Zo komen we tot wat ik het idee van het gebouw zou noemen.

Deze tegenwoordig bijna ambachtelijk aandoende werkwijze is typisch voor Christ en Gantenbein. In zowel hun onderwijsprogramma's als hun praktijk maken zij op grote schaal gebruik van maquettes, vaak letterlijk op grote schaal. Bij een bezoek aan hun atelier zijn er tientallen te vinden, in allerlei materialen, sommige meters groot. Ook voor VoltaMitte zijn vele maquettes gemaakt, waaronder deelmaquettes van individuele appartementen.



Plattegrond

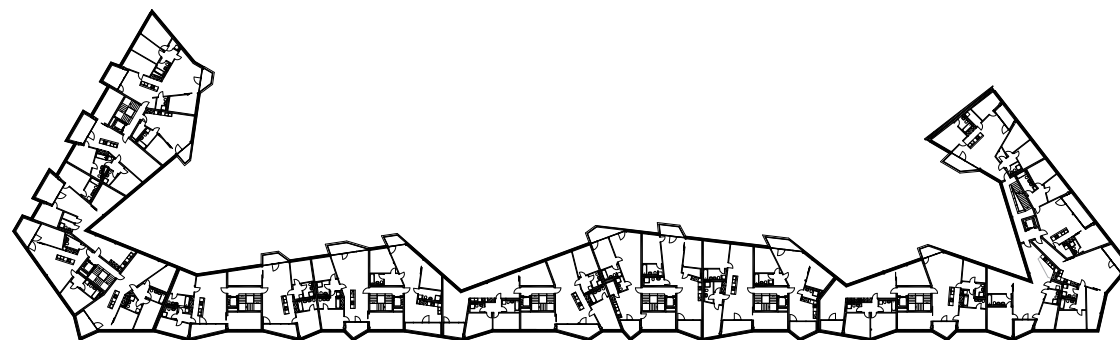
De barokke dimensie van VoltaMitte toont zich het sterkst in de plattegrond. Het is hier dat de architecten *all-in* zijn gegaan met een ruimtelijk spel dat in elk appartement opnieuw wordt gespeeld.

EC

De tweede stap [na de stedenbouwkundige maquettes] bestaat uit het bepalen van een typologische orde, om het ontwerp duidelijke regels betreffende typologie en organisatie te geven.

Daarna, nadat die misschien wel rigide typologische orde is bepaald, ben je vrij om het binnen dat kader uit te werken tot een expressieve fysieke vorm.

De spelregels zijn duidelijk af te lezen. Appartementen beslaan de hele diepte van het bouwblok en hebben een centrale woonruimte met keuken, waar de overige ruimten omheen zijn gegroepeerd. Om een continue, plastische ruimte te suggereren, wordt zoveel mogelijk gebruik gemaakt van schuifwanden en is elk appartement standaard voorzien van donkere houten vloeren en wit gespoten wanden. Uiteindelijk moest ieder appartement, ondanks alle 'ingebouwde' onregelmatigheid, wel voldoen aan de gevraagde oppervlakte per appartement. Onder



VoltaMitte, plattegrond 1^e-3^e verdieping/floorplan 1st to 3rd floors

townhouses. The adaptation of classical floor plans to urban conditions and the uneven terrain of a mountainous country results in many deviations and eccentricities, such as non-parallel walls and unusual openings: the floor plan seems to have been moulded by all sorts of external factors, as if the spaces were tangible objects.

Villa in Arlesheim

In retrospect, the extension of a villa in Arlesheim (2000-2002) seems to contain the germ of concepts that would later be used on a larger scale in Volta Mitte. In Arlesheim, Christ & Gantenbein renovated a villa from the early twentieth century, adding a small annex. Two linked volumes seem to burst like an explosion away from the existing structure, framing an existing garden in a new way. This project involves neither a traditional floor plan nor a classic *plan libre*, but rather a single, continuous yet always framed space. The space seems to alternately shrink and expand between the non-parallel walls.

The façades seem to be made of corrugated fibre cement blocks: a reference to post-Second World War modernist holiday homes. It is actually *in situ* concrete. The floor plan is reminiscent of the work of a small segment of the post-war modernists: Italian, mostly Milanese architects like Asnago & Vender and Mangiarotti, as well as Hans Scharoun – offbeat modernist architects who permitted themselves a great deal of licence in experimenting with free, irregular forms within the framework of modern architecture.

EC

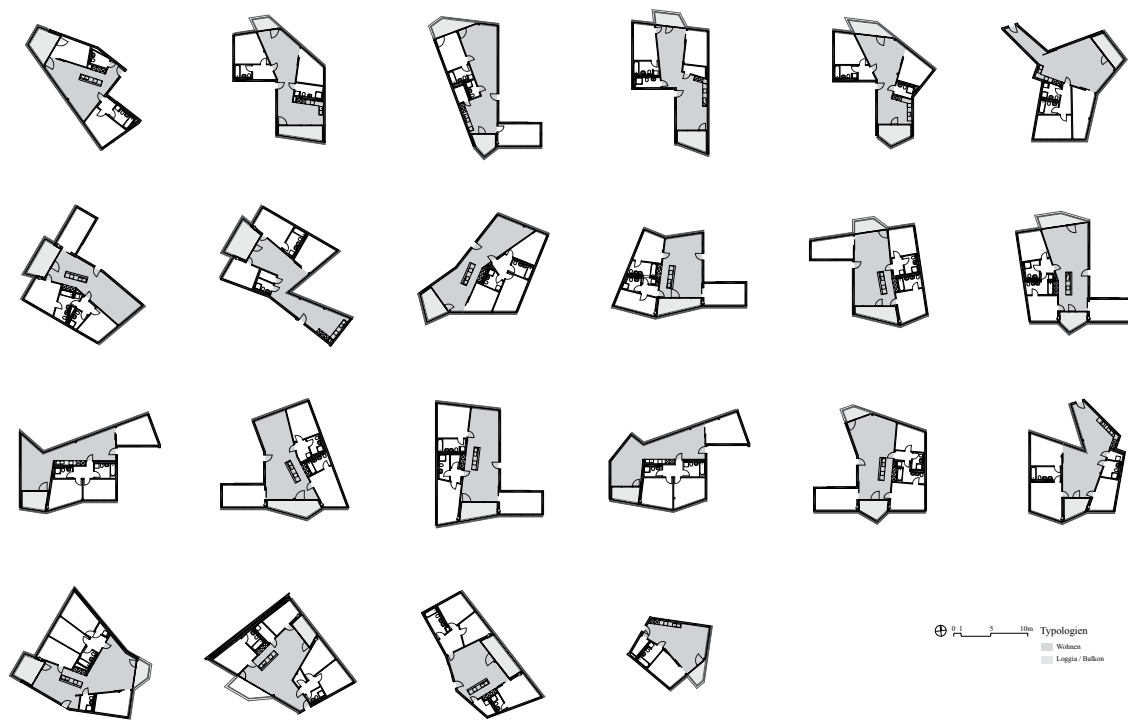
There are these sort of side figures of modernism that we are attracted to somehow. But that's maybe also related to what we learned at the ETH. There were people like Markus Peter, Marcel Meili and others who were very systematically researching that architecture. It was fascinating for us to get involved in these things. So Scharoun, for sure, it comes from there, as a possible reference. Christoph and I, we both studied under

Hans Kollhoff and he was a great teacher, no doubt. The physical experience of architecture, he was really insisting on that. He also had, obviously, a very sharp criticism on modernism, on the kind of post-war mass production modernism. So we felt very smart as young architects to somehow look for an alternative to the modernist mainstream. There were also incidental encounters with these, let's say, rather side or minor positions in the modernist period, like these Milanese architects or Scharoun and Aalto. They offered us a very motivating and encouraging example: there was this kind of unorthodox way of designing that is to a certain extent an individualistic mode, but is still related to an architectural tradition.

VoltaMitte

In 2005 Christ & Gantenbein, in combination with the project developer Marazzi, won the competition for the middle block along Basel's Voltastrasse. The St Johann Tunnel for the A3 motorway runs under this street. The new blocks had to follow the contours of the previous buildings that had to be demolished for the construction of the tunnel. This produces the characteristic end of the Volta Mitte block: two short side arms at a 60-degree angle. The number of storeys and the maximum height were also predetermined.

The most wriggle room in the stipulations lay in the fact that with a maximum use of the plot depth (20 m), in combination with the number of storeys required, the floor space stipulated in the programme would be easily exceeded. Christ & Gantenbein seized this opportunity as a reason to play with the contours of the volume. On the one hand this allowed them to restrict the total floor space of the project. On the other hand they suspected that by dramatically varying the building depth they would create interesting spatial possibilities. At its narrowest the building is a mere 9 m deep. This also created an opportunity to give each apartment a more interesting orientation and sun exposure than simply north-south.



invloed van deze laatste randvoorwaarde vond er een continue wisselwerking plaats tussen de verschillende schaalniveaus van het ontwerp, zodat contour en daaruit resulterende indelingen en oppervlakte staat voortdurend op elkaar werden afgestemd.

Het resultaat is een serie plattegronden, waaruit duidelijk blijkt dat Christ en Gantenbein al hun vernuft hebben ingezet om binnen alle (zelf-)opgelegde kaders telkens nieuwe ruimtelijke vondsten te doen. De grillige contour van het bouwblok is aangegrepen om ook in de verdere structuur van de plattegrond af te wijken van een orthogonale ordening en zo de kansen die de contour biedt maximaal uit te buiten. Elke hoek, scherp of flauw, biedt de mogelijkheid om een ruimte naar believen te plooiën, om haaks op of juist in lijn met de oriëntatie van het appartement zichtlijnen te creëren, of om elementen als balkons of loggia's toe te voegen.

De bovenste twee verdiepingen bestaan uit maisonnettes, dankzij een set-back voorzien van ruime balkons. Dat maakt de ruimten vaak nog extremer, want nog minder diep. Hier is het spel soms tot in het komische doorgedreven, wat de praktische bruikbaarheid wel beperkt heeft.

Dat het project zo gerealiseerd is, met al zijn complexiteit, voor een commerciële partij nog wel,

mag opmerkelijk worden genoemd. De appartementen zitten niet in de hoogste prijsklasse, maar zijn gericht op de (gegoede) middenklasse. Christ en Gantenbein hechten er veel waarde aan dat hun architectonische experimenten verankerd zijn in een economische realiteit. Het is simpelweg één van de randvoorwaarden waaraan hun architectonische spel moet voldoen, en een graadmeter voor de levensvatbaarheid van hun ideeën.

EC

Als VoltaMitte alleen een academisch experiment zou zijn geweest, dat bestond buiten elke economische realiteit, zou het in zeker opzicht een beetje triest zijn geweest en onmogelijk om te bouwen. Maar ik denk dat het gebouw de condities van commerciële vastgoedontwikkeling respecteert. Het zal echter niet het project zijn geweest, waaraan de projectontwikkelaar het meeste geld heeft verdiend.

Het is een beetje een niche product. Wij hebben ontzettend ons best gedaan om het gebouw economisch haalbaar te maken, met zaken als de plaatsing van de stijgpunten, schachten, natte cellen, etc. Het was werkelijk een hele hoop werk, echt waar. Maar dat is leuk, weet je wel?

EC

And that brings me to something else: the 'preference' of the physical body of the building. Maybe this is related to the fact that most of our projects are conceived in competitions, when we mainly work on the site model. These are often plaster models, scaled 1:500, showing the relation between the design and its urban context. We really work for weeks on these small models, until we find the most convincing scenario. You have to imagine: we are, with our hands, making different buildings, trying to tell each building's story in the most radical, but also the most realistic and most beautiful way we can imagine. The best story wins. This is how we come to what I would call the idea of the building.

This way of working, which seems almost artisanal today, is typical of Christ & Gantenbein. In their teaching as well as in their practice they use models on a large scale, often literally. A visit to their studio reveals dozens of them, in all sorts of materials, some several metres in size. Many models were also produced for VoltaMitte, including partial models of individual apartments.

Floor Plan

The Baroque dimension of VoltaMitte is most evident in its floor plan. It is here that the architects went all-in with a game of space played anew in each apartment.

EC

The second step [after creating the small scale models] is to establish a typological order and to really give it very clear rules in terms of typology, of organization. And then, having established a very clear, probably rigid typological order, you are free to work it out in terms of creating an expressive, physical appearance.

The rules of the game are clearly legible. The apartments take up the entire depth of the block and feature a central living space with a kitchen, around which the remaining spaces are arranged. In order to suggest a continuous, tangible space, sliding partitions are used as much as possible and every apartment features dark-wood floors and white walls. Ultimately, every apartment, in spite of all the 'built-in' irregularity, had to meet the required floor space per apartment. This stipulation led to a continual interaction between the various levels of scale in the design, so that the contours and the partitioning and floor space conditions that resulted from these were constantly adjusted to one another.

The result is a series of floor plans that clearly demonstrate that Christ & Gantenbein deployed all their ingenuity to come up with

new spatial solutions each time, within all the (self-imposed) parameters. The jagged contours of the block were used as a reason to deviate from the standard orthogonal organization in the rest of the floor plan's structure as well, in order to exploit the opportunities presented by these contours to the fullest. Every angle, acute or obtuse, offers the opportunity to fold a space at will, to create sightlines across or indeed in line with the apartment's orientation, or to add elements like balconies or loggias.

The two upper storeys consist of maisonnettes, thanks to a set-back featuring spacious balconies. This makes the spaces often even more extreme, as they are shallower. The game here has sometimes been taken to the limits of the comical, which does constrain practical utility.

The fact that the project was implemented in this form, in all its complexity, and for a commercial client, no less, is quite remarkable. The apartments are not in the top price range, but rather aimed at the (well-to-do) middle class. Christ & Gantenbein attach great importance to their architectural experiments being anchored in economic reality. Simply put, it is one of the pre-conditions that their architectural game has to fulfil, as well as a gauge of the viability of their ideas.

EC

If VoltaMitte had just been an interesting kind of academic experiment, existing outside every economy, it would have been very sad, in a way, and impossible to build. I think it respects the framework of the reality of commercial real estate development. But within that, I do not think this is the building where the developer made most of his money. It is a little bit of a niche product. We had to make an enormous effort to make it reasonable in terms of its feasibility, with things like the positioning of all the infrastructure, the kitchens and other stuff and it was a lot of work. It really was. But it's fun, you know?

Translation: Pierre Bouvier

Introductie

Christian Kieckens 'Luce! Dammi luce!'

De Belgische architect Christian Kieckens startte in de periode 1981-1993 een onderzoek genaamd 'Form is one function too', waarin de barokke ruimte werd onderzocht. De maatverhoudingen, het perspectief en de geometrische grondslag van een groot aantal barokkerken stond hierin centraal. Onder dezelfde titel werd in 1993 een tentoonstelling georganiseerd in Galerij S65 in Aalst (België), waarbij ook een catalogus verscheen.

In eerste instantie concentreerde het onderzoek zich op de Boheemse barok en de kerken van Francesco Borromini (1599-1667). Het resulteerde in een reeks foto's waarin de werking van het licht en de relatie tot de plasticiteit van de plafonds en gewelven zichtbaar werd. Naast fotografie werden de kerken ook door middel van de notatietechniek van het tekenen onderzocht. Het gevolg hiervan was een serie tekeningen in inkt, in de periode 1983-1986, waarin de plattegrond en doorsnede steeds naast elkaar worden geprojecteerd, zodat beide duidelijk met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Sindsdien maakt het fotograferen van de barokke ruimte in Kieckens' praktijk onderdeel uit van de reflectie en de zoektocht naar licht.

Een selectie van vijf tekeningen van kerken uit deze meer omvangrijke serie is als beeldessay opgenomen in dit nummer.

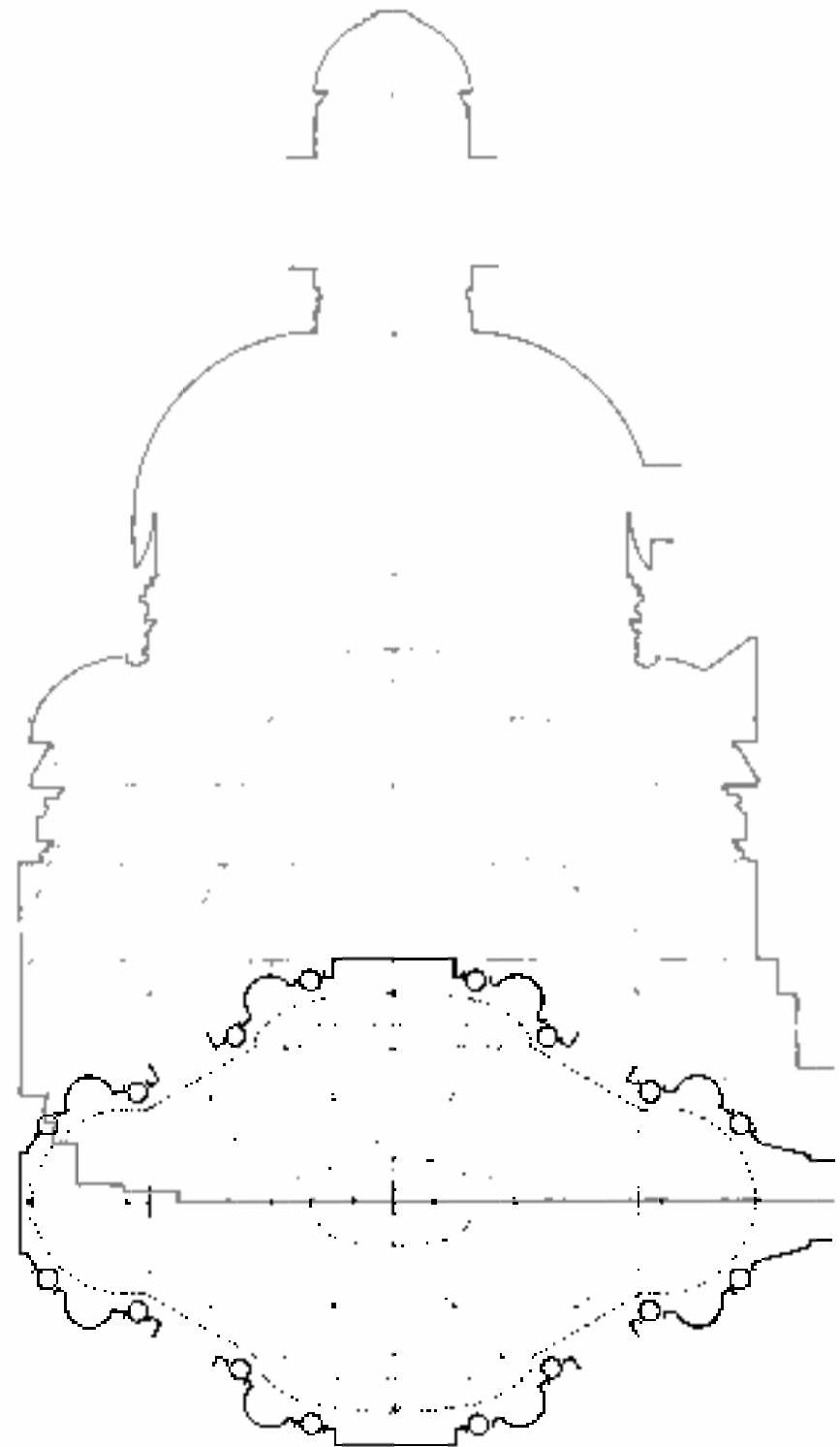
Introduction

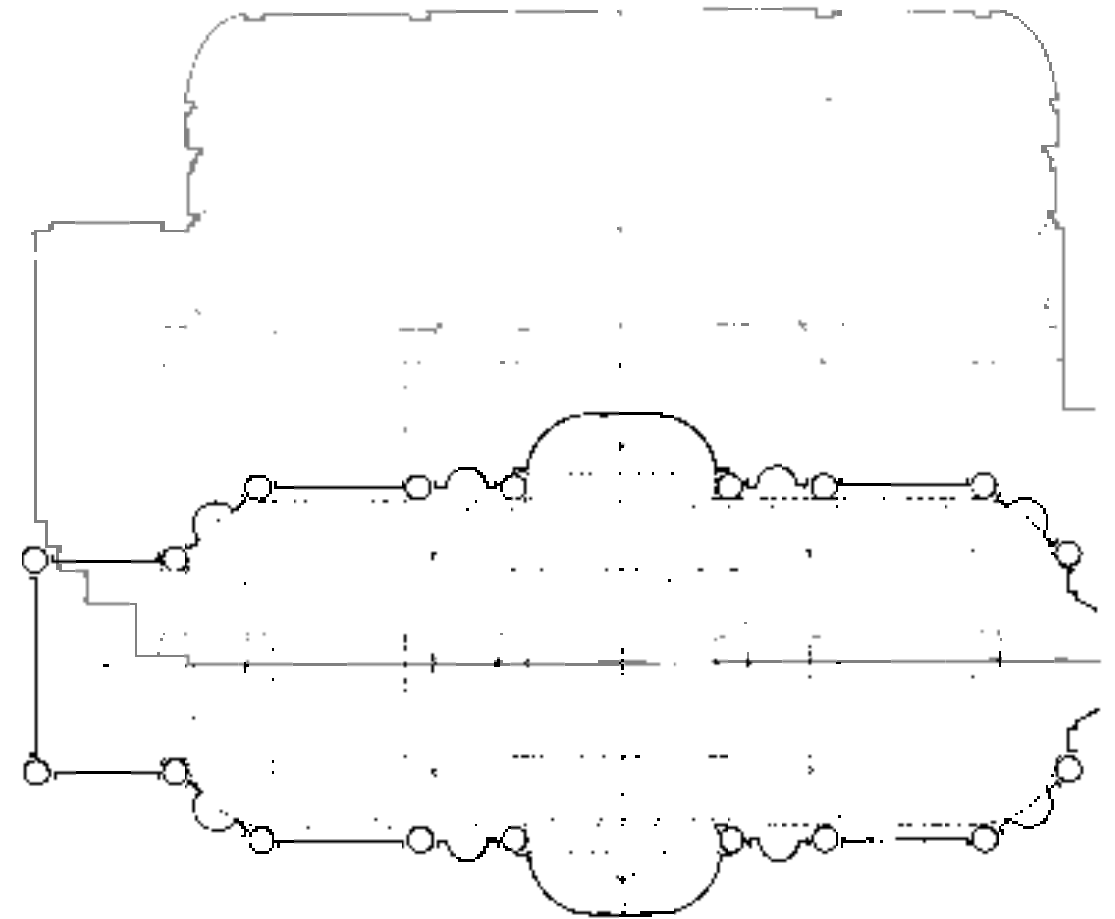
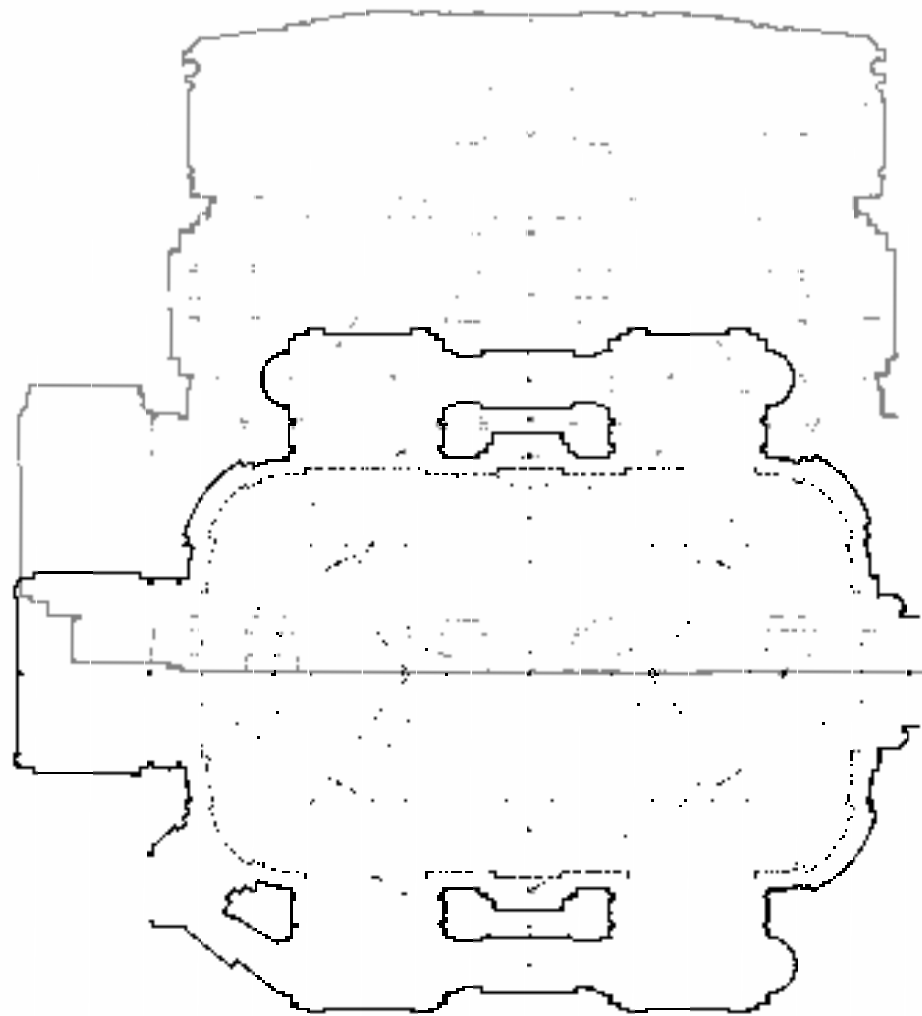
Christian Kieckens 'Luce! Dammi luce!'

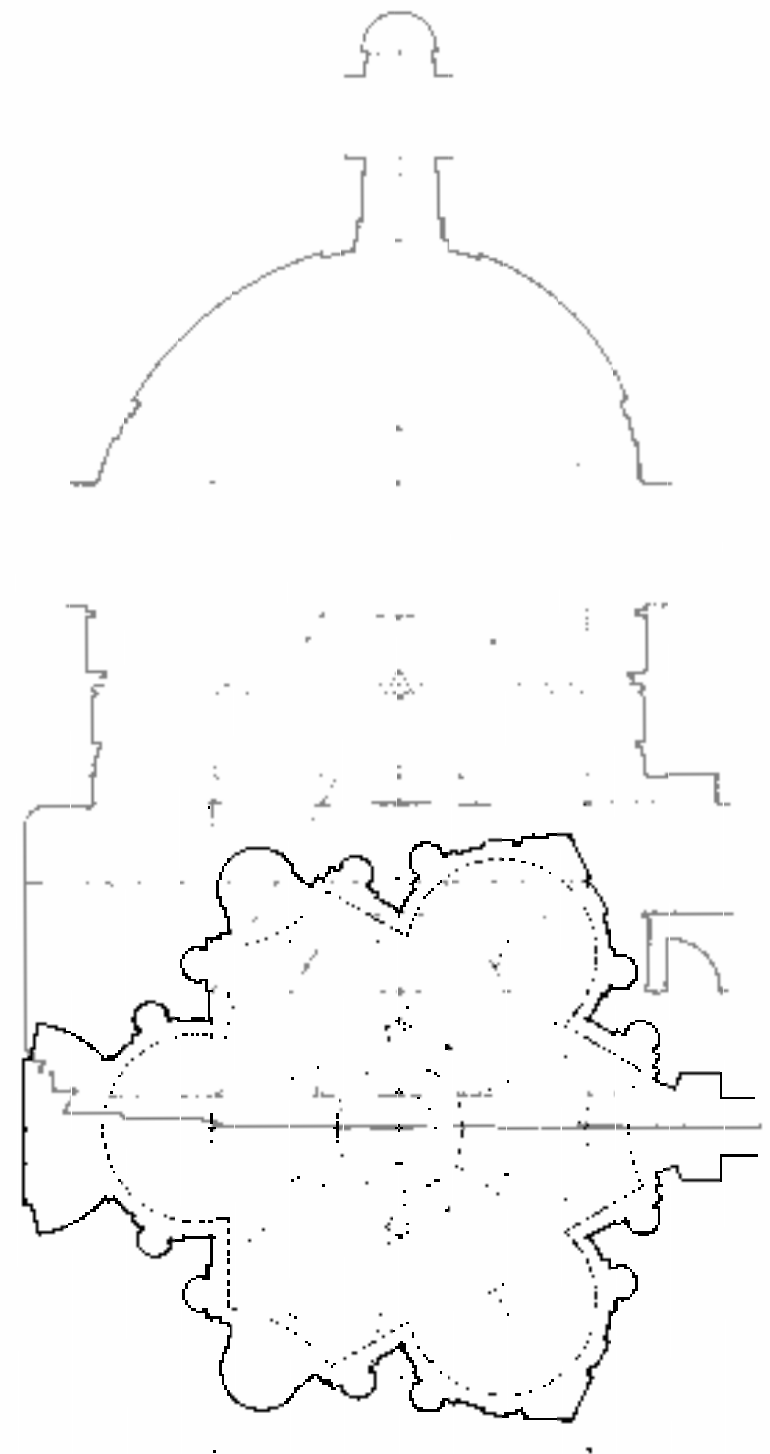
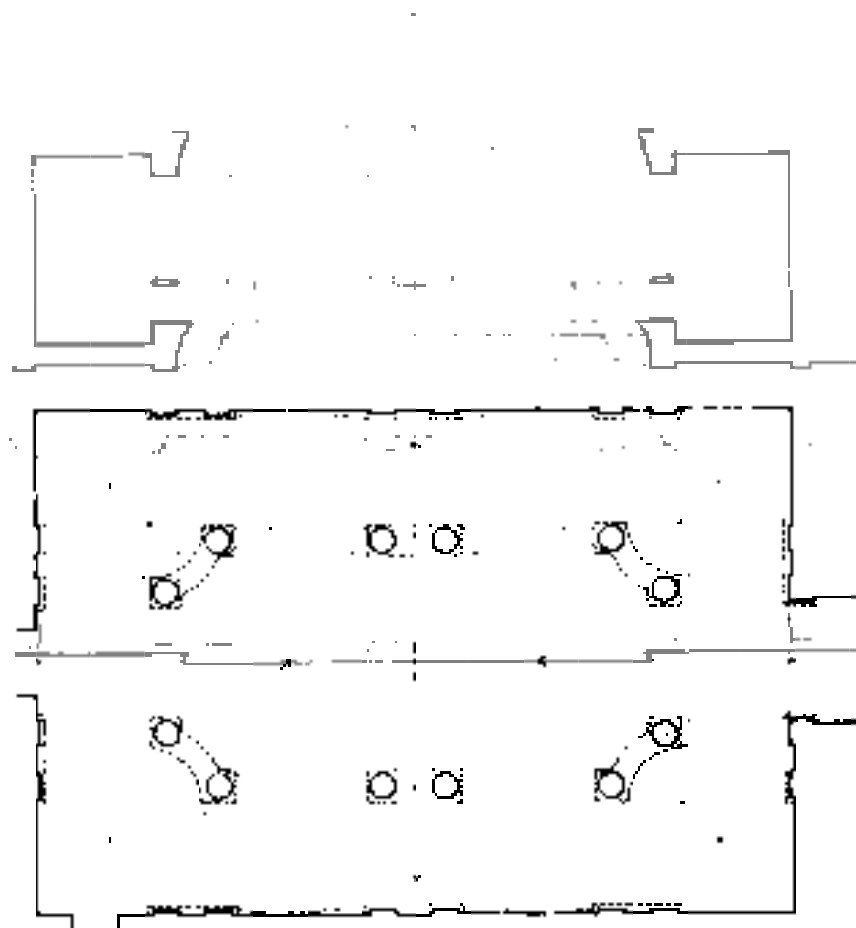
From 1981 to 1993, Belgian architect Christian Kieckens undertook a research project entitled 'Form is one function too' that looked at the Baroque space: the proportions, the perspective and the geometric basis of a large number of Baroque churches were its focus. Under the same title an exhibition was organised in Galerij S65 in Aalst (BE) in 1993, accompanied by a catalogue.

At first the research concentrated on the Bohemian Baroque and the churches of Francesco Borromini (1599-1667), resulting in a series of photographs in which the effects of light and the relationship with the plasticity of the ceilings and the arches were made visible. In addition to photographs, the churches were also documented using a graphic notation technique, which led to a series of ink drawings, from 1983 to 1986, in which the floor plan and cross section are always projected side by side, revealing the relationship between the two. Since then, photographing Baroque space is part of the reflection and quest of light in Kieckens' practice.

A selection of just five churches from this extensive series is included in this issue as a picture essay.







Martijn van Beek is kunst- en architectuurhistoricus. Hij voltooide cum laude de onderzoeksmaster Visual Arts, Media & Architecture (VAMA) aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Zijn onderzoek richt zich op de conceptualisering van ruimte ten tijde van het modernisme en de implicaties daarvan voor de historiografie van barokarchitectuur. Hij deed onderzoek aan de interuniversitaire instituten in Rome en Florence. Van Beek is als docent verbonden aan de Vrije Universiteit Amsterdam en de Universiteit van Amsterdam. Daarnaast is hij secretaris van de Onderzoekschool Kunstgeschiedenis in Utrecht.

Irina Davidovici is als docent Geschiedenis en Theorie van de Architectuur verbonden aan Kingston University in Londen. Zij promoveerde aan de Universiteit van Cambridge. Voor haar proefschrift ontving zij in 2009 de RIBA President's Award voor een uitstekende dissertatie. Deze zal onder de titel *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980-2000* bij GTA verschijnen.

Maarten Delbeke is hoofddocent aan de vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent, en leider van het Vidi-onderzoeksproject 'The Quest for the Legitimacy of Architecture in Europe, 1750-1850' aan het Leids Universitair Instituut voor Culturele Disciplines (LUICD) van de Universiteit Leiden. Hij publiceert over architectuur- en kunsttheorie in de vroegmoderne periode, en over de geschiedenis van de architectuurtheorie. Delbeke is tevens actief als architectuurcriticus. Hij is mede-uitgever van *Bernini's Biographies. Critical Essays* (Penn State University Press, 2006) en *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe* (Brill, 2011). Delbeke's *The art of religion. Sforza Pallavicino and art theory in early modern Rome* verschijnt binnenkort bij Ashgate. Een bundeling van zijn architectuurkritieken, *Buildings as Metaphors*, komt uit in 2012.

Dirk De Meyer doceert architectuurgeschiedenis en architectonisch ontwerp aan de Universiteit Gent. Hij was *visiting scholar* en hoofdcurator bij het Canadian Centre for Architecture, Montréal. Hij richtte het Ghent Urban Studies Team op, was directeur van het Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture, Montréal en gaf les aan Columbia University, UC Berkeley, de I.L.T. McGill en IUAV. De Meyer schreef boeken over Johann Santini Aichel en Piranesi, en participeerde in uitgaven van het Zentralinstitut für Kunstgeschichte (München), Electa (Milaan) en Maison des Sciences de l'Homme (Parijs).Hij publiceerde in tijdschriften als het *Journal of the Society of Architectural Historians*, het *Journal of Architecture*, *Casabella* en *SanRocco*. Hij trad op als curator bij internationale tentoonstellingen in België, Praag en Montréal.

Job Floris is architect en mede-oprichter van MONADNOCK, een Rotterdams bureau dat werkzaam is in architectuur, stedenbouw, interieur en onderzoek. Hij is opgeleid als interieur- en meubelontwerper aan de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag en als architect aan de Academie van Bouwkunst Rotterdam. Floris is coördinator Architectuur aan de Rotterdamse Academie van Bouwkunst. Hij schrijft over architectuur in diverse media en doceert aan verschillende architectuurinstituten.

Christoph Grafe is directeur van het Vlaams Architectuurinstituut in Antwerpen en universitair hoofddocent Architectuur/Interieur aan de TU Delft.

Christian Kieckens is architect sinds 1974, laureaat van de Godecharle-prijs voor Architectuur (1981), geselecteerd voor de Architectuur Biënnale van Venetië (1985 en 1991) en de Vlaamse Cultuurprijs voor Architectuur (1999). Hij is hoogleraar aan de TU

Eindhoven (1999-2002), behaalde een master aan de Architectural Association te Londen (2000-2002) en is sinds 2011 hoogleraar aan de faculteit Ontwerpwetenschappen te Antwerpen. De reflectie in zijn werk (van XS tot XL) en de lesopdrachten (aan masterstudenten Architectuur) gaan voornamelijk over de transmissie van woorden naar beelden naar ideeën naar concepten.

Andrew Leach is *senior lecturer* Architectuur aan Griffith University (Australië); als Australische Research Council Postdoctoral Fellow doet hij onderzoek naar 'The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980'; samen met Maarten Delbeke en John MacArthur. Leach schreef *Manfredo Tafuri* (A&S, 2007), *Architecture, Disciplinarity and the Arts* (A&S, 2009, met John Macarthur) en *What is Architectural History?* (Polity, 2010). Zijn onderzoek richt zich op de intellectuele geschiedenis van de twintigste-eeuwse architecturale cultuur, het thema van zijn promotie-onderzoek aan de Universiteit Gent (2006) en de grondslag voor zijn huidige werk over de barok als een cruciaal thema in de Italiaanse architecturale historiografie.

Ruben Molendijk is werkzaam als architect bij architectenbureau cepezed (Delft, Nederland). Hij studeerde bouwkunde aan de TU Delft en de Accademia di Architettura in Mendrisio (Zwitserland). Hij was mede-organisator van de Projective Landscape Conference (D.B.S.G. Stylos, Delft, 2006).

Luigi Moretti (1906-1973) behoorde tot de toonaangevende architecten en theoretici uit het midden van de twintigste eeuw. Tijdens een loopbaan, die zich uitstreckte van de jaren 1930 tot zijn dood, realiseerde de Italiaan Moretti talrijke werken van nationale en internationale betekenis, waaronder Il Girasole (Rome,1947-1950), het woonblok aan de Corso Italia in Milaan (1949-56) en het Watergate-complex in Washington (1960-1965). Als vroege exponent van het parametricisme in de architectuur, was hij de stichter en uitgever van het tijdschrift *Spazio* (1950-1953) en richtte hij in 1957 het Istituto Nazionale di Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica op. Als voormalig assistent van Gustavo Giovannoni en Vincenzo Fasolo bleef Moretti zijn leven lang betrokken bij het belang van geschiedenis voor de eigentijdse architectuur.

Hans Scharoun (1893-1972) was één van de belangrijkste Duitse architecten van de twintigste eeuw. Tot zijn talrijke gebouwen, de meeste daterend van na de Tweede Wereldoorlog, behoren de Philharmonie (1956-1963) en de Staatsbibliotheek (1967-1973) in Berlijn. In 1919 nam hij deel aan Bruno Taut's *Gläserne Kette*; de expresseionistische ideeën die hij toen ontwikkelde, zouden in zijn hele oeuvre richtinggevend blijven. Gedurende zijn loopbaan gaf hij op meerdere plaatsen les; in 1965 werd hij benoemd tot doctor *honoris causa* aan de Sapienza Universiteit in Rome, bij welke gelegenheid hij zijn langdurige fascinatie met de barok tot uitdrukking bracht.

Tom Vandeputte werkt als schrijver en redacteur vanuit Londen en Amsterdam. In 2010 behaalde hij cum laude een onderzoeksmaster in cultuurtheorie aan het London Consortium, waar hij momenteel aan zijn promotie-onderzoek werkt. Eerder voltooide hij zijn architectuuropleiding aan de TU Delft en ETH Zürich cum laude en met eervolle vermelding. Zijn teksten zijn gepubliceerd in verschillende tijdschriften, waaronder *Log* (New York) en *Volume* (Amsterdam). Vandeputte is docent cultuurtheorie aan de Vrije Universiteit Amsterdam en geeft een jaarlijkse lezingenserie in mediatheorie aan de afdeling Grafisch Ontwerp van de kunstacademie in Arnhem. Sinds 2008 is hij redacteur van *OASE*.

Martijn van Beek is an art and architecture historian. He obtained a research Master's degree cum laude in Visual Arts, Media and Architecture (VAMA) at the Vrije Universiteit Amsterdam. His research focuses on the conceptualization of space in the modernist period and its implications for the historiography of Baroque architecture. He has conducted research at inter-university institutes in Rome and Florence. Van Beek teaches at the Vrije Universiteit Amsterdam and the University of Amsterdam. He is also the secretary at the Dutch Postgraduate School for Art History in Utrecht.

Irina Davidovici is a senior lecturer in history and theory of architecture at Kingston University in London. She completed her doctorate at the University of Cambridge. Her dissertation on contemporary German Swiss architecture received the RIBA President's Award for Outstanding PhD Thesis in 2009 and will be published under the title *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980-2000* by GTA publishers.

Maarten Delbeke is an associate professor in the Faculty of Architecture and Urbanism at Ghent University and leads the Vidi research project 'The Quest for the Legitimacy of Architecture in Europe, 1750-1850' at the Leiden University Institute for Cultural Disciplines (LUICD). He writes on the history of architecture and art of the early modern period and on the history of architecture theory. Delbeke is also an architecture critic. He is co-publisher of *Bernini's Biographies: Critical Essays* (Penn State University Press, 2006) and *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe* (Brill, 2011). Delbeke's *The Art of Religion: Sforza Pallavicino and Art Theory in Early Modern Rome* is to be published shortly by Ashgate. A collection of his architecture critiques, *Buildings as Metaphors*, will come out in 2012.

Dirk De Meyer teaches history of architecture and architectural design at Ghent University. He was a visiting scholar and chief curator at the Canadian Centre for Architecture, Montréal. He is a founder of the Ghent Urban Studies Team, was the director of the Institut de Recherche en Histoire de l'Architecture, Montréal, and has lectured at Columbia University, UC Berkeley, the I.L.T. McGill and IUAV, among others. He is the author of books on Johann Santini Aichel and on Piranesi, and contributed to books published by the Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Munich), Electa (Milan) and the Maison des Sciences de l'Homme (Paris). He has published in journals such as the *Journal of the Society of Architectural Historians*, the *Journal of Architecture*, *Casabella*, and *SanRocco*. He has curated international exhibitions in Belgium, Prague and Montréal.

Job Floris is an architect and co-founder of MONADNOCK, a Rotterdam-based office for architecture, urbanism, interior and research. He trained as an interior- and furniture designer at the Royal Academy of fine Arts and as an architect at the Rotterdam Academy of Architecture. Floris is head of the Master's course Architecture at the Rotterdam Academy of Architecture. He writes about architecture for various media and is a visiting lecturer at various architecture institutes.

Christoph Grafe is director of the Flemish Architecture Institute in Antwerp and Associate Professor of Architectural Design/Interiors at Delft University of Technology.

Christian Kieckens has been an architect since 1974, he won of the Godecharle-Prize for Architecture (1981), was selected for the Venice Architecture Biennale (1985 and 1991) and was awarded the Flemish Culture Prize for Architecture (1999). He was a professor at Eindhoven University of Technology (1999-2002), diploma unit master at the Architectural Association in London (2000-2002) and since 2011 he is a professor at the Faculty of Design Sciences in Antwerp. The reflection in his work (from XS to XL) and the teaching assessments (for Master students in architecture) are mostly concentrated on the transmission of words into images into ideas and finally into concepts.

Andrew Leach is a senior lecturer in architecture at Griffith University (Australia) and an Australian Research Council Postdoctoral Fellow, engaged in research on 'The

Baroque in Architectural Culture, 1880-1980' alongside Maarten Delbeke and John Macarthur. Among Leach's books are *Manfredo Tafuri* (A&S 2007), *Architecture, Disciplinarity and the Arts* (2009, with John Macarthur) and *What Is Architectural History?* (2010). His work concerns the intellectual history of twentieth-century architectural culture, a theme he pursued in his doctoral studies at Ghent University (2006), and which shapes his current writing on the Baroque as a crucial theme of Italian architectural historiography.

Ruben Molendijk is an architect at architectenbureau cepezed (Delft, the Netherlands). He studied Architecture at Delft University of Technology and the Accademia di Architettura in Mendrisio (Switzerland). He co-organized the Projective Landscape Conference (D.B.S.G. Stylos, Delft, 2006).

Luigi Moretti (1906-1973) was among the foremost architects and theoreticians of the mid-twentieth century. In a career spanning from the 1930s to his death, Moretti realized numerous works of national and international significance, including Il Girasole (Rome 1947-50), the housing block on Milan's Corso Italia (1949-1956) and the Watergate complex in Washington, DC (1960-65). An early exponent of architectural parametricism, he was founder and editor of the journal *Spazio* (1950-1953) and founded the Istituto Nazionale di Ricerca Matematica e Operativa per l'Urbanistica in 1957. Formerly assistant to Gustavo Giovannoni and Vincenzo Fasolo, Moretti remained engaged with history's lessons for contemporary architecture throughout his working life.

Hans Scharoun (1893-1972) was one of the most important German architects of the twentieth century. His numerous buildings, mostly built after the Second World War, include the Philharmonie (1956-1963) and the Staatsbiliothek (1967-1973) in Berlin. In 1919 he participated in Bruno Taut's *Gläserne Kette*, and the expressionist ideas developed in that period would remain formative for his entire oeuvre. Over his career he held several teaching positions, and in 1965 he received a doctorate *honoris causa* from the Sapienza University in Rome, at which occasion he expressed his long-standing fascination with the Baroque.

Tom Vandeputte is a writer and editor based in London and Amsterdam. In 2010, he received an MRes in cultural theory with distinction from the London Consortium, where he is currently writing his doctoral thesis. Before this, he completed his studies in architecture at Delft University of Technology and the ETH Zürich with distinction and honourable mentions. As a writer, he has contributed to a variety of publications and magazines, including *Log* (New York) and *Volume* (Amsterdam). Vandeputte is a lecturer in visual cultures at the Vrije Universiteit Amsterdam and teaches media theory at the Institute of the Arts in Arnhem. He has been a member of the editorial board of *OASE* since 2008.

Colofon/ Credits
Onafhankelijk Peer-Reviewed
architectuurtijdschrift,
uitgegeven door NAI Uitgevers in
samenwerking met Die Keure voor
de stichting OASE/ Independent
Peer-Reviewed Journal for
Architecture, published by NAI
Publishers in collaboration with Die
Keure for the OASE Foundation

NAI Uitgevers/ Publishers
Tel +31 (0)10 2010133
Fax +31 (0)10 2010130
info@naipublishers.nl
www.naipublishers.nl
www.oase.archined.nl
ISSN 0169 – 6238
ISBN 978-90-5662-841-3

OASE
p/a D'Laine Camp
Prins Frederik Hendrikstraat
1073051 ER Rotterdam
The Netherlands

Redactie/ Editors
Tom Avermaete, David de Bruijn,
Job Floris, Christoph Grafe, Klaske
Havik, Anne Holtrop, Ruben
Molendijk, Bruno Notteboom,
Véronique Patteeuw, Hans Teerds,
Gus Tielens, Tom Vandeputte

**Kernredactie/ Editors
of this issue**
David de Bruijn, Maarten Delbeke,
Job Floris, Christophe Grafe, Ruben
Molendijk, Tom Vandeputte

**Redactiesecretaris/
Managing editor**
D'Laine Camp

**Wetenschappelijk
redacteur/
Academic editor**
Véronique Patteeuw

**Bestuursleden/
Members of the Board**
Simon Franke, Henk Hanekamp,
Klaske Havik, Dirk De Meyer,
Ruben Molendijk, Jaap van Rijs,
Max Risselada, Marcel Smets,
Enno Zuidema

**Geassocieerde
universiteiten/
Associated universities**
Technische Universiteit Delft
Technische Universiteit Eindhoven
Katholieke Universiteit Leuven
Universiteit Gent

**Wetenschappelijk comité/
Academic Board**
Umberto Barbieri
Christine Boyer
Maristella Casciato
Bernard Colenbrander
Adrian Forty
Philip Goad
André Loeckx
Michael Müller
Bart Verschaffel

Fotografie/ Photo credits
Uit/from: Richard Bösel (red./ed.),
Borromini, *Architekt im barocken
Rom* (Milaan/Milan: Electa, 2000),
158 **40**
Uit/from: Giuseppe Dardanella,
Susan Klaiber, Henry A. Millon
(red.) *Guarino Guarini* (U.
Allemandi, 2006), 144,157, foto/
photo Pino dell'Aquila **34, 37**
Uit/from: Kerry Downes,
Hawksmoor (Londen/London:
Thames & Hudson, 1969) **25-31**
Uit/from: Sigfried Giedion, *Space,
Time and Architecture* (Cambridge,
MA.: MIT Press,1962) **41, 43**
(onder/bottom)

Uit/from: Guarino Guarini, *Dissegni
[sic] d'Architettura Civile et
Ecclesiastica* (Turijn/Turin, 1686)
43 (boven/top)
Christ and Gantenbein AG
Architekten ETH SIA BSA, Basel/
Basel **111-116**, foto/photo
Tonatiuh Ambrosetti **111, 113**
Hermann Czech **104-106**
Fondazione MAXXI **59-60**
Dirk De Meyer **8, 9, 11, 16**
(links/left), **17**
Moravská galerie, Brno **12-13**
Okresní archiv Plzeň-Sever,
Plasy **21**
Harald Schönfellinger **101, 104**
Ústav dejin umení,
Praha/Prague **10**

Vormgeving/ Design
Karel Martens & Stefano Faoro

**Tekstredactie/
Copy editing**
D'Laine Camp, Gerda ten Cate

Druk/ Printing
Die Keure, Brugge / Bruges

Papier/ Paper
Munken Polar Rough 1.4

Lettertype/ Typeface
Berthold Imago

Projectleiding/ Production
Barbera van Kooij & Mehgan
Sellers, NAI Uitgevers/ Publishers

Uitgever/ Publisher
Eelco van Welie, NAI Uitgevers/
Publishers

**Abonnementen-
administratie/
Subscriptions and
administration**

Abonnementenland
P.O. Box 20
1910 AA Uitgeest
the Netherlands
Tel +31 (0)900 – ABOLAND
(0900-2265263 – € 0,10 p.m)
Fax +31 (0)251 310405
www.aboland.nl

Subscriptions
Abonnementen/ Subscriptions

OASE verschijnt drie keer per
jaar. Recht op reductie hebben:
studenten aan universiteiten en
academies van bouwkunst, houders
van CJP. Abonnementen worden
stilzwijgend verlengd. Opzeggingen
(uitsluitend schriftelijk) dienen
4 weken voor afloop van de
abonnementsperiode in het bezit te
zijn van de administratie.

Prijswijzigingen voorbehouden.

OASE is published three times
a year. For subscriptions please
contact the administration.
You can fill in the card included in
this issue or subscribe by email,
info@naipublishers.nl. Subscriptions
are renewed automatically. If you
wish to cancel, please inform the
administration in writing four weeks
before the end of the subscription
period.

Prices are subject to change.

**Abonnementen Europa/
Subscriptions in Europe**
particulieren/individuals € 65
instellingen/organisations € 85
studenten/students € 50

**Abonnementen in
Nederland en België**
particulieren € 55
instellingen € 80
studenten € 40

**Abonnementen buiten
Europa/ Subscriptions
outside Europe**
particulieren/ individuals,
instellingen/ organisations,
studenten/ students € 95

OASE #86

**Deze publicatie is mede
tot stand gekomen met
financiële steun van/
This publication was made
possible by the financial
support of**
Stimuleringsfonds voor
Architectuur/ The Netherlands
Architecture Fund, Rotterdam

Donateurs/ Sponsors
Daad architecten, Beilen
www.daad.nl

DaF architecten, Rotterdam
www.daf.luna.nl

diederendirrix, Eindhoven
www.diederendirrix.nl

Enno Zuidema Stedebouw, Rotterdam
www.ezstedebouw.nl

Geurst & Schulze architecten,
Den Haag
www.geurst-schulze.nl

H+N+S Landschapsarchitecten,
Utrecht
www.hnsland.nl

KCAP, Rotterdam
www.kcap.nl

Mecanoo architecten b.v., Delft
www.mecanoo.nl

MVRDV, Rotterdam
www.mvrdv.nl

Neutelings Riedijk Architecten,
Rotterdam
www.neutelings-riedijk.com

Palmboom & van den Bout
Stedenbouwkundigen bv, Rotterdam
www.palmbout.nl

Rijnboutt, architectuur-
stedenbouw-landschap-strategie,
Amsterdam
www.rijnboutt.nl

SVP Architectuur en Stedenbouw,
Amersfoort
www.svp-svp.nl

**© 2011 NAI Uitgevers,
Rotterdam**
Behoudens de in of krachtens de
Auteurswet van 1912 gestelde
uitzonderingen mag niets uit deze
uitgave worden veeelvoudigd,
opgeslagen in een geautomatiseerd
gegevensbestand, of openbaar
gemaakt, in enige vorm of op
enige wijze, hetzij elektronisch,
mechanisch, door fotokopieën,
opnamen of enige andere manier,
zonder voorafgaande schriftelijke
toestemming van de uitgever.
Voor zover het maken van
reprografische veeelvoudigingen
uit deze uitgave is toegestaan
op grond van artikel 16 h
Auteurswet 1912 dient men de
daarvoor wettelijk verschuldigde
vergoedingen te voldoen aan de
Stichting Reprorecht (postbus
3060, 2130 KB Hoofddorp,
www.reprorecht.nl). Voor het
overnemen van gedeelte(n) uit deze
uitgave in bloemlezingen, readers
en andere compilatiewerken
(artikel 16 Auteurswet 1912) kan
men zich wenden tot de Stichting
PRO (Stichting Publicatie- en
Reproductierechten Organisatie,
postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp,
www.cedar.nl/pro).

Van werken van beeldend
kunstenaars aangesloten bij
een CISAC-organisatie is het
auteursrecht geregeld met
Pictoright te Amsterdam

© 2011, c/o Pictoright Amsterdam

Niet alle rechthebbenden
van de gebruikte illustraties
konden worden achterhaald.
Belanghebbenden wordt verzocht
contact op te nemen met NAI
Uitgevers, Mauritsweg 23, 3012 JR
Rotterdam, info@naipublishers.nl

NAI Uitgevers is een internationaal
georiënteerde uitgever,
gespecialiseerd in het ontwikkelen,
produceren en distribueren
van boeken over architectuur,
beeldende kunst en verwante
disciplines. www.naipublishers.nl

**© 2011 NAI Publishers,
Rotterdam**
All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or
transmitted in any form or by any
means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or
otherwise, without the prior written
permission of the publisher.

For works of visual artists affiliated
with a CISAC-organization the
copyrights have been settled with
Pictoright in Amsterdam. © 2011,
c/o Pictoright Amsterdam

NAI Publishers is an internationally
orientated publisher specialized
in developing, producing and
distributing books on architecture,
visual arts and related disciplines.
www.naipublishers.nl

It was not possible to find all
the copyright holders of the
illustrations used. Interested parties
are requested to contact NAI
Publishers, Mauritsweg 23, 3012 JR
Rotterdam, The Netherlands,
info@naipublishers.nl

Available in North, South and
Central America through
Artbook | D.A.P., 155 Sixth Avenue
2nd Floor, New York, NY 10013-1507,
Tel +1 212 627 1999, Fax +1 212
627 9484, dap@dapinc.com

Available in the United Kingdom
and Ireland through Art Data,
12 Bell Industrial Estate, 50
Cunnington Street, London W4 5HB,
Tel 208 7471061, Fax 208 7422319

Printed and bound in Belgium



Backlist

U kunt eerder verschenen nummers van OASE bestellen via onze website: www.naipublishers.nl/oase/oudenummers_html

To order back issues of OASE, please visit our website: www.naipublishers.nl/oase_e/backissues_e.html

OASE 85

Productive Uncertainty / Productieve onzekerheid

OASE 84

Models / Maquettes

OASE 83

Commissioning Architecture / Opdrachtgevers in de architectuur

OASE 82

L'Afrique, c'est chic. Architecture and Planning in Africa 1950-1970 / Architectuur en planning in Afrika 1950-1970

OASE 81

Constructing Criticism / Kritiek in opbouw

OASE 80

On Territories / Over territoria

OASE 79

The Architecture of James Stirling, 1964-1992 / De architectuur van James Stirling, 1964-1992

OASE 78

Immersed. Sound and Architecture/ Architectuur en geluid

OASE 77

Into the Open. Accommodating the Public / Publieke plaatsen

OASE 76

Context / Specificity

OASE 75

25 Years of Critical Reflection on Architecture

OASE 74

Invention / Inventie

OASE 73

Gentrification. Flows and Counter-Flows / Stromen en tegenstromen

OASE 72

Back to School / Terug naar school

OASE 71

Urban Formation & Collective Spaces / Stedelijke formatie & collectieve ruimten

OASE 70

Architecture & Literature / Architectuur & Literatuur

OASE 69

Positions / Posities

OASE 68

Home-Land / Thuis-Land

OASE 67

After the Party: Nederlandse architectuur 2005 / Dutch Architecture 2005

OASE 66

Virtually Here: Ruimte in cyberfiction / Space in Cyberfiction

OASE 65

Ornament

OASE 64

Landscape and Mass Tourism / Landschap en massatoerisme

OASE 63

Countryside/Platteland

OASE 62

Autonomous Architecture and the Project of the City / Autonome architectuur en het stedelijk project

OASE 61

Suburbia and Social Democracy / Neoliberalisme in de buitenwijk

OASE 60

Urbanism Out-of-Town / Het land in de stad

OASE 59

Scratching the Surface / Nagel op de huid

OASE 58

The Visible and the Invisible / Het Zichtbare en het onzichtbare

OASE 57

1970's Revisited / 1970s Revisited

OASE 56

Domestic Nature / Huiselijke natuur

OASE 55

Home and Garden / Huis en tuin

OASE 54

Re: Generic City / Re: Generieke stad

OASE 53

Network Urbanism / Netwerk stedenbouw

OASE 52

Consumption and Territory / Consumptie en territorium

OASE 51

Rearrangements, A Smithsons Celebration

OASE 49/50

Convention / Conventie

OASE 48

Diagrams / Diagrammen

OASE 47

Dressing / Bekleding

OASE 45/46

Essential Architecture / Essentiële architectuur

OASE 44

Venetiaanse Perspectieven

OASE 43

Zwischenraumgespenster

OASE 42

Over stijl

OASE 41

Het wereldontwerp

OASE 40

Poiésis en architectuur

OASE 39

Materialiteit en fysieke ervaring

OASE 37/38

Massa en woningbouw

OASE 36

De architectuurtekening

OASE 35

Havenfronten

OASE 34

Het interieur

OASE 33

De transformatie van de metropool

OASE 32

Architectuur en stedenbouw in de jaren zestig

OASE 31

De tektoniek van de opstand & Het Bonnefantenmuseum

OASE 30

Sprekende architectuur II

OASE 29

Sprekende architectuur I

OASE 28

Snelheid en zwaarte

OASE 28-44

appeared in Dutch only

OASE 1-27, 31, 33, 37/38, 42, 43, 45/46, 47, 48, 53, 54, 65, 78 zijn niet langer leverbaar/ are no longer available