

De tekst 'The ordering sensibility of Heterotopia' vormt het eerste hoofdstuk van het boek 'Sources of Modern Eclecticism' van Demetri Porphyrios en verscheen in 1982 bij Academy Editions in Londen. Een eerdere versie van het stuk verscheen in 1978 als artikel in 'Architectural Monographs 4, Alvar Aalto', eveneens bij Academy Editions. Voor de vertaling werd de meest recente versie van de tekst gebruikt. (noot vert.)

Demetri Porphyrios

De ordenende sensibiliteit van Heterotopia

Vertaling: Erik Pasveer

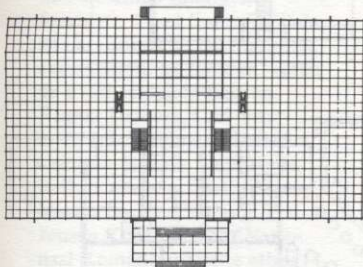


fig. 1. Mies van der Rohe, Crown Hall, Illinois Institute of Technology 1956, plattegrond van de belangrijkste verdieping.

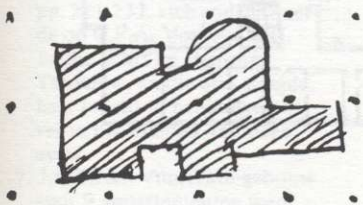


fig. 2. Le Corbusier, Maison à Stuttgart, schets.

Foucault citeert Jorge Luis Borges, die een bepaalde Chinese encyclopedie citeert waarin geschreven staat dat '... de dieren kunnen worden onderverdeeld in a) die de Keizer toebehoren, b) gebalsemde, c) tamme, d) speenvarkens, e) sirenen, f) fabeldieren, g) loslopende honden, h) die in deze indeling niet voorkomen, i) die in het rond slaan als gekken, j) talloze, k) die met een fijn, kameelharen penseeltje getekend zijn, l) et caetera, m) die juist een kruik gebroken hebben, n) die uit de verte op vliegen lijken'.¹

Zo'n wonderbaarlijk naïeve taxonomie moet beslits de uiterst mogelijke bewering zijn geweest van een aan afasie leidende geest. Want de verwarrende nabijheid van uitersten en het ontbreken van alle constante beoordelings-criteria maakt zo'n classificatie op een komische manier onbegrijpelijk. En toch zou dat, wat in onze ogen slechts zuivere classificerende wanorde lijkt, heel goed alleen maar een 'andere' soort orde kunnen zijn. Welke ordenende regels moeten we dan aanwenden als we zoveel verschillende en gelijksoortige dingen willen rangschikken? Op basis van welke criteria zouden we bepaalde dingen met elkaar moeten laten samenhangen en andere niet? Welke bijzondere rationaliteit leidt de logica van ons classificerende en ordenende denken? Dergelijke vraagstukken worden in dit artikel opgeworpen. Want om zich van een politiek van ordening en classificatie te voorzien doet de architect al in een vroeg stadium van z'n veelbewogen overpeinzingen een beroep op z'n taxonomische ervaring.

Planimetrische syntaxis

Lang voor het modernistisch ethos van de jaren twintig en een aantal eeuwen lang - een periode die we nog niet te boven zijn gekomen - waren de noties van orde en geometrie al nauw met elkaar verbonden. Orde werd opgevat als het herontdekte portret van geometrie en vice versa. Vanuit deze gunstige positie vatten de moralisten van het Modernisme orde op als de geometrische soberheid van een streng en homogene syntaxis². In z'n Crown Hall (fig. 1) reduceerde Mies van der Rohe, door de planimetrische syntaxis tot verdwijns toe te ontdekken het gebouw tot de status van z'n perifere huid. Door de draagconstructie naar de grenslijn van de periferie te dringen wordt een universele aula geboren met een imaginair grid waarvan de universaliteit een onberispelijke homogeniteit garandeert. Door de ruimte aan een grid te onderwerpen was het alsof men zich beveiligde tegen alle ongelukken of tactloze verstoringen en alsof men in plaats daarvan een geïdealiseerde overspanning tot stand bracht uit naam van de eenvormigheid. Als een vliesgevel niet plotseling tussenbeide was gekomen, dan zou het magische scherm zich in feite voor eeuwig kunnen uitbreiden, tot het de hele

wereld zou omvatten en zuiveren van alle onregelmatigheden.

Al eerder dan Mies, maar met een gelijkgerichte hartstocht om te homogeniseren, had Le Corbusier systematisch geëxperimenteerd met de syntactische aspecten van de tegenstelling tussen het grid en het individuele gebaar (fig. 2). In een poging om de universaliteit van het grid te specificeren introduceerde Le Corbusier de enkelvoudigheid van het gebaar, dat evenwel slechts van belang geacht kan worden voorzover het gerelateerd is aan het grid, en dat om die reden zijn gevangene en verleiding blijft. De enige manier waarop een gebaar zoals bij Le Corbusier zich kon individualiseren was door de eindige structuur van variaties, zinspelingen, afhankelijkheden, tegenspraken, verschuivingen, rotaties, overtredingen of gelijknissen die al sluimerend in het grid aanwezig zijn te overschrijden.

Zo'n noodzaak tot homogeniteit, een noodzaak die zowel bouwtechnisch als ethisch van karakter was, definieerde de sensibiliteit van het Modernisme: *homotopia*. Dit zou de staat van het denken zijn waarin verschillen terzijde worden gezet en uitgestrekte eenheden gevestigd. Homotopieën zouden continuïteit ondersteunen, bekendheid, herhaling, om zo probleemloze gebieden te worden waar de geest vrijelijk kan rondslenteren om steeds kleine, verborgen aanknopingspunten te vinden die zinspelen op de geünificeerde constitutie van de wereld.

Aan het andere uiterste van de ordenende concepties bestond een sensibiliteit die de meervoudigheid van bestaande dingen onderverdeelde in categorieën die de orthodoxe blik van het Modernisme niet zou kunnen benoemen of bedenken - die bijzondere zin voor orde waarin fragmenten van een aantal mogelijke samenhangen afzonderlijk flonkeren zonder een unificerende algemene wet. Die orde, die het westerse rationalisme wantrouwde en geringschattend bestempelde als wanorde, zullen we *heterotopia* noemen. We moeten dit woord zo dicht mogelijk bij de etymologie ervan verstaan: 'de dingen zijn in die orde "neergelegd", "geplaatst" of "geordend" op plaatsen die dermate verschillend zijn, dat het onmogelijk is er een ruimte voor te vinden die ze alle zou kunnen bevatten; dat het niet mogelijk is om als ondergrond voor die dingen een gemeenschappelijke plek (*lieu commun*) te bepalen'.³

Als nu de homotopische denkwijze zich tot taak stelt de grenzen van een ononderbroken continuïteit te vestigen, dan zou heterotopia de continuïteit van de syntaxis vernietigen en de voorspelbare verbuigingen van het homogene grid verbrijzelen.

In Aalto's Cultureel Centrum te Wolfsburg (fig. 3) schijnt een aantal geometrische verbanden als bij toeval te zijn samengebracht: het radië-

1. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Parijs 1966; vert.: *De woorden en de dingen*, Balthoven, 1973, p. 14.
2. In hun uitgave van 1932 van *The International Style*, in het hoofdstuk 'A Second Principle: Concerning Regularity', schreven Henry-Russel Hitchcock en Philip Johnson: 'Een geometrisch weefsel van imaginaire lijnen in plattegrond en doorsnede rangschikt de verschillende delen en laat de verschillende elementen harmoniseren tot een enkel geheel.' In de appendix bij de uitgave van 1966 (een herdruk van het artikel, geschreven voor de *Architectural Record* van augustus 1951) houdt Hitchcock vol dat '... Goede moderne architectuur in het ontwerp deze karakteristieke ordeningslijnen van structuur en deze overeenkomstigheid van delen uitdrukt door een esthetische ordening die de onderliggende regelmaat benadrukt. Slechte moderne architectuur is met deze regelmaat in tegenspraak.'
3. Michel Foucault, op cit., p. 16-17.

rende grid van de collegezalen, het in zichzelf gekeerde arrangement van de bibliotheek en het ongelijkmatige orthogonale grid van de kantoren, algemene voorzieningen en hulpruimtes. Hier worden discontinuïteiten verwelkomd. Het homotopische vereiste van een continue orde wordt verworpen en in plaats daarvan worden grote sprongen geïntroduceerd. De syntaxis is niet geleidelijk, nooit geschakeerd. In plaats daarvan omschrijven lege ruimtes en plotselingen gaten de randen van elk gebied en breken het gebouw in syntactische fragmenten; er worden geen oplossingen aangereikt die voor de verloren puzzel van waarde zouden zijn; niets wordt er achtergelaten dan moeilijk te ontcijferen sporen.

Zou homotopia nu een ordenende sensibeleit zijn die groeit uit haar eigen toewijding aan de verbinding, dan zou heterotopia groeien uit de voorliefde voor de omschrijving van de autonomie van elk ordenend gebaar. Teruggetrokken in hun eigen souveriniteit, blijven de twee theaters van Aalto's Finlandia Hall (fig. 4), de lineaire herhalingen van de kantoren en van de voorbereidingsruimtes, en de lege oppervlaktes van de foyer-ruimte bewegingloos. En toch, ze beven in hun omtrekken, fragmenten en onderdelen. De ordenende grids van de twee theaters zijn geïndividualiseerd, terwijl de foyer-ruimtes bespikkeld zijn met schijnbaar toevallige kolommen die de indruk wekken van een bebost gebied waar je nonchalant doorheen kunt slenteren. Deze foyer-gebieden zijn analoog aan de verkeers-'gaten' in het Cultureel Centrum te Wolfsburg of in de prijsvraaginzending voor het operagebouw in Essen (fig. 5). Het worden lege buffers die de spanning tussen ongelijkvormige geometrieën of tussen verschoven grids moeten neutraliseren. Rondom deze reeks van in hoge mate geïndividualiseerde localiteiten is een huid gespannen die de grenzen van het gebouw tracht af te bekenen en zodoende de individuele verbanden aan elkaar te relateren via hun afwezigheid en op basis van eenvoudige ruimtelijke nabijheid. Kortom, waar de dingen in het Cultureel Centrum in Wolfsburg zo dicht langs elkaar schuiven dat ze samenhangen door hun onbescheiden naburigheid, daar worden in de Finlandia Hall en in het Operagebouw in Essen losse fragmenten ingesloten om voor uiteenvallen te worden behoed.

Het is op dit moment voldoende de principiële categorieën aan te duiden die de heterotopische sensibeleit determineren: *discriminatio* en *convenientia*. *Discriminatio* refereert aan de activiteit van het verstand die niet langer het samentrekken van de dingen behelst, maar integendeel de onderwerping aan het primaire en fundamentele onderzoek van de verschillen. *Convenientia* refereert aan het elkaar-nabij-zijn van ongelijksoortige dingen, zodat ze gelijksoortigheid veronderstellen door hun ruimtelijke nevenschikking. Hoewel van nature onderscheidend bereikt heterotopia cohesie door nabijheid: waar de randen elkaar raken, waar de franjes zich vermengen, waar het uiterste van het ene ding het begin van het andere beduidt, daar in het scharnier der dingen verschijnt een onstabiele eenheid.

De heterotopische sensibeleit van Aalto die we hebben proberen te schetsen was noch een individueel expressionisme (dus een heimelijk verholde *maniëra*), noch een Dionysisch irrationalisme en zelfs nog minder een bevrijdende transformatie van het Modernisme. We zouden dezelfde historische dwaling begaan als Sigfried

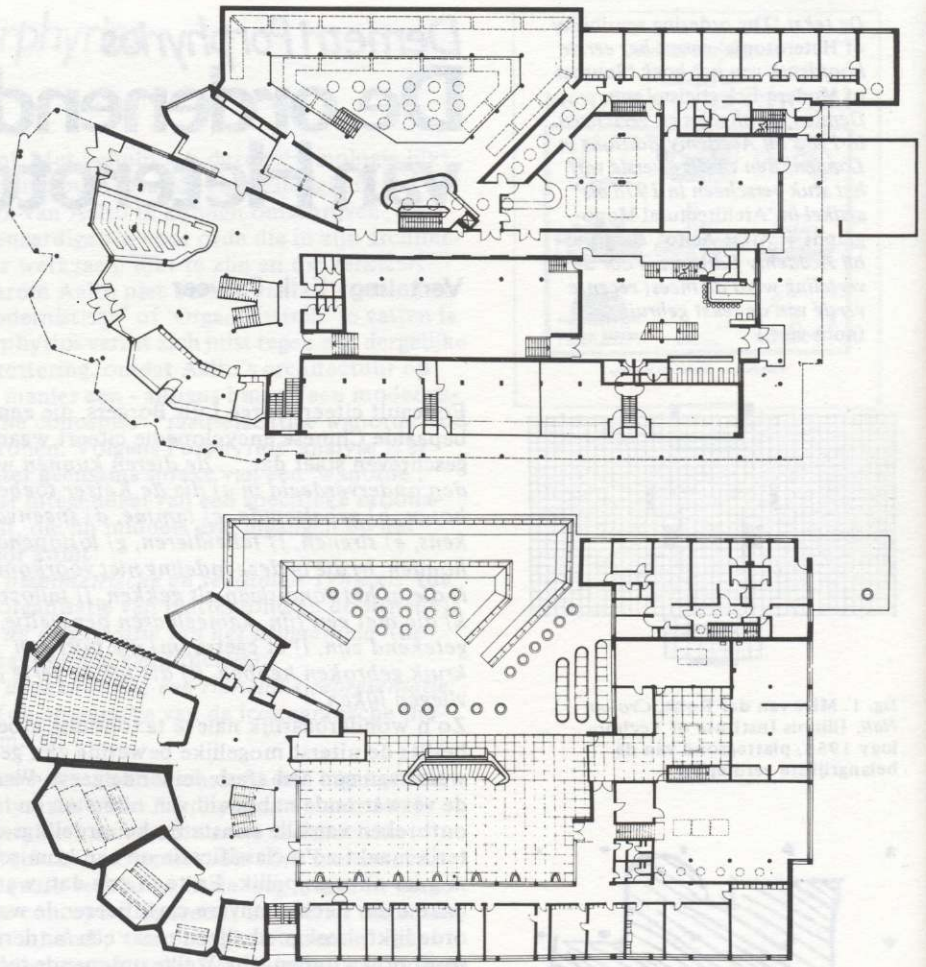


fig. 3. Aalto, Cultureel Centrum, Wolfsburg, plattegronden van begane grond en eerste verdieping.

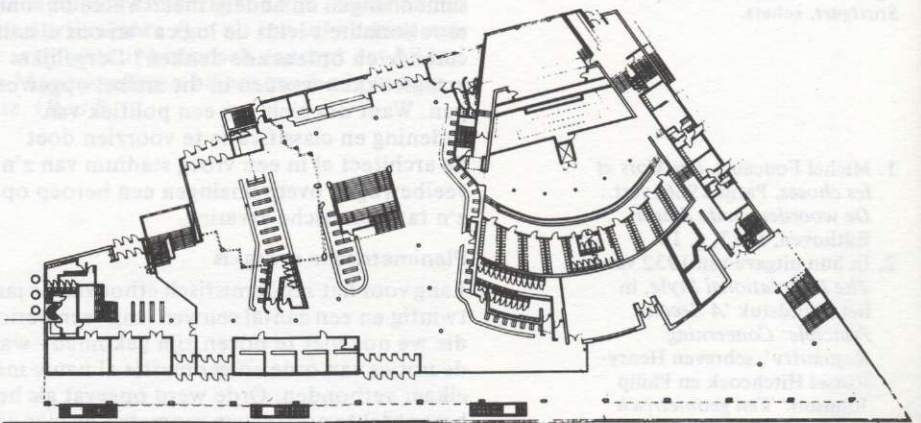
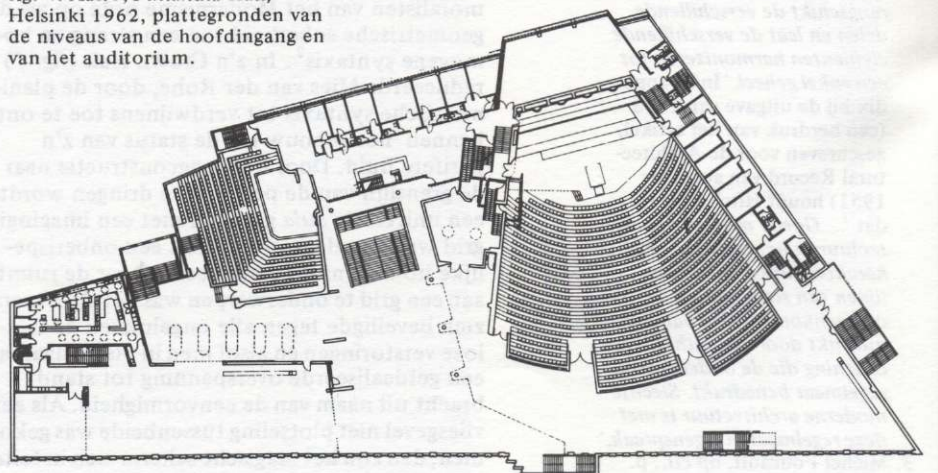


fig. 4. Aalto, Finlandia Hall, Helsinki 1962, plattegronden van de niveaus van de hoofdingang en van het auditorium.



4. Deze concepten zijn van Michel Foucault, *ibid.*, hoofdstuk 2, p. 39 e.v.
5. Sigfried Giedion, 'Alvar Aalto' in *The Architectural Review*, februari 1950, p. 77.
6. De periode rond 1900 zag in Skandinavië een herleving van traditionele- en plattelandsstijlen. Naar deze beweging is gewoonlijk verwezen als Nationaal Romanticisme, waarbij bedoeld werd op een herleving van nationaal bewustzijn; ze was vooral sterk in Finland, met Gesellius-Lindgren-Saarinens, Aksel Gallén-Kallala en Lars Sonck als belangrijkste exponenten. In Zweden waren de overheersende figuren Ragnar Östberg, Carl Westman, L.I. Wahlman, Sigfrid Ericsson en Erik Lallerstedt, in Denemarken Martin Nyrop, Martin Borch en later P.V. Jensen Klint. Met het Nationaal Romanticistische ethos hangt de diepe achting samen die Skandinavië had voor de Britse en Duitse Arts and Crafts, een achting die, te oordelen naar Kay Fiskers artikel 'Tre Pionerer Fra Aarhundredskiftet' in *Byggmästaren* 1947, pp. 221-232, zich concentreerde op C.F.A. Voysey, M.H. Baillie Scott en Heinrich Tessenow, en die erin slaagde haar kracht te behouden tot ver in het midden van deze eeuw.
7. J.S. Sirén's Vuorikatu-gebouw voor 9 appartementen werd uitputtend gepubliceerd in het Finse tijdschrift *Arkkittehti* Vol. X, 1930. Hoewel J.S. Sirén stilistisch een classicist was, zoals bij het Parlementsgebouw in Helsinki, of de prijsvraag voor de bibliotheek in Helsinki (zie *Arkkittehti* Vol. XI, 1931, pp. 68-69 en pp. 193-199), sprak hij tegelijkertijd, zodra hij geconfronteerd werd met het hergebruik van bestaande structuren, de heterotopische ordenende sensibele aan.
8. Zie voor de bijdrage van J.D. Herholdt aan de gefragmenteerde en additieve plattegrond: K. Varming (ed.), *Dansk Arkitektur, Gennem 20 Aar. (1892-1912)*, Erslev en Hasselbalch, Kopenhagen, p. xxvii: 'J.D. Herholdt was al begonnen met het verwerpen van de stijve, academische plattegronden ... Er diende geen kracht te worden gebruikt om de problemen op te lossen ten bate van traditionele regelmatigheid.' Zie ook: Thomas Paulsson, *Scandinavian Architecture*, Leonard Hill Books Ltd., Londen, 1958, pp. 199-200: 'Tegen het midden van de 19e eeuw was het gebruikelijker om de symmetrische, 'klassieke', gevels van Nederlandse, Palladianse, Franse of Italiaanse oorsprong uiteen te laten vallen. De reden daarvoor was dat architecten nu de symme-

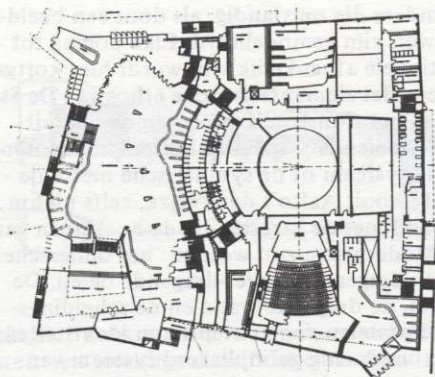


fig. 5. Aalto, *Operagebouw*, Essen 1959, plattegronden van de niveaus van de hoofdingang en het auditorium.

Giedion - om nog maar te zwijgen over de reeks ondergeschikte historici die in de jaren vijftig hun bijdrage aan de mystificatie van Aalto's werk leverden - indien we ermee zouden instemmen zijn dat '...rond 1930... toen men tot de functionele conceptie gekomen was, het (voor Aalto) mogelijk werd om een verdere ontwikkeling na te streven en de sprong te wagen van het rationeel-functionele naar het irrationeel-organische'.¹⁵ Integendeel, het zou beter zijn te beweren dat Aalto's heterotopische organisatie van de plattegrond een welbewust ordenend gebaar was, in het bijzonder omdat een heterotopische sensibele een hardnekkige aantrekkingskracht schijnt te hebben gehad op het architectonisch denken van het laat-negentiende eeuwse en vroeg-twintigste eeuwse Skandinavië, inclusief Finland. De 'compositie-door-aanhechting', met z'n primaire categorieën 'discriminatio' en 'convenientia', was een favoriet syntactisch in-

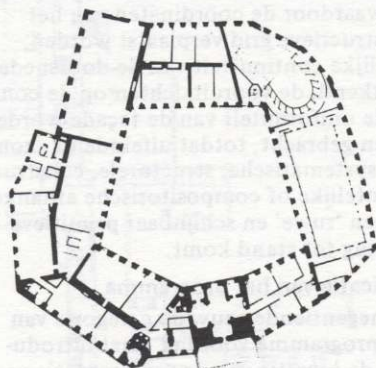


fig. 6. Kasteel Kopenhagen, na de restauratie onder Frederik IV, circa 1700, plattegrond van de tweede verdieping.

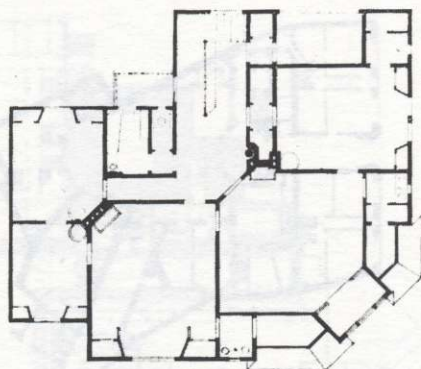
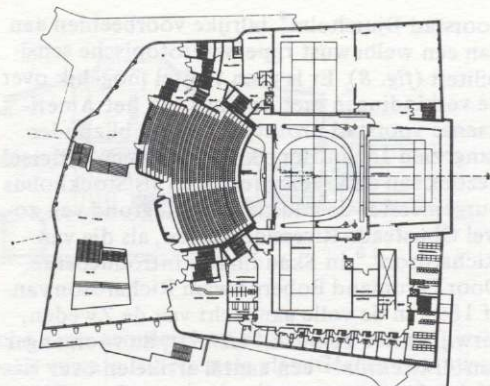


fig. 8. Villa, Djursholm, circa 1890.



strument van het Nationaal Romanticisme - of het nu in z'n Finse of in z'n Richardsoniaanse versies was, in de Volk-Kultur-Primitiv van Duitsland, of in de Britse voorbeelden van Morris, Voysey en Baillie-Scott.¹⁶ De documenten van deze traditie zijn talrijk: zowel de restauratie rond 1700 van het kasteel in Kopenhagen door Frederik IV, als het Vuorikatu-gebouw voor negen appartementen in Helsinki¹⁷ tonen de diepgaande erfenis van de heterotopische sensibele (fig. 6 en 7). Dit zijn de ruimtes waarin dingen nevenschikt zijn: herbariums, verzamelingen, exemplaren die zichzelf, de ene naast de ander, presenteren, ontdaan van elk geometrisch commentaar, dragers van niets dan hun eigen individuele namen. De Deen J.D. Herholdt was in feite in het midden van de negentiende eeuw bezig de bijzonderheid van de additieve plattegrond¹⁸ te bekijken. En rond 1890 treft men in de Stockholmse

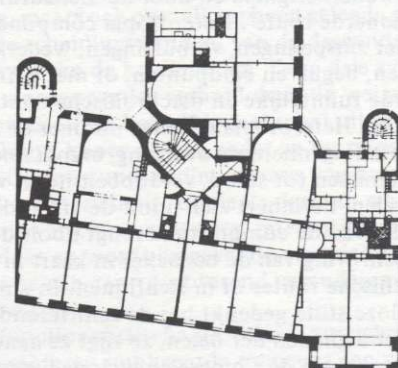


fig. 7. Siren, *Vuorikatu-gebouw* voor 9 appartementen, Helsinki, 1930

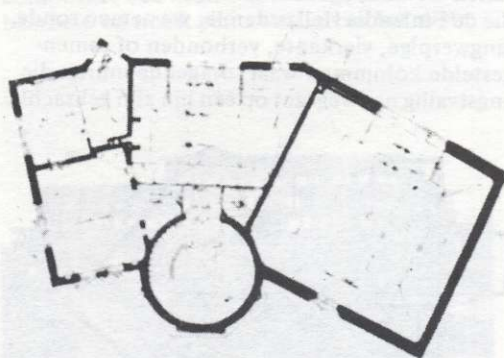


fig. 9. Willumsen, *Villa van de Architect*, Strandagerneij 28, 1906.

voorstad Djursholm⁹ talrijke voorbeelden aan van een welbewust rijpe heterotopische sensibele (fig. 8). Er is geen twijfel mogelijk over de verbanden met het huis van het Amerikaanse voorstad-prototype, in het bijzonder aangezien Johan Henrik Palme na een officieel bezoek aan de Verenigde Staten als Stockholms burgemeester de additieve plattegrond van zowel Olmsteads Riverside huizen, als die van Richardson¹⁰ in Skandinavië introduceerde. Door Ferdinand Boberg kwam Richardson vanaf 1892 in de volle aandacht van de Zweden, terwijl in het *Teknisk Tidskrift*, de voorganger van *Arkitektur*¹¹ een aantal artikelen over Richardsoniaanse gebouwen verscheen. Hoe het ook zij, de Villa van de Architect van de Deen J.F. Willumsen (fig. 9) uit 1906 en het vernuftige atelier te Tarvaspää uit 1911 van de Fin Aksel Gallén-Kallela (fig. 10) zijn slechts twee van de talrijke voorbeelden van de heterotopische ordenende sensibele in het inheemse karakter van Skandinavië, Oostenrijk, Duitsland, Holland en Engeland¹².

Heterotopia is, kortom, die merkwaardige ordenende sensibele die onafhankelijke verbanden onderscheidt terwijl het de cohesie tussen de delen ondersteunt, enkel via afwezigheid en door ruimtelijke nabijheid. Er resteert nog een laatste verheldering. Want, ook al fragmenteert heterotopia terwijl het gelijktijdig relateert, die daad van relateren is totaal indifferent ten opzichte van elke axiale continuïteit. Ook al heeft de hele traditie van de axiale ordening, van het Vaticaanse complex tot de virtuositeiten van het Parijse hôtel (fig. 11 en 12), dezelfde obsessie voor *discriminatio* gemeen, met heterotopia heeft ze niets te maken. Terwijl het Cultureel Centrum te Wolfsburg verbanden legt via ruimtelijke nabijheid (*convenientia*), legt het Parijse hôtel relaties door axiale wederkerigheid en door de 'benadrukte of herinnerde route'. Heterotopia componeert niet met zinspelingen, verbuigingen, wederkerigheden, begin- en eindpunten, of met geïmpliceerde ruimtelijke en diachronische continuïteiten. Heterotopia gedenkt nimmer de aan de verbinding inherente overgang, brengt nooit verbintenissen tot stand, verdubbelt nooit verschijnselen, herinnert zich nooit de afstandelijke blik van de compositie, brengt nooit de reisbeschrijving van de bezoeker in kaart in hiërarchische routes of in richtlijnen. In z'n sprakeloze stilte gedenkt het de schitterende enkelvoudigheden der delen, ze rijgt ze aaneen op de wijze van de Chinese encyclopedist van Borges: op de manier van een stilzwijgende en onregelmatige symbiose.

Sectionele syntaxis

Laten we de syntactische denkwijze opsporen die de Finlandia Hall ordende: we nemen ronde, langwerpige, vierkante, verbonden of samengestelde kolommen waar, dragende muren die angstvallig nauwegezet op één lijn zijn gebracht

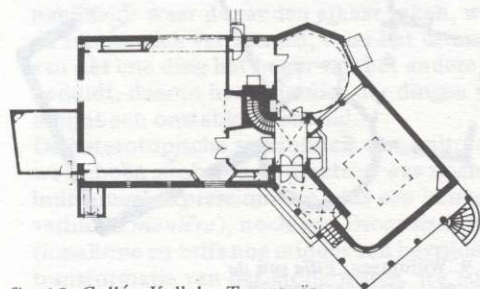


fig. 10. Gallén-Kallela, Tarvaspää-atelier, Espoo 1911-1913.

en andere die omstandig, als door een beeldhouwer, zijn gemodelleerd. Elke poging tot relationele afhankelijkheid wordt hier kortgesloten. Het elementaristische ethos van De Stijl of van het Constructivisme - en de daaruit voortvloeiende verheerlijking van het syntactische systeem of de syntactische methode - raakte nooit Aalto's denkwijze, zelfs niet in verband met de kwestie die de hoeksteen van het Modernisme zou worden: het onderscheid tussen dragende en niet-dragende delen. De kolom, de dragende wand en de scheidingswand wisselen voortdurend hun identiteiten uit, zonder enig geïmpliceerd systeem van wetten dat zo'n mutatie zou verklaren. Op een vergelijkbare manier gedenkt de sectionele syntaxis de sensibele van heterotopia. De discontinuïteit tussen de begane grond en de eerste verdieping van de Finlandia Hall is schandalig: de ronde kolommen die het kleine theater ondersteunen worden plotseling getransformeerd tot een golvende wand; de langwerpige pilasters aan de zijde die naar het meer gericht is worden heimelijk verinnerlijkt in de marmeren middenstijlen van de vliesgevel erboven; sommige van de vrijstaande kolommen bij de scherpe hoek worden getransformeerd tot verbonden pilasters op de eerste verdieping, terwijl andere geheel verdwijnen en geen sporen achterlaten in het verticale geheugen van het gebouw. In modernistische ogen moet een dergelijke discontinuïteit in de doorsnede een lompe irritatie geweest zijn, beslist storender dan de discontinuïteit van de plattegrond. Want hier staat de apostolische boodschap van de Dom-Ino, die in een kwestie van dagen de constructieve en architectonische bestseller van het Modernisme was geworden en waarmee Le Corbusier de titel van *Maître* verwierf, op het spel. Hier wordt de verticale homogeniteit van de draagconstructie in stukken gebroken (fig. 13) waardoor de coördinaten van het draagconstructieve grid verplaatst worden, de ruimtelijke continuïteit van de doorsnede wordt ontkend, de vooruitzichten op de compositie uniforme van de façade worden tot zwijgen gebracht, totdat uiteindelijk, zonder enige systematische, structurele, constructieve, ruimtelijke of compositorische afhankelijkheid, een 'ruwe' en schijnbaar primitieve opeenhoping tot stand komt.

De classificatie van het programma

Sinds de negentiende eeuw de categorie van het bouwprogramma voor het eerst introduceerde en de kwestie van de representatie van het gebruik naar voren werd gebracht, heeft de architectuur onophoudelijk de vraag gesteld: hoe kan een systeem van verwijzingen tot stand gebracht worden tussen het gebruik en

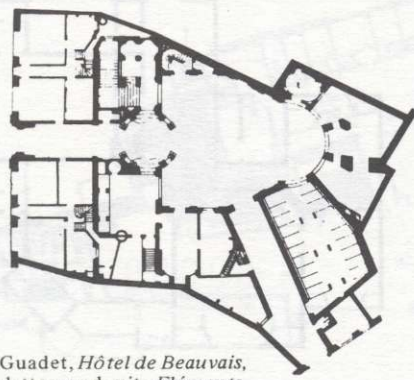


fig. 11. Guadet, Hôtel de Beauvais, Parijs, plattegrond; uit: *Eléments et Théorie de l'Architecture*, Parijs, 1902.

trische reeks van ruimtes in hun planning verlieten. Het symmetrische patroon werd niet vervangen door een ander speciaal patroon; het verlangen naar comfort vestigde de norm ... Het spreekt vanzelf, dat toen eenmaal het principe van de vrije groepering van verschillende ruimtes en bijgevolg de vrije groepering van de verschillende volumes van de villa werd aanvaard, hetgeen al vroeg gebeurde in het huis dat Webb ontwierp voor William Morris in 1859 en zelfs in Schinkels huis in Potsdam, deze vrijheid daarna regelmatig werd overgenomen. De nadruk op comfortabele inrichting van dergelijke huizen, vaak gepubliceerd door de Deen J.D. Herholdt in het midden van deze eeuw, droeg natuurlijk bij aan het verbreken van de oude symmetrische en formele planning.'

9. Zie voor een omvattende bespreking en een uitputtende illustratie van Djurholms villa's: Gregor Paulsson, *Svensk Stad*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1950, Vol. III. In het tweede deel van hetzelfde werk laat Paulsson ook zien dat de heterotopie van de plattegrond, volumetrische compositie en iconografie ook z'n wortels heeft in het Skandinavische eclecticisme van de negentiende eeuw.
10. Leonard Eaton, 'Richardson and Sullivan in Scandinavia' in *Progressive Architecture*, maart 1966, pp. 168-171: 'Architectuur-historici laten de internationale invloed van Amerikaanse architectuur gewoonlijk beginnen bij de publicatie van F.L. Wrights werk bij Wasmuth Verlag, (Berlijn, 1910) ... Er zijn echter ruimschoots bewijzen voorhanden om aan te nemen dat veel Europese ontwerpers het werk van Amerikaanse architecten vanaf ongeveer 1800 nauwkeurig volgden, in het bijzonder Richardson en Sullivan. In Skandinavië is dit

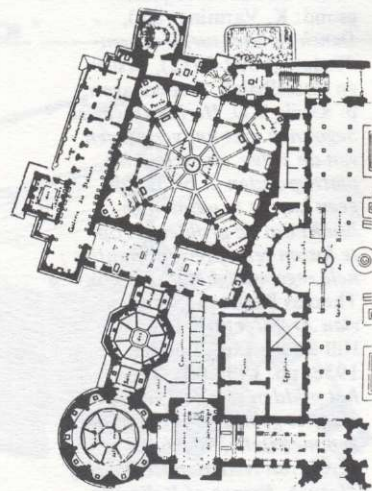


fig. 12. Guadet, De Uitzichtstoren, Vaticaan, plattegrond; uit: *Eléments et Théorie de l'Architecture*, Parijs, 1902.

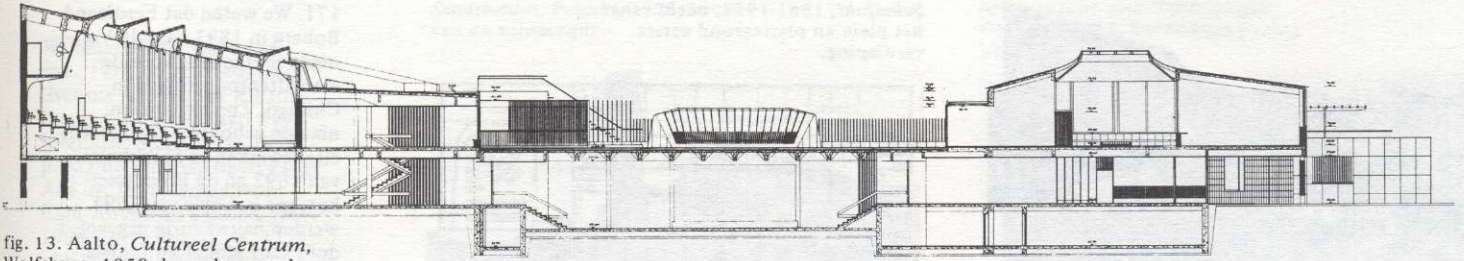


fig. 13. Aalto, Cultureel Centrum, Wolfsburg, 1958, langsdoorsnede.

in het bijzonder het geval ... In 1888 bezoekt Henrik Palme (burgemeester in Stockholm) de V.S. om tuinsteden in bekijken. Hij bezoekt Riverside (dat uitstekende werk van Frederick Law Olmsted), keert terug naar Stockholm, vormt een maatschappij en verwerft een grote hoeveelheid land bij Djursholm (ten noorden van Stockholm) om te ontwikkelen ... Hetzelfde geldt voor Saltsjöbaden, een andere tuinstad, ontwikkeld door de familie Wallenberg in de jaren 1890 ... Veel houten huizen in Djursholm en Saltsjöbaden hebben een Richardsoniaanse trekje ...'. Verder wijst de uitputtend geïllustreerde studie naar de Amerikaanse villa, die verscheen in *Byggmästaren* (Vol. 16, 1937, pp. 368-390), op de voortdurende aantrekkingskracht van de heterotopische compositie, zelfs na de herleving van het Klassicisme aan het begin van deze eeuw en de officiële introductie van het Modernisme met de tentoonstelling van 1930 in Stockholm.

de dingen? Zo'n manier van denken vooronderstelt een grondige classificatie van functies en gaat ervan uit dat de duidelijke verbanden die het oog kan articuleren, als het de plattegrond, de volumetrische organisatie of de zinnelijke iconografie van het gebouw aftast, hun bestaan te danken hebben aan de onderscheiden functies die ze herbergen. Zo zou door middel van een opgelegde taxonomie van functies en verschijningen representatie (vorm) analyseerbaar kunnen worden gemaakt. Functie was voor het object waarnaar men keek, wat de oorzaak was voor de representatie die erdoor tot stand gebracht werd. De modernistische hartstocht voor het vastleggen van functie-zones in de plattegrond, voor het als een bezetene trappen ten opzichte van gangen articuleren, kolommen ten opzichte van niet-dragende delen, of algemene ruimtes ten opzichte van gespecialiseerde, heeft z'n wortels in dit verbond tussen functie (nut) en representatie.

Aalto schijnt net zo min bewogen door de classificatieve als door de representatieve vooronderstellingen van de functionalistische ader van het Modernisme. Wat in Modernisti-

sche ogen geordend en begrepen werd op basis van z'n functionele classificatie, zou nu vreemde regionen in de algemene ordening van de plattegrond, de volumetrische compositie of de zinnelijkheid van de gevel bezetten. De opbouw van de voorgevel van het Pensioens Institute in Helsinki (fig. 14) herbergt kantoren, trappen en gangen zonder deze te onderscheiden. Het programma is op die manier niet waarneembaar; het biedt geen basis voor een classificatiemogelijkheid via het exterieur en kan daardoor niet de grootst gemene homogeniserende deler worden. De classificatie van het programma kan niet gevonden worden in het grote oppervlak van zinnelijke materialiteit. Het karkas van het gebouw kan hierbij niet langer dienen als het bezielde beeldscherm waarop het inwendige leven wordt geprojecteerd. De draagconstructieve muurvakken articuleren zo niet de gevel; de scheidingswanden van de kantoren vallen niet samen met het draagconstructieve grid; de kozijnstijlen zijn niet langer de voetsporen van de kolommen erachter.

In het stadhuis van Seinäjoki (fig. 15) is de ene trap morfologisch vergelijkbaar met die van de hoek van de raadzaal, terwijl de andere is verinnerlijkt en opgenomen in de kantoorzone. De gevel wordt geordend door drie autonome, maar toch over elkaar heen gelegde grids: van de scheidingswanden, van de dragende delen en van de kozijnstijlen. Deze drie systemen worden verder verhuuld door de weigering ze consistent in hetzelfde materiaal uit te voeren (hout, koper of lei), zodat ze tenminste te classificeren zouden zijn op basis van hun zinnelijke materialiteit. In plaats daarvan worden criteria verschoven, worden referentiepunten overdekt en wordt de gevel de complexe condensatie van een voortdurend veranderende denkwijze.

Het functionalistische postulaat, nuttigheid te representeren impliceerde eveneens een volledige herwaardering van de klassieke opvattingen van de volumetrische compositie. Voor het Klassicisme, voor de Renaissance en voor de Ecole des Beaux-Arts was de volumetrische compositie een zaak van iconografische leesbaarheid en nooit een kwestie van het syste-

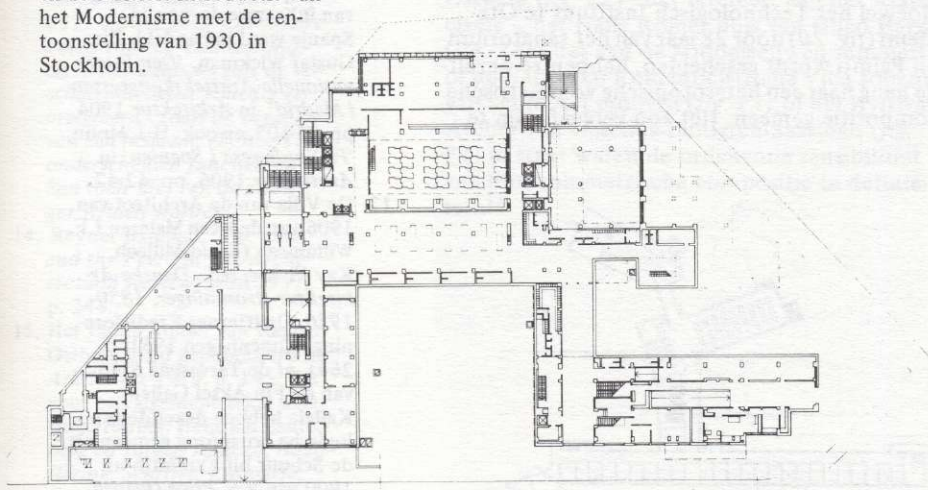
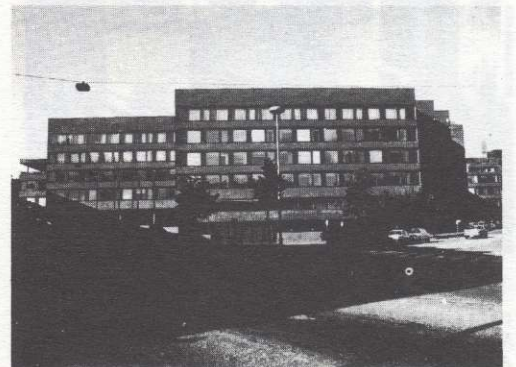
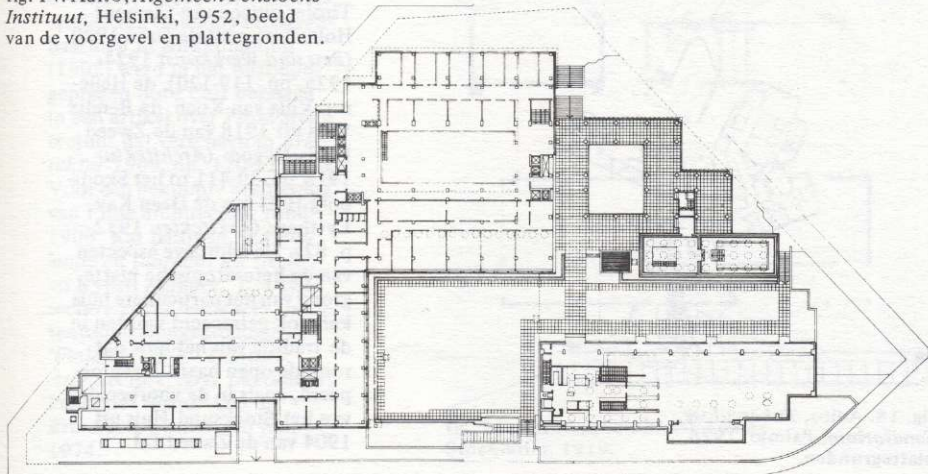


fig. 14. Aalto, Algemeen Pensioens Instituut, Helsinki, 1952, beeld van de voorgevel en plattegronden.



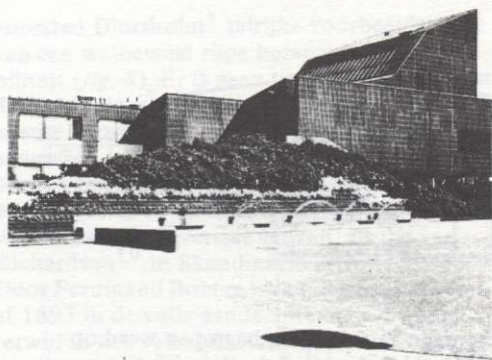
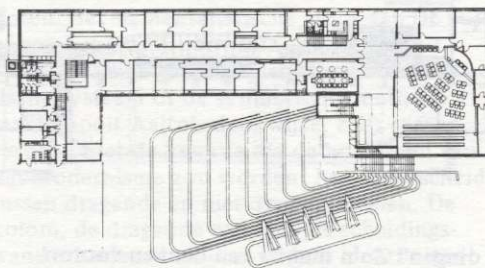


fig. 15. Aalto, *Stadhus te Seinäjoki*, 1961-1962, beeld vanaf het plein en plattegrond eerste verdieping.



matisch toepassen van het universele postulaat van het Modernisme, dat van een monosematische causaliteit. Van een vergelijkbare aard is de kloof die aan de ene kant Aalto's sanatorium bij Paimio scheidt van aan de andere kant Gropius' Bauhaus in Dessau, de constructivistische, asymmetrisch uitgebalanceerde compositie, of, wat dat betreft, het ontwerp van Wilhelm Lauritzen voor een Zoologisch Museum. Men zou gemakkelijk op een dwaalspoor gebracht kunnen worden en het gebouw als een Modernistische/Constructivistische *tour de force* gaan beschouwen door de teksten van Giedion en Hitchcock of door de uitputtend gepubliceerde voorveel (fig. 16) die altijd de 'voorkeur' krijgt.¹³ Maar er is niets in de volumetrische compositie van het sanatorium bij Paimio dat het tot zo'n exercitie zou maken. In tegenstelling tot Lauritzens Zoologisch Museum (fig. 17) dat volumes in overeenstemming met een consistente functionele taxonomie articuleert, verdoezelt Aalto's sanatorium bij Paimio (fig. 18) de functionele helderheid van z'n volumes door te weigeren consistente articulatie regels te accepteren: de trappen zijn omstandig gearticuleerd, ofwel in pandig; de belangrijkste verticale kern of het verkeerspatroon - met uitzondering van de patiënten-

vleugel - lijkt opzettelijk bijkomstig en inschikkelijk, terwijl de verbindingen tussen de verschillende vleugels ofwel gewelddadig, ofwel verdoezeld, ofwel gearticuleerd zijn, zonder enig voorspelbaar systeem van wetten. In plaats daarvan zinspeelt de het geheel articulerende *parti* op de compositionele iconografie van het *cour d'honneur* aan de voorkant, en de erbij passende woekerende groei op de ondergeschikte ruimtes aan de achterkant (fig. 19). De enige architectuurhistoricus die de realiteit van Aalto's ordenende sensibeleit lijkt te hebben aangevoeld was eigenlijk Reyner Banham die, toen hij in 1957 in *The Architectural Review* schreef, opmerkte dat 'Aalto's ... kennelijke verwantschap met het [zoals bij de Internationale Stijl] formele gebruik van constructieve methodes toevallig was; men zou, met letterlijke nauwkeurigheid kunnen zeggen: oppervlakkig. De achterkant van het sanatorium bij Paimio behoort tot een andere wereld dan de constructivistische opbouw van de zijde die zo bekend is.'¹⁴

Hoewel het Technologisch Instituut te Otaniemi (fig. 20) door 28 jaar van het sanatorium bij Paimo wordt gescheiden, hebben ze dezelfde hang naar een heterotopische volumetrische compositie gemeen. Het zou vergeefs zijn te



fig. 16. Aalto, *Tuberculose-Sanatorium*, Paimio, 1928, voorveel.

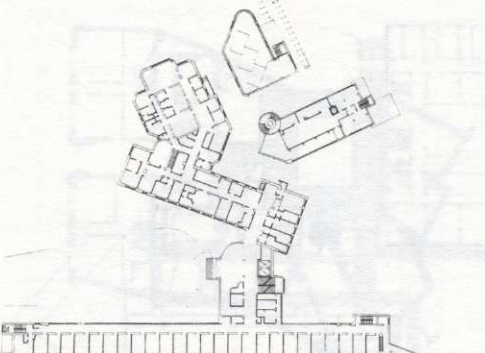
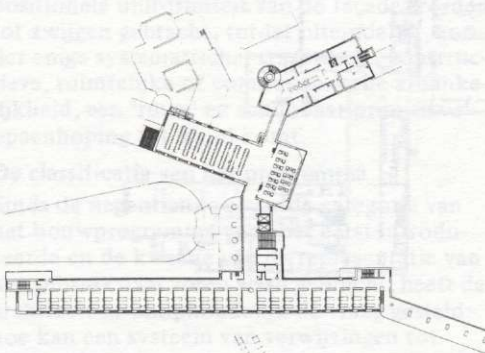


fig. 18. Aalto, *Tuberculose-Sanatorium*, Paimio, 1928, plattegronden.

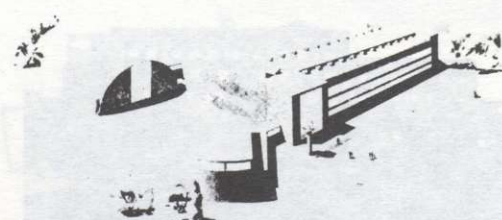


fig. 17. Lauritzen, *Zoologisch Museum*, Nørre Faelled, 1931, Axonometrie.

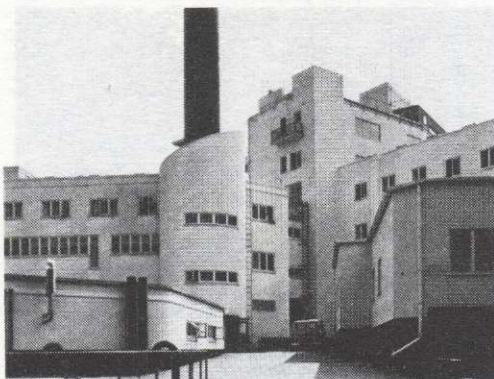
11. Leonard Eaton, *a.w.*, pp. 168-171. We weten dat Ferdinand Boberg in 1893 naar de Verenigde Staten ging voor de wereldtentoonstelling in Chicago. Zijn richardsonianse gebouwen, de Electriciteitswerken in Stockholm van 1892 en de Brandweerkazerne in Gävle van 1894 werden nauwkeurig nagevolgd door Carl Moller en Ludvig Peterson in het Arbeiders Instituut van de eerste en de Hogonas winkel van de laatste. Zie ook: Marika Hausen, 'Gesellius-Lindgren-Saarinen: At the Turn of the Century' in *Arkitekhti* No. 9, 1967, p. 3: '... wanneer en hoe Gesellius-Lindgren-Saarinen zich bewust werd van de Amerikaanse architectuur is nog niet bekend. Het is aannemelijk, zoals Kay Fisker gesuggereerd heeft, dat de verbinding via Zweden liep, waar de Brandweerkazerne in Gävle van Ferdinand Boberg zeer bekend was, en zelfs beschreven werd in een nummer van *Architectural Review*, dat tussen Lindgrens boeken werd gevonden. De richardsonian Gustaf Wickman, die verantwoordelijk was voor het Zweedse paviljoen op de wereldtentoonstelling in Chicago in 1893, ging voort met het ontwikkelen van de heterotopisch ordenende sensibeleit via een aantal geïllustreerde artikelen in het Zweedse tijdschrift *Arkitektur* waarin de 'compositie-door-toevoeging' van inheemse dorpen in Spanje werd behandeld. Zie: Gustaf Wickman, 'Den Internationella Arkitektkongressen i Madrid', in *Arkitektur* 1904, pp. 95-105, en ook: H.J. Molin, 'Pa Studieresa i Spanien' in *Arkitektur* 1906, pp. 42-47.
12. De Villa van de Architect van 1906 van de Deen Maleren J.F. Willumsen (Knud Millech, Kay Fisker, red., *Danske Arkitektur-stromninger, 1850-1950*, Ostifternes Kreditforening, Kopenhagen 1951, p. 264), of de Tarvaspää Studio van de Fin Aksel Gallén-Kallela hebben dezelfde typologische oorsprong gemeen als de Schuur bij Exmouth uit 1900 van E.S. Prior (*British Architect* Vol. 54, 1900), de Tiroler huizen van Clemens Holzmeister uit de jaren 1920 (*Bau und Werkkunst* 1924-1925, pp. 119-120), de Helle-rup Villa van Koch, de Bendix Villa uit 1918 van de Zweed Louis Hygom (*Arkitektur* 1918, pp. 39-41), of het Skodsborg Huis van de Deen Kay Lyththans (*Arkitekten* 1932, p. 82). De additieve aspecten van de heterotopische plattegrond van het particuliere huis kan ook getraceerd worden in de traditie van het huis dat rond de open haard is gegroepeerd, zoals in de voorbeelden van het Stocksund Huis uit 1904 van de Zweed L.I.

Wahlman (Sven Ivar Lind, red., *Verk. av L. I. Wahlman*, Svenska Arkitekters Riksförbund, AB Tidskriften Byggmästaren, Stockholm, 1950, p. 65), de Villa aan de Ryvangs Allé uit 1906 van de Deen Emil Jorgensen (*Architekten 1906-1907*, Vol. IX, p. 421), of het Huis in Tirol uit 1924 van de Oostenrijker Welzenbacher (*Bau und Werkkunst 1924-1925*, p. 378) en het Weekend-Huis uit 1918 van Hermann Stiegholzer (*Bau und Werkkunst 1928-1929*, p. 10-11). Zie over de ontwikkeling van de 'planning-door-aanhechting' in Engeland en Amerika ook: Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, hoofdstuk 15, 'The Development of the Detached House in England and America from 1800 to 1900', Penguin Books 1975, pp. 353-381.

13. Henry-Russel Hitchcock, *ibid.*, p. 153: '[Aalto's] Tuberculoze Sanatorium bij Paimio ... stak het Bauhaus in omvang, of misschien zelfs in complexiteit, naar de kroon en was bijna het eerste belangrijke bewijs van de bijzondere toepasbaarheid van de nieuwe architectuur op ziekenhuizen.' Verder, Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1967, p. 632: 'Zowel in Le Corbusiers Paleis voor de Volkenbond, als in het Bauhaus zijn de verschillende delen volledig geïntegreerd - zoals de organen van een lichaam; elk heeft z'n onderscheiden functies, en kan toch niet van de andere gescheiden worden.'

14. Reyner Banham, 'The One and the Few', in *The Architectural Review*, april 1957, p. 244.
15. Het Eldhs Atelier van Ragnar Ostberg werd gepubliceerd in *Arkitektur* 1919, p. 145. Zie voor een algemene tekst over Hugo Häring: Heinrich Lauterberg en Jürgen Jödicke, *Hugo Häring, Schrifte, Entwürfe, Bauten*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1965. Het Hvittråsk Atelier van Gesellius-Lindgren-Saarinen in Kirkkonummi (1902) werd in het bijzonder geprezen door Carl Bergsten in een artikel over Finse architectuur dat verscheen in *Arkitektur* 1909, pp. 120-121. Zie voor een beknopte bespreking van Finse architectuur rond 1900: Kai Laitinen, 'La Finlande au tournant du siècle', en Kyösti Alander, 'L'Architecture et ses tendances' in de tentoonstellingscatalogus 'Finlande 1900: Peinture, Architecture, Arts Décoratifs', Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 17 mei - 16 juni 1974.

fig. 19. Aalto, *Tuberculoze-Sanatorium*, Paimio, 1928, beeld van de achterzijde.



overwegen om het hele gebied van het zichtbare te reduceren tot een systeem van variabelen om vervolgens te proberen deze te verbinden door middel van een functionele classificatie. In plaats daarvan presenteert de compositie zichzelf zonder essentiële continuïteit; een zichtbaarheid die van meet af aan geponneerd wordt in de vorm van fragmentatie, discontinuïteit, inconsistentie, divergentie of een neiging tot wanorde.

Het heterotopisch vertoog lijkt echter al lang voor Aalto in Skandinavië te zijn geopend door de idiosyncratische versie van het Nationaal Romanticisme en in het buitenland door vergelijkbare opvattingen van Richardson, Frank Furness, Hugo Häring, J.F. Staal, of van Bijvoet en Duiker. *Discriminatio* en *convenientia*, elkaar ondersteunend of ophoudelijk in conflict met elkaar, demarkeert de grenslinies waarbinnen het Eldhs Atelier van Ragnar Ostberg (fig. 21) - dat refereert aan het Klassicisme -, het Hans Römer huis van Hugo Häring (fig. 22) - dat aan de Middeleeuwen refereert -, of de Nationaal Romanticistische Villa Johanna van Selim A. Lindqvist (fig. 23), of het Hvittråsk Atelier van Gesellius-Lindgren-Saarinen (fig. 24) in staat waren de ordenende sensibeleit van hun volumetrische compositie te definiëren.¹⁵

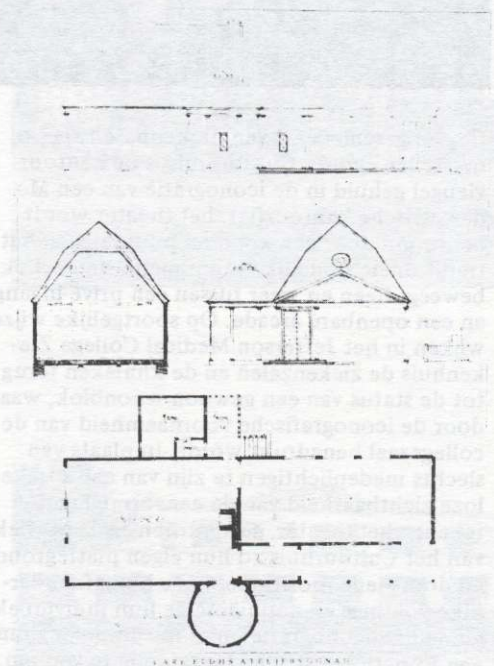
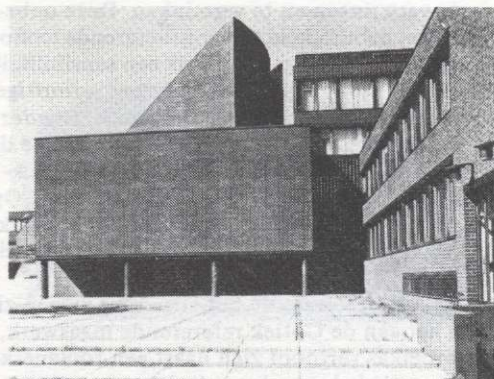


fig. 21. Östberg, Carl Eldhs Atelier, Stockholm, 1919.

fig. 20. Aalto, *Hoofdgebouw van het Instituut voor Technologie*, Otaniemi 1955, hoofdingang vanaf het plein.



Een dergelijke heterotopische sensibeleit ging tegelijkertijd stilistische classificaties, historische contemporaneïteit of oorzakelijke bepalingen te boven: de Nederlanders Bijvoet en Duiker of J.F. Staal hebben de Deen J.D. Herholdt nooit gekend, en toch spreidt hun huis in Aalsmeer van 1924 (fig. 25), of het huis in Bergen van 1916 (fig. 26) dezelfde ordenende denkwijze tentoon die J.D. Herholdt aan de dag legt in z'n houtsneede van de Villa Kittendorf (fig. 27).

De taxonomie van zinnelijke representatie

Waar Aalto volhardde in de fragmentarische syntaxis van de plattegrond en doorsnede, in de (voor het Functionalistische ethos) inconsistente accommodatie van het programma, of in de aaneengesloten volumetrische compositie, daar ontwikkelde hij voorts heterotopische tactieken in de iconografische behandeling van zijn gebouwen. In de Jyväskylä Akademie (fig. 28) bewonen de Nationaal Romanticistische overblijfselen van het koperen punt dak en z'n gesimuleerde koekoeksramen hetzelfde land als de Corbusiaanse witte pilotis, terwijl de onberispelijke horizontale banen van Poissy samenleven met versies van de vliesgevel en de baksteenmuur. Hier is het icono-



fig. 22. Häring, Hans Römer Huis, Neu-Ulm, 1916.

grafische fragmenten van een rijk historisch bewustzijn toegestaan om de homogeniteit van het Modernisme onherstelbaar te verdraaien en te verwringen en te verminken. Deze onbescheiden naburigheid van conflicterende iconografische codes vormt eigenlijk een sensibele die teruggrijpt op de gekwelde, maar vernuftige achttiende eeuwse geest van Lequeu's *'Rendez-vous de Bellevue'* (fig. 29) en die gedurende de negentiende eeuw systematisch werd ontwikkeld onder het etiket van het Eclecticisme. Op deze sensibele werden toespelingen gemaakt tot in 1905-1906, in de *Architekten*-publicatie over de Villa Oswald door Willy Bloch (fig. 30).¹⁷ Daar bestaat de hut-structuur zij-aan-zij met het aan de Gotiek refererende maaswerk, de broeikas vertoont zich naast een romaneske portico die bekroond wordt door een aan het Klassicisme refererende balustrade, terwijl het torentje uit een ver land, achterin een exotisch smaakje aan het huis toevoegt. Deze 'levende catalogus' van zinnelijke representatie vindt z'n hoogtepunt in Aalto's zomerhuis te Muuratsalo (fig. 31) waar de grote variëteit van het baksteen- en tegelwerk zich onverholven ontvouwt met de wilde overvloedigheid van een beddesprei. Dit is het bewustzijn van het *dosier* waar dingen worden opgeslagen om voor uitsterven te worden behoed: hier ontvouwt zich de zichtbaarheid in al z'n spektakel, z'n gelijkvormigheden worden tentoongespreid, z'n verschillen, z'n verwante legendes, of z'n historisch beladen zinnelijke materialiteit.

Dit beeldenstormend gebaar, dat Mies zich nooit zou hebben laten maken, onthult geen nieuw soort belangstelling voor nieuwigheden of vindingrijkheid. Het is veeleer en vooral een wijziging in de conceptualisering van de status van het gebouw ten opzichte van de stad. Want tegenover de uniforme en homogene iconografie die door het internationaal appél van het Modernisme werd afgekondigd, koos Aalto het 'anachronistische' pad van het gebouw als stad. In plaats van het enkelvoudige ondernemers-image dat door homotopia gecultiveerd werd, verwelkomde heterotopia zo de symbiose van een aantal conflicterende iconografische fragmenten. Er is in het Cultureel Centrum in Wolfsburg (fig. 32) geen enkele overheersende iconografie. Door te zinspelen op kerkelijke architectuur in Siena verlenen de horizontale banen van groen marmer, naar het hoofdplein gekeerd, het voorhof een passende stedelijke 'grandeur'. Langs de wegzijde suggereert een karikatuur-versie van de Poissy-doos, opgetild op pilotis, de verantwoordelijkheden van een straat-arcade. Een exotische pagode en de willekeurige gebouw-fragmenten die uit de grond lijken op te groeien, vermengen vanuit het park gezien (fig. 33), hun skyline met die van de stad, en het doet je denken aan het heterotopische beeld van de stad zoals je haar vanuit de buitenwijken waarneemt. Deze sensibele, die zeker wat te danken heeft aan de Engelse blok-compositie, genoot grote populariteit in Skandinavië, in het bijzonder op het gebied van huurhuizen, zoals bij Ulrick Plesners gebouw voor de Studenten Vereniging (fig. 34) in Kopenhagen.¹⁸ De homotopische ruimte van orde die representatie voorstelde als een simultaan tableau is op vergelijkbare wijze vernietigd in zowel Aalto's Cultuurhuis (fig. 35), als in Frank Furness' Jefferson Medical College Ziekenhuis (fig. 36). Het gaat er niet meer om een eenheidsbeeld te geven, maar om op het niveau van de iconogra-

fig. 23. Lindqvist, *Villa Johanna*, Helsinki, 1906.

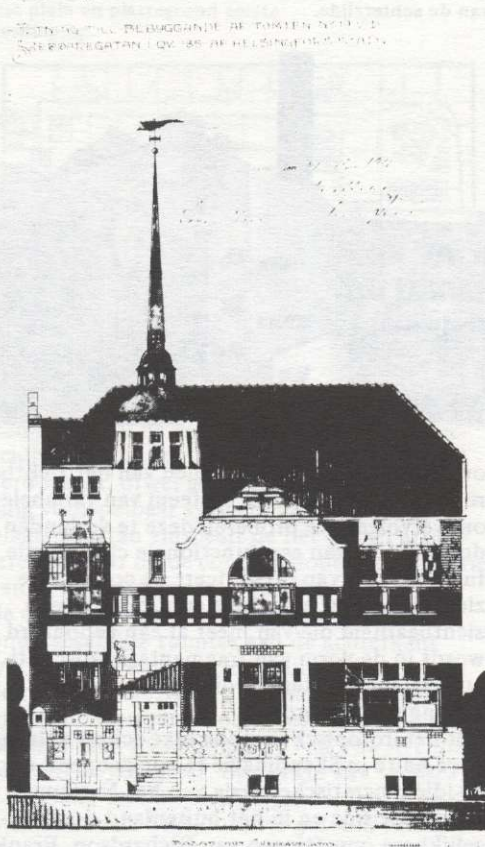


fig. 24. Gesellius-Lingren-Saarinen, *Hvitträsk-Atelier*, Kirkkonummi, 1902.



fie een geschiedenis van herkenbare types te herstellen. In het Cultuurhuis is de kantoorvleugel gehuld in de iconografie van een Modernistische kantoorflat, het theater wordt bekroond door een koperen punt dak van het traditionele stedelijke monument, de portiek beweegt heen en weer tussen een privé-ingang en een openbare arcade. Op soortgelijke wijze kijken in het Jefferson Medical College Ziekenhuis de ziekenzalen en de klinieken terug tot de status van een gewoon woonblok, waardoor de iconografische voornaamheid van de collegezaal benadrukt wordt. In plaats van slechts medeplichtigen te zijn van een sprake-loze zichtbaarheid van de eenvormigheid, tekenen het theater, de kantoren en de portiek van het Cultuurhuis zo hun eigen plattegrond en doorsnede, positioneren ze hun afzonderlijke volumes en definiëren ze hun individuele zinnelijke iconografie - niet in een poging om een Functionalistische taxonomie te vereren, maar juist om een multivalente welvoegelijkheid te vieren.

fig. 25. Bijvoet en Duiker, *Strommeerkade 64*, Aalsmeer, 1924.

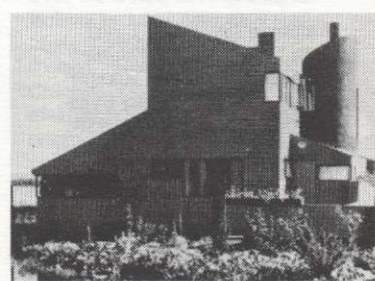
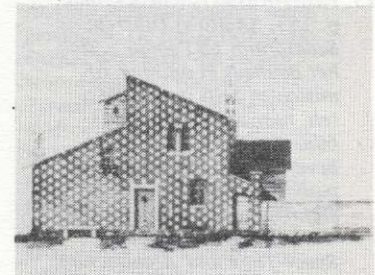


fig. 26. Staal, *Huis*, Bergen, 1916.



fig. 27. Herholdt, *Villa Kittendorf*, 1852, houtsneede.



16. Zie voor het Huis te Aalsmeer van Bijvoet en Duiker en het Huis te Bergen van J.F. Staal' Gustav Brandes: *Neue Holländische Baukunst*, Carl Schönmann Verlag, Bremen, p. 59. Het Huis te Aalsmeer werd in het bijzonder besproken en geïllustreerd in het Finse tijdschrift *Arkkittehti*, Vol. XI, 1931, pp. 52-54, in een artikel over Nederlandse architectuur. Zie voor de A. Kittendorff Villa van J.D. Herholdt: Knud Millech, Kay Fisker, red., *op. cit.*, p. 57.
17. De Villa Oswald werd gepubliceerd in het Deense tijdschrift *Arkitekten*, Vol. VIII, 1905-1906, p. 49, in een artikel over 'Rhinsk Arkitektur'. Hoe dan ook, stilistisch eclecticisme werd in Skandinavië ontwikkeld door de Zweden Axel Nyström en Ferdinand Boberg, alsook door de Deen Jens Villh. Dahlerup, wiens Theater in Tivoli (1874) een zeer ver volmaakt werk is.
18. Zie Knud Millech, Kay Fisker, red., *op. cit.*, p. 253: 'De Nederlandse renaissance onder Christian IV beleefte hier een nieuwe jeugd door Engelse invloed.' Zie ook: Tobias Faber, *Danish Architecture*, Det Danske Selskab (vert. Frederic R. Stevenson), Kopenhagen, 1964, pp. 145-146.

fig. 28. Aalto, *Jyväskylä-Academie*, 1950, beeld van de vleugel voor studiegroepen.

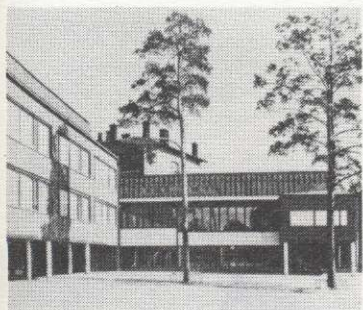


fig. 29. Lequeu, *Rendezvous de Bellevue*, circa 1820.

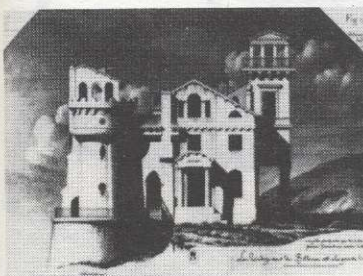


fig. 30. Boch, *Villa Oswald*.

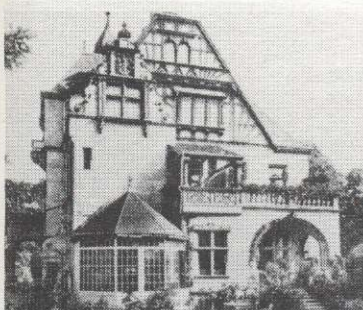


fig. 32. Aalto, *Cultureel Centrum*, Wolfsburg, 1958, beeld vanaf de weg.

fig. 31. Aalto, *Zomerhuis van de architect*, Muuratsalo, 1953, keramiek- en baksteenexperimenten.

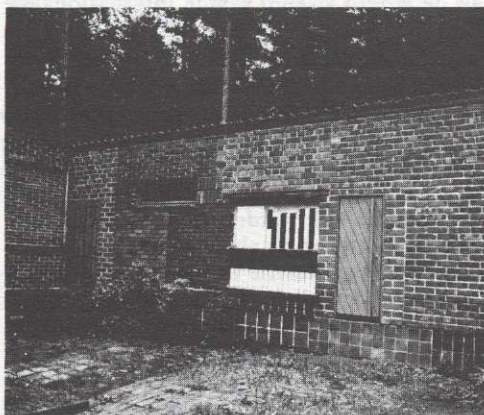


fig. 34. Plesner, *Gebouw voor de Studenten-Vereniging*, Kopenhagen, 1909-1910.

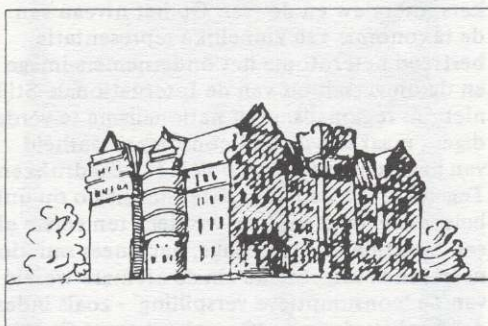


fig. 35. Aalto, *Cultuurhuis*, Helsinki, 1955.

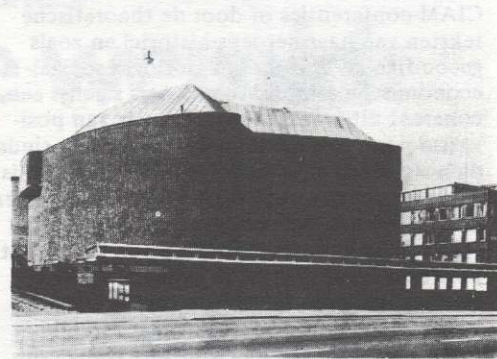


fig. 36. Furness, *Jefferson Medical College Ziekenhuis*, Philadelphia, 1875.

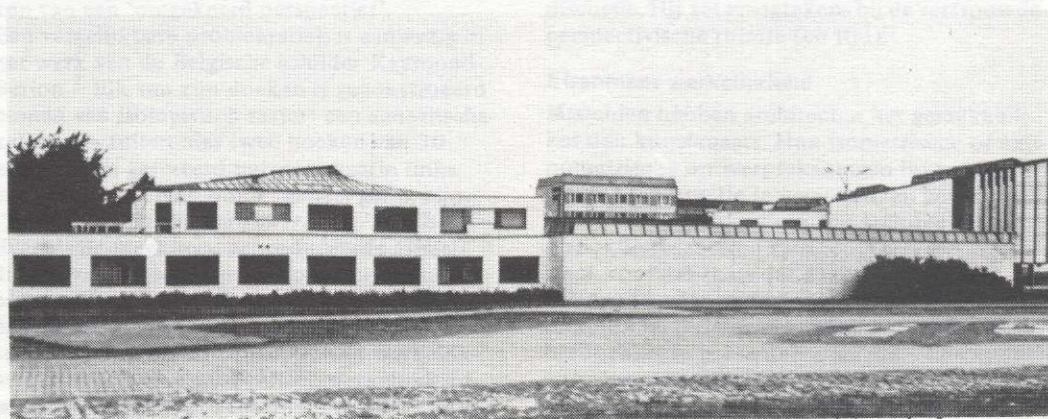
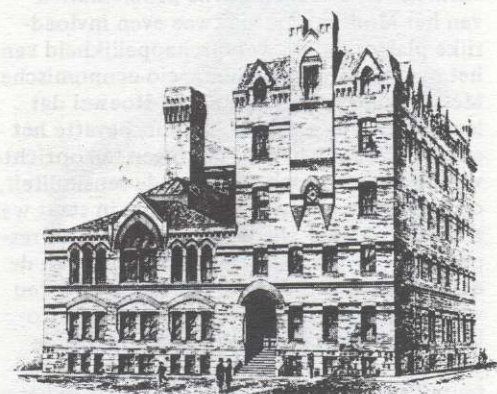


fig. 33. Aalto, *Cultureel Centrum*, Wolfsburg, 1958, beeld vanuit het park.

Moderne architectuur - tenminste, zoals onderwezen door de aforismen van de verschillende CIAM-conferenties of door de theoretische teksten van haar beroeps-historici en zoals gecodificeerd door het na-oorlogse sociaal-economische establishment - was slechts een coherent uitgewerkte manifestatie van positivisme dat, geworteld in de Verlichting sindsdien steeds de trouwe en gehoorzame slaaf is gebleven van het westerse denken. Geïnspireerd door z'n achttiende eeuwse resultaten in het veld van de natuurwetenschappen, slokte het positivisme gedurende de negentiende eeuw de nieuwgeboren takken op van de sociale wetenschappen en de linguïstiek, terwijl het tegen het begin van de twintigste eeuw erin slaagde het bankroet te bewerkstelligen van het klassieke *mimesis*-principe dat de velden van kunst en architectuur had beheerst. Het positivisme was dus instrumenteel in het vormen van de ideologische problematiek van het Modernisme via twee even invloedrijke platforms: de wetenschappelijkheid van het ontwerpproces en het socio-economische Messianisme dat het beloofde. Hoewel dat laatste ons hier niet bezighoudt, bevatte het eerste een aantal herwaarderingen ten opzichte van de homotopische ordenende sensibilliteit, op basis waarvan het Modernisme in staat was z'n doctrine met alledaagse erkenning en respect te bekleden. Met de verplaatsing van de administratieve en economische prioriteiten van het Westen in de richting van gecontroleerde en voorspelbare productie, werd de wetenschappelijke categorie van een consistente en systematische methodologie in het architectonisch denken geïntroduceerd als z'n noodzakelijke en afdoende ontwerpprincipes, zonder dat de architectuur ooit de haar toegevoegde rol als wetenschap bestreed. In feite werd geloofd dat de architectuur enkel door haar verblinde erfdeel van kunst te boven te komen, ooit in een positie zou kunnen geraken dat ze de productieve doelen van de geïndustrialiseerde maatschappij zou kunnen dienen. In elk geval was de moralisering van de beslissing om de productieve doelen van de industrialisatie op één lijn te brengen met een 'esprit nouveau' al verworven gedurende het negentiende eeuwse kunsthistorische en filosofische erfgoed van het concept van de 'Zeitgeist'. Zo verscheen homotopia via de

verschoven categorieën van consistentie en systematische methodologie - binnen het historische verband van de jaren 1920-1950 - als de *modus vivendi* van de Internationale Stijl

Aan de andere kant speelde heterotopia - weer binnen hetzelfde historische verband - een net zo kritische, doch verzwegen rol. Op het niveau van de planimetrische en sectionele syntaxis negeerde het de constitutionele codificaties die door de geïndustrialiseerde productie noodzakelijk werden, zodat het bescherming bood tegen de absolute standaardisatie van de bouwindustrie en het tenietdoen van de *techne* (vaardigheid in arbeid) door de assemblage-lijn. Op het niveau van de taxonomie van functies weerstond het de interpretatie van architectuur als wetenschap in plaats van kunst. Op die manier vermeerde het zowel de kwantificeerbare steriliteit van het Functionalisme als die 'behaviouristische' noties die het architectonische denken van de jaren vijftig en zestig teisterden, zoals de socio-economische data-analyse, het gebruikers-interview en de rest. Op het niveau van de taxonomie van zinnelijke representatie bestreed heterotopia het ondernemers-image en de universaliteit van de Internationale Stijl, niet om regionalisme of nationalisme te verdedigen, maar om de niet-consumeerbaarheid van het architectonisch object te benadrukken. Tegelijkertijd liep het echter het risico op dubbele wijze 'opgepakt' te worden: ten eerste als een doctrine die de collage, het fineer sanctioneert, en in uitgebreide zin de efemere wereld van de 'consumptieve verspilling' - zoals inderdaad gebeurde in de 'Complexity and Contradiction-affaire'; en ten tweede als een doctrine die individueel expressionisme sanctioneert, en in uitgebreide zin de blinde speurtocht naar nieuwigheid - zoals, zelfs vandaag de dag de heersende interpretatie van Aalto is. Op deze manier werd Aalto de rol van theoretische leermeester ontzegd en is hij in plaats daarvan altijd beschouwd als het onverklaarbare 'raadsel' van het Modernisme.

Maar hij was nooit een Modernist. Op de institutionele en ideologische niveaus is de betekenis van z'n heterotopische sensibilliteit gelegen in de weigering om positivisme te accepteren en bijgevolg de geïndustrialiseerde productie en 'consumptieve verspilling'.