

HALF AN HOUR OF SILENCE
CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Good architecture is unique—not so much because it is rare, but because it makes a space special. The occurrence of good architecture is based on a contrast with the context: something different is happening here, something unknown, something that wants to be understood but that, at the same time, resists immediate understanding, in such a broad and fundamental manner that everything soon gets involved. Thus, good architecture does not so much provoke an aesthetical or ethical experience as an existential one, precisely because that which envelops human beings continuously—space—is at stake.

It is clear that such an interpretation of the quality of architecture rests on an individual experience. Shared, useful or political meanings are not that significant—or at least not immediately. What is important is the fact that the singularity of a building, a space, a place, engenders in one individual the illusion of being on the trail of something outstanding. This does not mean that a spectacle is being performed—spectacular architecture enforces itself as an exception, while it is precisely the discovery that should be predominant. Rather than overruling the noise of the world with racket, good architecture silences all the rest for one moment by making an inner silence audible—as written by Le Corbusier at the end of his life in *Mise au point*: ‘Thrown back on myself, I was reminded of the remarkable phrase in the *Apocalypse*: “A silence fell in heaven, of about half an hour.”¹ This silence can obtain meaning in different ways, depending on the architecture itself, but also on the listener.

1

A first form of singularity is pragmatic: good architecture opens the way for a possibility that did not exist before. It creates, in other words, the impression that life can always be lived differently than prescribed by the dominant customs. Architecture—it might as well be a design, a paper project or even a concept—turns the client (and each spectator) temporarily into a Houdini, who gets provided the means to detach himself from the straitjacket of the well-known conditions, laws and prescriptions. The context in which an exception is established is thus not the immediate environment, but the actual, automatised or even industrialised culture.

A house detaches itself from the norms of the *lifestyle*-press, from the allotment regulations, from the good taste of a district... an urban intervention makes the city lively, complex or even dangerous again... a museum is so boring, uniform and ordinary that it becomes almost invisible... a design asks attention for what we all too often do not wish or dare to face... a concept disentangles with remarkable clarity a corroded knot of concerns, desires, layers and contradictions... a construction

is erected and executed in a rare but exemplary fashion... or a building organises a programme so precisely that it seems to be at a new beginning. When something like this—literally—becomes reality, in a modest fashion the old avant-garde position of architecture remains intact: the imminent totalisation and uniformisation of culture—the rigidity of the habits and meanings with which human beings make sense of their lives—is counteracted in a very applied way. Or, as Jean Baudrillard said it in a conversation with Jean Nouvel: ‘A work of art or architecture is a singularity, and all these singularities can create holes, interstices and voids in the metastatic fullness of culture.’²

2

The second kind of singularity that architecture can claim is technical in nature. Being prepared to be overtaken by one work of architecture is also the only way to do justice to the difficulty of *making* and *devising* architecture. It is, in other words, a paradoxical way of denying the existence of good architecture: there is no good architecture—there are only good buildings, designs, proposals, projects and operations. Good architecture does not become visible by means of recognisable features that refer to classic models, technical prescriptions or aesthetical preferences. Rather the opposite is true: good architecture manifests itself firstly, no matter how briefly, by overthrowing—or at least by questioning—every known set of references.

As soon as something allows itself to be reduced to a formula—and to a directive, a current or even an oeuvre—architecture threatens to become unambiguously cognisable, and both the needs of the human being that is ‘served’ by the architecture, the specific features of the brief and the site, and the meaningfulness and the necessity of the pursuits of the architect get lost. Good architecture is therefore not obliged to anything external to the project. Making architecture—and appreciating it—resides in time and again reformulating everything that is known, so that it is experienced again as new, in a paradoxical and relative manner. The opposite is unthinkable, as Adorno stressed it: ‘Obligatory standards would nowadays only be prescribed and therefore not obligatory, even if they enforce obedience. Following these norms would mean nothing but docility and amount to a pastiche or a copy.’³

3

The way in which this approach is related to history—and to historiography—is a third illustration of its validity. Indeed, how is it possible to structure the history of architecture if it consists or can consist only of incidents? How to discover patterns and connections between buildings if these can only be ‘good’ (and thus can be

handed down to history rather than to oblivion) if they manifestly deny patterns or connections? The answer lies in a reversal of the question: doing justice to historical events is only possible if historiography is engrafted against generalisation by the vaccine of a critical loyalty to each singular work of architecture. Writing or imagining history is in this sense impossible without continuing to respect the complexity of one good building or one valuable design.

Manfredo Tafuri's historiographical project can serve as a consequent illustration, while the book that he (together with Luigi Salerno and Luigi Spezzaferro) devoted to the Via Giulia —on each building in one street in Rome—is the most concise example of this project. Also Geert Bekaert has constantly interwoven the singular architectural experience with his activities as a historian: speaking about architecture, no matter in which way, departs initially from the factual and secluded confrontation with a realisation or an architectural project: 'The novel of architectural history has to be written not to support or contradict some conception of architecture, but to narrate the veritable facts of architecture as concretely and as convincingly as possible.'⁴

4

Consequently, architecture can never be 'complete'. In other words: not everything can become architecture—let alone architecture of good quality. The peculiar work of architecture distinguishes itself from its surroundings and from the rest of the world, which might be designed (or not), but that in each case waits to be 'punctured' by one new, unique, good (or rather: better) form of architecture. The fourth, last, and probably deepest ground beneath the existence of this mechanism is its founding character: in an undifferentiated field, in an infinitely large chaos, one building suddenly establishes a centre, by means of an internal spatial articulation and organisation, that can be projected onto the wide environment. As such, soon the entire world is not only organised but also understood—no matter how shortly this conjuring and powerful insight spreads itself.

Of course, thanks to this aspect architecture tries to transfer old religious, sacred, holy, mystical, spiritual or cosmic claims to a disenchanted world. Differently put: modern panic—the obligation to oversee and apprehend the entire world in a few seconds—is turned inside out: the awareness of the infinity of the world and of its unknowability (certainly not yet a thing of the past) is faced from within the temporary bastion of good architecture. Mircea Eliade wrote a complete book on this, *The Sacred and the Profane*, which included this sentence: 'In the homogeneous and infinite expanse, in which no point of reference is possible and hence no *orientation* can be established, the hierophany reveals an absolute fixed point, a centre.'⁵

These are four possible ways in which good architecture can manifest itself. And *very good* architecture? That succeeds in making the cultural, technical, historical and sacred singularity audible all at once.

1

Le Corbusier, *Mise au point* (Paris: Force vivre, 1966), 22.

2

Jean Baudrillard and Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 21.

3

Theodor Adorno, *Ohne Leitbild: parva aesthetica* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 14.

4

Geert Bekaert, 'Architectuurgeschiedenis en -kritiek', in: Geert Bekaert, *Nergens blijven. Verzamelde opstellen Deel 6. 1991-1995* (Ghent: WZW, 2008), 354.

5

Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane* (Hamburg: Rowohlt, 1957), 17.

SOCIAL SPACE AND STRUCTURALISM HERMAN HERTZBERGER

Although the space for social exchange in buildings is constantly being marginalised and sacrificed for budgetary reasons, it is constantly discussed. You also constantly hear that 'social' media are making concrete social space redundant. Yet this disconcertingly expanding mania for contacts displays an endearing need for community. The impression that emerges is of a severely off-balance relationship between private life and social life. We can also see this virtual and therefore abstract world as a sign that there is something sufficiently wrong with the concrete world that it should alarm us as architects.

Greater attention to (the elaboration of) the communal (public) area within a building can transform this from a simple circulation space into a full-fledged place of abode experienced as communal. The idea is to create places where people can meet, randomly or with intent, and where activities of communal interest find a place. This does not merely require more space—the elements that have allocated roles and therefore serve a specified function, and in that sense behave as territory, must become penetrable and not turn away from the communal like fearful bastions; they must be as open to the communal as possible.

We should not underestimate the importance of spatial conditions for social structures. Social cohesion arises primarily

zomaar, toevallig, aanbiedt en wat vervolgens gevonden wordt—alles wat voorhanden is, bijna als een *reality as found*.

Intentionaliteit en realiteit zijn dus erg verschillende begrippen; het ene maakt immers gebruik van het andere. De realiteit is wat er is, terwijl intentionaliteit telkens opnieuw lijkt te willen maken—op basis van de realiteit—wat er nog niet is, wat nog moet worden bedacht, geïdealiseerd, geprojecteerd en misschien zelfs gewoon ‘geworpen’.

Het brengt me tot nog een ander element in de mix. Goede architectuur is een goed project. Het lijkt onvermijdelijk om in deze overpeinzing van een dergelijke reeks zwaarwichtige begrippen uiteindelijk bij een tautologie te belanden. Om een tautologie gaat het hier echter niet. Als een set van met elkaar verwante begrippen, maakt zowel de architectuur als het project een terrein toegankelijk waar de intenties alleen maar indirect duidelijk worden. Het project moet als het ware voor zichzelf kunnen spreken. Spreken kan alleen maar als het vocabularium precies is ontwikkeld, als de elementen op hun plaats zitten. Het maken van goede architectuur is zoals opnieuw leren spreken. Alles wat al is gezegd is fundamenteel, alle woorden bestaan al. Ze moeten dus niet op een inventieve manier worden gecreëerd, maar op een intentionele manier worden ingezet. Dat levert als resultaat nieuwe zinnen op, die samen met hun grammatica tot stand komen, en daarbij—als het goed is—toch nooit als complete on-zin eindigen.

EEN STILTE VAN EEN HALF UUR CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Goede architectuur is uniek—niet zozeer omdat ze zeldzaam is, maar vooral omdat ze een plek uitzonderlijk maakt. De ervaring van goede architectuur is gebaseerd op een contrast met de context: hier gebeurt iets anders, iets onbekends, iets dat begrepen wil worden, maar dat tegelijkertijd weerstand blijft bieden aan onmiddellijk begrip, op een zodanig brede en fundamentele manier dat al snel alles erbij betrokken wordt. Goede architectuur provokeert dus niet zozeer een esthetische of ethische ervaring als wel een existentiële, omdat precies dat wat mensen voortdurend omhult—de ruimte—op het spel staat.

Het is duidelijk dat een dergelijke invulling van de kwaliteit van architectuur op een individuele beleving berust. Gedeelde, bruikbare of politieke betekenissen zijn van weinig belang, althans niet meteen. Het gaat erom dat de uitzonderlijkheid van een gebouw, een ruimte, een plek, in één individu de illusie wekt iets buitengewoons op het spoor te zijn. Dat wil niet zeggen dat er een spektakel wordt opgevoerd—spektakelarchitectuur dringt zich als uitzondering op, terwijl het net de ontdekking is die voorop moet staan. Eerder dan het lawaai van de wereld met kabaal te overstemmen, legt goede architectuur al het andere voor even het zwijgen op door een innerlijke stilte hoorbaar te maken, zoals opgetekend door Le Corbusier aan het eind van zijn leven in *Mise au point*: ‘Op mezelf teruggeworpen, moest ik denken aan die

bewonderenswaardige zin uit de Apocalyps: “Er viel een stilte in de hemel, gedurende ongeveer een half uur.”¹

Die stilte kan op verschillende manieren betekenis krijgen, afhankelijk van de architectuur zelf, maar ook van de luisteraar.

1

Een eerste vorm van uitzonderlijkheid is pragmatisch: goede architectuur opent de weg naar een mogelijkheid die voorheen niet bestond. Ze wekt met andere woorden de indruk dat het leven altijd nog anders geleefd kan worden dan overheersende gebruiken voorschrijven. De architectuur—het kan ook een ontwerp zijn, een papieren project of zelfs een concept—maakt van de opdrachtgever (en van elke beschouwer) tijdelijk een Houdini, die de middelen krijgt aangereikt om zich op een eenvoudige manier los te maken uit het dwangbuis van de vaak alomgekende randvoorwaarden, wetten en voorschriften. De context waarbinnen een uitzondering wordt gevestigd, is dus niet die van de onmiddellijke omgeving, maar van de actuele, geautomatiseerde of zelfs geïndustrialiseerde cultuur.

Een woning onttrekt zich aan de normen van de lifestylepers, aan de verkavelingsvoorschriften, aan de goede smaak van een wijk... een stedenbouwkundige ingreep maakt de stad weer levendig, complex of zelfs gevaarlijk... een museum is zo saai, uniform en gewoon dat het bijna onzichtbaar wordt... een ontwerp vraagt aandacht voor wat we al te vaak niet onder ogen willen of durven zien... een concept ontwart met opmerkelijke helderheid een vastgeroeste knoop van belangen, verlangens, lagen en tegenstellingen... een constructie is op een zeldzaam voorbeeldige manier opgebouwd en uitgevoerd... of een gebouw organiseert een programma zo precies dat het weer aan een nieuw begin lijkt te staan. Wanneer zoiets—letterlijk—realiteit wordt, blijft op een bescheiden manier de oude avant-gardepositie van architectuur overeind: de dreigende totalisering en uniformisering van de cultuur—de verstarring van gewoonten en betekenissen waarmee mensen hun leven zin geven—wordt op een heel toegepaste manier tegengewerkt. Of zoals Jean Baudrillard het uitdrukte in een gesprek met Jean Nouvel: ‘Een architectuurwerk is een singulariteit, en al deze singulariteiten kunnen gaten, opheffingen en leegten creëren in de metastatische volheid van de cultuur.’²

2

De tweede soort uniciteit waarop architectuur aanspraak maakt, is technisch van aard. De bereidheid tonen om zich door één werk van architectuur te laten overvallen, is immers ook de enige manier om de moeilijkheid van het *maken* en het *bedenken* van architectuur recht te doen. Het is met andere woorden een paradoxale wijze om het bestaan van goede architectuur te ontkennen: er is geen goede architectuur—er zijn enkel goede gebouwen,

ontwerpen, voorstellen, projecten en ingrepen. Goede architectuur wordt niet zichtbaar op basis van herkenbare kenmerken, die verwijzen naar klassieke modellen, technische voorschriften of esthetische voorkeuren. Eerder het omgekeerde is waar: goede architectuur manifesteert zich eerst, hoe kortstondig ook, door het omverwerpen (of althans door het in vraag stellen) van elk gekend referentiekader.

Zodra iets zich tot een formule, een richtlijn, een stroming of zelfs een oeuvre laat herleiden, dreigt de architectuur eenduidig kenbaar te worden en gaan zowel de noden van de mens voor wie de architectuur ‘dient’—de specifieke eigenschappen van de opdracht en de site – als de zinnigheid en de noodzaak van de bezigheden van de architect verloren. Goede architectuur verplicht zich dus tot niets buiten het project. Architectuur maken—en appreciëren—berust op het keer op keer herformuleren van alles wat bekend is, zodanig dat het op een paradoxale en relatieve manier weer als nieuw wordt ervaren. Het omgekeerde is ondenkbaar, zoals Adorno benadrukte: ‘Verplichtende normen zouden vandaag de dag louter voorgeschreven en daarom niet verplichtend zijn, zelfs als ze gehoorzaamheid afdwingen. Het volgen van die normen zou niets anders dan volgzzaamheid betekenen en op een pastiche of kopie neerkomen.’³

3

De manier waarop deze benadering zich verhoudt tot geschiedenis en geschiedschrijving is een derde illustratie van de geldigheid ervan. Hoe is het immers mogelijk om structuur te geven aan een architectuurgeschiedenis, als die enkel uit incidenten mag of kan bestaan? Hoe patronen en verbanden te ontdekken tussen gebouwen, als die enkel ‘goed’ kunnen zijn—en dus aan de geschiedenis eerder dan aan de vergetelheid mogen worden overgeleverd—terwijl ze patronen of verbanden manifest ontkennen? Het antwoord ligt in een omkering van de vraag: recht doen aan historische gebeurtenissen is slechts mogelijk indien de historiografie tegen veralgemening is ingeënt met het vaccin van een kritische trouw aan elk uitzonderlijk werk van architectuur. Geschiedenis schrijven of bedenken is in die zin onmogelijk, zonder de complexiteit van één goed gebouw of één waardevol ontwerp blijvend te respecteren.

Als een consequente illustratie kan het historiografische project van Manfredo Tafuri dienst doen, waarbij het boek dat hij in 1973 samen met Luigi Salerno en Luigi Spezzaferro aan de Via Giulia wijdde (over elk gebouw in één straat in Rome) daarvan dan weer het meest kernachtige voorbeeld is. Ook Geert Bekaert heeft de singuliere architectuurervaring steeds verweven met zijn werkzaamheden als historicus: het woord nemen over de architectuur, op welke manier dan ook, vertrekt initieel vanuit de feitelijke en afgezonderde confrontatie met een realisatie of een architecturaal project: ‘De roman van de architectuurgeschiedenis

moet geschreven worden niet om een of andere architectuuroppvatting te steunen of tegen te spreken, maar om de waarachtig gebeurde feiten van de architectuur zo concreet en overtuigend mogelijk te verhalen.’⁴

4

Architectuur kan dus nooit ‘compleet’ zijn. Met andere woorden: niet alles mag architectuur worden, laat staan architectuur van goede kwaliteit. Het uitzonderlijke architectuurwerk onderscheidt zich van de omgeving en van de rest van de wereld, die ontworpen kan zijn (of net niet), maar die er alleszins op wacht om ‘doorboord’ te worden door één nieuwe, unieke, goede (of eerder: betere) vorm van architectuur. De vierde, laatste, en waarschijnlijk diepste bestaansgrond voor dit mechanisme is het stichtende karakter ervan: in een ongedifferentieerd veld, in een oneindig grote chaos, vestigt één gebouw, door zijn interne ruimtelijke articulatie en organisatie, plots een centrum dat op de wijde omgeving geprojecteerd kan worden. Op die manier wordt al snel de hele wereld niet alleen georganiseerd, maar zelfs begrepen—hoe kortstondig dit bezwerende en machtige inzicht ook om zich heen grijpt.

Natuurlijk probeert de architectuur dankzij dit aspect oude religieuze, sacrale, heilige, mystieke, spirituele of kosmische aanspraken over te hevelen naar een onttoverde wereld. Anders gesteld, de moderne paniek—de verplichting om de hele wereld in een paar seconden te moeten overzien en vatten—wordt binnenstebuiten gekeerd: het besef van de oneindigheid van de wereld en van de onkenbaarheid ervan (die zeker nog niet tot het verleden behoort), wordt het hoofd geboden vanuit het tijdelijke bastion van de goede architectuur. Mircea Eliade schreef daar uitvoerig over in *Het heilige en het dagelijkse bestaan*, waarin onder andere deze zin staat: ‘In de gelijksoortige en oneindige uitgestrektheid zonder enig aanknopingspunt en dus zonder enige oriëntatiemogelijkheid, onthult de openbaring van het heilige een absoluut vast punt, een centrum.’⁵

Dat zijn dus vier mogelijke manieren waarop goede architectuur zich manifesteert. En *zeer goede* architectuur? Die slaagt erin om de culturele, technische, historische en heilige singulariteit simultaan hoorbaar te maken.

1
Le Corbusier, *Mise au point* (Parijs: Force vivre, 1966), 22.

2
Jean Baudrillard en Jean Nouvel, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie* (Paris: Calmann-Lévy, 2000), 39.

3
Theodor Adorno, *Zonder richtlijn. Parva aesthetica* (Amsterdam: Octavo, 2012), 14.

4
Geert Bekaert, ‘Architectuurgeschiedenis en -kritiek’, in: *Verzamelde opstellen deel 6. Nergens blijven: 1991-1995* (Gent: WZW, 2008), 354.

5
Mircea Eliade, *Het heilige en het dagelijkse bestaan* (Amsterdam: Abraxas, 2006), 19.