

Gerard van Zeijl

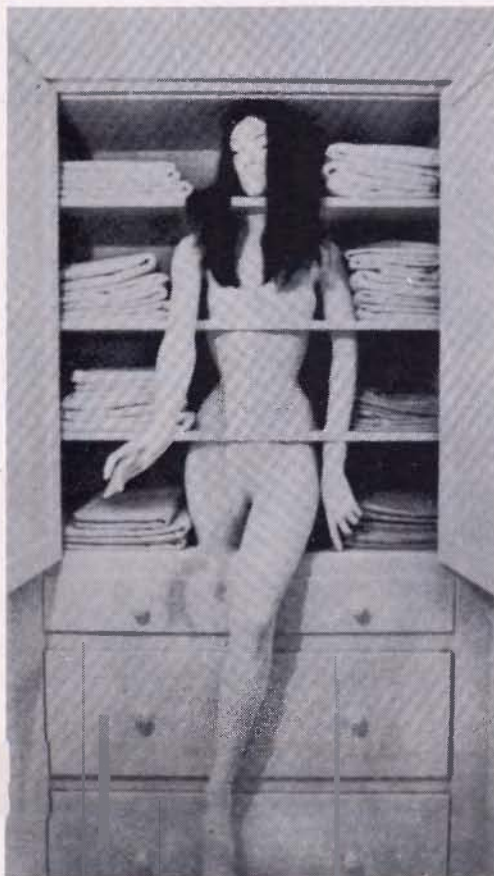
Typologie, het ombuigen van het modernisme

Op verzoek van de redactie schreef Gerard van Zeijl – reeds eerder een kritisch beschouwer van de typologie – onderstaande schets van de contouren en grenzen van de typologie als een inleiding op de vertaling van Christian Devillers' artikel 'Habitat en stedelijke vormen', dat verderop in deze uitgave is opgenomen. (NB)

Le Corbusier legitimeerde in 1958 de Unité d'Habitation met de referentie aan de oceaanstomer en rond deze tijd werden de arena te Nîmes en de stad Prienne als de paradigma's beschouwd voor de verhouding van architectuur en stedenbouw. Sindsdien is de moderne – beeldloze – architectuur opnieuw aan het beeld van de architectuur genageld, terwijl men nu juist het voorstellingskarakter ervan overwonnen dacht te hebben. Een nagel aan de doodskist van de architectuur vormt het type. We beseffen dit, wanneer we Theo van Doesburg's verklaring herlezen: "*In tegenstelling met alle stijlen van voorheen, kent de nieuwe architectonische methode geen in zich gesloten typus, geen grondvorm*"¹. Van Doesburg zag vooruit naar een typeloze architectuur, zoals ook de moderne muziek haar grondtoon had laten vallen.



1. Theo van Doesburg, *Naar een beeldende architectuur*, SUN, Nijmegen, 1983, p. 91.
2. Alan Colquhoun, *Essays in architectural criticism*, MIT Press, 1981, p. 43 + p. 47.



Womanhouse, Sandra Orgel, L. A., Californië 1972

Alan Colquhoun keek bij gelegenheid nog eens terug, wanneer hij zich via Maldonado ten koste van een persoonlijk creativiteit uitsprak voor het gebruik van het type (weliswaar een 'kankergezweel'), dat reeds eeuwen door het volk was aanvaard².

Sinds de jaren '70 hebben architecten en historici het typologisch onderzoek ingezet om het modernisme aldus om te buigen en het a-historische perspectief van typeloosheid te verleggen naar een oorsprong van de architectuur: het type. Met de herintroductie van de typologie, als een erfenis van de 18de- en 19de eeuwse classificatiemethoden, werd niet alleen een halt toe geroepen aan de vervreemding van de normatieve plattegrond uit de Frankfurter dagen, waarin het *Existenzminimum* was vastgelegd, maar werd tevens de afbraak van de historische stad gepareerd met de uitbouw van criteria die aan de geschiedenis ervan ontleend. De stad werd nu gezien als het collectieve geheugen, waarin typen lagen opgeslagen, welke door langdurig gebruik waren 'geijkt'. Giedion's operationele geschiedschrijving, welke het ruimteconcept van het 'moderne' moest legitimeren als een universeel beginsel, maakte plaats voor een andere operationaliteit, welke eveneens zinspeelde op het onveranderlijke: de invariant. De analyse van het dagelijkse sociale programma, dat met het ruimteconcept werd verknoopt veranderde in de analyse van de concrete constellatie van huis en stad, dit terwille van een interpretatie en soms een letterlijke imitatie.

Vooral in de politieke strijd, welke het toneel van die dagen tekende, zoals dat van de stadsvernieuwing in Bologna, werd dit typologisch onderzoek als een objectief instrument gezien om de vigerende moderne concepten te weerleggen, welke inmiddels de dekmantel vormden van de operaties van overheid en speculant.

Het wantrouwen in een dergelijk mechanisme leidde er in Brussel toe, dat de woordvoerder van de actiegroep ARAU, Maurise Culot, verklaarde dat de enige weg die nog open stond voor de architecten, die van de imitatie was, hiermee aangevend hoe speculatief het idioom van de Avant Garde was geworden.

Het is onder meer via het heropnemen van het principe van de imitatie, welke eeuwenlang de traditionele kunsten had beheerst, dat nu tevens een uitzicht ontstond op het zg. archetype, dat als ideaaltype de essentie van architectuur zou vertegenwoordigen. Deze essentie zou de autonomie van de architectuur betreffen en zich prijsgeven via de weg van de ontwerparbeid, die in zekere zin een vorm van kunst is en zich aldus onderscheidt van de analyse, van de stedelijke typologie, die zg. architectonische kennis zou produceren.

De scheidslijnen tussen bestaande en verworven kennis, welke zich in de architectuur verhouden als kunst en wetenschap, worden door sommigen strikt genomen, terwijl het voor anderen zo is, dat de verhouding tussen type en typologie nu juist kenmerkend is voor het paradoxale karakter van architectuur.

De indruk bestaat echter eveneens, waar architectuur opnieuw als een vanzelfsprekend cultureel fenomeen naar voren treedt, dat niet alleen de scheidslijnen wegvallen, maar dat de legitimatie die men aan het type en de typologie hecht, niet langer noodzakelijk is.

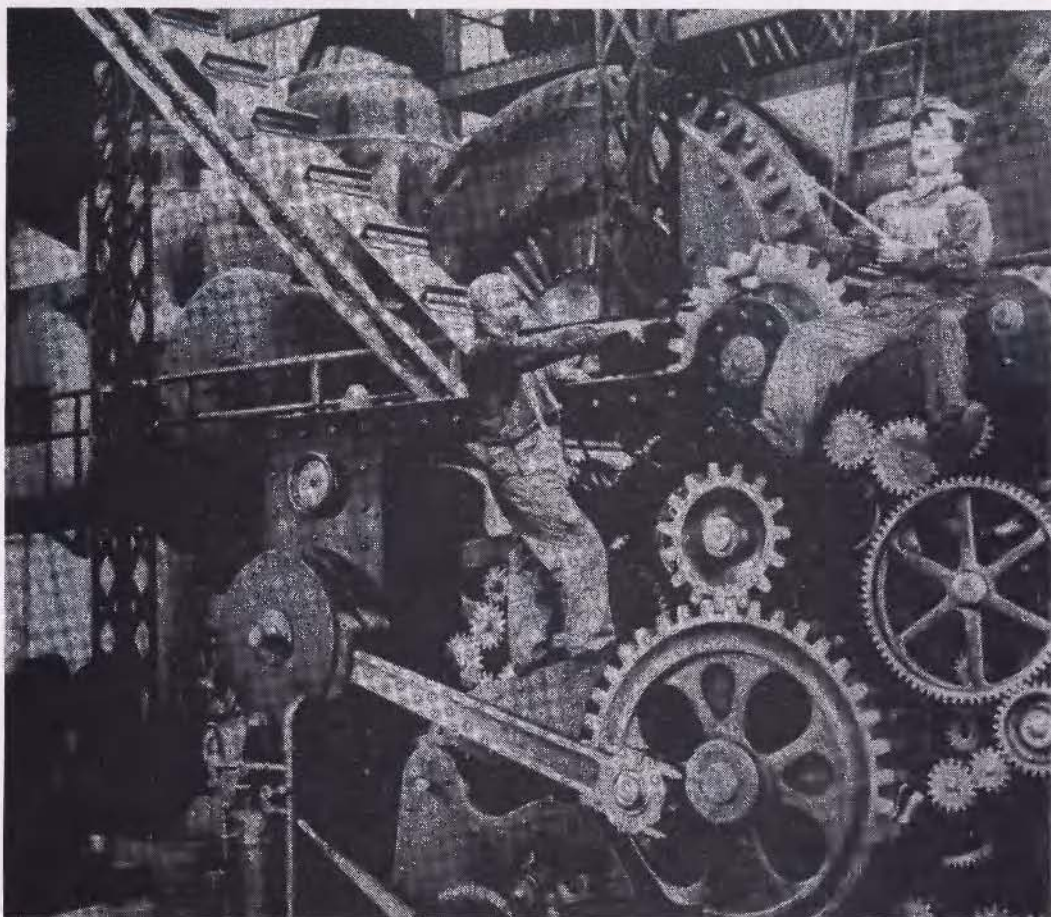
De typologie is dood – lang leve het type

De discussie rond de architectuurtypologie lijkt te zijn achterhaald, een enkele maal flakkert het vuur nog eens op. Zeker is, dat het architectuurdebat niet langer meer wordt beheerst door de typologie en zeker niet als politieke legitimatie. Het instrument van de typologie blijft wel onder handbereik, echter meer als paspoort voor een stedelijke problematiek dan om het zelfvertrouwen van de architectuur te staven.

De architectuur deelt dit zelfvertrouwen mee in fenomenen, zoals de museum 'boom', die in Duitsland en Amerika van zich doet spreken en in de High-Tech, die het optimisme van de Angelsaksische landen tekent. Terwijl het Postmoderne citaat lijkt te zijn uitgeketterd, blijkt de aandacht zich tevens te verleggen naar een radicalisering van het moderne architectuurconcept, dat zich a posteriori openstelt voor de metropolitane cultuur. Zo maken de woordvoerders van deze laatste opvatting zich duidelijk geen zorgen over de breuk tussen huis en stad, maar aanvaardden deze als een toenemende vorm van massaficatie. Evenals de aanhangers van de High-Tech wensen zij de huidige produktiekrachten met alle inherente sociale programma's onder ogen te zien en ze zelfs te provoceren.

De typologie, die de hernieuwde belangstelling in de jaren '60 en '70 vooral ontleende aan de problematiek die in het spanningsveld tussen architectuur en stad werd opgeroepen, loopt het risico – zeker als gevolg van de recente ontwikkelingen – onder de voet gelopen te worden.

Wellicht ligt de oorzaak hiervan in de connotaties die met het herstel van de traditionele stad gepaard gaan. Immers wenst Krier niet het herstel van het laat-barokke bouwblok op grond van de



Modern Times, Charles Chaplin, 1936

these van Camillo Sitte die in de 19de-eeuwse *Großstadt* het gesloten stadsbeginsel verdedigde? Zo pleit Krier via Sedlmayr's *Verlust der Mitte* voor een "*Stadtraum*" versus de gefragmenteerde open planning van de 20ste-eeuw.

Als we de pleitbezorgers voor een meer planmatige benadering van het Europese historische erfgoed³ mogen geloven, gaat het echter naast ideële kwesties tevens om financieel lucratieve doeleinden, waarmee miljarden zouden zijn gemoeid. Architectonisch erfgoed zou "*een theoretische inbedding*" behoeven. Wellicht een toekomst voor de typologen?

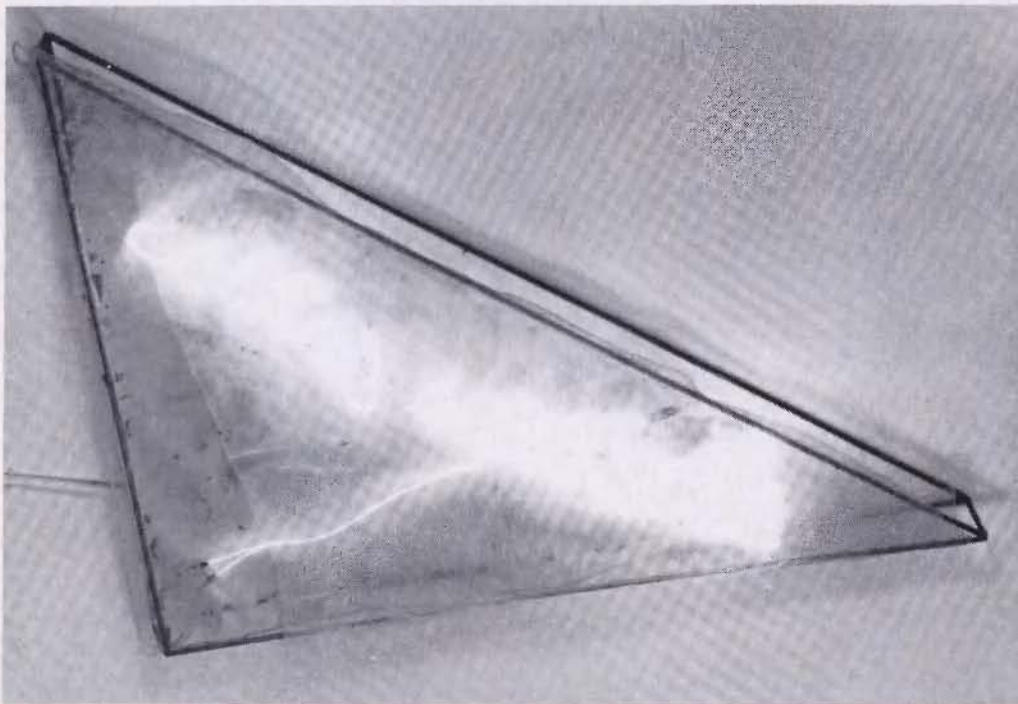
Thans wordt het typologisch instrument, dat zich in de ogen van inventieve ontwerpers binnen de ontwerppraktijk opdrong als een vorm van pseudo-wetenschappelijkheid, als een academisch dogma terzijde geschoven. Het zijn veelal die ontwerpers, wiens liberale acceptatie van de metropool niets anders inhoudt dan de radicale voortzetting van het moderne – typeloze – architectuurconcept. Hun opstelling wordt gekenschetst door een lucide strategie binnen het kader van een consumptiemaatschappij, welke nu eenmaal haar scenario afwerkt tot in de uiterste consequenties. Zo vermeldde de tekst van het recente colloquium over *Modernisme en de stad* in Leuven (october 1986): "*De stad en dan vooral de grootstad, de metropool is immers bij uitstek de plaats, waar dit "moderne" tot uiting komt als maatschappelijke en culturele realiteit. Immense concentraties van mensen en objecten, verdichting en versmelting, chaos, snelheid, onoverzichtelijkheid en onvoorziene gebeurtenissen horen bij de stad en geven inhoud aan haar architectuur*". Een van deze consequenties wordt bv. zichtbaar in de wijze waarop de verhouding tussen architectuur en massificatie op de spits wordt gedreven. In Nederland gebeurt dat ondermeer in Herman de Kovel's ontwerp voor een wolkenkrabber voor 100.000 inwoners uit 1984, in welk ontwerp de conventionele criteria middels schaalloosheid en vervreemding worden ontregeld terwille van een sociale condensatie. Een ander voorbeeld van deze professionalisering van de onverschilligheid tov humaniteit en sociabiliteit vormt het plan

voor een gridstad van Gerard Fischert en Han de Kluyver, dat onder de titel "*Naar een onverkorte stedenbouw*" werd gepubliceerd in *Oase*⁴. Zij treden in het voetspoor van Dobbelaar en de Vroom, die inmiddels – door hun '*blauwe koffer met plan-typen*' – bekend staan, als degenen die de traditie van stedenbouwkundige plannen slechts uitspelen op grond van inspraak- en doelmatigheidscriteria.

Binnen deze laatste ontwikkelingen, waarin de vraag naar culturele identiteit in haar tegendeel wordt omgezet is zeker geen plaats voor een van de woordvoerders van de Franse typologische school, Bernard Huet, die nu juist de "*leer van het sociale karakter van de ruimte*" van toepassing wil verklaren op het – in zijn ogen – onvermogen om de explosieve groei, alsmede de gehele constellatie van een grote stad in toom te houden door een antwoord te geven op de verschijnselen van massificatie. Het verwijt dat men Huet maakt is, gezien zijn verwerping van de Moderne Architectuur als een elitair concept tesamen met zijn herhaalde referentie aan het ambacht van de architectuur, dat hij een eenduidige terugkeer zou willen naar bestaande typen.

De typologie lijkt nu – buiten de tegenstelling stad en metropool – als de grote mode van de jaren '70 het veld te hebben geruimd voor een opvatting, dat de oorsprong van architectuur niet in het woord – dus in het begrip – is gelegen. Via het tactiele beeld, dat de architectuur vaak aan de kunst ontleent, zien we echter dat deze hernieuwde tendens naar imitatie weliswaar verband houdt met het enigma van het archetype, maar zich minder gelegen laat liggen aan de typologie als leer. Vanuit de kunst valt een toenemende interesse te constateren voor het fenomeen architectuur. Het ziet er zelfs naar uit, dat de architectuur als de moeder van de kunsten in ere wordt hersteld en de echte mythe van het beeld inmiddels wenst te onderscheiden van een valse representativiteit. Een thematiek waarin Roland Barthes reeds eerder verheldering had gebracht⁵. Kunstenaars als Alice Aycock, Bruce Naumann, Mario Merz, Per Kirkeby bewegen zich rond de pertinentie van het beeld of het nu literaire inter-

3. G. J. Ashworth & H. Voogd, "Marketing van het Europese erfgoed", *Plan*, 1986, 9, p. 28.
4. Zie O 9/10 1985.
5. Roland Barthes, *Mythologieën*, Arbeiderspers, 1975.



Citta Irreale, Mario Merz, 1968

6. Bart Lootsma, "Beeldende kunstenaars op het terrein van de architect", *Openbaar Kunstbezit*, 1986, 9.
7. Hans van Dijk, "Learning from Paris", *Archis*, 1986, 9, p. 48.
8. Aldo Rossi, "The architecture of the city", Cambridge, 1982.
9. Geert Bekaert, "Imitatie als levensbeschouwing", *Wonen-TA/BK*, 1983, 10, p. 20.

pretaties, vervreemdende installaties betreft of dat herinneringen aan het verleden, dan wel associaties met nieuwe constellaties worden opgeroepen. Voor enkelen, zoals Walter Pichler, is de mythe van het architectonisch beeld zó sterk, dat hij de relatie van de kunst met de architectuur wel als inspiratie blijft verkiezen, maar niet meer wenst te bouwen⁶.

Een en ander zegt iets over de reikwijdte van het type, dat in de discussie over het vermogen van de typologie als kennisproductie t.b.v. de architectuur gedoemd lijkt om betrokken te blijven op betrekkelijk eenduidige en gedefinieerde ruimtelijke entiteiten. Het vermoeden rijst, dat het vermogen van de typologie de grenzen van historische normatiek niet passeert, terwijl de referentie aan het type als archetype een hardnekkige mythe zal blijven.

De evidentie van de typologie en de ambiguïteit van het type

Aanhangers van de typologie gaan er vanuit, dat "plaatsen zonder geschiedenis soms een prothese (moeten) krijgen". Zo leert de huidige ontwerp-praktijk, dat het helen van wonden in de oude steden en de leegten van de nieuwe steden tot "therapeutische projecten"⁷ hebben geleid. Om aldus als geneesheer op te kunnen treden verricht men onderzoek naar de patiënt.

Het typologisch onderzoek, dat de recente discussie markeert, werd in 1958 door Muratori in de stad Venetië gestart, waarmee vooral de afhankelijkheid wordt vastgesteld van het type en de stedelijke morfologie. Deze conclusie had grote gevolgen voor het moderne architectuurconcept, omdat, naast de a-historiciteit van de nieuwe stadsuitbreidingen, tevens het onvermogen werd aangetoond van een typeloze architectuur.

Immers een repeteren van een prototype bood dan wel een oneindige reeks van variaties, maar de moderne architectuur kon aan deze – binnen normatieve criteria besloten – variatie niet langer betekenis ontleenen om het gezicht van de stad te bepalen. Het gevolg is bekend. Een identiteitscri-

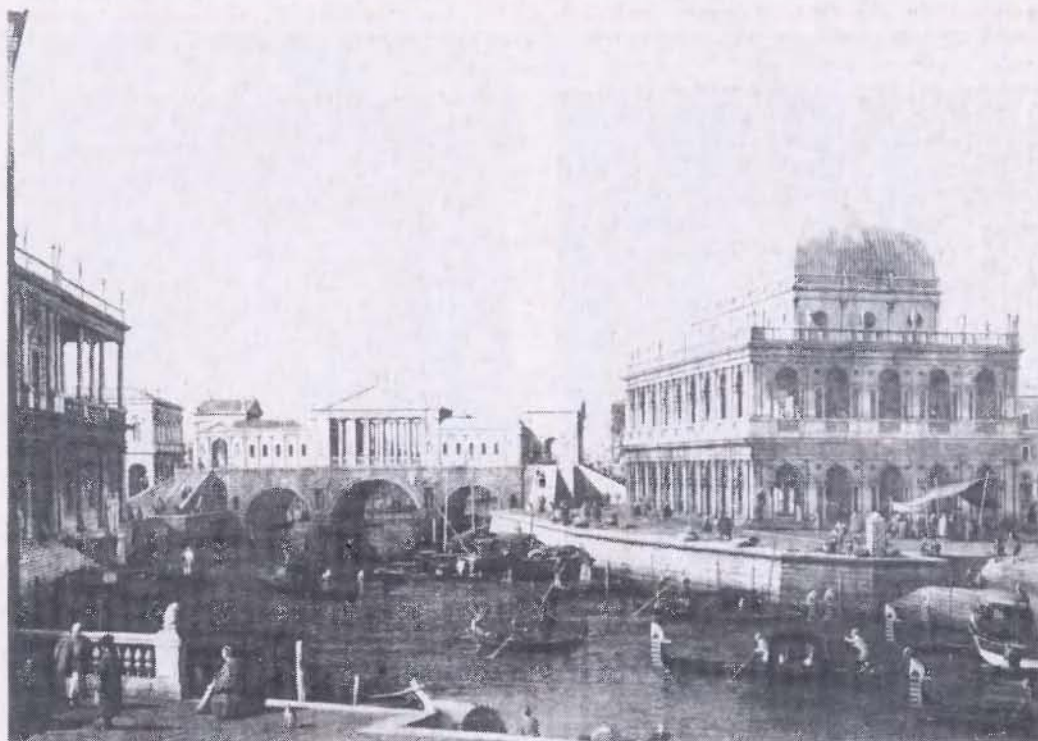
sis althans in de ogen van hen, die de beeldloosheid van de 'nieuwe beelding' moeilijk konden aanvaarden.

De conclusie van Muratori, dat "een type niet buiten haar urbane context kan worden bepaald" (dit itt de moderne prototypen, die eerder binnen de industriële producties werden bepaald) hield tevens in, dat waar de context van de historische stad lagen van geschiedenis bevat, het type – dat voorafgaat aan de differentiaties en transformaties die in deze geschiedenis hadden plaatsgevonden – een archetype zou moeten zijn. Het archetype, dat zelf nooit maar wel via haar afgeleiden zichtbaar wordt, als de oorsprong dan wel het ideaal van de architectuur.

Terwijl het type voor Muratori een concrete realiteit inhoudt, vormt het archetype de kern van Aldo Rossi's theorie van de analoge stad⁸, ofschoon hij in het geval van Padua van het type van de bestaande basilica vertrekt. De analoge stad wordt dan ook bepaald door zowel het idee van de historische stad als het bestaande complex van stedelijke artefacten.

Met de verwijzing naar het 'vage' type introduceert Rossi opnieuw de 19de-eeuwse Imitatie-leer van Quatremère de Quincy, die overigens de slappe nabootsing plaats laat maken voor de inventieve bewerking van het architectonische voorbeeld⁹.

Waar Rossi tevens de consequenties van Durand's compositie-leer aanvaardt, namelijk dat het type a posteriori kan worden gevonden, blijkt zijn standpunt gelegen te zijn tussen de beide pleegouders van de tweeling type en typologie. Voor Rossi vormt de stad een kunstwerk, en dit niet alleen in formeel opzicht, maar de vorm van de stad is een gevolg van sociaal culturele bewerkingen. De stad vormt aldus een collectief geheugen, waarin het vage type ligt opgeslagen. Deze opvatting brengt Rossi naar voren in zijn kritiek op de moderneren, die hij een "naïef functionalisme" verwijt, immers de dunne laag van moderniteit mist de temporele diepte van de geschiedenis, terwijl het type transhistorisch is.



'Capriccio', fantasieperspectief van Venetië met de Rialtobrug en de Basilica van Vicenza, ca. 1759, G. A. Canaletto



Prato della Valle, ets van Francesco Pranesi, na Memmo's transformatie

Onlangs dit verwijt blijft Rossi solidair met de erfenis van de moderne architectuur. Hij betreft de imitatie op het geheel van de stad, hij buigt noch voor de doctrine van Durand met zijn "*imitation à la norme*"¹⁰, noch laat hij zich bepalen door een vaststaande code van het functionalisme. Met het reduceren van het type tot haar oorspronkelijke leegte, ziet Rossi kans het type via de weg van het archetype te interpreteren. Inmiddels moeten wij verwijzen naar de beschouwing van Arie Graafland¹¹ die de typologie met de iconografie vergelijkt. Hij wijst op het onderscheid tussen de zuivere beschrijving "*graphie*" en "*logos*", hetgeen het denken ofwel de interpretatie zou inhouden.

Belangrijk is hier zijn instemming met Aymonino, die n.a.v. zijn typologie-onderzoek te Padua opmerkt, dat het type niet alleen (zoals Muratori beweerde) bepaald wordt door de context van de stad, maar dat "*het type geen categorie*" zou zijn en de "*typologie een instrument*". Aldus zou minder het type bestaan, maar meer een typologie die aan haar object gebonden is en alleen daar geldigheid heeft. O.i. komt dit neer op een omkering van zaken. En dit wordt mogelijk, waar het object niet samenvalt met het type, maar een onderscheid wordt aangebracht tussen object-type en typologie. De typologie zou de verzameling eigenschappen zijn, die dmv het type als "*instrument*" zou zijn vastgesteld. Dus niet de logos, maar het type zou dan de interpretatie inhouden. En indien het type een beeld zou zijn, zou dit beeld wel eens strijdig kunnen zijn met de logos.

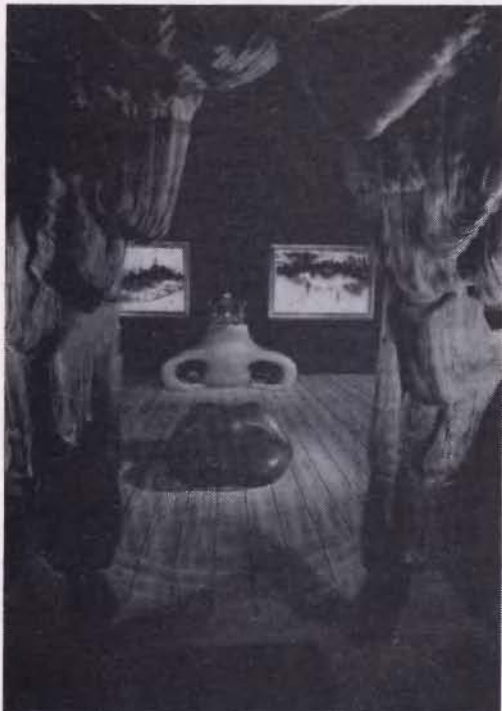
Het onderscheid tussen type en typologie komt naar voren in Panerai's artikel uit 1978, dat gezien de titel *Typologieën*¹² ervan uitgaat dat er niet één logica van typen bestaat die als algemene leer kan gelden, maar ofwel meerdere interpretaties van een typologie, danwel meerdere afgeleiden van het (ideaal)-type bestaan. Indien we de architectuur als wetenschap willen opvatten, dan dienen we er bijgevolg rekening mee te houden, dat de architectuur ondanks de 19de-eeuwse classificaties en het 20ste-eeuwse typologisch onderzoek, niet in een overkoepelende epistèmè kan worden uitgedrukt, maar, evenals er een meervoud van typologieën bestaat, het een veld van epistèmès betreft. Het architectonisch denken benadert aldus vrij precies, hoe Foucault het weten in het algemeen heeft getypeerd: een archeologie, die, naast ervan uit te gaan, dat de geschiedenis het object heeft getransformeerd, rekening houdt met de paradox tussen het weten en het beeld.

Wellicht is het aldus beter om ervan uit te gaan, dat de paradox nu eenmaal het kenmerk is van architectuur, waarin hoe men ook kennis probeert te ontfangen aan haar object "*beeld een obstakel*" blijft¹³.

In de poging tot objectieve kennisverwerving onttrekt de logos zich blijkbaar niet alleen aan zichzelf. Maar volgens Graafland is het de logos die, waar ze interpretatie betreft, zelf het beeld accepteert.

Hiermee is het duidelijk, dat de logos van de architectuur geen inlijving aanvaardt in een externe en overkoepelende wetenschap. En dit betreft dus

10. Werner Szambien, *Durand – De l'imitation à la norme*, Paris, 1985.
11. Arie Graafland, *Esthetisch vertoog en ontwerp*, SUN, Nijmegen, 1986, p. 43.
12. Inleidende tekst van F. Strauven op de vertaling van het artikel van Panerai, *Wonen-TA/BK*, 1981, 2.
13. Geert Bekaert, *Het beeld als obstakel*, TH Eindhoven, 1985.



Friedrich Nietzsche

Mae West salon, Salvadore Dali, 1930

14. Ted de Jong, *Inleiding tot de architectuurtypologie*, DUP, Delft, 1983.
15. Alexander Tzonis, *Het architectonische denken*, SUN, Nijmegen, 1982.
16. J. N. L. Durand, *Précis de Leçons d'Architecture*, Paris, 1802.
17. J. N. L. Durand, *Recueil Parallèle des Edifices de tout genre, Anciens et Modernes*, Paris, 1800.

zowel de eigen innerlijke paradox van de architectuur als haar ongerijmdheid naar buiten toe. De hardnekkigheid waarmee de architectuur haar kennis maar ten dele prijsgeeft, kwam naar voren in de poging van De Jong "om de verwarring, die de architectuurdiscussie kenmerkt" te verhelderen. In zijn *Inleiding in de architectuurtypologie*¹⁴ tracht hij orde op zaken te stellen door architectuur te klasseren in een van de takken van wetenschap. Maar heeft hij eenmaal deze boom opgetuigd, dan stelt hij meteen de onmogelijkheid vast van het onderbrengen van architectuur, daar haar "hybride natuur" strijdig is met de vigerende wetenschap. Nadat hij evenals Panerai via de typering van de diverse typologie-scholen, naar een voorkeur van Muratori's empiriciteit toewerkt, komt het paradoxale karakter van de architectuur naar voren in de mildere vorm van ambiguïteit. De Jong somt hiervan via Rebecchini niet alleen een reeks afgeleide kenmerken op, zoals "polyvalentie, incongruentie, onvoltooidheid, dissociatie" e.d., maar komt ook terecht bij architecten als Venturi, Kahn en Le Corbusier. Maar terwijl dit voor genoemde architecten de inclusieve kern van architectuur vormt, blijft Rebecchini toch van een crisis spreken. Sinds Piranesi reeds de crisis van de architectuur vaststelde en Tafuri eveneens het project van de Rede in twijfel trok, heeft de crisis zelf een ambigu karakter aangenomen, waar de architectuur immers sindsdien haar crisis telkens verlegt en dit vermoedelijk zal blijven doen.

Om met Mies van der Rohe te spreken: Het antwoord op de vraag wat architectuur is, is de vraag steeds opnieuw te stellen. Inmiddels moeten we vaststellen, dat spreken over architectuur niet samenvalt met hetgeen over typologie kan worden gezegd. Typologie brengt hooguit het epistèmè van de architectuur in kaart, maar dan als een ontdekkingsreiziger die zich moet beperken tot de kustlijn, daar zijn cartografische kennis niet kan worden ingezet voor het binnenland.

Zo had Claude Perrault reeds in de 17de-eeuw – op grond van de opmetingen van Desgodetz te

Rome, waaruit bleek dat ieder gebouw zijn eigen regels had en er geen algemene regels konden gelden – de conclusie getrokken, dat er "positieve en arbitraire regels" bestonden¹⁵. Bovendien stelde Perrault de arbitraire regels boven de positieve, waarmee de ongreepbaarheid van architectuur op het eerste plan stond als hetgeen de rede te boven gaat.

Maar naast Perrault staat Durand in de 19de-eeuw. Zijn optiek is bepaald door de empirie en in vage verwijzing naar Descartes meent hij, dat "buiten de natuur wij niets kennen"¹⁶. Ondanks het feit, dat Durand evenals Laugier meent dat de natuur en de antieke beschaving moeten worden bestudeerd, verklaart Durand Laugier's verwijzing naar de primitieve hut, waarin de natuur en de antieken worden aangesproken, tot nonsense. Immers een boom is geen kolom en kan deze niet het a priori uitmaken van de architectuur. De natuur van het slakkenhuis of de functie van het dak vaststellen als een architectuur van een behoefte geeft een reden aan architectuur bij Durand. Op grond van de beide criteria: het nut (convenance) en de spaarzaamheid (economie) stelt Durand het type vast. En of dit nu een bestaand monument of een opnieuw gecomponeerd ensemble betreft, het is slechts de methode die een type doet genereren.

Waar Durand's empiriciteit wordt ingezet ten aanzien van monumenten, die aan een stedelijke context worden onttrokken – zo worden (alhoewel het hier niet om een concrete stad gaat) de monumenten uit Piranesi's Campo Marzio in de *Recueil et Parallèle*¹⁷ evenals alle andere monumenten geklasseerd – daar richt Muratori langs een vergelijkbare empirie zich anderhalve eeuw later tot de historische stad als een integraal geheel.

In de vage notie van Laugiers stadsconcept plaats Durand zijn eigen composities als plaatsen van sociale openbaarheid tegenover de woningen. Muratori's onderzoek belichaamt echter de voorkeur voor een samenhang tussen huis en stad.

Tussen beiden staan de avonturen van de modernen. Hun voorland was Durand's afreke-



Antichità romane I, Gianbattista Piranesi

ning met de geschiedenis, na hen is het Muratori, die de draad weer opneemt. Na Muratori vallen de regels van architectuur blijkbaar samen met de stad; collectiviteit en geschiedenis vallen samen, terwijl bij Durand de kwestie van privé en openbaarheid tot aparte instituties had geleid. Voor beiden echter geldt een strikte relatie van het onderzoek resp. het ontwerp met de geschiedenis. Nog voor het ontwerp verschijnt is bij beiden de geschiedenis tot een methode resp. een theorie omgezet. De operationele drijfveer, zo blijkt, verschilt grondig. Dit komt tot uiting in hun posities opzichte van de moderne architectuur. Waar Durand als een van de grondleggers kan worden gezien en zijn classificatie van typen "een oneindige verdichting" mogelijk maakt, weerlegt Muratori deze – op zich staande – verdichting door opnieuw aan te knopen bij de historiciteit van het type.

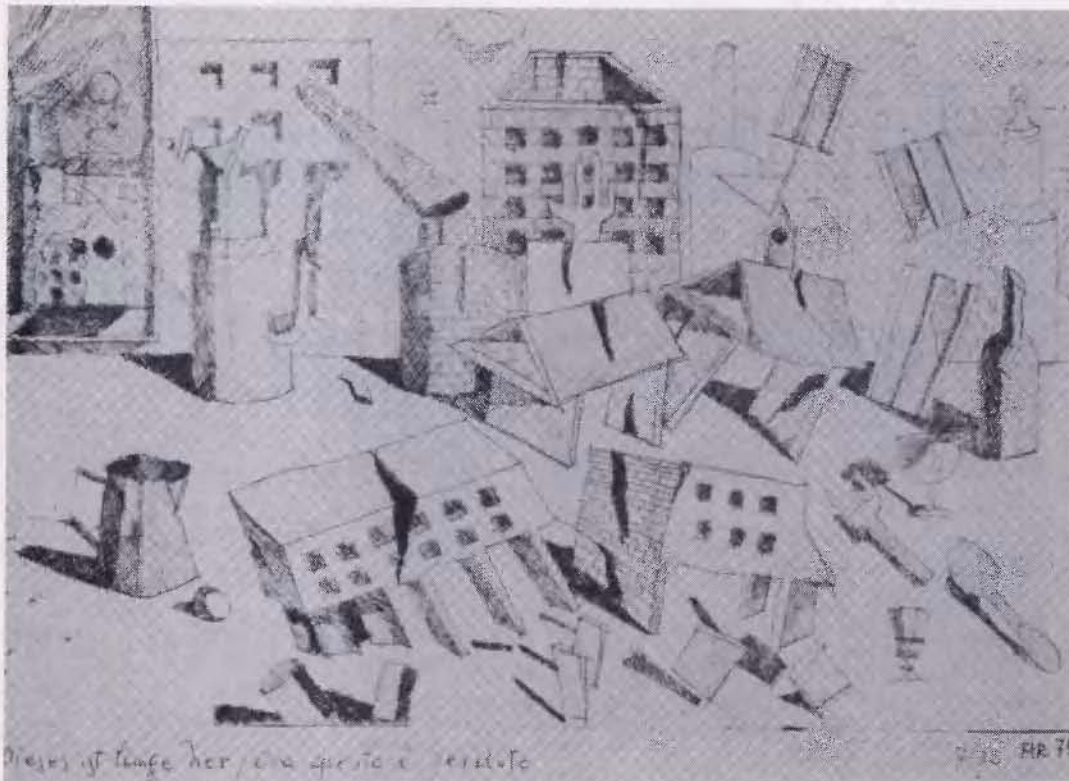
In *De woorden en de dingen*¹⁸ ontwikkelt Foucault het begrip 'histoires'. Deze zouden worden opgebouwd met analogieën welke in de biologie gehanteerd werden, wanneer meerdere stelsels door vergelijking kunnen worden begrepen. Rossi blijkt aan de analogie aan te sluiten, die het basement vormde van de 'histoires'. Deze blijken nu eenmaal cultureel ruimer te zijn dan de historisch bepaalde typen uit Muratori's onderzoek. Het problematische van de verhouding ontwerp, geschiedenis en theorie komt hierin tot uiting, dat de controleerbaarheid van Muratori's onderzoek groter is en evenals bij Durand – ofschoon omgekeerd – een meer lineair karakter gaat vertonen, dan het bij Rossi het geval is. Rossi staat in zekere zin dichtbij het ideaal van architectuur, waar hij niet blijft steken bij de concrete, historisch bepaalde stad, maar tevens haar historische implicaties, zoals haar contradicties, thematiseert. De wijze waarop Rossi met theorie omspringt zou men inconsequent kunnen noemen, waar hij zich zowel op Durand als Quatremère beroept en het type en archetype aldus laat samenvallen.

Daarnaast baseert hij zich nu weer voor een deel op de archetypen van Jung of op de Platoonse vormen, dan weer voor een ander deel op de observaties van Lavedon en Poëte aangaande hun studies van de stad. Inigo Böhning¹⁹ heeft dit uitspelen van theorieën tov elkaar op een vergelijkbare manier beschreven als Rebecchini daarstraks de crisis. De laatste is verontrust, de eerste auteur geenszins. Het is de interpretatie, de creatieve imitatie, die o.i. Rossi dichtbij de kern van architectuur brengt, een kern die zou samenvallen met haar ideaal.

Zijn positie is vergelijkbaar met die van Argan die van de beide grondleggers van de architectuurtypologie (Durand en Quatremère) het impliciete "regressieve moment" wil hernemen. Zo heeft de strikte navolging van de imitatieler Krier en Culot, waar ze de imitatie van inventiviteit ontdoen²⁰, wél tot de grenzen van de regressie gedreven. Hun overtuiging berust op het inzicht, dat de interventie in de problemen van de stadsbewoners, niet meer op de wijze moet gebeuren zoals de Avant Garde dit deed. In hun polemieken met de vervreemding en speculatie, waarin de Avant Garde verzandde, stelden zij zich te weer in hun manifest *The only path for Architecture*²¹ mbv een "Resistance Anti-industrielle".

Argan verkiest een dergelijke weerstand niet. Hij wijst op een "non-problematisch moment"²² waarin ondermeer de verhouding van ontwerp en theorie tot een zekere "inertie" is geraakt. Dit moment is niet strikt op te vatten als een tijdseenheid, meer is de traagheid van de tijd betrokken op een ontledigen van de tijd van haar geschiedenis, dwz van een historische, begripsmatige bepaaldheid. Zó gezien is dit het moment – als inzicht – dat het type tussen de begrippen wordt voorzien en aldus tussen Durand en Quatremère het best kan worden gedefinieerd. De indruk is bijgevolg dat dit trage moment overeenkomt met Nietzsches opheffing van de gescheidenis als een opeenvolgend, naar een synthese leidend doel. Er is geen heden, noch verleden. er is slechts het

18. Michel Foucault, *De woorden en de dingen*, Paris, 1966, Ambo vert. 1982.
19. Inigo Böhning, *Autonome Architektur und Partizipatorisch Bauen: Zwei Architekturkonzepten*, Birkhauser, 1981.
20. Zie noot 9.
21. Maurice Culot & Leon Krier, *The only path for Architecture*, Oppositions, 1978-79.
22. Giulio Argan, "Het concept van een architectonische typologie", *Plan*, 1983, 3, pp. 28-30.



Ora questo è perduto, Aldo Rossi

23. Ton Verhoeven, "E 1027, Esthetiek van Beweging", *Archis*, 1986, 11, p. 28.
24. Jean Piaget, *Structuralisme*, Boom paperback 31, 1969.
25. Claude Levi Strauss, *Het wilde denken*, vert. Amsterdam, 1968, p. 347.

moment zelf, waarin alles zich eeuwig herhaalt. Aldus lijkt een typologie als een vorm van gereconstrueerde geschiedenis dood te zijn; maar het type als een inert – en daarmee – transhistorisch moment zou nog wel vitaal zijn. Toegesneden op moderne architectuur herinneren we hier ondermeer aan het werk van Eileen Gray die, zoals Ton Venhoeven²³ recent duidelijk maakte, een dergelijk 'moment' voorzag, waar ze in haar ontwerpen, bijv. de villa in Roquebrune uit 1926-29 de architectonische typen van de Palladiaanse villa en het Engelse landhuis, als "*onderling tegengestelde inspiratiebronnen*" verwerkte. Haar optiek was aldus een "*organische eenheid*" te verkrijgen, het middel: de compositie. Op een andere wijze kennen we dit uit het werk van Aldo van Eyck, die sinds 1959 'het verzoenen' van de essenties van de architectuur op zijn naam bracht. En recent zien we in het werk van James Stirling, de onderlinge bewerking van typen zó radicaal, dat deze lijken op te lossen in een relativerende wedijver.

We noemen deze enkele voorbeelden, aangezien deze creatieve uitwisseling van typen onderling nogal eens ontbreekt in de discussie over de typologie, welke al te vaak eenduidigheid opeist in de toepassing van haar wetten.

De Franse school en het geval 'Devillers'

Met onze uitweiding over de Italiaanse typologieschool hebben wij een kader willen geven, waarbinnen het Parijse avontuur verhelderd kan worden. De Parijse school, zoals we zullen zien, heeft zich op verwante wijze ontwikkeld en zich op de Italiaanse gebaseerd.

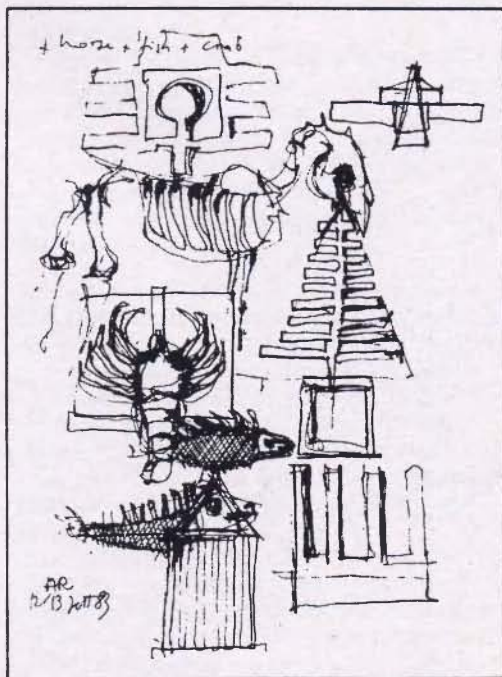
Ook in Parijs betreft het een operationeel gebruik van de concrete geschiedenis ten bate van de ontwerppraktijk, maar het is hier, dat men meer aan de vaagheid van de ideaaltypen wenst te ontsnappen. Zo baseren Panerai, Castex en Depaule zich puur op sociaal-wetenschappelijke onderzoeksmethoden.

Voor Huet en Devillers geldt echter, dat ze zich tevens van meet af aan hebben geïnspireerd aan de ruimere concepties van Rossi.

Ligt de nadruk bij Rossi en voor een deel ook bij Aymonino op het ideale type, zo geeft men zich in Parijs meer rekenschap van de 'concrete ruimte' en sluit men zich meer aan bij Muratori's optiek dan de andere Venetianen nodig achten. Dit komt met name tot uiting in het werk van Christian Devillers, die naast het feit, dat hij in het onderzoek de voorkeur geeft aan de term 'concrete' ruimte en deze fysiek-ruimtelijk meet, tegelijkertijd de 'waarde' die een sociale groep aan de ruimte toekent apart noteert.

Meer nog dan de Venetianen kent men in Parijs aan de typologie een wetenschappelijk domein toe, dat ontleend wordt aan de semiologie, welke leer van betekenissen zijn wortels heeft in de linguïstiek. Deze taalwetenschap die als systeemleer vanaf de Saussure's arbeid uit 1916 bestaat, bood van meet af aan de mogelijkheid tot het opnemen van andersoortige wetenschappelijke disciplines. Als 'open methode', tenslotte structuralisme genoemd, bood ze ondermeer Levi Strauss een vaste bedding voor diens antropologisch onderzoek. Daar zien we ondermeer hoe de methode het vermogen bezit om onderscheid te maken tussen 'drager en betekenis', waarmee het verband tussen begrippen als ruimte en de culturele waarde kan worden gelegd. Dit verband gaat aanzienlijk verder dan Muratori's empirie. Het is zelfs zo, dat het structuralisme in staat is het 'beleefde' van het subject los te maken, zodat slechts 'operaties' overblijven. Het subject zou aldus wel bestaan, maar de structuren zouden eerder afhankelijk zijn van de 'structurering'.²⁴ Maar het is ook Levi Strauss, die op de geschiedenis uitkomt, zij het in omgekeerde zin: In plaats dat het onderzoek naar de intelligibiliteit op de geschiedenis uitloopt, dient de geschiedenis daarvoor juist als uitgangspunt...

De open methode die de Franse school typeert, een methode dus die op intelligibiliteit is gericht, leidt tot een differentiatie van begrippen, welke uitgebreid dan wel toegepast wordt naarmate het typologisch onderzoek in haar complexiteit parallel loopt met de complexiteit van de bestaande stad. Dit komt ondermeer tot uiting in de verre-gaande differentiëring van de begrippen typologie en morfologie en andere categorieën, welke als 'gecodificeerde kennis' wordt geboekstaafd. Hierbij kan worden opgemerkt, dat het onderzoek van de Fransen (waaraan Panerai c.s. deelnemen) gezien deze gedetailleerde analyse tot een problematische, immers al te lineaire verhouding tussen analyse en ontwerp kan leiden, waar deze tenslotte slechts afhankelijk is van de genoemde 'structurering'. Hierbinnen is het echter hun overtuiging, dat men binnen het kader van de emancipatie beter het woord kan veranderen dan de ganze taal. Dit laatste als de expliciete wens van de Avant Garde zou niet gewerkt hebben. De modernen kwamen daardoor met hun anderstalige of taallose architectuur tegenover de burger en buiten de concrete realiteit te staan. Het onderhavige typologie-onderzoek stelt zodoende de 'culturele modellen' vast, die aan de burgerlijke traditie zijn ontleend. Hierin is uiteraard opnieuw aanleiding tot kritiek, waar deze 'types consacrées' een historisch bepaalde cultuur zouden representeren en bijgevolg zou het risico zijn, dat de gevestigde orde zou worden bevestigd. Het argument ligt, evenals bij Culot en Krier, in de weerstand verborgen die deze types tezamen met de stedelijke morfologie ten opzichte van te snelle en te ingrijpende veranderingen kunnen bieden. Ze vertegenwoordigen immers het 'memoire'. Het is vooral Fortier die op grond van



Paarden 10, Aldo Rossi

Braudel's analyse van de geschiedenis, opgevat als een 'longue durée', dit geheugen als vermogen tot weerstand heeft onderzocht. Hij heeft met deze geschiedenis-opvatting, waarin vooral de nadruk ligt op een materiele geschiedenis, welke "met verschillende tijdschalen wordt gemeten"²⁶ zijn stellingen in het typologie-debat gedeponceerd.

De weg van Devillers is in deze vergelijkbaar met de analyse van Poëte, die wij reeds bij Rossi noemden en waarin architectuur en maatschappij het thema vormen. In een recent interview²⁷ formuleert Bernard Huet zijn kritiek op Devillers met de opmerking, dat er meer is dan "een structuur van betrekkingen tussen het maatschappelijke en de architectuur" zoals Devillers dit noemt. Huet acht het cultuurtype "historisch bepaald", zelfs indien het de geschiedenis betreft van de 'lange duur', de trage geschiedenis.

Huet is m.a.w. van mening, dat de verhouding van analyse en ontwerp determinerend werkt en slechts doorbroken kan worden door het "architecturale type", dat niet valt af te leiden uit architectonische typen, "want die bestaan niet", zo stelt Huet, maar van "archetypen". Deze bestaan ook niet echt, maar zo stelt Huet: "ze spelen wel een rol in de geschiedenis" als idee.

De kritiek welke men op Devillers en daarmee op de Franse onderzoekers ondermeer kan uitoefenen, kan ons inziens vertrekken van het onderscheid, dat hij in zijn artikel *Typologie de l'habitat & morphologie urbain*²⁸ in 1974 maakt tussen het grote herenhuis, dat slechts in zijn "globale structuur" zou moeten worden vastgelegd en de burgerlijke huizen in een veel preciezere zin. Volgens Devillers bestaat er niet alleen een verhouding tussen beide – "het architectonische type en het vernaculaire type", maar op grond van beide ontstaat het "intermediaire type". De vraag is of hij met dit traditionele concept de problemen van de grootstad kan beantwoorden, waarin de verhouding tussen deze typen radicaal zijn uiteengelegd. Of zou Devillers in de recente aandacht voor de metropool zijn tekst uit 1974 willen herzien om haar geldigheid te beproeven? Wezenlijk is het onderscheid dat Devillers maakt tussen de geschiedenis en de architectuur, waarin de sociale produktie zich verhoudt met het resultaat van de architectonische arbeid. Wij denken dat, al mocht Devillers zijn tekst hernemen, dat hij zijn standpunt niet zou wijzigen: "In de geschiedenis verschijnt het type eerder als een sociale produktie dan als het specifieke resultaat van de architectonische arbeid... In de architectuur vinden we echter, van Palladio tot Kahn, voortdurend de poging terug essentiële ruimtelijke kenmerken van een gebouw of een klasse van gebouwen af te leiden, voorbij die kenmerken die het gevolg zijn van de omstandigheden..."

Devillers waarschuwt zowel tegen de wijze waarop men reeds vanaf de typologische verhandeling van Le Muet uit 1623²⁹ neigt naar het "normaliseren" van het type als tegen de ondermijning van het type als "impliciete structuur van de produktie" door de integrale reproduceerbaarheid van het object bij de industriële serie.

Devillers weigert deze historische route van de dominantie van techniciteit te aanvaarden en verantwoordt zijn standpunt in het "culturele model", dat zowel aan de "concrete logica betreffende de ruimte" voldoet, als waarin een "sociale groep" zich herkent.

Met dit laatste herkennen we ook Rossi's voorwaarde om de logica van welke theorie ook te aanvaarden. De toets is het sociaal geheugen. Op

het niveau van de stad is het voor Devillers kenmerkend, dat hij noch de "dominantie" van de stedelijke morfologie over het architectonische type aanvaardt, noch een verdwijnen van hun "relatie".

Wil het "verlies aan betekenis" in de huidige praktijk van het bouwen worden beantwoord, dan dient niet de verhouding tussen morfologie en typologie op de wijze van Le Corbusier te worden buitengesloten, maar dient de "organisatie van de stedelijke ruimte te prevaleren als gemeenschappelijke referentie". En dat is iets anders dan de genoemde "dominantie" respectievelijk de negatie van de relatie tussen morfologie en typologie.

Binnen dit kader is de "relatie tussen iedere woning (of een andere stedelijke functie) en de constituerende plekken van de stedelijke ruimte noodzakelijk", wil zich er het niet "programmeerbare spel van de typologische substituties en tegenstellingen kunnen ontwikkelen".

Zo verschijnt – evenals bij Rossi – bij Devillers de stedelijke vorm, welke de 'stad als een combinatie' pareert die slechts het gevolg is van "een monopolistische produktie". Aldus Devillers.

Het is hiermee, dat we de navolgende tekst van Devillers willen introduceren door op te merken, dat zijn positie is gemarkeerd door een architectuur van toetsing, niet van normativiteit, noch van idealiteit op zich, maar evenmin van het riskante avontuur van een metropolitaine architectuur. Devillers' stelling is genuanceerder dan de aanvaarding van het maatschappelijk krachtenspel. De stelling is kwetsbaar, waar ze niet vertrekt van een gemakkelijke weerstand van architectuur ten opzichte van de dominanties, maar zich baseert op een wellicht naïef vertrouwen in het vermogen van architectuur.

26. Ed Taverne, "De stad als substantie van de architectuur", *Archis*, 1986, 9, p. 14.
27. Donald van Dansik, "Bernard Huet", *Archis*, 1968, 9, p. 40.
28. Christian Devillers, "Typologie de l'habitat & morphologie Urbain", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1974, 174. Vertaling in *Oase*, 15, 1987.
29. Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes des personnes*, Paris, 1623.