

Het verlangen naar stijl

Tussen de biologie van een rechthoek en de geometrie van een kreeft

'Stil ist Ausdruck des gemeinschaftlichen Willens vieler, am besten aller, Demokratie des Gestaltungs-willens. Da aber die meisten Menschen - und sogar auch hier und da einige Künstler - überwiegend Trottel sind und da die Trottel am meisten von ihrer Sache überzeugt sind und die Einigung aller nur auf mittlere Linie geschehen kann, so ist Stil meist Kompromiss von Kunst und Nichtkunst, von Spiel und Zweck.'

Kurt Schwitters

21

Ondanks het geringe aantal werken dat hij tot nu toe heeft kunnen realiseren is Van Eyck een sleutelfiguur in de nederlandse architectuur van na de tweede wereldoorlog. Hij geldt als een van de felste critici van het modernisme en toch is hij tot op heden de belangrijkste verdediger van de avant-gardebeweging - de 'Great Gang'.

Het werk van Van Eyck lijkt te draaien om het begrip stijl, dat wil zeggen om de mogelijkheid van architectuur als collectieve uitdrukkingwijze. Het is dan ook voor de hand liggend dat een stijlkritische beschouwing de aangewezen methode is om aan het werk van Van Eyck recht te doen. Voor moderne architectuur is dat echter niet zo gebruikelijk. De moderne architectuur heeft zich bevrijd van de historische stijlenballast van het negentiende eeuwse academisme. Stijl wordt hoogstens gezien als een resultante van het streven naar functionaliteit en het gebruik van moderne technieken. Zo wordt makkelijk vergeten dat alle discussies en meningsverschillen in de moderne architectuur uiteindelijk toch om het probleem van de vorm draaien.

Het betoog over stijl en vorm is bij de modernen wel van geheel andere aard dan in de negentiende eeuw. In het begin van de negentiende eeuw was het gebruikelijk een architectuurstijl te definiëren als een soort blokkendoos. Durand bijvoorbeeld beschrijft de architectuur als een reeks typische vormelementen, die op verschillende manieren tot gebouwen kunnen worden samengesteld. Op dezelfde wijze worden vervolgens in de negentiende eeuw aan de hand van het typische vormrepertoire verschillende architecturen, of stijlen onderscheiden: klassiek, gotisch, chinees, etc. De stijlanalyse wordt in de tweede helft van de negentiende eeuw steeds verder verfijnd en uitgediept. De studies van Semper richtten zich met name op de herkomst van ornamentele vormen, die naar zijn opvatting kunnen worden beschouwd als transformaties van functionele en technische vormen tot symbolische vormen. Dit functioneel en technisch determinisme is aanvaankelijk - bijvoorbeeld bij Loos en Berlage - van grote invloed geweest op de ontwikkeling van de moderne architectuurtheorie.

Daartegenover stelt de kunsthistoricus Riegl dat de ontwikkeling van de stijlen wordt bepaald door een immanente drijfveer - het Kunstwollen - die kenmerkend is voor een bepaalde cultuur. Wölfflin ontwikkelt vervolgens algemene polaire kunstbegrippen om de formele tendenzen van de verschillende stijlen te kunnen beschrijven. Riegl, Wölfflin en hun navolgers, waaronder Giedion, zagen de formele tendens van een stijl als uitdrukking van een bepaalde geesteshouding. Van bij-

1. H. Quitzsch, *Gottfried Semper - praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981; A. Riegl, *Stilfragen - Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893; A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig 1905; H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.
2. Aldo van Eyck, 'Wij ontdekken stijl', *Forum* 1949 nr. 2/3 pp. 115-116.
3. Aldo van Eyck, 'Omtrent die massieve theepot', *Forum* 1980-81 nr. 3 pp. 25-29. Deze tekst is de Nederlandse vertaling van de RIBA Annual Discourse. De eerste ervaring van Van Eyck met de 'RPP' vindt plaats tijdens de Biënnale van Venetië in 1976. P. Eisenman, 'Commentary', *Oppositions* 1976 nr. 9, p. 19.

zonder belang is dat op deze manier niet alleen de aard van plastische vormen kon worden beschreven maar ook de aard van de ruimtebepaling. Het is de verdienste van deze kunsthistorici dat zij het mogelijk hebben gemaakt te spreken over stijl zonder te verwijzen naar functionele of technische determinanten. En, wat nog belangrijker is, zij doen dit zonder te verwijzen naar een specifieke vormtaal. Dat is van grote invloed geweest op de avant-gardes: Cubisme, de Stijl, het Expressionisme. Het is ook kenmerkend voor het betoog van Van Eyck.¹

Als in het vervolg van deze studie enkele boeken worden aangehaald, dan is dat niet omdat er vanuit gegaan wordt dat Van Eyck deze literatuur zou kennen en zij een directe bron voor zijn werk zou zijn. Deze boeken bevatten een heldere uiteenzetting van begrippen die ook in de teksten van Van Eyck voorkomen. In de discussies over moderne architectuur worden ze vrij algemeen gebruikt en als zodanig vormen ze de context waarin het werk van Van Eyck zich ontwikkelt. De primaire bronnen voor deze studie zijn natuurlijk de teksten en ontwerpen van Van Eyck zelf.

Opmerkelijk in het werk van Van Eyck is de verbinding van de ontwerppraktijk met de praktijk van het woord; het gesproken woord, voordrachten die worden ondersteund met lichtbeelden, en het geschreven woord, korte teksten en tekstcollages die zijn ondersteund door foto's. Algemene statements verbinden zich met commentaren bij eigen ontwerpen. De teksten verdichten zich altijd tot aforismen, die door hun kernachtigheid en in combinatie met foto's van zijn eigen werk en werken uit verschillende culturen concrete denkbeelden opleveren. De architectuur wordt opgezogen in de praktijk van het woord. Ze verschijnt als vehikel van het betoog.

De compactheid van het aforisme geeft aan de teksten een strekking van algemene, tijdloze wijsheid. Men vergeet makkelijk dat de teksten zijn ingebed in de algemene problematiek van de moderne architectuur. De compacte formulering ontstaat door het isoleren van paradoxen. De grondstof van de aforismen - begrippen zoals vorm en functie of tijd en ruimte - wordt uit het gangbare betoog van de moderne architectuur gelicht. De paradoxen zijn springstof. Zij blazen de betoogtrant van het modernisme op. Misschien is dit te krachtadig voorgesteld. Pure destructie is het niet. De paradoxen ontregelen de redenatie die vorm tot functie reduceert, tijd gelijkstelt aan lineaire beweging, ruimte met uitgebreidheid, en stijl alleen nog kan zien als uitdrukking van het moment. Wat de paradoxen aan het licht brengen zijn onvoorziene, meestal vergeten verbanden. Het is een constructieve daad. Van Eyck wil de negativiteit van het moderne betoog opheffen door de aandacht in de discussie over moderne architectuur te verschuiven van de eerste term naar de tweede. Niet wat moderne architectuur modern maakt is van belang, maar wat moderne architectuur tot architectuur maakt, is object van reflectie. Een confrontatie met de oude regels van de architectuur kan niet uitblijven.

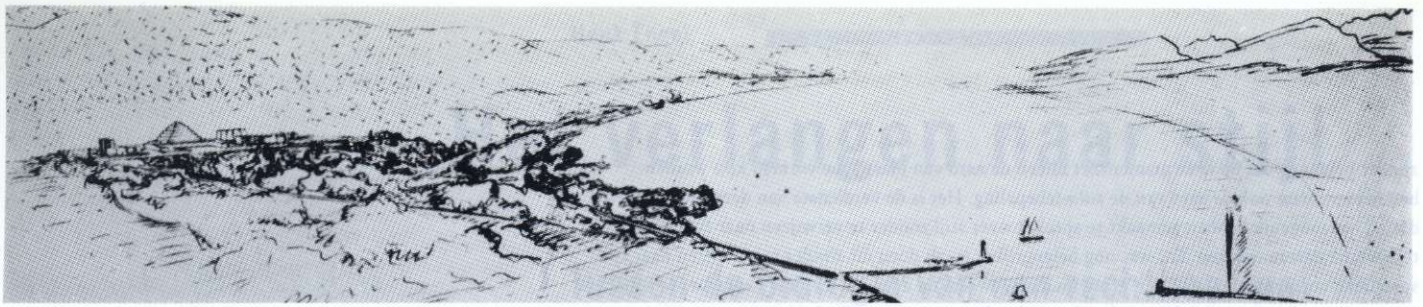
Van Eycks bijdrage aan het architectuurdebat is door de jaren heen bijzonder constant. Vanaf zijn statement over moderne architectuur in 'Wij ontdekken stijl' tot aan zijn kritiek op de post-modernen is het betoog nauwelijks verschoven, alleen steeds verder uitgediept.² Het gaat steeds weer over de verbinding van de hedendaagse architectuur, de erfenis van avant-gardes in de beeldende kunst en de historische, tijdloze ervaring van de architectuur. 'Wat de Posts en Mods gemeen hebben, is dat ze beiden over het verleden struikelen - ermee knoeien. Zowel toen als nu, geldt hetzelfde mechanische tijdsbegrip dezelfde krampachtige houding tegenover het verleden. Het is nog steeds geschiedenis er 'IN' of geschiedenis er 'UIT'. In de hersens van architecten betekent dit maar al te vaak Rome 'IN' of Rome 'UIT' - of JA of NEEN tegen classicisme, wisselend om de dertig jaar of zo. Waarom dit voortdurende en overbodige kiezen tussen imaginaire (valse) alternatieven.'³

De Otterlo circles vormen een kristallisatiepunt in de ontwikkeling van het betoog. Met deze cirkels, die Van Eyck tijdens de bijeenkomst van CIAM in 1959 te Otterlo toont, wil hij allereerst shockeren. In de eerste cirkel zijn drie beelden samengebracht die voor de toenmalige begrippen elkaar op het eerste gezicht uitsluiten: een beeld van de Griekse tempel, een architectuurtekening van Van Doesburg en een beeld van een primitieve nederzetting. Alhoewel, helemaal uitsluiten deden ze elkaar niet want alle drie de beelden zijn in het kader van de volwassenheid die de moderne architectuur zich in de vijftiger jaren toedichtte controversieel. Ze zijn alle drie primitief en vertegenwoordigen ieder op hun wijze een kinderlijke fase van de architectuur. Dat geldt zeker ook voor de tekening van Van Doesburg, wiens werk als niet veel meer dan een kinderziekte van de moderne architectuur werd gezien.

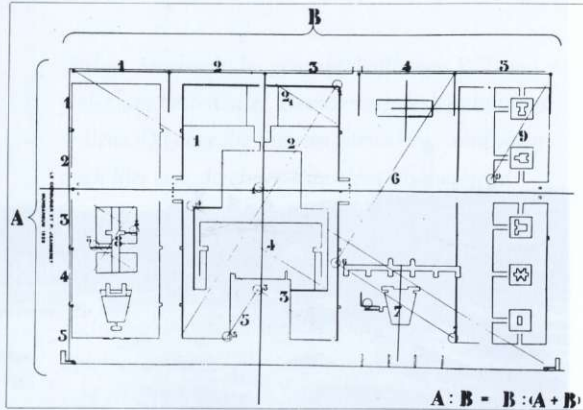
Voor Van Eyck staan deze drie beelden samen voor een architectonisch programma. 'The Greek temple represents an order that rests within itself, one that is valid whenever we deal with the singular or with limited multiplicity. Theo van Doesburg's drawing (a 1911 cubist painting or Duiker's sanatorium would be equally appropriate) represents plurality and relativity. The one stands for classical harmony, the other for what I call harmony in motion (the aesthetics of number). House and city can only be understood in terms of both these images today - these two and a third! The third image, an Indian pueblo for example, represents what I call the vernacular of the heart - the extension of collective behavior into built form. Limited multiplicity successfully tamed.'⁴ Het procédé is vergelijkbaar met dat van het schilderij van Arp uit 1925; berg, tafel, ankers, navel. Het commentaar van Van Eyck bij



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis (foto Fas Keuzenkamp)



Le Corbusier,
Mundaneum, perspectief



Le Corbusier,
Mundaneum, layout van de
gebouwen volgens de Gulden Snede

dit schilderij zou zeer wel als commentaar bij de Otterlo circles kunnen dienen: 'Zo worden hier hoogst uiteenlopende zaken broederlijk bijeengebracht door Arp: berg, tafel, ankers, navel; [...] de oude hiërarchie wordt overwonnen.'⁵

De gebouwen en ontwerpen van Van Eyck vertonen dezelfde kenmerken als zijn teksten. Op het eerste gezicht zijn het hermetische constructies. 'Wanneer Aldo's gebouwen een suggestie van repeteerbaarheid inhouden, dan kenmerken ze zich tegelijkertijd door een in zichzelf besloten -'contained'-vorm. Ze zijn eindig en open tegelijk. Deze tegengestelde elementen moeten steeds als tweelingen aanwezig zijn, zonder elkaar uit te sluiten.'⁶ De verleiding is groot zijn ontwerpen te beschouwen als een directe vertaling van de uitspraken in zijn teksten naar bouwvoorstellen. De ontwerpen kennen echter een eigen materiële weerstand. Evenals de teksten zijn ze ingebed in de traditie van de moderne architectuur. Zoals het betoog van de modernen de context bepaalt van het denkbare, zo vormen de werken van de moderne architecten de horizon van het voorstelbare. De kritische activiteit betreft beide en het doel is op beide fronten voortgaan, grenzen verleggen, en de horizon verbreden, maar niet zonder omkijken!

Van Eyck heeft zich vanaf het begin als een ware criticus vastgebeten in de erfenis van de modernen. In zijn ontwerpen meet hij zich rechtstreeks met wat hij beschouwt als de groten: Le Corbusier, Rietveld, Duiker, Aalto. Dit verloopt niet volgens de ons nu zo bekende flirt via beeldcitatatie die vervolgens in een eigengereide collage worden gemonteerd. Bij de verwerking van de traditie van de modernen speelt het beeld in eerste instantie nauwelijks een rol. Primair is de plattegrond, de compositie. Zoals in de teksten de rethoriek van de paradoxen een kritische werking vervult, zo doet de compositie dat in het ontwerp.

Wij ontdekken stijl

De precisie waarmee Van Eyck vlak na de tweede wereldoorlog zijn plaats in het architectuurdebat bepaalt, is alleen te begrijpen als we inzien dat het veld van de verschillende posities waarop hij reageert al in hoge mate is uitgekristalliseerd.

In de propaganda van de moderne architectuur was het vanaf het eind van de jaren twintig gebruikelijk haar betoog te reduceren tot de grootste gemene deler: de functionalistische uitgangspunten. Zo werd de indruk gewekt dat de formele kant van de moderne architectuur als zodanig niet ter discussie stond. Op dit vlak vernemen we slechts dat de moderne architectuur breekt met de praktijk van de neo-stijlen van het negentiende eeuwse eclecticisme en zich vastlegt op een puristische, geometrische vormgeving. Dat ging zelfs zover dat Hitchcock en Johnson tot de conclusie kwamen dat de praktijk van de moderne architectuur misschien niet bewust, maar dan in ieder geval toch onbewust geleid had tot een nieuwe gemeenschappelijke stijl: de International Style.⁷

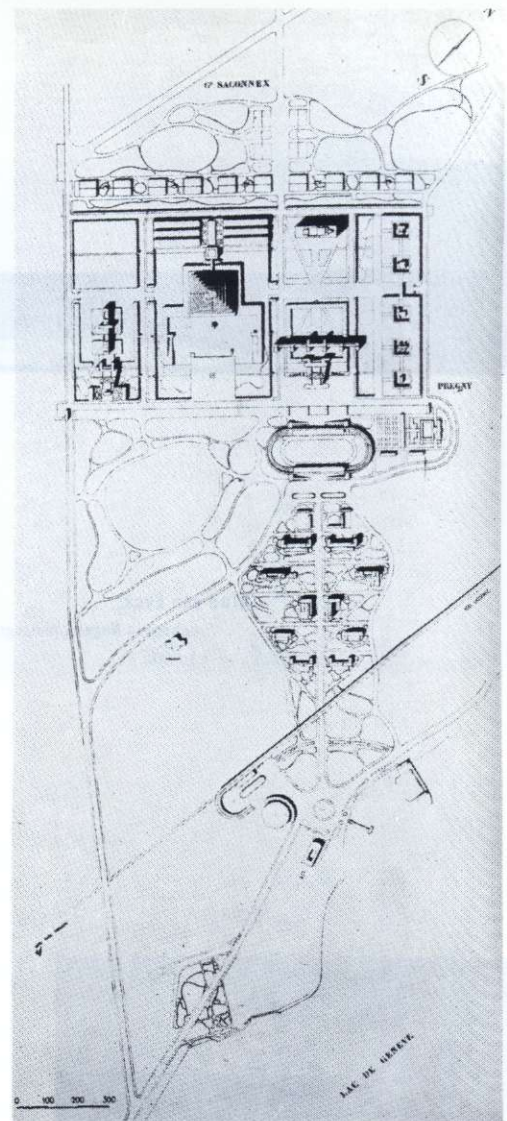
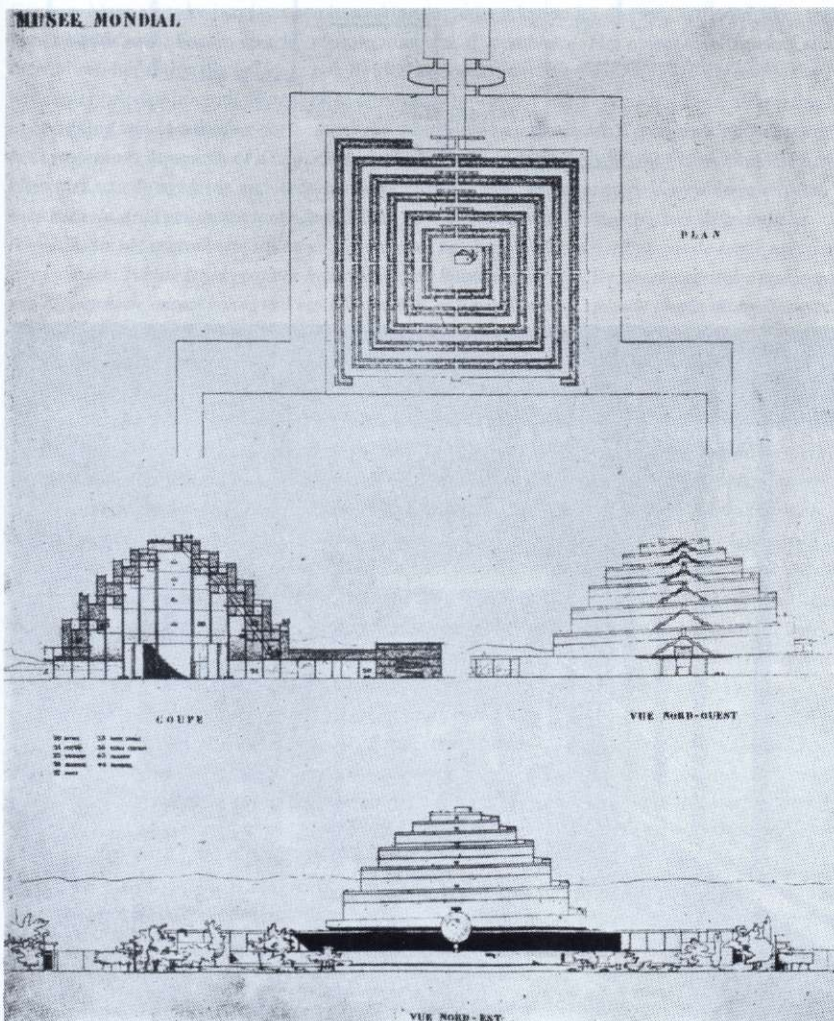
Deze zienswijze is direct na de tweede wereldoorlog onhoudbaar geworden. Binnen CIAM zorgen Giedion en Le Corbusier voor een forse verschuiving in het architectuurdebat. Volgens Giedion was in de eerste fase van haar ontwikkeling de aandacht van de CIAM te zeer gericht geweest op de biologische, sociale en economische overwegingen. Twee factoren werden daarbij verwaarloosd: 'de directe invloed van esthetische waarden op de vorming van de realiteit' en 'de betrekking van architectuur en gemeenschap'. Deze factoren moesten binnen de CIAM de volle aandacht krijgen. De lijn van de vooroorlogse congressen moest worden omgebogen, want de moderne architectuur stond in feite nog voor de moeilijkste stap in haar ontwikkeling: 'het herwinnen van het vermogen tot monumentale expressie. De mensen willen gebouwen die uitdrukking verlenen aan hun sociaal-, ceremonieel- en gemeenschapsleven. Zij willen dat hun gebouwen meer zijn dan een functionele oplossing. Zij verlangen de expressie van hun streven naar plezier, overdaad en spanning.' Dit vereist volgens Giedion een aanvulling van het functionalisme in de zin van 'een verbreding van het begrip met de morele en emotionele functies, naast de materiële functies van een gebouw'.⁸

De discussie binnen CIAM begint op het eerste congres na de tweede wereldoorlog in Bridgewater weer op het punt waar ze bij het oprichtingscongres in 1928 was blijven steken. Dat wordt duidelijk als we bijvoorbeeld teruggrijpen naar de discussie tussen Karel Teige en Le Corbusier naar aanleiding van het ontwerp voor het Mundaneum, een stad voor de wereldcultuur die aan het meer van Genève had moeten verrijzen. De discussie vindt plaats in 1929, een jaar na de

oprichting van de CIAM. Teige prijst het ontwerp voor het rigoreuze functionalisme, het gebruik van moderne constructiemethoden, de exacte afstemming van programma en bouwvormen. Hij kritiseert het archaïsme, de abstracte metafysica en het formalisme. 'Een axonometrie van het Mundaneum doet denken aan een luchtopname van een archeologisch terrein - in Egypte, Babylonië, Assyrië, het oude Amerika - Maya's, Azteken-, of Peru. De historische verwijzingen zijn verbazend.' De kern van het Mundaneum bestaat uit de belangrijkste traditionele instituties van intellectuele activiteit: Bibliotheek, Museum, en Universiteit. De archaïsche vormen van de individuele gebouwen, zoals de getrapte pyramide voor het museum, en de axiale ordening van de gebouwen onderling zijn voor Teige onverteerbaar. Voor Teige is het enige doel van moderne architectuur 'de wetenschappelijke oplossing van exacte opgaven voor rationele constructies. Het project voor het Mundaneum toont aan, dat een artistieke oplossing van een metafysische, abstract speculatieve opgave, met behulp van monumentale compositie de verkeerde benadering is. De fout van Le Corbusiers voorstel is de fout van monumentaliteit, de fout van het 'paleis'. Compositie: met dit woord kunnen alle architectonische fouten van het Mundaneum worden samengevat.'⁹ Ter ondersteuning van zijn kritiek citeert Teige het credo van Hannes Meyer:

'Alle dingen in de wereld zijn een produkt van de formule: (functie maal economie). Dus geen van deze dingen zijn kunstwerken: alle kunst is compositie en dus ongeschikt voor een bepaald doel. Al het leven is functie en daarom niet kunstzinnig. De idee van de 'compositie van een dok' is voldoende om in lachen uit te barsten! Maar hoe wordt een stadsplan ontworpen? Of een plattegrond voor een woning? Compositie of functie? Kunst of leven????'¹⁰

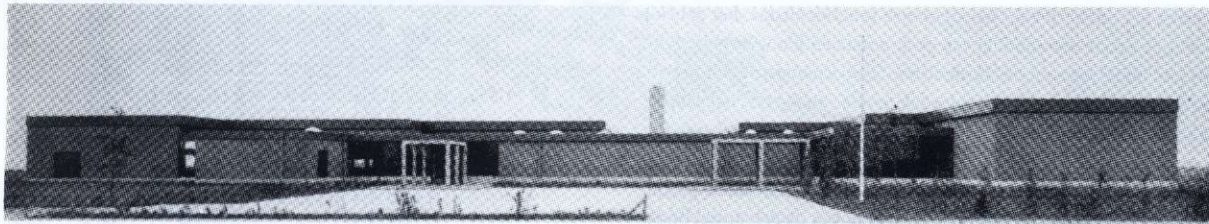
Le Corbusier verdedigt zich in een prachtig essay 'In defense of architecture'. In het tweede deel van het essay geeft Le Corbusier goed inzicht in de werkwijze die bij het ontwerp van het Mundaneum is gevolgd. Met name de argumentatie voor de pyramidale vorm van het museum is heel verhelderend. Voor het hele project geldt, dat vanaf het begin gestreefd is naar pure bouwty-



Le Corbusier,
Mundaneum, situatie

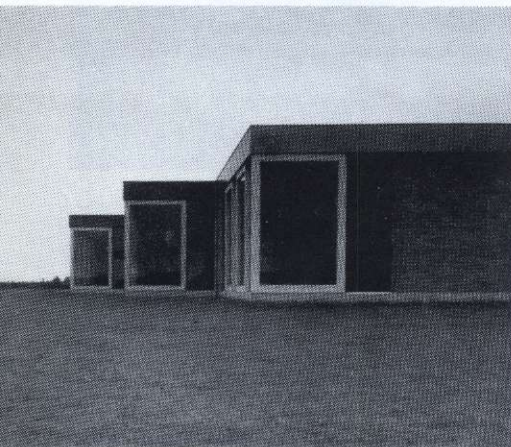
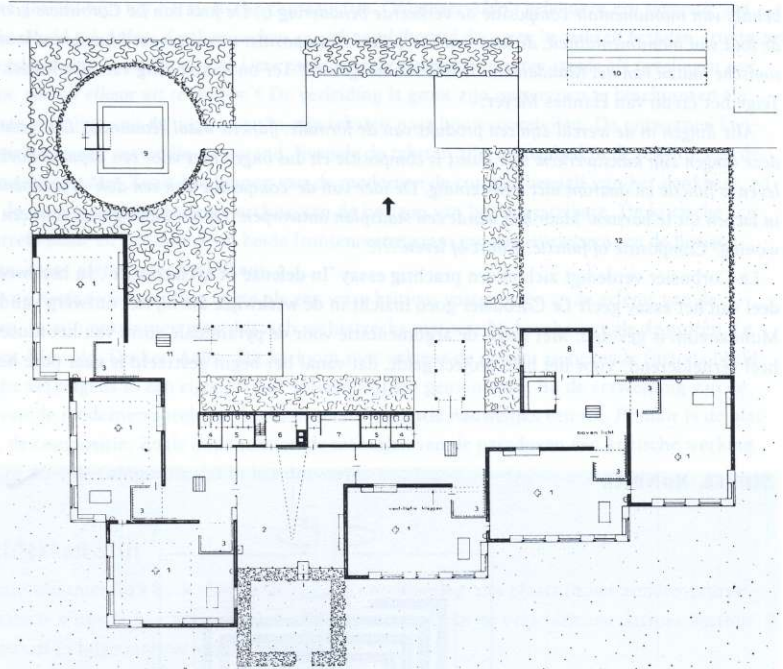
4. Aldo van Eyck, 'Is architecture going to reconcile basic values?', CIAM 59 in Otterlo, O. Newman (ed.) Stuttgart 1961, pp. 26-35.
5. Aldo van Eyck (ed.), *Niet om het even, wel evenwaardig, van en over Aldo van Eyck*, Amsterdam 1982, p. 133.
6. Hanne van Eyck, 'Laag over de Bosporus', *Niet om het even*, a.w., pp. 140-141.
7. H.R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style*, New York 1932.
8. S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956.
9. Karel Teige, 'Mundaneum', *Oppositions* 1974, pp. 83-91, p. 90 (*Stavba* 1929 nr. 7, p. 145).
10. Karel Teige, a.w., p. 90.

Le Corbusier,
Mundaneum, plattegrond en
doorsneden

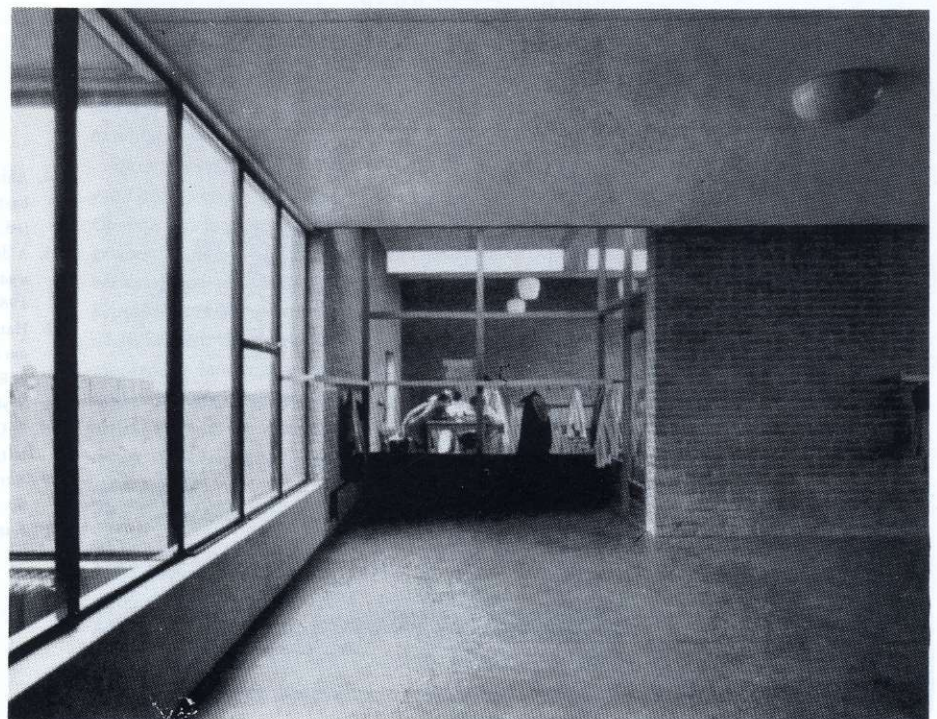


Aldo van Eyck,
school in Nagele

Aldo van Eyck,
school in Nagele, plattegrond,
1:600



Aldo van Eyck,
school in Nagele



Aldo van Eyck,
school in Nagele, hal

pen, elk exact afgestemd op de specifieke functie en de technische realisatie ervan. De historische chronologie van de tentoonstelling in het museum vereiste een organisatie van de ruimten langs een as die zich afwikkelt als een spiraal. Om voor alle ruimten een gelijkmatige verlichting te garanderen ontwikkelt de spiraal zich in de hoogte. De toegang van het museum ligt boven in het gebouw die men via liften kan bereiken. Uitgaand van deze organisatorische opzet heeft het gebouw volgens Le Corbusier 'toevallig' de vorm aangenomen van een pyramide, waarbij de spiraalvormige opbouw Nineveh en Mexico in herinnering roepen. Voor Le Corbusier is dat bijzaak. Het is een perfecte oplossing van de opgave. De vorm is misschien niet de enig denkbare oplossing voor de functie van het museum; het is volgens Le Corbusier wel de meest perfecte. Dat kunnen we opmaken uit de algemene verhandeling over de esthetische functie die aan de beschrijving van het project voorafgaat.

In het eerste deel van het essay poneert Le Corbusier tegenover het radicale functionalisme de stelling dat esthetiek een fundamentele menselijke functie is. *'Laten we het over werktuigen hebben. Functies moeten vervuld worden, een doel moet bereikt worden. Dat wil zeggen, de functies moeten worden gerealiseerd. Op grond van de wijze waarop ze worden gerealiseerd, kan een rangorde in de verschillende oplossingen geformuleerd worden. Gegeven een gelijke efficiëntie ontstaat rangorde op het vlak van 'elegantie' - de 'elegante oplossing' van de wiskundige, de ingenieur. Een uitsluitend esthetisch begrip. [...] Architectuur is een verschijnsel van scheppende activiteit volgens een bepaalde orde. Wie over ordening spreekt, spreekt over compositie. Compositie is de essentie van menselijke geest. De mens verschijnt als architect en daarin schuilt de exacte betekenis van het woord architectuur.'* Le Corbusier noemt het radicale functionalisme van Teige en Meyer een nieuwe vorm van romantisch dilettantisme, een machine-romantiek. Hij besluit het essay met: *'Het zakelijke staat voor mij niet ter discussie, omdat het vanzelfsprekend is, primair en onvermijdelijk, zoals de bakstenen waarmee men een muur bouwt. Maar welke muur?'*¹¹

De tekst 'Against rationalism' die Van Eyck in 1947 op het CIAM-congres te Bridgewater uitsprekt, is zeker een enthousiaste ondersteuning van de standpunten van Le Corbusier en Giedion. Maar als twee jaar later een bewerking van deze tekst onder de titel 'Wij ontdekken stijl' in het Nederlandse Forum verschijnt, is de aandacht al verschoven. Het object van kritiek is niet meer alleen het rationalisme, maar ook de alternatieven die worden aangedragen als revisie van het eerder beleden functionalisme. Deze alternatieven worden vooral gezocht in een uitbreiding, of verrijking van de zakelijke vormtaal van de moderne architectuur. Typisch voor die situatie is het symposium 'In search of a new monumentality', dat in 1948 in Amerika plaatsvond. De problematiek van de moderne architectuur wordt daar als volgt geformuleerd: *'De moderne architectuur heeft de strijd gewonnen tegen de tijdelijke revivals en tegen de ontkenning van de technische revolutie, die het gebruik van stijlen uit het verleden betekent. Maar zo heeft ze pas de eerste negatieve fase volbracht van de strijd voor een hedendaagse architectonische taal. De tweede positieve fase moet nog beginnen: de ontwikkeling van een idioom, rijk en flexibel genoeg, om alle ideeën uitdrukking te verlenen, die de architectuur - met name representatieve architectuur - behoort te kunnen uitdrukken.'*¹²

Het zoeken naar alternatieven beoogt met name een grotere expressiviteit en leidt op verschillende manieren tot een monumentalisering van de moderne architectuur. Als belangrijkste alternatieven dienen zich aan het weer opnemen van klassieke compositieschema's en het gebruik van de organische vormen. Tegen beide tendenzen stelt Van Eyck zich te weer in 'Wij ontdekken stijl.' *'Te werken in een gemeenschap, die in ieder opzicht een ontkenning is van ons collectief idee eist een bepaald soort volharding. Geestelijke isolatie was voor sommigen een psychische belasting die zij op den duur niet konden verdragen. Wij begrijpen zeer goed dat de kloof tussen het nieuwe bouwen en de gemeenschap een fundamenteel dilemma is. Toch blijft iedere schijnoplossing onaanvaardbaar.'* Van Eyck pleit voor het vasthouden aan de culturele idealen van de jaren twintig. *'Slechts de creatieve hartstocht van de gemeenschap kan een volledige synthese -de som van de relaties in ruimte en tijd- dicht benaderen. Stijl is de beloning van collectieve bewustwording.'* De tekst besluit met de veelbetekenende zin: *'Wij zoeken geen vormen, wij ontdekken stijl; dit is althans ons doel.'*¹³

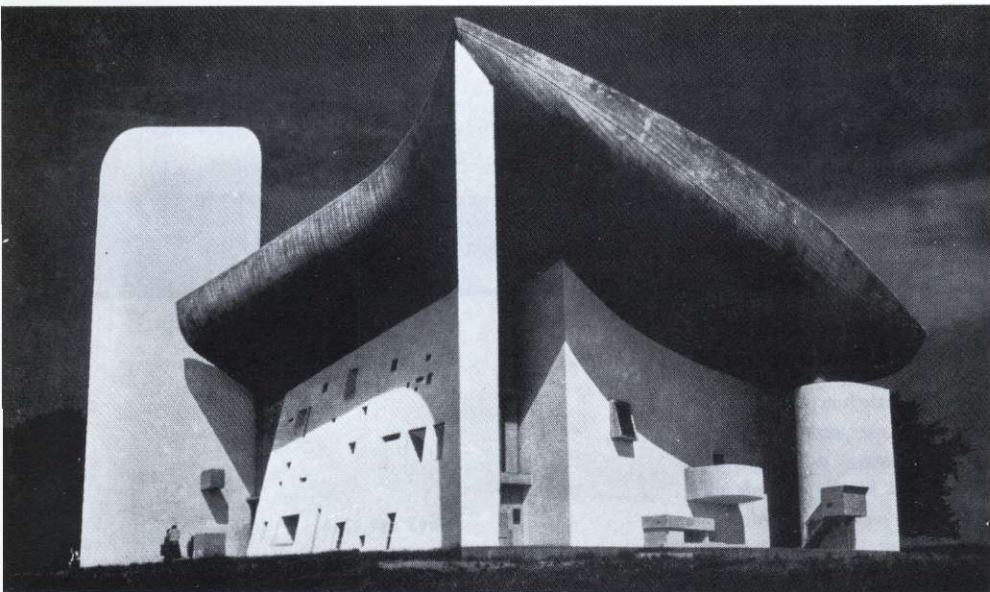
Scholen in Nagele

Bij de scholen van Nagele (ontwerp 1954-55, uitvoering 1955-56) wordt de strekking van deze stellingname duidelijk. De vormtaal van dit project is, evenals de eerder gerealiseerde bejaardenwoningen te Amsterdam, nog geheel verankerd in de zakelijkheid; cubistische opbouw, horizontale ontwikkeling, platte daken. Opvallende elementen zijn de grote dragende betonnen raamwerken in de gevel en de betonnen baldakijnen voor de ingangen. Samen met de betonnen plint en het metselwerk in een verband van dubbele stenen geven ze de scholen het karakter van de brutalistische materiaalstijl waarvoor Le Corbusier met woonhuis Jaoul de toon heeft gezet. De oppervlaktebehandeling heeft echter niet de ruwheid van Jaoul en blijft in dat opzicht zakelijk Hollands.

11. Le Corbusier, 'In defence of architecture', *Oppositions* 1974 nr. 4, pp. 92-108 (Stavba 1929 nr.2).

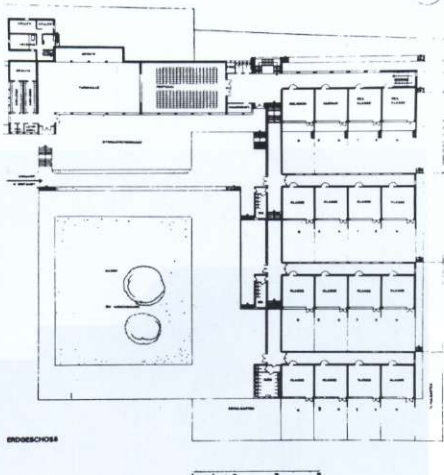
12. Redactioneel commentaar, 'In search of a new monumentality', *Architectural Review* sept. 1948; Aldo van Eyck, 'Statement against rationalism', *A decade of new architecture*, S. Giedion (ed.) Zürich 1951, p. 37.

13. Aldo van Eyck, 'Wij ontdekken stijl', a.w.



Le Corbusier,
kapel in Ronchamp, oostgevel

REFORMSCHULE AM BORNHEIMER HANG



Ernst May,
school in Frankfurt

Ondanks de verwantschap met het werk van Le Corbusier begint de toelichting van Van Eyck met een opmerkelijke kritiek op een van diens late werken: de kapel te Ronchamp (1950-54). 'Owing to the vast potential of its designer it competes with nature, but it does so in nature's own terms rather than in terms of art and art alone, speculating, unconsciously or not, on the grovelling appraisal it will reap from those who, always dumfounded by the creative ways of nature have lost all regard for the creative ways of man, i.e. lost that self respect at any rate essential to the artist. In the case of Corbusier, so wonderfully close to nature -through contrast- in his earlier work, Ronchamp constitutes a lonely and ageing artist's 'coup de champagne', to use his own words.'¹⁴ Van Eyck maakt de scholen tot inzet van een kritiek op de organische architectuur: 'The schools themselves, if they do demonstrate anything at all, demonstrate that there is still as much biology in a rectangle, as there is in a seashell.'¹⁵ In alle opzichten doet de kritiek op de organische architectuur denken aan de strengheid van Van Doesburg in de jaren twintig. Organische vormen kunnen zowel voor Van Doesburg als voor Van Eyck geen alternatief zijn voor de monotone herhalingen van het utilitaire functionalisme.

Het bijzondere van de scholen in Nagele is het vasthouden aan de geometrie en de arithmetica. Niet alleen als middelen van technische berekening, maar allereerst als compositorische instrumenten. Met het gebruik van geometrische vormen en getallen als bij uitstek betekenisvolle elementen van de architectuur houdt Van Eyck vast aan de traditie van het humanisme. Niet alleen was zij bepalend voor de klassieke architectuur vanaf de renaissance, maar ook voor een belangrijk deel van de vroege experimenten van de moderne architectuur.¹⁶

Direct voortbouwend op de experimenten met seriële composities uit de kring van De Stijl ontwikkelt Van Eyck een compositiewijze die hij betitelt als de 'esthetics of number'. Daarbij heeft hij een belangrijke nieuwe impuls opgenomen uit het werk van de Zwitserse kunstenaar Richard Lohse. In een commentaar bij enkele van zijn schilderijen zegt Van Eyck: 'Een van de wezenlijkste taken der 'concrete' schilderkunst en beeldhouwkunst zou de verdere ontdekking van de beeldende betekenis van het aantal moeten zijn. Helaas is dit thema niet in trek. Sedert de Stijl-mensen, de suprematisten en later R.P. Lohse, is de 'concrete' kunst tot een visueel bevallig arrangeren van vlakke kleur-vormen verworden, hulpmiddel voor typografen en designers, maar niet in staat het geweld van het aantal creatief te bedwingen.'¹⁷

Voor Van Eyck is het probleem van de moderne architectuur niet zozeer het ontbreken van brede publieke acceptatie. Hij zoekt niet naar een verbreding van de vormtaal om tegemoet te komen aan de wensen van het publiek en de opdrachtgevers tot representatie en herkenbaarheid. De uitdaging van de moderne architectuur is het grote getal en dat is voor hem een compositorisch probleem:

'In order that we may overcome the menace of quantity, now that we are faced with l'habitat pour le plus grand nombre, the aesthetics of number, the laws of what I should like to call 'Harmony in Motion' must be discovered. Projects should attempt to solve the esthetic problems that result through the standardisation of constructional elements; through the repetition of similar and dissimilar dwellings within a larger housing unit; through the repetition or grouping of such housing units, similar or dissimilar; through the repetition of such housing groups, similar or dissimilar (Theme and its mutation and variation).'¹⁸

Deze problematiek is de inzet van de scholen in Nagele. Ze zijn een vingeroefening in de 'aesthetics of number':

*'The school's structural score is the result also of a desire to overcome the stalemate of the mechanical application of the unit idea. The classrooms, though still essentially repetitive (education does not allow for more) have lost, I believe, their additive character. This has been done by associating the lower numbers according to the specific plastic quality inherent in each i.e. one collective playground outside, two entrances, four square halls, six classrooms. Simultaneously: one collective multi-purpose room inside (counterpart of playground) with three classrooms, two square halls, and one entrance on each side. A simultaneous two and six part articulation was acquired through the introduction of one, two, three and four as esthetic values in their own right.'*¹⁹

Scholen zijn een kritische bewerking van het paviljoensysteem, een negentiende eeuwse vinding voor de organisatie van institutionele gebouwen, zoals ziekenhuizen, kazernes, gevangenissen, of scholen. Ook architecten van het Nieuwe Bouwen pasten het veelvuldig toe. In principe gaat het ontwerp voor de scholen uit van de additieve structuur van het paviljoensysteem; een herhaling van zes klaslokalen. Deze additieve structuur wordt door een aantal eenvoudige formele bewerkingen omgevormd tot een asymmetrische configuratie. De basisunit, het lokaal, is rechthoekig, waardoor de twee orthogonale richtingen zich onderscheiden: een lange zijde en een korte zijde. Van de rechthoek is een hoek afgescheiden als overgangsruijme voor entree en garderobe. De basisunit is daardoor asymmetrisch. In het lokaal ontstaat een grote en een kleine ruimte. De entreehal vormt een overgangselement naar de gangruimte. Bij de herhaling van de lokalen zijn deze ten opzichte van elkaar verschoven, zodat de additie een diagonale richting krijgt. De lokalen openen zich overhoeks en de lineaire gangruimte wordt gebroken in een opeenvolging van korte gangen en vierkante hallen. Vervolgens zijn de zes lokalen verdeeld in twee groepen van drie die aan weerszijden van de gemeenschappelijke ruimte in het midden van de school liggen. In elke groep is er één aan het eind een kwartslag gedraaid. De maten van dit lokaal zijn gecorrigeerd. De lange zijde is ingekort en de korte zijde verlengd. De gangruimte wordt zo naar één zijde afgesloten. Er ontstaat een eindige groepering van drie lokalen, twee hallen en een toegang van de school. Vanuit de ene hal worden twee lokalen ontsloten. Vanuit de andere hal wordt het laatste lokaal ontsloten en aan deze hal ligt een toegang van de school.

Bij de spiegeling van de twee groepen lokalen rond de gemeenschappelijke ruimte is geen gebruik gemaakt van een klassieke symmetrische spiegeling maar van een rotatie. De twee groepen zijn ten opzichte van elkaar een kwartslag gedraaid. Door de rotatie van de groepen klaslokalen denkbeeldig voort te zetten ontstaat het schoolplein. De compositie zou zich dan sluiten tot een vierkant met een gesloten hof. In werkelijkheid is de tweede helft van de compositie weggelaten. De compositie opent zich naar de omgeving. Alleen de twee baldakijnen die toegang geven tot het plein zijn gehandhaafd.

In de opstand wordt de compositie bepaald door het ritme van de hoge klaslokalen. De gangruimten en de gemeenschappelijke ruimte zijn lager. De individuele ruimten van de klaslokalen worden niet samengebonden door een dominante gemeenschappelijke ruimte. Het midden is laag en heeft alleen een verticaal accent in de gestucte schoorsteen. Zo ontstaat een interessant tegenspel -contrapunt- tussen de hoge donkere vlakken van de lokalen aan de buitenzijden en het lage donkere vlak van de gemeenschappelijke ruimte in het midden. Drie tekens gaan daar tegenin: de lichte baldakijnen aan weerszijden van de hoge schoorsteen in het midden. Spil van de compositie is de schoorsteen.

Alhoewel de inzet van het betoog van Van Eyck breed is, bakent hij met zijn onderzoek op architectonisch gebied een smal pad af. Van Eyck zoekt via een compositorische werkwijze, die het additieve karakter van de moderne seriematige bouwwijze moet pareren, niet alleen naar een alternatief voor de organische architectuur zoals we die kennen uit het werk van Scharoun, maar ook naar een alternatief voor de hiërarchische compositiewijze met symmetrieën en assen. Le Corbusier, bij wie beide tendenzen naar voren komen, is voor de jonge generatie architecten in de jaren vijftig een bron van inspiratie, maar ook de belangrijkste figuur ten opzichte waarvan de eigen standpunten worden ontwikkeld.

Organische architectuur en rationalisme

Met de kritiek op Ronchamp raakt Van Eyck aan een tendens die, weliswaar op een andere manier, in het hele werk van Le Corbusier naar voren komt. Met name in zijn stedenbouwkundige projecten is deze tendens van bijzondere betekenis. Het gaat daarbij niet zozeer om het expliciete gebruik van organische vormen, maar om een meer algemene formele logica als gevolg van het functionalisme. In zijn boek *'Moderne Zweckbau'* (1923) beschouwt Adolf Behne in dit verband de organische architectuur als de uiterste consequentie van het functionalisme.

Dit boek is een evaluatie van de ideeën- en meningenstrijd over architectuur in de jaren 1919-

14. Aldo van Eyck, 'Three schools in Nagele', *Architectural Yearbook Book* nr. 9 1960, p. 142.

15. Aldo van Eyck, a.w., 0. 140.

16. R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949; A. Péres Gómes, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge Mass. 1982.

17. Aldo van Eyck, 'het verhaal van een andere gedachte', *Forum* 1959 nr.7 p. 223.

18. Aldo van Eyck, a.w.

19. Aldo van Eyck, 'Three schools in Nagele', a.w., p. 24.

1923. In de theorieën over moderne architectuur wordt zowel verwezen naar een functionele als naar een formele bepaling van de architectuur. Er bestaat een spanning tussen beide argumenten op grond waarvan Behne in de moderne architectuur duidelijk twee alternatieve stromingen ziet aftekenen. In hun uiterste consequentie zijn deze te herleiden tot romantiek versus rationalisme. Een functionalisme dat tot het uiterste wordt doorgevoerd, leidt volgens Behne tot een vergaande verinnerlijking en individualisering, terwijl een consequent rationalisme in een schematisch formalisme dreigt te verstarren.

Het functionalisme speelt volgens Behne een belangrijke rol bij de doorbreking van de historische vormvoorstellingen van het academisme. Hernieuwde aandacht voor de doelmatigheid heeft altijd een kritische functie. Dit zorgt voor een onbevangen houding ten opzichte van het probleem van de vorm. Behne ziet hierin een parallel met de rol van het naturalisme in de schilderkunst. Wat de stroming in de schilderkunst te weeg heeft gebracht, dat heeft het functionalisme in de bouwkunst gedaan: *'Naturalismus in der Baukunst ist die Zweckmässigkeit.'*²⁰

De bijzondere verdienste van het functionalisme is de ontwikkeling van de interne eenheid van een bouwwerk. Het functionalisme ontwerpt een gebouw van binnen naar buiten, van deel naar geheel. Maar daarin schuilt ook de beperking. *'De functionalist zou als uiterste consequentie het huis tot een zuiver werktuig maken. Hij zou noodzakelijk tot een negatie van vorm komen, aangezien zijn ideaal, absolute aanpassing aan het gebeuren in de ruimte, alleen perfect te bereiken is door middel van het momentane en de beweging.'*²¹ De architectuur, die per definitie stabiel en duurzaam is, kan beweging echter niet direct uitdrukken. Het gebruik van organische vormen is volgens Behne niet meer dan een surrogaat om beweging te suggereren. Tegelijkertijd leidt de organische vormgeving tot een overmatige individualisering van de bouwlíchamen. Een functionalisme dat tot het uiterste wordt doorgevoerd, maakt het volgens Behne daarom zeer moeilijk tot een grotere objectieve eenheid van meerdere bouwlíchamen te komen. Het is moeilijk voorstelbaar, *'hoe men vanuit deze opvatting, die onbewust afzondering (Absonderlichkeit) en eenzijdige gerichtheid van de vormende krachten naar binnen toe (Innerlichkeit) beoogt, tot het geheel van een stad zou moeten komen.'*²²

Een eenzijdig streven naar doelmatigheid leidt volgens Behne tot anarchie. Wil een gebouw deel kunnen zijn van een groter geheel, dan moet het voldoen aan bepaalde algemeen geldende regels die niet voortkomen uit haar individuele functie, maar uit de eisen die het geheel stelt. Behne vindt het dan ook vanzelfsprekend dat de rationalisten belang hechten aan het probleem van de vorm. *Vorm is tenslotte 'niets anders dan het onvermijdelijke gevolg van het in relatie treden van mens tot mens. [...] Vorm is de voorwaarde waaronder een samenzijn mogelijk wordt. Vorm is bij uitstek een sociale aangelegenheid. Wie het recht van de maatschappij erkent, erkent het recht van de vorm.'*²³

Behne noemt Le Corbusier als een belangrijke vertegenwoordiger van het rationalisme. Daarmee wil hij niet zeggen dat Le Corbusier onverschillig zou staan tegenover het probleem van de doelmatigheid. Le Corbusier maakt telkens weer duidelijk dat hij geen genoegen neemt met een in zichzelf gekeerd functionalisme. Veelvuldig maakt hij gebruik van het begrip spel om aan te geven wat hij onder architectuur verstaat: spel van volumen en materialen, van proporties en getallen. *'De architectuur heeft een andere betekenis en andere opgaven dan het tonen van constructies en het vervullen van functies - functie hier begrepen als een zaak van pure nuttigheid, comfort en praktische aangelegenheden. Architectuur - dat is kunst in de hoogste zin, mathematische orde, speculatie, volmaakte harmonie door proportie in alle verhoudingen - dat is de 'functie' van de architectuur.'*²⁴ Daarbij wijst Le Corbusier telkens weer op het belang van de plattegrond. In de plattegrond is het sociale element van het bouwen het sterkst aanwezig. Daarin worden alle relaties vastgelegd. *'De plattegrond is de basis. Zonder plattegrond geen grootheid in inventiviteit en uitdrukking, geen ritme, geen volumen, geen samenhang. Zonder plattegrond is er alleen de voor mensen onverdragelijke ervaring van het vormloze, het gebrekkige, het ongeordende, en het willekeurige. De plattegrond vereist de meest actieve inventie. Hij vereist tegelijkertijd de strengste discipline. De plattegrond is de macht over het geheel. Het is het beslissende moment. Een plattegrond is niet zo fraai te tekenen als het gelaat van een madonna. Het is een strenge abstractie, voor het oog niets anders dan een droge mathematiek. Maar het werk van de mathematicus blijft een van de hoogste activiteiten van de menselijke geest. De eenheid van de wet is de wet van de plattegrond - een eenvoudige, oneindig variabele wet.'*²⁵

Wat voor Behne in 1923 nog niet duidelijk kon zijn is dat Le Corbusier in de verdere ontwikkeling van zijn werk tot een heel bepaalde oplossing komt om de afstemming op de eisen van doelmatigheid te combineren met de eisen van een geometrische compositie. Daartoe brengt hij een ordening aan in de artefacten met betrekking tot het menselijk lichaam. *'Hoe meer de menselijke voortbrengselen zich van de directe aanraking verwijderen, hoe meer zij ook neigen naar pure geometrie. Een gitaar of een wagen die met ons lichaam in aanraking komen, zijn van geringe geometrische strengheid - de stad is pure geometrie.'*²⁶ De wijze waarop Le Corbusier dat doet leidt ertoe dat er in zijn ontwerpen altijd twee niveau's aanwezig zijn. Op het ene niveau gedraagt hij zich - in ter-

men van Behne - als een organisch architect, op het andere als een rationalist. Voor gebouwen is het procédé natuurlijk bekend: de vrije plattegrond, waarbij de skeletconstructie en de omhulling van het gebouw zich richt naar de geometrische orde van de stad, terwijl de invulling zich op organische wijze voegt naar de looplijnen en handelingen in de ruimte. Beide niveau's zijn in de ontwerpen voor gebouwen autonoom. De projectie van beide leidt vaak tot verrassende ruimtelijke combinaties. In de stedenbouwkundige plannen hebben dezelfde uitgangspunten een heel andere effect. Daarvoor keren we even terug naar het eerder besproken ontwerp voor het Mundaneum. Le Corbusier maakt in dat ontwerp ook een onderscheid in functionele afstemming en compositie. In zijn antwoord aan Teige zegt Le Corbusier dat hij bij het ontwerpen van de gebouwen voor het Mundaneum volstrekt functioneel te werk is gegaan. 'Voor het hele project geldt, dat vanaf het begin gestreefd is naar pure bouwtypen, elk exact afgestemd op de specifieke functie en de technische realisatie ervan.'²⁷ Ondanks de geometrische verschijningsvorm van de gebouwen is Le Corbusier hier in alle opzichten als een organisch architect te werk gegaan. De gebouwen zijn ieder afzonderlijk vanuit hun onderscheiden functies tot individuele organismen ontwikkeld. De stedenbouw is vervolgens een rationele geometrische rangschikking van op zichzelf staande objecten op een plat vlak, in de open ruimte. Het antwoord op de vertwijfelde vraag van Van Eyck - 'If society has no form, can architects built the counterform?' - is voor Le Corbusier eenvoudig: door middel van abstracte natuur, geometrie, de wet.

Teige heeft in zijn kritiek op het Mundaneum toch wel een heel teer punt geraakt. Terwijl de dualistische werkwijze van Le Corbusier in zijn gebouwen - met name in zijn villa's - een originele ruimte-opvatting oplevert, leidt dezelfde werkwijze in zijn stedenbouwkundige plannen tot een monumentale verstarring. In tegenstelling tot wat Teige denkt is dat geen gevolg van te weinig maar van te veel functionalisme. Juist het rigoreuze functionalisme bij de ontwikkeling van de afzonderlijke gebouwen leidt tot de formele isolatie van de gebouwen ten opzichte van elkaar. Niet alleen het plan voor het Mundaneum, maar ook de latere plannen voor het centrum van Saint-Dié en het capitol van Chandigarh tonen aan dat een op expressie belust functionalisme en een geometrisch rationalisme elkaar perfect aanvullen. Als alle aandacht gericht is op de individuele architectonische objecten, dan kan de verbindende ruimte geen concrete gestalte aannemen. Ze blijft dan van abstracte, geometrische orde. Deze combinatie van op zichzelf gerichte objecten en ongevormde ruimte acht Giedion in *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus* (1922) kenmerkend voor het romantisch classicisme uit het begin van de negentiende eeuw.²⁹ Maar daarover later meer.

Burgerweeshuis

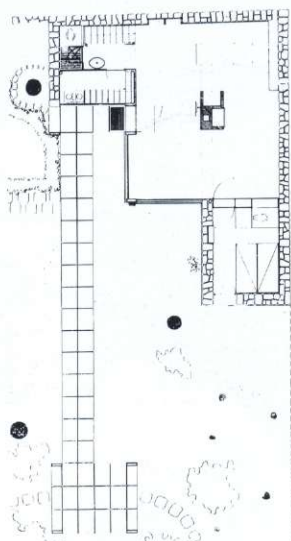
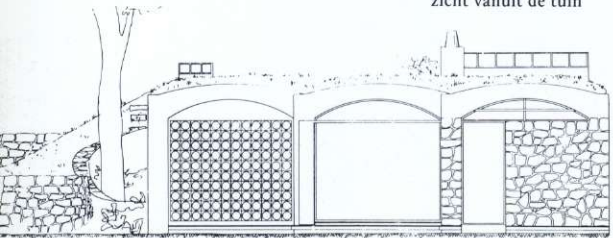
De scholen te Nagele krijgen een direct vervolg in het ontwerp voor het burgerweeshuis te Amsterdam (ontwerp 1955, uitvoering 1957-60). Hier is de verwantschap met het brutalisme van Le Corbusier nog sterker. In vergelijking met de scholen is er een sterkere plastic van de vormtaal: de combinatie van betonnen kolommen, balken en daken met muren van robuuste straatklinkers en verschillende glazen wanden. Het gebruik van de betonnen koepeldaken maakt een vergelijking met maison Jaoul wel heel voor de hand liggend en de definitie van de opstanden van het weeshuis kan zelfs direct in verband worden gebracht met die van het weekendhuisje dat Le Corbusier in 1935 in een voorstad in Parijs realiseerde. Het afwisselend gebruik van gemetselde muren en betonnen schijfkolommen ter ondersteuning van de vlakke tongewelven van beton en het werken met verschillende glasvullingen, glazen puien en wanden van glazen bouwstenen lijken een directe inspiratiebron voor het weeshuis. Le Corbusier neemt in het weekend-huisje afstand van de architectonische oplossingen die hij voordien in samenhang met de vrije plattegrond had gepropageerd. Wat hij opgeeft zijn de ideale begrenzing van het bouwwerk in de vorm van een doos, de splitsing tussen het neutrale grid van dragende kolommen, en de invulling met op het gebruik afgestemde organische vormen die zo kenmerkend waren voor de villa's uit de jaren twintig. Het bouwwerk wordt een additieve structuur die direct ruimtevormend is. Kolommen en wanden worden op één lijn geplaatst en samen met de vlakke tongewelven geven ze een sterke geleding van de ruimte. Toch blijft de ruimtelijke opbouw open. De constructieve structuur zorgt voor een continuë articulatie. Al deze zaken zijn ook in het weeshuis aanwezig. Toch is de algemene indruk van beide gebouwen heel verschillend. Terwijl Le Corbusier de machine-esthetiek van de jaren twintig inwisselt voor een rustieke landelijkheid, is de indruk van het weeshuis er vooral een van een voorindustriële stedelijkheid.³⁰ Associaties dringen zich op met de binnenhoven en colonnades uit de renaissance en in het bijzonder met - misschien niet helemaal toevallig - het vondelingenhuis van Brunelleschi.

De geïntensiverde samspraak met het werk van Le Corbusier die in het weeshuis zichtbaar is, gaat gepaard met een verschuiving in het betoog van Van Eyck. In de toelichting bij de scholen draait alles om de 'aesthetic of number' en het begrip 'harmony in motion' dat een alternatief moet bieden voor de organische tendens van Ronchamp en tegelijkertijd afstand houdt ten

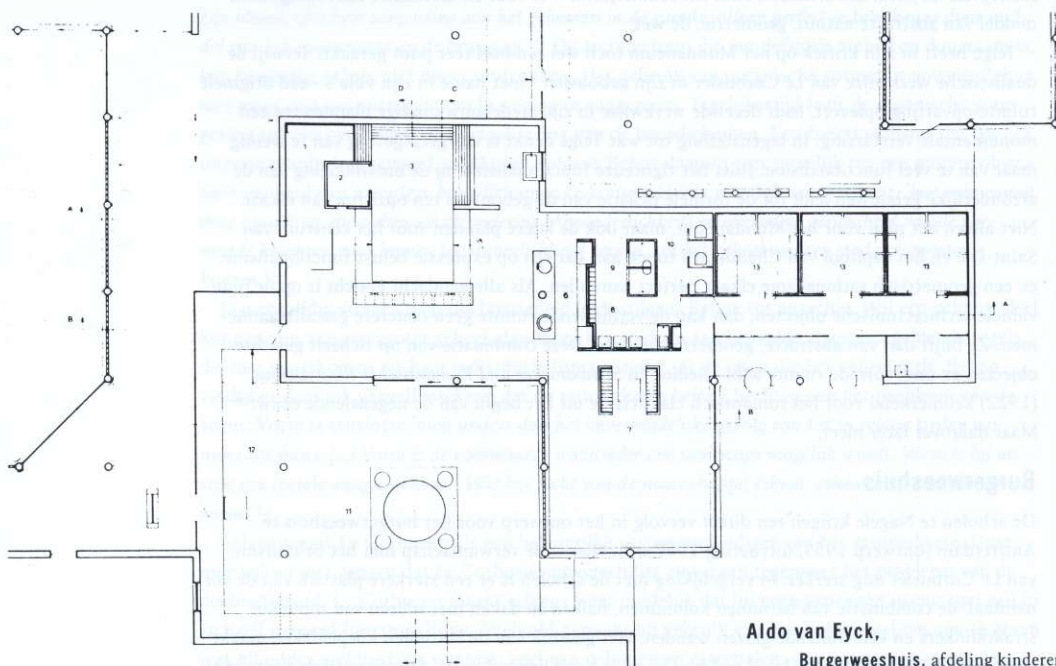
20. K. Scheffler, geciteerd in A. Behne, *Der moderne Zweckbau*, Frankfurt 1964 (1923, München 1926), p. 24.
21. A. Behne, a.w., p. 44.
22. A. Behne, a.w., p. 47.
23. A. Behne, a.w., p. 59.
24. Le Corbusier, geciteerd in A. Behne, a.w., p. 55.
25. A. Behne, a.w., p. 53.
26. Le Corbusier, geciteerd in A. Behne, a.w., p. 57.
27. Le Corbusier, 'In defence of architecture', a.w. p. 102.
28. Aldo van Eyck, 'Towards a configurative discipline', *Forum* 1962 nr. 3 p. 79.
29. S. Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, München 1922.
30. J. Stirling, 'From Garches to Jaoul', *Architectural Review* sept. 1955, pp. 145-150.

Le Corbusier,
weekendhuisje bij Parijs, interieur

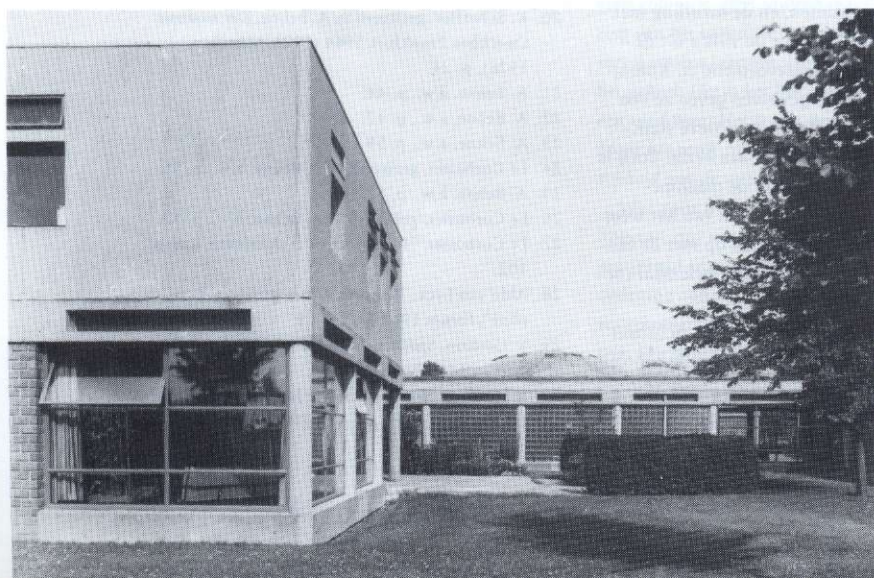
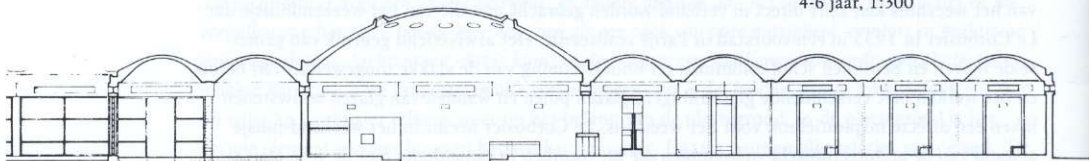
Le Corbusier,
weekendhuisje bij Parijs,
zicht vanuit de tuin



Le Corbusier,
weekendhuisje bij Parijs, 1:300



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, afdeling kinderen
4-6 jaar, 1:300



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, zicht vanaf de
Amstelveense weg

opzichte van de klassieke compositiewijze. Van Eyck formuleert zijn eigen standpunt als een directe voortzetting van de abstract-concrete kunst, die een revolutionaire omwenteling van de klassieke kunstopvatting belichaamt. Het lijkt erop dat een intensieve reflectie van de dualistische werkwijze van Le Corbusier leidt tot een acceptatie van de klassieke statische component naast de dynamische component van de moderne esthetiek. In de toelichtingen bij het weeshuis is het centrale thema de wederkerigheid van schijnbaar tegengestelde concepten. Zo wordt in een commentaar bij het werk van Lohse uit 1952 de problematiek van een moderne esthetiek nog geformuleerd als een specifieke uitdrukking van de problemen waarvoor de architectuur zich in de huidige tijd ziet gesteld.

*'De vormtaal waarmede de mens tot nu toe het enkelvoudige en het bijzondere tot harmonie bracht, kan hem niet meer bijstaan ook het meervoudige en het algemene tot evenwicht te dwingen. De mens huivert, omdat hij meent het ene voor het andere prijs te moeten geven: het bijzondere voor het algemene, het individuele voor het collectieve, rust voor beweging: rust kan ook verstarring zijn, en beweging - dat bewijst Lohse - behoeft geen chaos te zijn. Het individuele, minder in zichzelf beschreven, zal opnieuw ontstaan, als het algemene, het zich herhalende, tot evenwicht is gebracht, tot evenwicht in beweging.'*³¹

In een van de toelichtingen bij het weeshuis neemt de formulering van hetzelfde thema de vorm aan van een geloofsverklaring in de tijdloze geldigheid van fundamentele ruimte-benaderingen en bouwwijzen.

*'Ik geloof in de voortdurende en gelijktijdige geldigheid zowel van het bijzondere, het enkelvoudige, het constante, het in zichzelf rustende, als van het algemene, het meervoudige, het variabele, het zich in beweging bevindende. Het zijn gelijkwaardige deelaspecten van onze realiteit. Is het daarom onredelijk te verlangen dat zij eindelijk gelijktijdig in wat wij bouwen gestalte krijgen? Het is juist om de redelijkheid van het bovenstaande, dat ik bovendien in de voortdurende geldigheid van de centrale, de gebonden, de in zichzelf betrokken en periferisch begrensde, de direct overzichtelijke, klare en meetbare ruimte blijf geloven (in het concentrische, het axiaal geordende, de symmetrische gestalte, de frontaliteit, het gestapelde en massieve). Maar gelijktijdig en evenzeer geloof ik in de voortdurende geldigheid van de continue ruimte, het zich structureel doordringende, opene, ijle, veelzijdig gerichte en steeds veranderende, het zinrijk labyrintische en het dubbel(vell)zinnige. Ook hier is het mij weer om een herwaardering van tweelingfenomenen te doen en de bijdrage die de architectuur hiertoe vandaag zou kunnen leveren.'*³²

De bezinning op de klassieke architectonische typologie is een cruciale stap in het werk van Van Eyck. Het is echter een bron van misverstanden. Lohse is op dit punt vol onbegrip. In een interview over de betrekkingen tussen zijn werk en dat van Van Eyck zegt hij over het weeshuis: *'Hij had die mooie rechthoekige plattegrond gemaakt, en daar wilde hij dan moorse koepels opzetten. [...] Die koepels, die hadden toch helemaal niets te maken met de structuur die hij ontworpen had. De structuur, die was uitstekend, maar die koepels!'*³³ Lohse verklaart de tegenstrijdigheid die hij voelt tussen de structuur en de koepels uit Van Eyck's polaire natuur, zijn bewondering voor enerzijds Mondriaan en anderszijds Miro. Hij wijst ook op Van Eyck's belangstelling voor de architectuur van Noord-Afrika. Ook uit de kring rond Van Eyck is er onbegrip voor het weeshuis. Van Stigt vindt *'dat het plan een opvallende inconsequentie vertoont: de vleugel van het personeel is een lineaire schikking van kamertjes aan een gang en past helemaal niet bij de structuur van het geheel. Ook de wijze waarop je die vleugel bereikt is ruimtelijk niet zo sterk: die monumentale trap die, hoe prachtig gedetailleerd ook, op een blinde muur uitloopt en overgaat in een geïmproviseerd bruggetje.'*³⁴ Ook Peter Smithson valt over het personeelsblok, al benoemt hij dit element verkeerd: *'Persoonlijk vind ik het weeshuis een zeer coherent gebouw, behalve dan het administratieve blok. Op dat punt is het net alsof het brein stilvalt. Daar slaagt het er niet langer in het probleem te overmeesteren, en valt het terug op bestaande vormen.'* Smithson geeft als reden dat Van Eyck nu eenmaal ook niet onfeilbaar is: *'Volgens mij voert Aldo zijn concepten meestal voor 80% uit en faalt hij in de overige 20%.'*³⁵

Deze kritische opmerkingen maken steeds weer duidelijk dat Van Eyck niet consequent zou zijn. Het is echter de vraag of het gebruik van bestaande vormen in het weeshuis moet worden beschouwd als een onbeholpen terugval of als een bewust uitgangspunt. Als goede modernisten willen de critici het weeshuis zien als een abstracte configuratie. Alle narratieve elementen zoals de koepels, maar ook de klassieke opbouw van de opstanden met kolommen, architraven en kroonlijsten, en bovenal het personeelsblok verstoren dit beeld.

Het is duidelijk dat de abstracte schilderkunst voor Van Eyck een belangrijke inspiratiebron is, maar deze levert op zichzelf geen kant en klare vormtaal voor de architectuur. Ook Lohse onderkent dit wanneer hij zegt: *'Het is niet mogelijk Lohse of Mondriaan onmiddellijk in architectuur om te zetten. Het gevaar bestaat steeds dat zo'n omzetting zich louter beperkt tot het uiterlijke, zichtbare beeld. Niettemin kunnen de methodes en de systemen welke een schilder ontwikkelt mogelijkheden tot structurele overdracht inhouden. Dat was onder andere het geval in Holland tijdens de jaren twintig, toen er een overeenstemming bestond tussen de beeldende principes van de schilderkunst van*



Le Corbusier,
maison Jaoul (foto Fas Keuzenkamp)

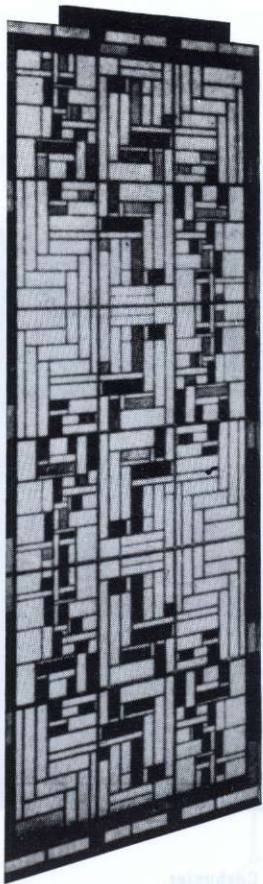
31. Aldo van Eyck, 'Over Lohse', *Forum* 1952 nr. 6/7, p. 186.

32. Aldo van Eyck, 'Kindertehuis in Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad* 1963 nr. 2, p. 30.

33. R.P. Lohse, 'Miro en Mondriaan vechten in zijn binnenste', *Niet om het even*, a.w., p. 18.

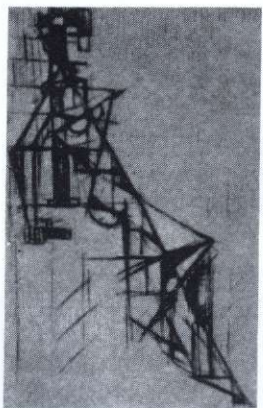
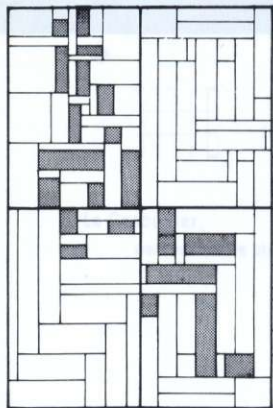
34. J. van Stigt, 'Zwijnen en paradijsvogels', *Niet om het even*, a.w., p. 91.

35. P. Smithson, 'Ik heb evenveel energie in Aldo als in Palladio gestoken', *Niet om het even*, a.w., p. 83.



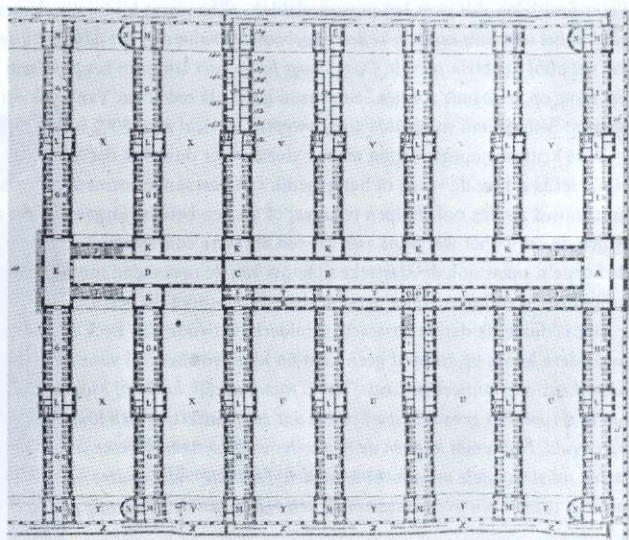
Theo van Doesburg,
glas-in-lood, compositie II, 1917

Theo van Doesburg,
afleiding motief compositie II



de Stijl en de tendensen in de architectuur. Er bestond een identiteit in de uitdrukking van schilderkunst en architectuur, zonder dat Rietveld of Duiker onmiddellijk Mondriaan overgenomen hebben.³⁶ Het gaat hier om een verwantschap tussen werkwijzen van overigens zelfstandige kunsten. Zoals Mondriaan het in het eerste nummer van de Stijl stelt: 'Waar de inhoud aller kunst één is, zijn de mogelijkheden van uitbeelding in elke kunst verschillend. Die mogelijkheden moeten door elke kunst op eigen terrein gevonden worden en zullen gebonden blijven aan dat terrein. Elke kunst heeft haar eigen uitdrukkingmiddel.'³⁷ De uitdrukkingmiddelen bepalen de autonome dimensie van de verschillende kunsten. Deze opvatting is kenmerkend voor de experimenten van de Stijl tot aan 1923, wanneer Van Doesburg met de Parijse modellen aanstuurt op een directe synthese van architectuur en schilderkunst. Als het werk van Van Eyck aansluit bij de experimenten van de Stijl, dan is het met name een voortzetting van de eerste, neo-plastische periode. Van Eyck heeft het contact met de andere kunsten nooit geschuwd, maar hij verwerpt wel het programma van de 'synthese der kunsten' dat na de tweede wereldoorlog door Le Corbusier en Giedion weer naar voren werd gebracht. Van Eyck richt zich op een verdere verdieping van de autonome dimensie van de architectuur. Deze reikt veel verder dan de constatering dat de schilderkunst gebonden is aan het vlak en dat de bouwkunst een plastische kunst is: de kunst van de ruimtebepaling.

In het neo-plasticisme is de compositie van abstracte, geometrische kleurvlakken geen zelfgenoegzaam spel. Het is een operatie ten opzichte van een concreet ervaringsobject. In *Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst* uit 1919 beschouwt Van Doesburg het abstracte schilderij als een esthetische reconstructie van een natuurlijk waarnemingsobject: 'In de esthetische ervaring gaat het ervaringsobject, naar gelang van de intensiteit dier ervaring, als natuur te niet. Het natuurlijke waarnemingsobject wordt gereconstrueerd tot de, dat object inderdaad beeldende, accenten: kleur en vormverhoudingen, contrasten en spanningen.'³⁸ In de esthetische ervaring zoals Van Doesburg die beschrijft wordt de normale organisatie van de visuele ervaring door begrippen en naamgevingen opgeheven. Namen bepalen identiteiten, brengen cesuren aan in het continue veld van visuele indrukken en doen de objecten oplichten. De naturalistische voorstelling van de object-wereld is gebaseerd op een innig samenspel tussen de wereld van de taal en de wereld van de visuele indrukken: het spel der herkenning. In de esthetische reconstructies van het neo-plasticisme wordt het naturalisme doorbroken. De begrenzingen van de objecten worden opgeheven. Er opent zich een veld van ongebonden betrekkingen: betrekkingen tussen de objecten en hun omgeving, maar ook tussen delen van verschillende objecten. Met deze laatste mogelijkheid is door Van Doesburg geëxperimenteerd in glas-in-lood ramen met herhalende motieven en door de architecten Oud en Wils in enkele woningbouwprojecten, zoals de Papaverhof in Den Haag. Eerder is er op gewezen dat Van Eyck een soortgelijke werkwijze hanteert in het ontwerp voor de scholen in Nagele. Het ging daar om een vrij oppervlakkige vergelijking van de herhaling van een motief - een groep lokalen - door middel van rotatie. Uit de ontwerpen van Oud voor de strandboulevard, de rij arbeiderswoningen en de woningen in Hoek van Holland blijkt dat de overeenkomst tussen deze architectonische experimenten en de experimenten van Van Doesburg in de schilderkunst niet alleen ligt in de compositorische techniek van de herhaling van een motief, maar ook in de bepaling van het motief zelf: de esthetische reconstructie. In de architectuur gaat het echter niet om de esthetische reconstructie van een natuurlijk waarnemingsobject. Een dergelijke schilder-kunstige relatie tussen de natuur en de afbeelding daarvan bestaat in de architectuur niet. Een vergelijkbare 'natuurlijke' weerstand wordt in de architectuur niet geleverd door het beeld van de natuur, maar door het beeld van de bouwtraditie zoals zoals dat is neergeslagen in bepaalde typen



Howard,
Royal Naval Hospital in Plymouth,
pavilionsysteem

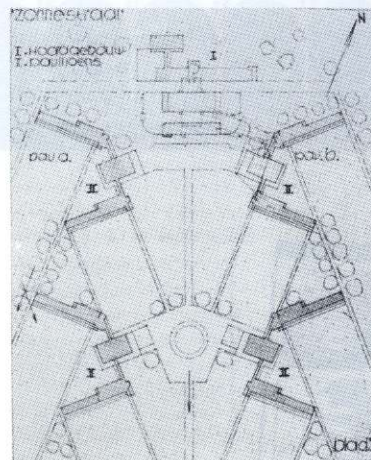
logieën. Zo stelt Van Doesburg *'het vernietigen van de natuurlijke vormverschijning'* in de nieuwe schilderkunst gelijk aan het overwinnen van *'elk begrip van vorm, in de zin van voorop gesteld type'* in de architectuur. Maar als Van Doesburg zegt *'in tegenstelling met alle stijlen van voorheen, kent de nieuwe architectonische methode geen in zich gesloten typus, geen grondvorm'*,³⁹ dan veronderstelt dat in de architectuur een bewuste activiteit van destructie en esthetische reconstructie van de traditionele typologie. Dat geldt in ieder geval voor de eerste periode van de Stijl - het neo-plasticisme - toen Oud en Wils bij hun woningbouwplannen een duidelijke typologie voor ogen stond die zij in hun ontwerpen attaqueerden: straatruimten begrensd door de gevels van de afzonderlijke panden waaruit de bouwblokken zijn samengesteld. Ook in de latere ontwerpen van Rietveld voor de kernhuizen vormt deze typologie het uitgangspunt voor een proces van destructie en reconstructie waarvan de uitkomst onbegrijpelijk blijft als we zelf de aanleiding uit het oog verliezen.⁴⁰

Het is opvallend dat het uitgangspunt van deze ontwerpprocessen niet wordt gevormd door het specifieke 'doel' of de 'functie', maar door de typologie die daarvan de traditionele belichaming is. Het neo-plasticisme is één van de weinige richtingen in de moderne architectuur die erkent dat er geen weg bestaat van de functies naar architectonische vormen. Functies op zichzelf, los van de vormen, zijn ondenkbaar. Het tot stand brengen van nieuwe verbindingen is alleen mogelijk via een kritiek op de traditionele verbindingen in de overgeleverde vormen. Waar deze dialectiek ten opzichte van deze 'natuurlijke weerstand' verdwijnt, zoals in de latere fase van de Stijl, vervalt de abstracte kunst al snel in een zinledig spel - of wat Van Eyck noemt *'een bevallig arrangeren van vlakke kleur-vormen'*.⁴¹ De enige zinnige opgave die de concrete kunst zich dan nog kan stellen is het onderzoek naar de wetmatigheden van de serialiteit in het beeld, zoals in het werk van Lohse. Van Eyck kent aan deze schilderkunstige experimenten een voorbeeldige rol toe met betrekking tot de architectuur. Tegelijkertijd erkent hij de architectonische traditie als uitgangspunt van het ontwerp - maar dan vooral als een weerstand die bewust is opgeroepen.

In een van de toelichtingen bij het Weeshuis stelt Van Eyck deze werkwijze nadrukkelijk aan de orde: *'Het heeft van meet af aan in de bedoeling gelegen in het ontwerp de voordelen van een hecht centralistische opzet met die van een verspreid gedecentraliseerde te verzoenen. Dit viel niet mee, want aan de voordelen van beide kleven, zoals altijd, ook de nadelen: het massieve afwerende gebouw met daarin een onmenselijke opeenhoping van kinderen enerzijds; de architectonische verpietering van het ver doorgevoerde paviljoens-systeem, met daarin de kinderen zodanig verspreid dat zij elkaar nauwelijks meer kennen, anderszijds.'*⁴² In het weeshuis worden beide systemen tegen elkaar uitgespeeld. Het paviljoensysteem is een negentiende eeuwse vinding voor de organisatie van institutionele gebouwen zoals ziekenhuizen, kazernes, gevangenissen of scholen. Het is een systeem dat door de architecten van het Nieuwe Bouwen veelvuldig werd toegepast. Ook de strokenbouw in de moderne woningbouw is in feite een uitvloeisel van het paviljoensysteem. Volgens dit systeem wordt een gebouwencomplex opgedeeld in een aantal gelijke gebouwen en een hoofdgebouw. De gebouwen zijn vaak symmetrisch gegroepeerd aan weerszijden van een open veld. In de hoofdas staat het hoofdgebouw dat het hele complex van vrijstaande massa's domineert. In het weeshuis vormt Van Eyck het paviljoensysteem om tot een aaneengesloten bouwmassa waarin de afzonderlijke eenheden van de paviljoens en het hoofdgebouw nog duidelijk afleesbaar zijn. Op dezelfde manier als in de scholen in Nagele bereikt hij dit door de paviljoens ten opzichte van elkaar te verschuiven. Er ontstaat een gelede bouwmassa, waarbij in de oksel tussen twee paviljoens telkens een buitenruimte wordt gevormd. Dit zijn kleine hoven die vrijwel gesloten zijn bij de paviljoens voor de jonge kinderen en half open bij de paviljoens voor de oudere kinderen. Het centrum van het complex wordt gevormd door een binnenhof en door het hoofdgebouw. Dit hoofdgebouw is gedeeltelijk opgetild en op kolommen geplaatst. Zo wordt een open colonade gevormd die vanaf het voorplein toegang biedt tot de binnenhof. Door het verschuiven van de paviljoens ontstaan in het gebouw twee diagonale verbindingslijnen die om de binnenhof heen grijpen. Aan de uiteinden van de verbindingslijnen liggen steeds ruimten die het gehele complex bedienen. Het complex krijgt zo een niet-hiërarchische, polycentrische opbouw.

Het weeshuis is in principe een plat gebouw dat uit één verdieping bestaat. De geleding van de massa wordt bepaald door de dakzone: een vierkant balkenrooster met koepeldaken. De paviljoens worden nader geaccentueerd door een grotere koepel. De paviljoens voor de oudere kinderen hebben onder dit grote koepeldak nog een extra verdieping. Deze verdieping is uitgewerkt als een kolossale kroonlijst en behoort in feite ook tot de dakzone. Dit geldt ook voor de verdieping van het 'hoofdgebouw'.

Het vierkante rooster speelt een alles bepalende rol in het plastisch-ruimtelijke systeem van het Weeshuis. De object-vormende tendens en de ruimte-vormende tendens worden door het vierkante rooster in evenwicht gebracht. Het vierkant geeft aan het systeem twee gelijkwaardige orthogonale richtingen en heeft tegelijkertijd een centraliserende werking bij de bepaling van de onderdelen. Alle onderdelen kunnen zich zowel verzelfstandigen als zich in twee richtingen aan-



Jan Duiker,
sanatorium Zonnestraal,
paviljoensysteem

36. R.P. Lohse, a.w.

37. P. Mondriaan, 'De nieuwe beelding in de schilderkunst', *De Stijl* 1917 nr. 1.

38. T. van Doesburg, *Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst*, Nijmegen 1983 (1919).

39. T. van Doesburg, 'Tot een beeldende architectuur', *De Stijl* 1924 nr. 6/7.

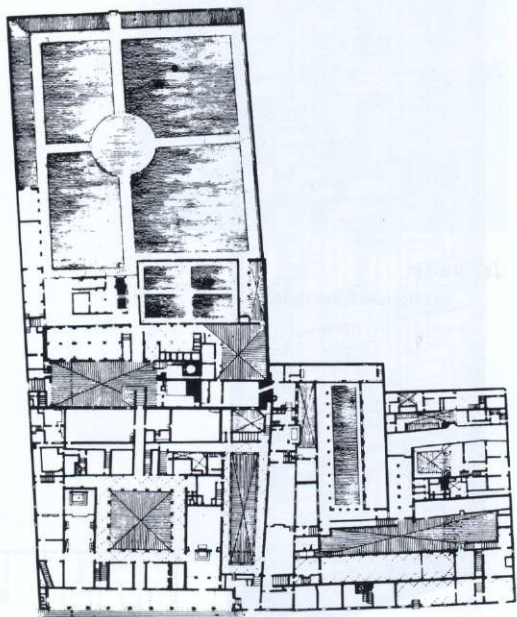
40. Over dit onderwerp verschenen eerder de volgende studies: Henk Engel, 'Van huis tot woning - een typologische analyse van enkele woningbouwontwerpen van J.J.P. Oud', *Plan* 1981 nr. 9 pp. 34-39; 'Compositie en stad', *Plan* 1983 nr. 5, pp. 22-25; Henk Engel, Jan de Heer, 'Stadsbeeld en massawoningbouw', *O* nr. 7, 1988, pp. 10-22; Jan de Heer, 'Stijl en woningtype, Berlage's woningbouw', *OASE* nr. 21 1988, pp. 2-21; 'Het centrumloze labyrint', *OASE* nr. 23 1989, pp. 10-21.

41. Aldo van Eyck, 'Het verhaal van een andere gedachte', a.w.

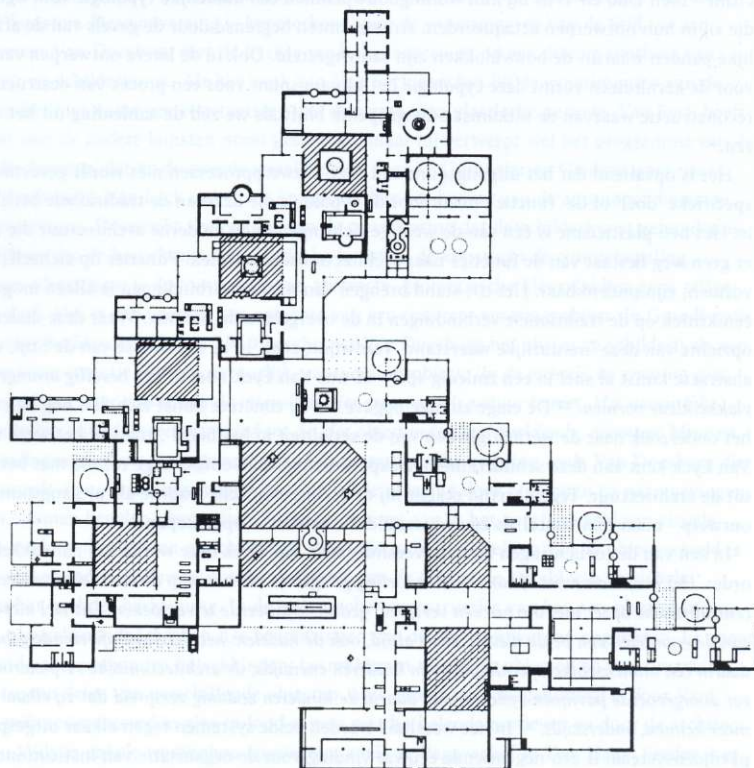
42. Aldo van Eyck, 'De milde raderen van de reciprociteit', *Forum* 1960-61 nr. 6/7, p. 205.



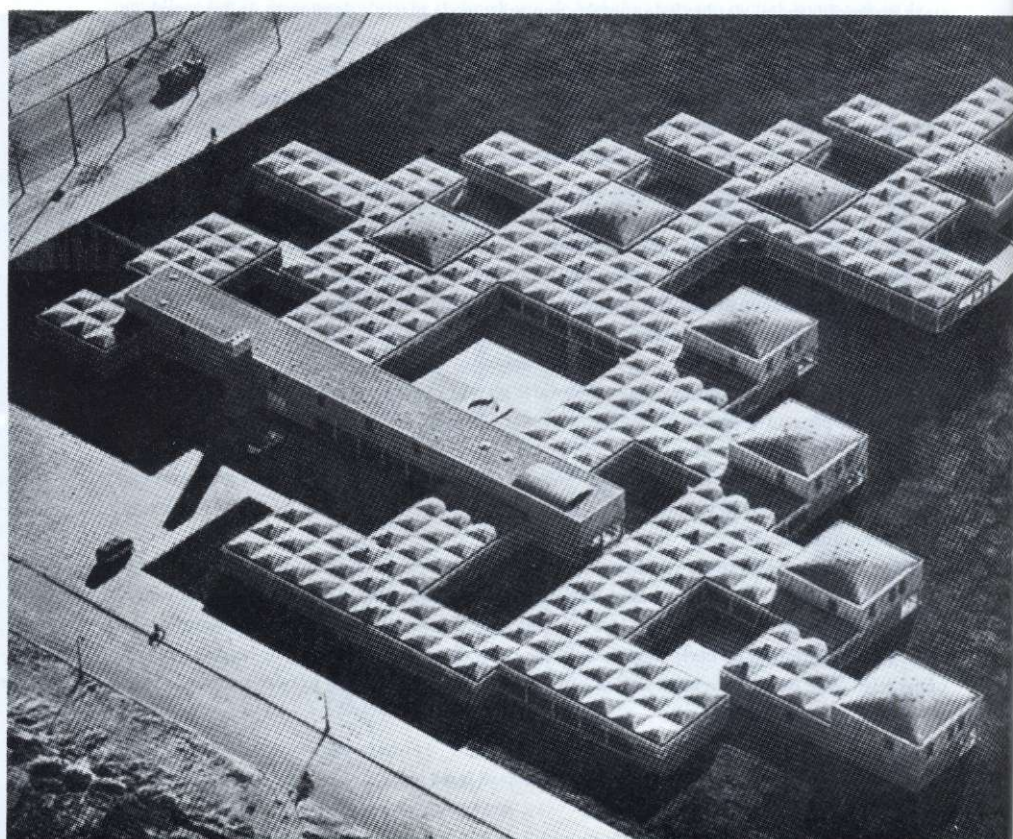
Brunelleschi,
weeshuis, voorgevel



Brunelleschi,
weeshuis, plattegrond



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, plattegrond



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, luchtfoto

eenrijgen. Bovendien vormt het vierkant een perfecte schakel tussen een systeem van orthogonale richtingen en een systeem van diagonalen. De diagonale richtingen zijn in het weeshuis minstens zo belangrijk als de orthogonalen. De diagonalen worden echter niet materiëel in de bouwstructuur vastgelegd, maar ontstaan door de verschuivingen binnen de orthogonale structuur. Zij bepalen in hoge mate de bewegingsrichtingen in het gebouw en daarmee de hoeken waaronder het normaal gesproken waargenomen wordt. Deze overhoekse benadering versterkt de plastische werking van massa- en ruimtebegrenzungen.

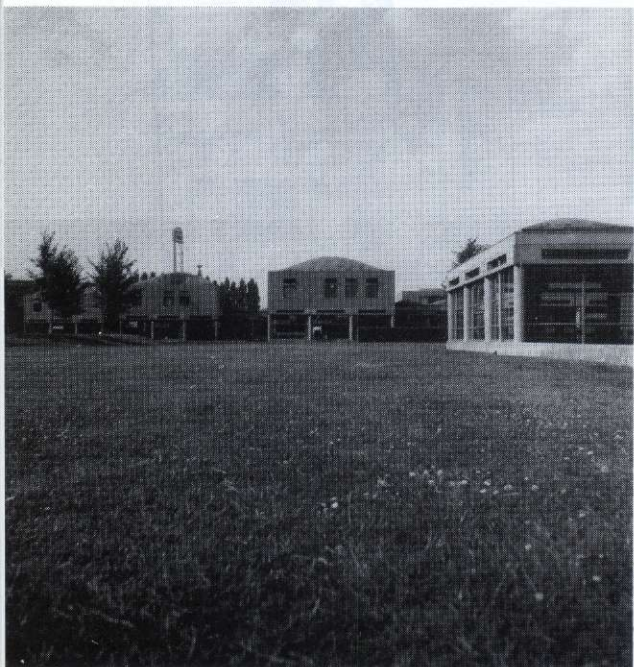
Laatbarok- en romantisch classicisme

Een opvallend verschil met het avant-gardisme uit de beginjaren van de Stijl is dat Van Eyck de traditie niet alleen als een negatief gegeven benadert. De traditie is niet langer een demonische realiteit die bestreden en overwonnen moet worden om de nieuwe wereld te bevrijden uit de ketenen van de geschiedenis. In de moderne architectuur van de jaren vijftig wordt de geschiedenis niet meer ervaren als een reële weerstand. Natuurlijk bestonden er naast de moderne architectuur traditionalistische architectuurstromingen, maar de jongere generatie moderne architecten wonen de vorm niet meer in een worsteling met de traditie van overgeleverde vormen. Zij konden zich richten naar het werk van de meesters: Le Corbusier, Mies of Gropius. De moderne vormtaal was beschikbaar en als stijl naast andere stijlen gecodificeerd. Het werk van de meesters leverde de voedingsbodem voor een nieuw academisme. Van Eyck wijst een dergelijke academisering en institutionalisering van de moderne architectuur af. Trouw blijven aan de idealen van de moderne architectuur betekent voor hem trouw blijven aan het oorspronkelijke avant-gardisme. Dat kan alleen nog door de oorspronkelijke spanning tussen moderniteit en traditie zelf op te roepen en in het werk zichtbaar aanwezig te stellen. Ten opzichte van het elementarisme dat Van Doesburg in 1923 had geformuleerd doet Van Eyck zowel een stap terug als een stap naar voren. Hij trekt opnieuw de spanningsboog tussen de traditie en de ontkenning ervan, zoals die in het neo-plasticisme aanwezig was. Aan de andere kant kijkt hij vooruit door aan te knopen bij het onderzoek naar de serialiteit zoals dat in de concrete kunst plaats vindt.

Het spel met de traditie van de architectuur is kenmerkend voor veel van het werk van Van Eyck in de jaren zestig en zeventig. Het is impliciet aanwezig in de twee ontwerpen voor kerkgebouwen (het prijsvraagontwerp 'Wheels of Heaven' (1963-64) en de Pastoor van Ars-kerk (1964-1969) in Kijkduin). Expliciet is het aanwezig in het ontwerp voor het stadhuis in Deventer (1966) en vanzelfsprekend ook in de latere plannen voor stadsvernieuwingsgebieden in Zwolle (1971-75) en in Amsterdam (de Nieuwmarkt (1970-81) en de Jordaan (1972-80)). Voor enkele critici is dit aanleiding geweest om Van Eyck als één van de wegbereiders van het Postmodernisme te beschouwen. Voor Van Eyck was dat natuurlijk weer voldoende reden om zich daar tegen af te zetten. In de reeks ontwerpen die begint met het huis te Rétié (1974-75) en het Moederhuis (1973-1975) en zich voortzet in het Pentagon (1975-78), de Letteren Faculteit (1975-78) en het gebouw voor Estec (1984-85) is de traditie weer teruggedrongen tot een impliciet bestaan. Expliciete verwijzingen naar historisch materiaal worden zoveel mogelijk vermeden. Van Eyck verwijt de Postmodernisten dat ze de geschiedenis beschouwen als een uitstalkast van architectonische vormen waaruit naar lieve lust een greep kan worden gedaan. Het Postmodernisme negeert daarmee de moderne beweging en herstelt het aloude eclecticisme in ere. Uit de energie waarmee Van Eyck deze polemieken voert mogen we afleiden dat voor hem het 'project van de modernen' nog niet heeft afgedaan. Dat wil niet zeggen dat Van Eyck op late leeftijd en in weerwil van zijn eerdere werk alsnog tot de ontdekking komt dat de functionarissen van CIAM gelijk hadden.

Het spel met de traditie van de architectuur houdt verband met Van Eyck's visie op het avant-gardisme. Het is niet zomaar een spel. Het heeft een precies doel. De confrontatie met de traditie moet opnieuw het perspectief openen dat bij de overgang van de beeldende experimenten van de avantgardes naar het functioneel determinisme van de zakelijkheid verloren is gegaan. Het intellectuele project dat Van Eyck in zijn architectuur uitdraagt, wordt gevoed door het verlangen naar stijl en vertoont sterke verwantschap met de pogingen die Giedion als geschiedschrijver onderneemt in *Space time and architecture, the growth of a new tradition* (1941).⁴³ Beide projecten zijn echter zeker niet gelijk. De wijze waarop Giedion met behulp van het ruimte-tijd-concept verbanden maakt tussen de intenties van de moderne architectuur en de intenties van architectonische projecten uit het verleden is meestal gebaseerd op beeldassociaties en blijft speculatief. Wat Van Eyck in zijn architectuur tot stand brengt kan nog het beste begrepen worden als het in een kader wordt geplaatst dat Giedion in een eerdere studie over het classicisme heeft ontwikkeld. Met deze studie, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus* (1922), haakt Giedion in op de herleving van het classicisme in Duitsland. Deze begint al voor de eerste wereldoorlog, maar zal ook daarna een belangrijke rol spelen bij het tot stand komen van de Nieuwe Zakelijkheid.

43. S. Giedion, *Space and time in architecture - the growth of a new tradition*, Cambridge Mass. 1941. Dit boek werd regelmatig door Giedion herzien. De laatste uitgave verscheen in 1966. Recent is een belangwekkende studie over Giedion verschenen. S. Gerogiadis, *Siegfried Giedion - eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989.



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis
(foto Fas Keuzenkamp)

Voor al ook door *Space time and architecture* zijn we gewend de oorsprong van de moderne beweging in de architectuur te identificeren met de avant-gardes in de beeldende kunsten: met het cubisme en de Stijl. Binnen dit schema zet Berlage hieraan voorafgaand in Nederland een eerste stap in de richting van een zakelijke benadering en breekt met het eclecticisme van de negentiende eeuw. Buiten Nederland ligt dit iets anders. In *Von Ledoux bis Le Corbusier* (1933)⁴⁴ suggereert Emil Kaufmann een verband tussen de moderne architectuur en het classicisme uit de periode van de Verlichting rond 1800. Na de eerdere beschouwingen over het Mundaneum zal dat niet meer zoveel verbazing wekken. In Duitsland is de verbinding van de moderne architectuur met het classicisme echter veel directer aanwezig. Van de ontwikkeling in de Deutsche Werkbund weten we dat daarin twee richtingen aanwezig waren: één rond Henry van der Velde die geworteld was in de Jugendstil en één rond Peter Behrens en Hermann Muthesius, die steunde op de herleving van het classicisme. De twee tendensen die Behne binnen de moderne architectuur onderscheidt - de organische richting van het expressionisme tegenover de rationalistische richting van de zakelijkheid - ziet hij als een radicalisering van de oudere tegenstelling in de Werkbund.

De herleving van het classicisme begint in Duitsland voor de eerste wereldoorlog met een brede stroming onder architecten die aansluiting zoekt bij de tijd dat er in Duitsland nog sprake was van een samenhangende bouwtraditie. Deze stroming verzet zich niet alleen tegen het eclecticisme, maar ook tegen de pogingen vanuit de kunst en de kunstnijverheid om een nieuwe vormen-taal te creëren. Deze individuele pogingen maken de stijlenchaos alleen maar groter. Zo beschouwt Paul Mebes in *Um 1800* de achttiende en het begin van de negentiende eeuw als de laatste periode waarin de architectuur en het handwerk een stilistische eenheid hadden voortgebracht. Bovendien was de periode rond 1800 in cultureel opzicht nog redelijk nabij. In die tijd werden veel bouwopgaven die nog steeds kenmerkend zijn voor de moderne burgerlijke stad voor het eerst uitgewerkt. Mebes vraagt zich af waarom men zo nodig terug moet grijpen naar de vermeende harmonie van vergane culturen, zoals in de neo-gotiek, of op kunstmatige wijze een nieuwe stijl moet uitvinden, zoals in de Jugendstil, als het mogelijk is direct aan te sluiten bij de nog levendige cultuur van de voorvaderen.

In de inleiding bij de tweede druk van *Um 1800* (1918) betwijfelt Walter Curt Behrendt of 'de cultuur van de voorvaderen' nog wel zo levendig is. Hij spreekt eenvoudig van een herleving van het classicisme en verklaart het succes daarvan juist vanuit het feit dat het classicisme een dode, abstract ornamentale taal is. Deze taal kent door zijn lange traditie een wereldwijde verbreiding en kan daarom in de moderne tijd gelden als een universele, cosmopolitische uitdrukkingwijze. Het classicisme is voor iedereen begrijpelijk en makkelijk te leren. Behrendt vat dit kernachtig samen: 'Zo is er in de huidige tijd door de hernieuwde opname van het classicisme langs kritisch-intellectuele weg dat tot stand gekomen, wat op grond van de historische ontwikkeling op dit moment niet aanwezig is: de stimulerende werking van een eensgezinde en allesomvattende bouwtraditie. Door de algemene vernieuwing van de classicistische overlevering is zo aan de architectonische praktijk in ieder geval de schijn gegeven van een innerlijke noodzakelijkheid en wetmatigheid, en is er nu in plaats van de vroegere onzekerheid, willekeur en versplintering in de keuze van vormen toch minstens de fictie getreden van een gemeenschappelijke en eensgezinde wil.'⁴⁵ Behrendt voegt hier aan toe dat de architectuur op deze manier makkelijk kan vervallen tot 'een onvruchtbare, schematische nabootsing' van voorbeelden. Voor een levenskrachtige ontwikkeling moet de hedendaagse architectuur zich niet richten naar de uiterlijke vormen van het classicisme maar naar de principes ervan.

Het belang van het classicisme ligt volgens Behrendt in de aard van haar formele discipline besloten. Omdat het classicisme, in tegenstelling tot de gotiek, een afgeleide stijl is, beschikt ze over een kant en klaar vormencanon. De verschillende vormelementen worden niet voor iedere opgave opnieuw vanuit hun specifieke bouwkundige functie ontwikkeld. Of zoals Burckhardt het naar aanleiding van de architectuur van de renaissance formuleert: 'De vormen drukken slechts oppervlakkig en vaak toevallig de functies uit waarvoor de betreffende bouwdelen dienen.'⁴⁶ De overgeleverde vormen zoals zuilen, pilasters of kroonlijsten worden als vooraf gegeven compositie-elementen benut. De inventiviteit van de classicist is gericht op de compositie: de plattegrond, de opbouw en de proportionale doorwerking van het geheel. In het classicisme is de ruimtelijke voorstelling van het geheel van groter belang dan de organische ontwikkeling van de individuele plastische vormen. Het belang van de uniforme en terughoudende vormtaal van het classicisme komt volgens Behrendt dan ook juist naar voren bij de samenstelling van grotere gebouwcomplexen en in het bijzonder in de stedenbouw. Dat is ook de conclusie van de studies van de stedenbouw uit het verleden die in dezelfde tijd gedaan worden door A.E. Brinckman.⁴⁷ Behne zegt in feite ook hetzelfde als hij - in navolging van Le Corbusier - spreekt over het rationalisme, alleen is bij hem de erfenis van het classicisme gereduceerd tot een abstract geometrische orde.

In deze discussie over het classicisme wordt het verlangen naar stijl geformuleerd vanuit de behoefte eenheid te stichten in de vormenchaos die de veelheid van individualistische uitingen in de moderne burgerlijke stad te weeg brengt. Dit vinden we later ook terug in de betogen van de

44. E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Wenen 1933. Later schreef Kaufmann een uitgebreide studie over de architectuur van de Verlichting: *Architecture in the age of reason*, New York 1968 (1955).

45. P. Mebes, *Um 1800*, München 1918. Deze herziene uitgave bevat een inleiding van W.C. Behrendt.

46. Burckhardt, geciteerd door W.C. Behrendt, a.w.

47. A.E. Brinckmann, *Platz und Monument, Untersuchungen zur Geschichte und Aesthetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1908; *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, Frankfurt a. M. 1911; *Stadtbaukunst, Geschichtliche Querschnitte und Neuzeitliche Ziele*, Berlin 1920.

Nieuwe Zakelijkheid. Het verlangen naar stijl wordt niet geformuleerd vanuit de behoefte expressie te verlenen aan het bijzondere karakter van de moderne tijd, maar vanuit de behoefte aan een gemeenschappelijke, op zichzelf onpersoonlijke vormtaal. Individuele uitingen en gebeurtenissen kunnen binnen en door middel van deze taal leiden tot betekenisvolle uitspraken, in plaats van dat zij een ongedifferentieerd veld van verschillen produceren. Zo wordt het verlangen naar stijl ook door Van Eyck geformuleerd als hij zegt: 'Wij zoeken geen vormen, wij ontdekken stijl.' En: 'Het individuele, minder in zichzelf beschreven, zal opnieuw ontstaan, als het algemene, het zich herhalende, tot evenwicht is gebracht, tot evenwicht in beweging.'⁴⁸

Het ideaal van 'eenheid in verscheidenheid' is aanvankelijk geformuleerd vanuit de architectonische problematiek van de stad. Typerend voor het werk van Van Eyck is, dat hij deze problematiek van de verhouding tussen de individuele uitingen en een algemene vormtaal tot inhoud maakt van de architectuur van zijn gebouwen. In die zin maakt hij van elk gebouw inderdaad een kleine stad.⁴⁹ Duidelijk komt deze zienswijze naar voren in een toelichting bij het Weeshuis. Hierin legt Van Eyck uit hoe de verscheidenheid aan ruimtes vanuit 'één enkele bouwvoor' wordt bepaald: 'Getracht werd eenheid door verscheidenheid te benaderen en vice versa. Zo werd één enkele "bouwvoor" overal zowel binnen als buiten streng doorgevoerd. De speelsheid komt voort uit het steeds wisselende aspect; wisselend uitzicht, doorzicht en inkiijk; de koepels ondersteunen de dubbele werking: eenheid en veelheid - zo men wil eenheid dóór veelheid, veelheid dóór eenheid. Zij binden door hun gelijkheid, differentiëren doordat zij voortdurend ten opzichte van elkaar verschuiven. Het is als bij oude stadjes zoals Santorini, Majorca, Assisi - dit was althans het streven. De veelheid aan ruimtelijke verrassingen ontstond daar juist door variaties binnen het kader van een enkele bouwvoor. Omgekeerd wordt de eenheid juist voelbaar door de veelheid aan ruimtelijke verrassingen - aspect variaties van hetzelfde. Het probleem van de reciprociteit drong zich al werkende steeds sterker naar voren. De aard van het gegeven wees als vanzelf naar de noodzaak om de, enkele generaties terug begonnen en sedertdien haast vergeten, herwaardering van de werkelijke betrekkingen veelheid-eenheid, eenheid-verscheidenheid, onderdeel-geheel, groot - klein, veel-weinig, binnen-buiten, gesloten - open, beweging - rust, constant-veranderlijk, individu-gemeenschap enz. voort te zetten. Ik ging uit van de overtuiging, dat dit alle duo-fenomenen zijn die elkaar kwijtraakten toen zij uiteenvielen tot een verstikkend stelsel conflicterende polariteiten en valse alternatieven.'⁵⁰

Van Eyck ziet het weeshuis als een metafoor van een ideale architectonische orde van de stad. De wijze waarop van Eyck deze architectonische orde beschrijft, is beter te begrijpen als we weten dat in de stijlkritische benadering van de kunstgeschiedenis een bouwstijl op drie niveau's wordt beschreven. In eerste instantie wordt een stijl gekenmerkt door het vormrepertoire: de specifieke architectonische elementen. In het weeshuis zijn dat ondermeer de kolommen en muren, de architraven, de dakranden en de koepels. Deze elementen komen in de beschrijving van Van Eyck nauwelijks voor. Alleen de formele werking van de koepels wordt beschreven.

De beschrijving die Van Eyck geeft van de architectonische orde beweegt zich voornamelijk op het tweede niveau: de beschrijving van het architectonisch systeem volgens welke de elementen worden samengesteld tot begrenzingen van volumes en ruimtes. Het architectonisch systeem is bepalend voor de specifieke aard van een bouwstijl. Vormelementen blijven hardnekkig voortbestaan, systemen niet. Zo zegt Emil Kaufmann: 'Er zijn altijd revivals geweest en die zullen er ook altijd zijn. Er is echter een groot verschil tussen de gotiek en de neo-gotiek. [...] Het is de verandering van het systeem dat het verschil uitmaakt tussen gotiek en neo-gotiek, tussen de architectuur van de Romeinen en die van de renaissance, etc.' Hij voegt daar aan toe: 'Systemen staan in direct verband met de algemene mentaliteit van een bepaalde periode.'⁵¹ We bevinden ons dan al op het derde niveau: de beschrijving van de aard of het karakter van een architectonisch systeem. Deze komt in de stijlkritische analyse doorgaans tot stand door twee stijlen met elkaar te vergelijken, zoals bijvoorbeeld de renaissance met de barok, of het Romaans met de gotiek, en deze in oppositie tot elkaar te beschrijven door middel van formele polariteiten. Zo gaat Giedion ook te werk in de eerder genoemde studie over het classicisme rond 1800.

In *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus* levert Giedion een analyse van de principes van het classicisme van die periode. Volgens Giedion zijn deze principes juist in deze periode niet eenduidig. Hij onderscheidt twee tendensen: het laat-barokke classicisme en het romantisch classicisme. Giedion analyseert een reeks formele polariteiten tussen beide richtingen die kunnen worden herleid tot twee principiële tegengestelde systemen. Met betrekking tot de voorbeeldige functie van het classicisme voor de hedendaagse architectuur eindigt de studie in een patstelling, die Van Eyck, als liefhebber van paradoxen, zeker moet intrigeren. De belangrijkste polariteit waarmee Giedion in deze ruimte werkt is die van ruimte en plasticiteit. In het laat-barokke classicisme heeft de ruimtelijke tendens de overhand; in het romantisch classicisme de plastische tendens. De barok streeft naar een absolute ruimtelijkheid. 'Voor de barok wordt alles tot ruimte. Tenslotte ook de stad. [...] De stad wordt tot een vormbaar geheel. Haar wanden worden gekneed en buigzaam gemaakt [...] Het hele complex wordt omgevormd tot een ritmische opeenvolging van symmetri-

48. Aldo van Eyck, 'Wij ontdekken stijl', a.w.; 'Over Lohse', a.w.

49. Van Eyck verwijst hier naar ideeën uit de renaissance met betrekking tot de analogie van micro- en macrocosmos, die ook tot uiting komt in de verwijzing naar de uitspraak van Alberti: 'De stad is als een groot huis, en het huis op haar beurt is een kleine stad'.

50. Aldo van Eyck, 'De milde raderen van de reciprociteit', a.w.

51. E. Kaufmann, *Architecture in the age of reason*, a.w., p. 76.

sche ruimten.⁵² De wanden zijn dienstbaar aan het omhullen van de ruimte. De ruimten ontwikkelen zich axiaal in de diepte. De blik wordt frontaal gericht en naar de verte geleid. Giedion ziet de barok als de typische uitdrukking van het Absolutisme. *'De grondgedachte van de barokperiode was: Alle delen aan een groot systeem te onderschikken, in onderlinge afhankelijkheid te houden en in steeds nieuwe stappen, volgens een trapsgewijze opeenvolging naar een middelpunt te leiden.'*⁵³ Met de pleinenreeksen in Nancy, Karlsruhe en Bath voert, volgens Giedion, het laat-barokke classicisme de barokke erfenis in stedenbouwkundig opzicht tot een hoogtepunt.

Het romantisch classicisme bedient zich weliswaar aanvankelijk van dezelfde klassieke vormelementen als het laatbarokke classicisme, maar vertoont volgens Giedion een daaraan tegengestelde tendens. Het romantisch classicisme streeft naar plastische verzelfstandiging. Giedion beschouwt het romantisch classicisme als de typische uitdrukking van het burgerlijk individualisme en ziet het stijlpluralisme van de negentiende eeuw als een extreme voortzetting van de tendens tot plastische individualisering die in het romantisch classicisme al aanwezig is. *'Een romantisch complex is een plastisch blok, zo mogelijk vlak begrensd en zonder vensters, een enkelvoudige verschijning, in zichzelf gekeerd, zonder behoefte aan een ruimtelijke samenhang met buiten [...]. De afzonderlijke ruimte rust in zichzelf.'*⁵⁴ De wand is aan het plastische object gebonden en dient ter begrenzing van het blok. De blik wordt diagonaal gericht op de plastische begrenzing van het individuele blok of van de in zichzelf besloten ruimte. De verschillende gebouwen worden als op zichzelf staande blokken in de ruimte geplaatst. Als stedenbouwkundige voorbeelden noemt Giedion de Place d'Etoile in Parijs, de Königsplatz en de Karolinenplatz in München. In dit opzicht is het paviljoensysteem met zijn additie van losse gebouwen bij uitstek een product van het romantisch classicisme. Als we de optiek van Giedion volgen moet het merendeel van de stedenbouwkundige projecten van de moderne beweging tot het romantisch classicisme worden gerekend.

In de beschrijving van de tegengestelde tendensen van het laat-barokke classicisme en het romantisch classicisme toont Giedion een duidelijke voorkeur voor de eerste. Misschien niet omdat hij terugverlangt naar het absolutisme, maar omdat hij in de eerste plaats hoopt op de opheffing van de romantische 'verscheurdheid' van het moderne individualisme (*'bald Religion, bald Geschichte, bald Natur'*). De slotzin van zijn studie spreekt in dit verband voor zichzelf: *'Zwingt ein durchgehendes, gemeinsames Ziel einmal alle Teile der Gestaltung wieder in eine Richtung, so kann auch die verlorengegangene Erkenntnis in neuem Sinn wieder Fruchtbar werden. Dann dürfen die plastischen Einzelercheinungen, die unter merkwürdigsten formalen Verkleidungen stets von neuem auftauchen und ihr romantischen Siegel unbewußt auf der Stirn tragen, von selbst weggefeget werden und die Fähigkeit wieder entstehen: große Massen in Zucht zu halten, Materie in Raum aufzulösen und das einzelne Ich in größeren Chor herrlicher auferstehen zu lassen.'*⁵⁵

De positie van Van Eyck ligt in het verlengde van deze cultuurkritische diagnose. Maar hij is niet van plan het romantisch individualisme op te geven voor een door één enkel doel geleide collectiviteit. Hij heeft zijn hoop ergens anders op gevestigd: een evenwicht binnen de polariteiten. In de toelichting bij de 'Otterlo Circles' formuleert hij dat zo: *'Each culture stresses specific aspects - fundamental solutions - which are universally relevant but which for various reasons, particular and random, are emphasized others are repressed. Ultimately man suffers from these limitations, from what is overemphasized at the cost of what is omitted and often forgotten. Now today, what is specific, what gives meaningful identity, should no longer depend on what is thus arbitrarily omitted or stressed, but on how these specific aspects are absorbed, adapted, and combined for more inclusive solutions which can respond to the nature of the human person as a whole instead of in part.'*⁵⁶

De formele polariteiten die in de stijlkritiek gebruikt worden om de aard van verschillende architecturen te analyseren leveren Van Eyck het referentiekader voor de ontwikkeling van een meta-stilistisch perspectief. Van Eyck is zich er ten volle van bewust dat het verlangen naar stijl niet ingevuld kan worden door de roep om een stabiele samenleving, of door een vaste bouwtraditie die de architectuur weer vaste grond onder de voeten zou verschaffen. In de moderne, pluriforme maatschappij is geen interne drijfveer aanwezig, zoals macht of materiële noodzaak, die tot stijl zal leiden. De mogelijkheid tot vervulling van het verlangen kan alleen door de architectuur zelf geproduceerd worden. Elk werk van Van Eyck moet opnieuw de mogelijkheid van stijl tonen. Deze werken houden daarmee tegelijkertijd het verlangen wakker. Dat is de functie van de architectuur, want stijl is tenslotte 'de beloning van collectieve bewustwording'.

52. S. Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus*, a.w., p. 156.

53. S. Giedion, a.w., p. 157.

54. S. Giedion, a.w., p. 90.

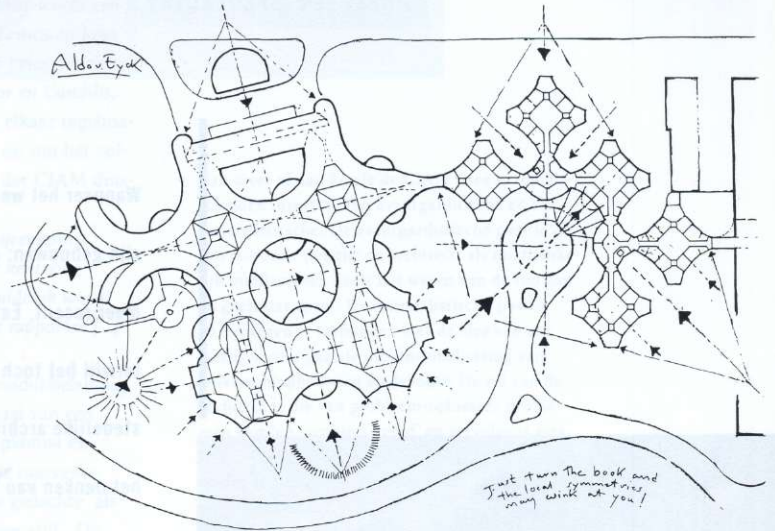
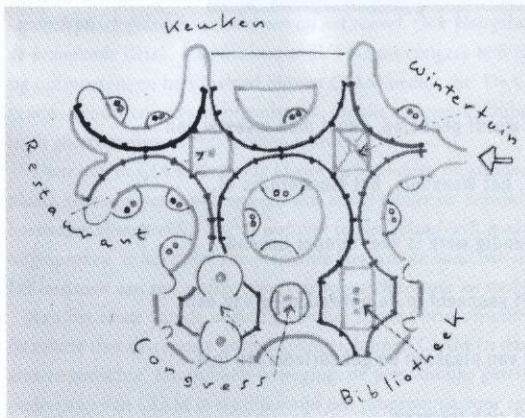
55. S. Giedion, a.w., p. 164.

56. Aldo van Eyck, 'Is architecture going to reconcile basic values?', a.w., p. 26.

Aldo en Hannie van Eyck, Estec



(foto Fas Keuzenkamp)



(foto Fas Keuzenkamp)