

De grondslagen van de architectuurtekening

Tweede deel

De architectuurtekening zelf

35

De aanschouwing van architectuur

Alle bovengenoemde verschijnselen laten een benadering, maar nog niet de zaak zelf zien. Teneinde tot een definitie van de architectuurtekening te komen, dient men allereerst te beseffen, dat de aanschouwing van architectuur iets anders is dan de aanschouwing van een beeld. Het is duidelijk eenzijdig de architectuur als een 'beeld' te zien of, beter gezegd, de tektonische betekenis van zowel de afzonderlijke onderdelen als het geheel te willen begrijpen vanuit de *werking* die uitsluitend voortkomt uit de schilderachtig, als beeld naar voren tredende aanblik (waarbij het natuurlijk zinvol blijft bepaalde stijlnuances aan een bouwwerk 'schilderachtig' te noemen). Niet minder duidelijk is het alleen in overdrachtelijke zin gerechtvaardigd in een afbeelding ook zo iets als een architectonische bouw vast te stellen. Deze vanzelfsprekendheden hebben er echter nog niet toe geleid dat hieruit een duidelijk onderscheid werd gedistilleerd. Alberti wist al heel goed dat het in eerste instantie moeilijk is het begrip 'architectuuraanschouwing' een begrijpelijke inhoud te geven. Juist om begrijpelijk te worden kon men niet blijven vasthouden aan de fundamentele eigenschap van de architectuur. In de grond van de zaak is het eigen aan de architectuur dat zij niet alleen wordt 'gezien', maar in een onmiskenbare verbinding staat met de door de mens gestelde maatstaf. Immers, pas door het gebruik, door het binnengaan van een gebouw, door het erlangs lopen wordt de architectuur voor de mensen werkelijk vatbaar.¹⁷ Wilde men echter over deze eisen, die aan iedere concrete opvattingwijze van architectuur zijn gesteld, *spreken*; wilde men de architectuur *beschrijven*, dan zou men tenslotte toch steeds over het bouwwerk spreken zoals het 'zich aan ons voordoet'. Daarmee was echter de 're-objectivering' van de zintuigelijk-subjectieve indruk nog niet tot de *bewust* (en wellicht ook in een beschrijving) hoogst mogelijke mate benut; men had het niet langer over de architectuur als zodanig: men sprak van haar verschijning als beeld. Des te opvallender is het, dat Alberti juist deze re-objectivering benadrukt.¹⁸

18

Deze zich reeds in de waarneming voltrekkende 're-objectivering' van de vertrekkingen, die de ruimte deformeren, tot een met de ervaring overeenstemmende afmeting van het voorwerp (de relatieve constantheid van de geziene dingen), waarop Alberti nog toespelingen maakte, liet in de oudere schilderkunst haar sporen na in de vorm van

het beeld. Sinds de uitvinding van het lineaire perspectief leek dit verschijnsel 'overwonnen', maar werd echter ook sedertdien nog *onbewust* door het oog voltrokken, tegen alle perspectiefregels in. Alberti zegt in *De re aedificatoria*, boek 1x, hoofdstuk 9, dat voor architecten de schilderkunst nodig is als hulpmiddel. Hij had zelf meegemaakt, dat hij bouwplannen na hun overbrenging op

17

Over dit vraagstuk bestaat een opmerkelijke studie van Paul Zucker, 'Der Begriff der Zeit in der Architektur', in: *Repertorium für Kunstwerke* 44, 1924, met name pp. 242 e.v. Het niet beeldende karakter van de architectuur en van haar optische bevatting, waarop wij ook al werden gewezen door de speciale eigenschappen van de architectuurtekening (bijvoorbeeld de objectieve meting en proportionering) wordt door Zucker in een beperktere formulering (na een onderscheid tussen 'beschouwing' en 'gebruik') eveneens gezien als het wezen van de architectonisch voorstelling en schepping. Vgl. August Schmarsow, *Zur Frage nach dem Malerischen*, Leipzig, 1896; Dagobert Frey, 'Wesensbestimmung der Architektur', in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften* 19, 1924, pp. 67 e.v., 70 e.v.; Zucker, 'Der Begriff der Zeit', p. 87; en A.E. Brinckmann, *Schöne Gärten*, München, 1929, p. 184. Zie over de bijzonderheid van de architectonische 'realiteit' en de betrekking tussen de bouwkundige verschijningsvorm en de technische feitelikheden: Hermann Sörgel, *Theorie der Baukunst*, deel 1, *Architektur-Ästhetik*, München, 1929, pp. 88 e.v.

tekening, juist op die punten moest verwerpen, die hij *voor* de getekende veraanschouwelijking als de beste beschouwde. Toch is de kunstzinnige houding van de schilder slechts in geringe mate bruikbaar voor de architect. Voor deze acht Alberti de kennis van zijn eigen theoretische opmerkingen over de schilderkunst voldoende. Vandaar dat in het architectuurtraktaat

Nu was bij Alberti de 'schilderachtige' aanblik van architectuur geen doel op zichzelf. Uit de middelen die hij tot het bereiken ervan aangeeft, wordt duidelijk dat hij daarin slechts een bijzondere praktijk ziet om op een subtielere manier de proporties te bepalen zoals die zich voordoen aan de blik. Uit de aard der zaak komt iedere proportionering pas volledig tot uitdrukking in de concrete plastische vorm en daarmee in een verandering ten opzichte van de abstracte berekening in het ontwerp. Alleen in deze zin is de aanblik een vereiste om de fundamentele eigenschappen van een architectuur te bevatten.¹⁹ Uiteindelijk staat hij toch alleen maar in dienst van een streng architectonische (niet-subjectieve) 'werking', de werking van de proporties, die nog op geen enkele manier is vermengd met de perspectivische proportionering. Van een perspectivisch uitgemeten verschijning van een bouwwerk is geen sprake. De behandeling van het perspectief hoort voor Alberti niet thuis in de architectuurleer, maar staat in het traktaat *de pictura*.

Daarmee komen wij aan de grens tussen twee niet bij elkaar horende zaken: aan de ene kant de *ruimte die eigen is aan de architectuur*, die nooit dat directe, men kan ook zeggen eenvoudig visuele, gegeven is, als de *natuurlijke ruimte* dat is voor elke vorm van aanzicht in het beeld. Voor elk beeld 'volstaat' van nature een uitsnede uit de natuurlijke ruimte. Voor de aanschouwing van architectuur echter volstaat een uitsnede uit de architectonische ruimte volstrekt niet. Integendeel, men moet het geheel kunnen bevatten. Hier ligt het onderscheid. En daarom komt men niet tot een vergelijking met de ruimte van het beeld, als men stelt dat de architectonische ruimte zelf een uitsnede is uit de natuurlijke ruimte. Dat betekent namelijk helemaal niets. Indien men poogt ook de architectonische ruimte in uitsneden te zien, dan aanschouwt men het bouwwerk als ware het een soort natuurlijke ruimte, goed bruikbaar voor een

over de 'verschijning als beeld', de goede aanblik van de architectuur (*gratia prospectus*), niet wordt gesproken in de zin van een perspectivische ordening en werking van de gebouwen. Veel eerder is met 'aانبlik' alleen de algemene verschijning van een bouwwerk bedoeld, die door middel van een heldere, afgebakende presentatie van alle afzonderlijke vormen naar voren moet treden. Zo wordt in boek 1, hoofdstuk 4 de in een dal verscholen situering hinderlijk voor de aanblik genoemd (zie voor de aanpassing van bouwwerken aan de omgeving: boek v, hoofdstuk 14). In boek 1x, hoofdstuk 2 wordt voorgesteld door middel van een verhoogde ligging in een tuin de helderheid en zichtbaarheid van de verschijning te versterken. Het enige dat moet 'werken' is *tota aedium facies atque congressio*. Zo mogelijk moet er geen vertroebelende schaduw (*tristior umbra*) in de vormen optreden, dat wil zeggen dat de bouwdelen door zichzelf moeten werken, en niet pas door middel van het effect van het licht. Aangezien op deze manier de aanblik moet meewerken, is het volgende voorschrift van grote betekenis:

de maquette moet behalve de plastische grondvorm van het bouwwerk, ook de situatie in het terrein verhelderen (boek 11, hoofdstuk 1). Dat ook in de binnenruimte de zuiver optische werking in acht wordt genomen, blijkt uit de opmerkingen over de verschillende hoogten van muren bij een vlak en bij een gewelfd plafond. De aanschouwbaarheid en werking van de hoogte van de wanden zijn in beide gevallen anders. De proportionering wordt daarom aangepast aan dit verschil in werking, waardoor de indruk van een zekere gedruktheid of van een te grote hoogte wordt verzacht. Boek 1x, hoofdstuk 3; Sörgel, a.w., pp. 53, 57, 134.

Vgl. over het opnemen en het (schilderkunstig) nabootsen van de plastiek van een voorwerp, dat wil zeggen over zijn projectie als beeld in het platte vlak (met behulp van velijn): *De pictura*, boek 11, uitgegeven door Janitschek, pp. 100-103. Hierin worden regels voor het afbeelden aangeduid die uit de benoeming van de beide *tekenkundig* - *circumscripito et compositio* - naar voren kwamen. Het is mogelijk dat zij ook in de architectuurleer hebben doorgewerkt. De beperkingen zijn echter duidelijk. In de architectuur kan in geen geval de wijze van proportionering gelden, die in de schilderkunst ten dienste staat van de *compositio* en die bij gelijksoortige vlakken wordt gevonden door hun afstand ten opzichte van een bepaald standpunt (dat wil zeggen perspectivisch). Bij het bouwwerk geldt als de volkomen proportionering de *concinitas*. Van de drie bestanddelen ervan (*numerus, finitio, collocatio*) komen de eerste twee vanwege hun *linear-tekenkundige* karakter nog het meest overeen met de beide genoemde bestanddelen van de schilderkunst. Hun aandeel in de proportionering van een bouwwerk volgt uit de Albertiaanse formule: als een betrekking van de drie dimensies tot elkaar (*finitio*) die uitgaat van bepaalde getallen. Hoewel Alberti deze wet van de *finitio* afleidt uit de waarneming (boek 1x, hoofdstuk 5, fol. 137 verso: *Finitiones ratio aptissime ducitur ex his quibus perspectum quidem et cognitum est naturam sese nobis spectandam, admirandemque praeberet*), loopt dit niet uit op een wetmatigheid van de verschijning van het bouwwerk, waarvoor de maatstaf wordt gegeven door een bepaald standpunt. Het gaat slechts om een wetmatigheid van de betrekking tussen de drie dimensies onderling. Deze wordt geheel objectivistisch bepaald door de werkelijke afmetingen van het bouwwerk, zonder acht te slaan op de maten waarin het bouwwerk verschijnt. Over de afstand die voor het zien (van een bouwwerk) nodig is wordt derhalve niet gesproken. Ook met het derde deel van de *concinitas*, de schikking (*collocatio*), is niet de ligging bedoeld, dus de perspectivische schikking in de vrije ruimte, maar de toewijzing en plaatsing van de delen (boek 1x, hoofdstuk 7, folio 140 recto). Ook hier gaat het dus om een binnen de bouw gelegen objectieve ordening van ruimte en plastiek. Deze berust in wezen op de aard van de 'betrekking' (*Et multa etiam parte finitio nis rationibus condicit*). Pas de (objectieve) juistheid van de plaatsing zorgt voor de schone aanblik, er wordt echter niet toegewerkt naar een bepaalde aanblik. Alberti gaat zelfs zo ver te stellen dat de bespreking van het architectonisch aan-

beeld, maar ziet men juist niet de architectonische ruimte zelf. De merkwaardigheid doet zich voor dat de architectonische ruimte, hoewel reeds een uitsnede uit de natuurruimte, evenmin als geheel kan worden overzien als de natuurlijke ruimte zelf. En toch zal men er bij moeten blijven dat de architectuur, in dezelfde mate als het beeld, als geheel wordt begrepen en dat dit geheel, wanneer het niet kan worden overzien, dan toch tenminste als bijzondere vorm van een geschapen voorstelling kan worden *geverifieerd*. Een gebouw is immers een kunstprodukt en niet een natuurprodukt dat mogelijk onbevattelijk is.

Nu heeft een architectonische ruimte meer nodig dan alleen het oog om *geheel* te worden begrepen. Reeds voor het oog komt het minder aan op het *zien* als op het *doorvorsen* van structuren. De architectuur is zeker ook een 'uitsnede' uit de algemene ruimte, maar deze uitsnede wordt niet voltrokken door het louter kijkende, maar door het feitelijk afmetende oog; kort gezegd door het bouwende oog, niet door het aanschouwende oog. Alleen dit is van belang. Het werkelijke onderscheid tussen de architectonische ruimte en de natuurlijke ruimte van de afbeelding bestaat nu juist daaruit, dat de eerste een *gevormde* – en wel een reëel gevormde en niet een als beeld geprojecteerde – uitsnede is van de natuurlijke ruimte. Er moet derhalve een manier zijn om de architectuur op een even rechtstreekse manier als geheel te bevatten, als dit doorgaans het geval is met het beeld en zijn ruimtelijk gehalte. Deze wijze van bevatten bestaat zowel uit een objectieve inwerking van het bouwwerk op het gehele lichamelijke en het zich voorstellende 'zijn' van de beschouwer, als uit een gelijktijdig daaraan ondergeschikt maken van het nu in zijn betekenis gedaalde gewone 'toekijken'.

Architectonische en schilderkunstige voorstelling van de ruimte

Uit het onderscheid van de aanschouwing komt tegelijk een tweevoudige instelling tot de ruimte naar voren; deze tweedeling bestaat nu niet meer uit een verschillende empirische reactie op het individuele geval, waarvan we zo net spraken, maar uit een tweedeling in de *fundamentele* verhouding tot de ruimte. Wij moeten daarom een onderscheid maken tussen de architectonische en de schilderkunstige voorstelling van de ruimte. Dat in de schilderkunst de categorie 'ruimte' alleen secundair wordt vervuld, maar in de architectuur direct en als haar eigen oorzaak en dan zonder het vereiste (zelfs niet in overdrachtelijke zin) van het 'ruimtelijk beeld' van de schilderkunst, komt in de architectuurtekening op een bijzondere wijze tot uitdrukking. En wel door de in deze tekeningen gebruikelijke opvatting van het perspectief, dat in schilderkunstige zin vol fouten zit.

In ieder geval is de architectuurtekening dus een tussenstap tussen de beide ruimtevoorstellingen. De afstand tussen beide moet nog nader worden bepaald. Hoe het ook zij: omdat ze een 'tekening' is, zullen er elementen aanwezig zijn, die door de methoden van de schilderkunst zijn bepaald. Daarmee is ze door de tussenstappen opgeschoven in de richting van de architectuur. We zijn uitgegaan van de schilderkunst, die zich op de architectuur betrok. We zijn vanuit de schilderkunst de tussenstations nagegaan tot aan

brengen van versieringen (*ornamentum*) juist voor schilders van belang is. Desondanks zou de schoonheid van de schilderkunst in geringere mate afhangen van de architectonische ordening dan van de genoemde *compositio* (boek VII, hoofdstuk 1, folio 62 verso). Deze meer abstracte leerstukken worden pas door een uitlating over de toelaatbaarheid van de architectuurtekening in het juiste licht gezet. Uit deze opmerking volgt dat elke beeldende aanblik van de architectuur slechts mag dienen om de plastische werking van de verhoudingen bevattelijk te maken; waardoor het maken van maquettes noodzakelijk wordt (boek II, hoofdstuk 1). Zowel de maquettes als de tekeningen moeten streng en sober zijn en alle schilderachtigheid vermijden. Alberti weet dat in de getekende weergave van architectonische voorstellingen het perspectief gevaarlijk is. Daarom wil hij het aangeven van de plastiek, dat wil zeggen de *prominentias ex tabula*, die de schilder *umbris et lineis, et angulis comminutis elaborat*, alleen maar toelaten in de plattegrond. De 'aanzichten' van de gevels mogen alleen in oneigenlijke, objectivistische zin, zonder verkortingshoek, worden getoond, dat wil zeggen dat zij dus niets anders bevatten dan hetgeen objectief aan proportionering aanwezig is (boek II, hoofdstuk 1, fol. 18 verso). Vgl. Chantelou, a.w. (noot 16), pp. 44, 45, en A.E. Brinckmann, *Barockskulptur*, Berlin, 1919, p. 8, over het architectonische 'heldere denken van de ruimte' en de onvruchtbaarheid van schilderachtige of in het algemeen door het beeldvlak bemiddelde waarnemingen van de ruimte van het bouwwerk. Zie ook Sörgel, a.w., pp. 135, 139, 147. Zie over de beïnvloeding van de verhoudingen door sterkere of zwakkere plastiek: Burckhardt, a.w. (noot 2), pp. 102 e.v., en over het model pp. 114 e.v. Zie over de verzwakking van het fijn gevoel voor proporties ten gevolge van het naar voren komen van een optische opvatting, ofwel een bevoorrecht van de subjectieve werking van een kunstobject: Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie*, Wenen, 1927, pp. 59-60, 61-62, 69, 126, 128 e.v., 222, noot 1 op p. 400.

het verst van de schilderkunst verwijderde punt. Dat leek bereikt in de topografisch bepaalde afbeelding van architectuur. Daarin viel vaag de aangrenzing van een nog onbekend gebied te bespeuren. Dat de uitschakeling van de tot het beeld behorende middelen stilliger werd, lag aan de topografisch-objectieve belemmeringen, die de fundamentele opgave van het afbeelden in de weg stonden. In topografische afbeeldingen is de schematiserende macht van het voorwerp (hetzij architectuur, bomen of iets anders) zo sterk en belangrijk, dat een omsmelting tot een beeld-voorwerp onmogelijk wordt. Hier komen we in de buurt van een wezenlijke bepaling van de architectuurtekening. In de architectuurtekening is de macht werkzaam van een voorwerp, dat zich nog minder tot beeld-voorwerp laat plooiën, aangezien het bouwwerk zelf al een kunstuiting is en buiten het simpele karakter van voorwerp ook nog de bijzondere eigenschap bezit niet tot de *beeldende* kunsten te behoren. Juist dit tectonische, niet beeldende karakter van de bouwkunst wordt gediend door de architectuurtekening. Hieruit volgt dat noch de werkelijke architectuur, noch die van de echte architectuurtekening werkelijk als 'beeld' vanuit een zichtpunt kan worden bevat. Ze wil daarentegen objectief geldig zijn, onafhankelijk van een bepaalde opstelling, die subjectief wordt gekozen. Architectuur als zodanig is geen 'beeld'. De ruimte kan in zijn eenheid nooit door slechts één richting als een beeld in één keer worden gezien en bevat, want hij is rondom aanwezig. (Dit is niet in tegenspraak met Frankl's begrip van de enkelbeeldigheid, omdat Frankl al a priori uitgaat van de architectonische voorstelling van de ruimte.) De beschouwing en tenslotte de loutere aanschouwing zijn voor de objectieve opname van een bouwwerk niet zo wezenlijk als de *voorstelling*, die alle standpunten en richtingen van de lezing bijeenbrengt.

Otto Höver heeft voor het eerst beslist uitgesproken, dat voor de architectonische ruimte niet zozeer de dieptedimensie wezenlijk is, als wel de hoogtedimensie en het radiale bijeenbrengen van de dieptedimensie: 'Over het algemeen zijn wij geneigd, de uitstrekking in de diepte op te vatten als de ruimtelijke dimensie bij uitstek, wat in de praktijk en voor de perspectivische afbeelding (schilderkunst) ook vanzelfsprekend is. Men moet zich echter altijd voor ogen houden, dat de dieptedimensie daarmee niet ook een primaire eigenschap van de architectonische ruimte (of van een architectonische ruimtevoorstelling) hoeft te zijn. Niet het longitudinale, maar het centrale is de oorsprong van het denkbeeld van ruimte.'²⁰ Deze zin moet nu voor ons richtinggevend zijn. Het is geen eigenlijke definitie van de architectonische ruimtevoorstelling, omdat die uit de aard der zaak onmogelijk is. Zou men evengoed, rekening houdend met de objectieve, niet-illusoire existentie van een bouwwerk het aantal aanblikken en als beeld geconcipeerde voorstellingen ervan zo hoog mogelijk laten oplopen, dan is daarbij toch alleen maar de optische verhouding beslissend. Ook al is daarmee toegegeven dat bij het bevatten van de architectonische ruimte een eenzijdige ruimtelijke analyse van de dieptedimensie niet volstaat, tenslotte kan op deze wijze alleen maar hetgeen er meer is dan in de schilderachtige ruimtevoorstelling worden benadrukt. De architectonische ruimtevoorstelling zelf is niet preciezer te verklaren. Wel zijn door de scheiding van het architectonische van de loutere 'werking' haar bijzonderheden analyseerbaar aan het gebouw.

Otto Höver, *Vergleichende Architekturgeschichte*, München, 1925, p. 44; vgl. p. 84 en hoofdstuk 5. Minder duidelijk komt de gedachte ook voor bij Semper en Schmarsow: Schmarsow, a.w. (noot 17). De onovertroffen detailstudies van Sedlmayr hebben duidelijk bewezen dat alleen de 'voorstelling', zoals hier en bij Brinckmann bedoeld, recht kan doen aan 'architectuur'. Sedlmayr heeft deze 'voorstelling' preciezer aangeduid als het 'vormgevend zien', als het zien van doorslaggevende structuren, dat wil zeggen van structuren die het vermogen bezitten hun tektonisch planmatige verbanden te verenigen tot gehelen, tot 'gestalten' (naar Max Wertheimer). Zie: *Belvedere* 8, 1925, pp. 67 e.v. Wat dan als architectonische gestalten kan gelden, zal men niet kunnen vinden via de weg van een ongecontroleerde optische indruk, hoezeer die ook geldig kan zijn voor de beeldende opvatting van de 'natuur' en de schilderkunstige kunstwerken. Vgl. ook de stellingen van Hermann Eicken, *Der Baustil: Grundlegung zur Erkenntnis der Baukunst*, Berlin, 1918, pp. 6, 12, 15, 20 e.v. over de grondvoorwaarden van de produktieve en receptieve kunstzinnige 'aanschouwing', die eerst moeten zijn vervuld voordat zij kunnen voeren tot een werkelijk bevatten van architectuur. Vgl. Zucker, *Raumdarstellung*, a.w. (noot 2), pp. 32 e.v., en Frankl, a.w. (noot 1), pp. 125 e.v. In een wat andere zin: August Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1896, pp. 25, 26 en over de hoogtedimensie pp. 92, 98, 116-118. In de architectuurtheorie beantwoordt een aantal meer of minder trefzekere leerstukken aan de hier aangegeven architectonische basisfenomenen. Om er slechts twee voorbeelden uit te lichten: bij Alberti de leer van de *finitio* en de hierbij betrokken proportionale 'middens' (*De re aedificatoria*, boek 1x, hoofdstuk 6) en bij St. Hilarion een zelfde 'driedimensionale' geometrische proportionering (het geometrische 'midden'), dat wil zeggen een centraal kruissingssysteem van de met elkaar verbonden richtingen van de ruimte. Vgl. Brinckmann, *Baukunst*, a.w. (noot 3), p. 237, en Annetarie Cetto, *Der Architekturtraktat des Abbe St. Hilarion und seine Bedeutung innerhalb der Französischen Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts*, dissertatie, Keulen, 1924, pp. 39, 55, 58. Zie ook Sörgel, a.w. (noot 17), pp. 46 e.v., 136 e.v., 141 e.v., die laat zien dat men, anders dan bij een sculptuur, de ruimte moet afmeten van achteren, van het verst verwijderde deel van de ruimte, naar voren: een 'omkering' derhalve van de dieptedimensie en een objectivering van het 'beeld' van een architectonische ruimte, doordat de beslissing over een adequaat begrip van een bouwwerk begint midden in het object zelf, in de

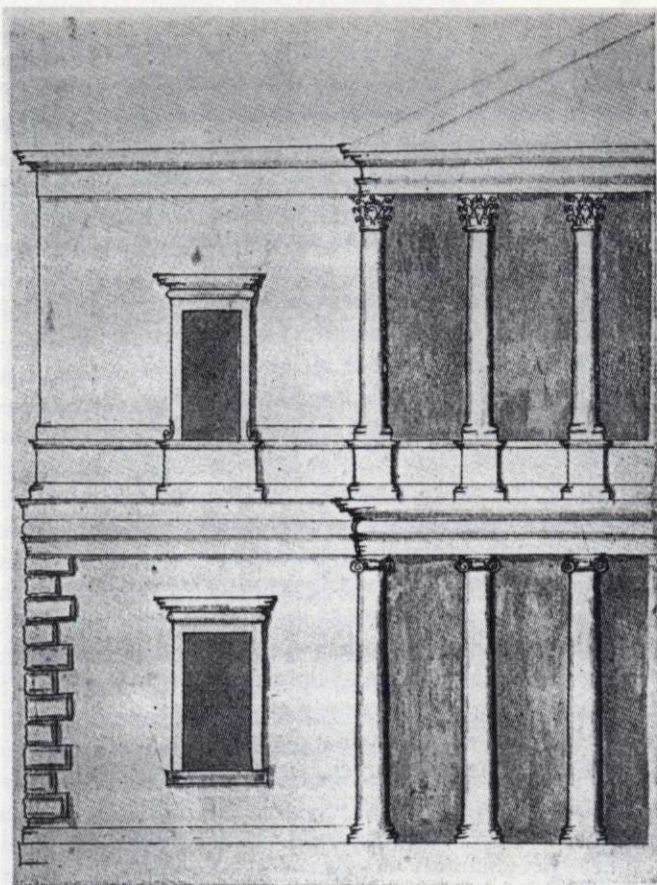
Tweeslachtigheid van de architectuurtekening

De feitelijkheid van de architectonische ruimtevoorstelling dringt slechts gedeeltelijk de architectuurtekening binnen. Als 'tekening' is haar uitdrukkingwijze te herleiden tot die van het beeld. Het is daarom aan de architectuurtekening niet zozeer voorbehouden om de in dienst van het beeld staande dieptedimensie op architectonisch-centraliserende wijze te boven te komen, als wel om de negatieve afwijkingen te laten zien van de ruimtevoorstelling die eigen is aan het beeld. (Of ook het 'centrale' in tekeningen is aangeduid, zou wellicht duidelijk kunnen worden door een systematisch onderzoek naar de tekeningen die zijn gemaakt in navolging van Palladio. In dit verband overweeg ik het manuscript van G.B. Montana voor het architectuurtraktaat uit 1608 in het Cabinet des Estampes te onderzoeken.) Hier komt het denkbeeld van Höver goed van pas: de architectuurtekeningen tonen daadwerkelijk op vele manieren de *breuk in de dieptedimensie*. Over het algemeen geeft een dergelijke breuk aan, dat de getekende architectuur niet vast is betrokken op een bepaald standpunt van de beschouwer, maar veel eerder een partiële uitdrukking is van de objectieve betekenis, die de architectuur heeft in de architectonische voorstelling van de ruimte. Dit laat zich door de volgorde van de gegevens en het beloop van de afzonderlijke aanwijzingen nauwkeurig onderbouwen.

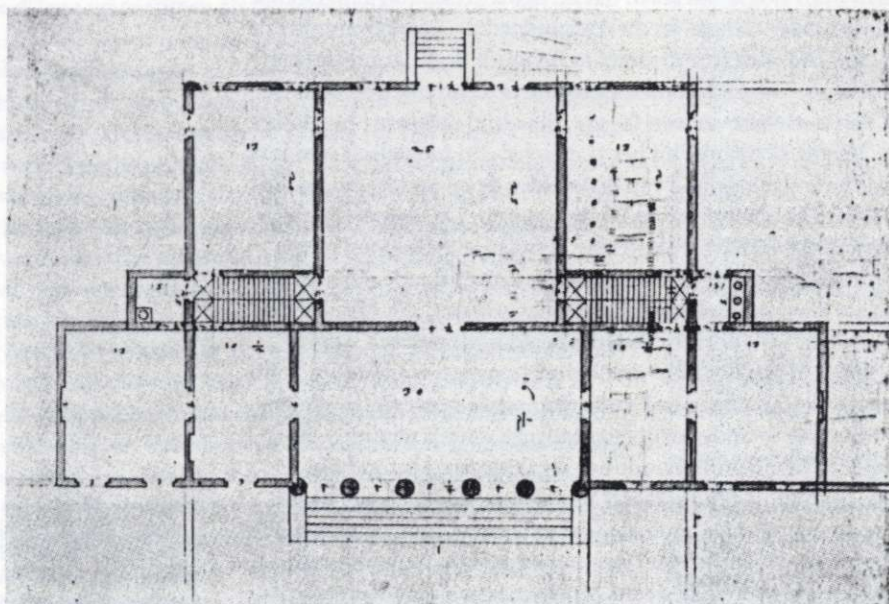
Wat is namelijk het geval: de ambivalente schommeling tussen de beide manieren van voorstelling van de ruimte is niet eens het meest eenvoudige geval. De twee fundamentele soorten van de architectuurtekening, plattegrond (*Grundriss*) en opstand (*Aufriß*), zijn door geen van beide ruimtevoorstellingen bepaald. Zij geven de architectuur volledig objectivistisch weer, zonder inachtneming van een standpunt. Zo zou het tenminste moeten zijn in het 'ideale geval', dat echter door de architecten nooit zuiver wordt bereikt: het zou niet meer zijn dan een louter rekenkundige opmeting, als architectuurtekening zonder enige kwaliteit. Maar ook als men een ruimtelijk indifferente architectuurtekening voor onmogelijk houdt, dan blijft nog altijd staan dat de plattegrond (en gedeeltelijk ook de doorsnede – langs- en dwarsdoorsnede –, een variant van de opstand) zijn bijzondere abstractheid behoudt doordat hij iets laat zien dat voor het aanzicht ontoegankelijk is. Daarentegen staat de opstand, bijvoorbeeld van een façade, die altijd enigszins berekend is op het 'beeld', al dichter bij het 'aanzicht'. En inderdaad treedt de genoemde tweeslachtigheid van de beeldende en architectonische ruimtevoorstelling het eerst op bij de opstand. De simpele lijntekening wordt uitgewerkt om plastische details aan te kunnen geven. Dit gebeurt tijdens de gehele zestiende en zeventiende eeuw in de eerste plaats door middel van schaduw-laveringen, die ofwel schematisch worden aangebracht (bijvoorbeeld symmetrisch naar de zijkant), ofwel 'naturalistisch' met behulp van een consistente lichtval; daarnaast komt echter ook voortdurend de vervormde perspectivische tekening voor, waarbij de plastische details zijwaarts zijn omgeklapt.²¹ De tekening houdt het karakter van opstand: de objectieve opmeting gehoorzaamt niet aan een optisch standpunt. De noodzakelijke dieptedimensie is al gebroken door de principiële eigenschap van een dergelijke tekening en lost op in de dimensionering van de afzonderlijke delen. (In hoeverre er een compromis wordt gezocht en het perspectief exact wordt gemaakt, aanvankelijk

'ruimte', en niet bij de 'aانبlik'. Sörgel (a.w., pp. 145 e.v., 160 e.v., 169, 183 e.v.) noemt de architectonische ruimte, als iets dat 'rondom en van achteren naar voren' moet worden voorgesteld, 'concaaf'. Als voorbeeld van het juist naar deze eigenschappen speurende 'instinct' van een bespiegelend architect zie: Gustaf Britsch, *Theorie der bildenden Kunst*, München, 1926, p. 90.

21
Mooie voorbeelden van het invoegen van plastiek in de tekening zijn te vinden in: Peter Paul Rubens, *Palazzi di Genova*, Antwerpen, 1622; Giovanni Giacomo de Rossi, *Studio...*, deel III, z.p. z.j., tav. 82; enzovoort.



Andrea Palladio, ontwerp voor een gevel van een villa (of een palazzo) met Ionische portico en Corinthische loggia
 Andrea Palladio, plattegrond van een villa met ingebouwde portico en loggia



voor de afzonderlijke etages – zie bijvoorbeeld Hermann Egger, *Kritisches Verzeichnis der stadtrömischen Architektur-Zeichnungen der Albertina*, Wenen, 1903, afb. 3 – tenslotte voor de gehele façade, doordat wordt overgegaan tot het perspectivisch aanzicht van het geheel – bijvoorbeeld bij Peter Paul Rubens, *Palazzi de Genova*, Antwerpen, 1622, afb. 39 – zou historisch moeten worden onderzocht. Het lijkt er echter op dat beide naast elkaar voorkomen). Zelfs in de perspectivische tekening met een gedeeltelijke plattegrond en gedeeltelijke opbouw van de Sint-Pieter (toegeschreven aan Peruzzi) blijft het objectieve karakter behouden, omdat het constructieve moment beslissend is en iedere aanduiding van de ligging ontbreekt. Wordt de situatie echter wel aangegeven, dan blijft deze opgesloten binnen de topografisch-mechanische aanduiding. Dergelijke schief opgetrokken plannen voeren niet tot een ongebroken perspectivische verbinding met de beschouwer.²²

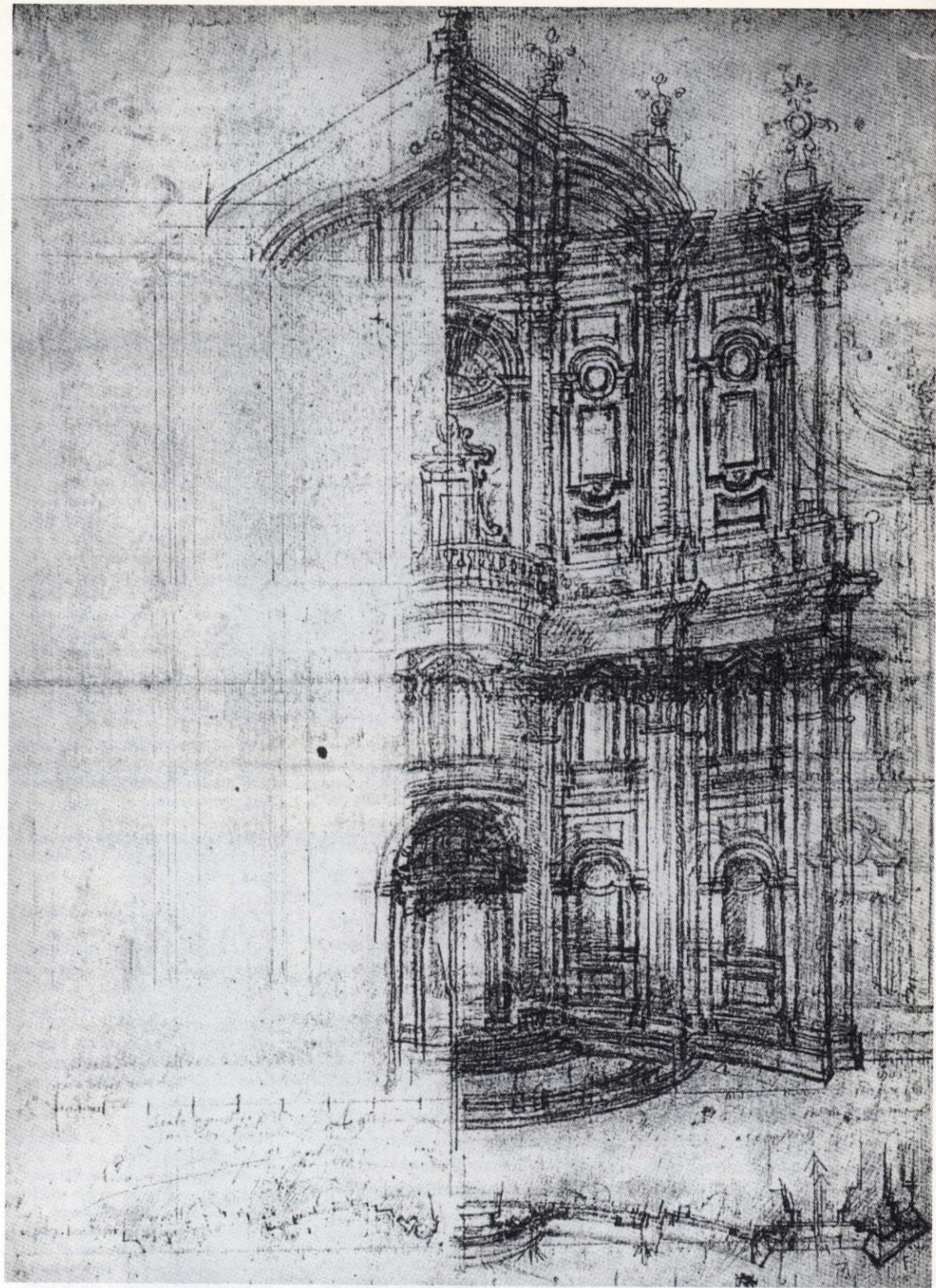
Architectuurtekening en perspectief

In het onderzoek van de architectuurtekening spitst het onderscheid tussen de architectonische en de schilderachtige voorstelling van de ruimte zich op eigenaardige wijze toe. De architectuurtekening bevat zelf openlijk of verborgen de tegenstelling tussen het objectivistische karakter van het bouwwerk en het subjectivistische karakter van het perspectivische beeld. Ze behelst nu juist nog een stuk *realiteit* van de derde dimensie, terwijl het daarentegen de voornaamste doelstelling van de schilderkunst was, deze derde dimensie haar realiteitswaarde te ontnemen om haar daarmee pas echt om te kunnen zetten in een beeld. In de architectuurtekening moet tenslotte niet het beeld van de architectuur worden voorbereid, maar het gebouw zelf; en dat heeft nu eenmaal een reële, objectieve derde dimensie. Daarmee is echter ook gezegd, dat de architectuurtekening, met haar bijzondere problematiek van de objectivistische studie en optekening van de architectuur, pas opduikt zodra de al bestaande zuiver wetenschappelijke perspectiefloor bewust wordt toegepast in het beeld, dus in de loop van het Quattrocento.²³ Het zijn juist architecten die zich moeite geven het perspectief te systematiseren; hun nieuwe bouwkunst, die uitging van de 'regelmatige lichamen', gaf een krachtige impuls aan de exacte, rekenkundige afbeelding van de ontwikkeling in de diepte en haar verkortingen; en voor de kunstzinnige benutting van het perspectief moesten in plaats van de in de strenge wetenschap gebruikelijke lichamen de eruit gewonnen 'ongotische' bouwwerken het eerste en het beste voorbeeld geven. Aan de andere kant was het praktische gebruik van de perspectivische middelen slechts voorbehouden aan de schilders, die natuurlijk lange tijd vast bleven houden aan dit zeer strenge demonstratiemiddel. Tussen architecten en schilders bestond dus een grote gemeenschappelijkheid van interesses.²⁴ Pas toen deze situatie haar intrede deed was het mogelijk dat de architectuurtekening door het ingaan op de perspectivische middelen iets van haar objectivistische karakter verloor. Aan de andere kant is ze pas door dezelfde reeks feiten, namelijk de algemene en vruchtbare toepassing van de exacte meetkunde, het geformaliseerde karakter van de middeleeuwse architecturaafbeelding kwijtgeraakt en via een theoretische weg (niet via de traditionele sjablonen en bouwpraktijken) gekomen tot een tectonische

22
Hoezeer dit van toepassing is blijkt uit de bijzondere manier van het afbeelden van voorbeelden in de nog te behandelen *Leçons de perspective positive* van J.A. Ducerceau (Parijs, 1576), waarbij als uitgangspunt voor de perspectieflijnen een beschouwende persoon wordt verondersteld *binnen* het beeldplan. Dit trekt natuurlijk de verkortingslijnen naar boven en naar beneden toe uit elkaar, zoals bij een fotografische groothoekopname. In het bijzonder is dit te zien op blad XXI (weliswaar wordt de persoon – zoals direct blijkt uit de afzonderlijk getekende perspectivische plattegrond – uit de aangegeven ruimte, die begint met de voorste wand van het gebouw, naar voren gehaald, maar de afstand is te klein om de perspectivische schematiek haar krasheid te ontnemen). Verder de bladen XXVIII e.v., XXXIII, XXXVI, XXXVIII, enzovoort. Schief opgetrokken plannen (gedeeltelijk met een parallelperspectief, het zogeheten cavalierperspectief) komen veel voor in het deel *Livre d'Architecture*, dat de plattegronden van kastelen bevat (geen beperkingen door een stedelijke situatie). In deze gevallen is de voortzetting van de afbeelding in een algemene natuurlijke achtergrond vermeden, zie bijvoorbeeld de bladen XX, XXVII. Zie ook de voorstudie voor nr. 6 van het architectuurboek: Hdz. 1218 van de Staatskunsthliothek in Berlijn, die zeer veel uitsluitend geeft – vgl. Albrecht Haupt, *Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Berlijn, 1916, p. 111. Zie voor het vermijden van de illusie van werkelijkheid: Burckhardt, a.w. (noot 2), pp. 396, 400. Vgl. Dagobert Frey, *Die Architekturzeichnungen der Kupferstichsammlung der Österreichische National-Bibliothek*, Leipzig, 1914, p. 8, en Sigfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922, p. 86.

23
Schlosser, a.w. (noot 4), pp. 108 e.v., 122 e.v., 139, 159; Joseph G. Kern, *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck*, dissertatie, Leipzig, 1904, deel 1, pp. 29 e.v.; H. Wjeleitner, 'Zur Erfindung der verschiedenen Distanz-Konstruktionen in der malerischen Perspektive', in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 42, 1970, pp. 251 noot 8, 255 e.v., met name p. 262.

24
Burckhardt, a.w. (noot 2), p. 18; vgl. ook Zucker, *Raumdarstellung*, a.w., pp. 4 (over de intarsia), 13, 26, 68. Zie ook pp. 83 e.v. over Filarete en zijn reliëfarchitectuur, die niet 'op uitsluitend beeldtechnische voorwaarden berust', en pp. 156 e.v. over Francesco di Giorgio, een belangrijk geval voor de niet-beeldende opvatting van de architectonische afbeelding. Zie voor een



Francesco Borromini, façade van het oratorium van het klooster van de Filippini, Rome

zakelijkheid. Daarmee wordt niet ontkend dat ook de middel-eeuwse architectuurafbeeldingen wezenlijke eigenschappen van de architectuurtekening bevatten: juist omdat hier de tegenstelling tussen perspectivische en objectieve afbeelding geen rol speelt. Door de merkwaardige gelijktijdigheid, waarmee de 'getekende architectuur' haar architectonische en het perspectief zijn afbeeldende zakelijkheid bereikte, ontstond juist voor het bijzondere geval van zowel de architectuurtekening als de schilderkunst de mogelijkheid van een (soms nivellerende) connectie (vandaar dat in de vroege renaissance hun speciale eigenschappen vaak niet zijn te scheiden; later bleef natuurlijk de architectuurtekening in vrijheid ten achter bij de schilderkunst). Daartegenover bleef in de algemene en principiële eisen van de kunsttheorieën de zuivere scheiding lange tijd voortbestaan.

Perspectief en architectuurtheorie; subjectivisme in de architectuur

Tot aan het midden van de zestiende eeuw werd het perspectief nooit in de architectuurtraktaten behandeld. Bij Serlio komt het voor het eerst voor als een deel van zijn bouwleer. (Ook al zou de bewering van Lomazzo juist zijn,²⁵ dat in een traktaat van Bernardo Zenale uit 1524 architectuur en perspectief tegelijk werden behandeld, dan wordt dat weer teniet gedaan door het feit dat Zenale een ouderwets perspectief verdedigt, dat ook aan verafgelegen voorwerpen de plastische scherpte van het nabije wil geven. Het gaat hier derhalve om een anti-schilderkunstige, de objectiviteit van het [bijvoorbeeld architectonische] voorwerp in acht nemende opvatting.)

Vignola heeft weliswaar het perspectief nog gescheiden behandeld, maar in de loop van de zestiende eeuw werd het steeds meer verbonden met de architectuurleer. In dezelfde tijd kunnen we aan de bouwwerken zelf de tekenen aflezen van een beginnend subjectivisme in de subjectivering van aparte vormen of geledingen. De 'optische maatstaf' is een inachtneming van het aanzicht in het beeld, waardoor bijvoorbeeld werd getracht de ogenschijnlijke verkleining van de bovenste verdiepingen te compenseren door een vergroting van de proportie. Het gaat hier om een voortzetting van een stelregel van Vitruvius. Er deden zich weliswaar ook weer terugslagen voor, zoals onder Sixtus V en nog eens aan het einde van de zeventiende eeuw, maar het afzonderlijke geval kan hier niet historisch worden behandeld.²⁶

In ieder geval vindt in de zeventiende eeuw – zoals bijvoorbeeld ook in de monumentale schilderkunst door het schilderkunstige illusionisme van het prospect en in de decorschilderkunst door de verandering van het straatdecor in één samenhangende theatrale ruimte – een nieuwe subjectivering van de architectuur plaats door perspectivische schijnvormen.²⁷ Perspectief wordt een architectonisch experiment (Palazzo Barberini, Santa Maria in Campitelli, de gang in het Palazzo Spada enzovoort). Tenslotte – en dit moet als een symptoom worden opgevat – doet zich in de meningen over de schilderkunst een diametraal tegengestelde radicaliteit voor: van de kant van de schilders (Lebrun) wordt geprotesteerd tegen de verdediging (Abraham Bosse) van het streng geometrische perspectief, omdat deze voor de schilders onbruikbaar en eigenlijk uitsluitend voor architectonische doeleinden passend werd gevonden.²⁸ Reeds

andere opvatting Schmarsow, *Barock und Rokoko*, a.w. (noot 20), p. 30, en Sörgel, a.w. (noot 17), p. 135.

25

Schlösser, a.w. (noot 4), p. 126; Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Milaan, 1590, p. 107; vgl. zijn *Trattato dell' arte della pittura*, Milaan, 1584, p. 275. Zie voor het perspectivisch 'tekort' van de architect (!) F. di Giorgio: Zucker, *Raumdarstellung*, a.w. (noot 2), pp. 156 e.v., en Meder, a.w. (noot 4), p. 615.

26

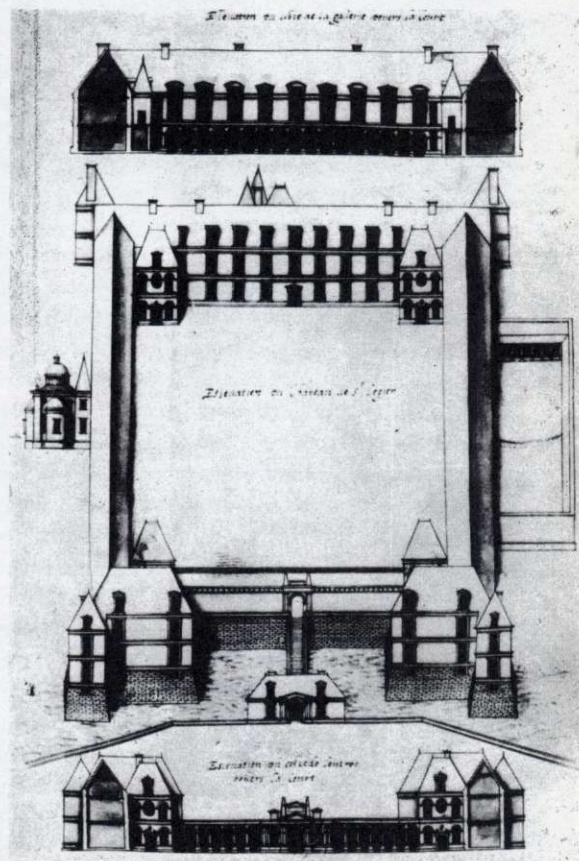
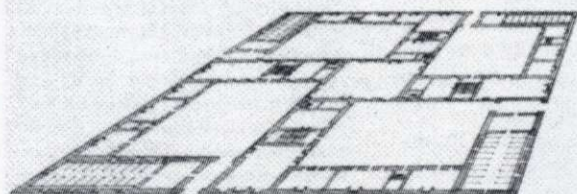
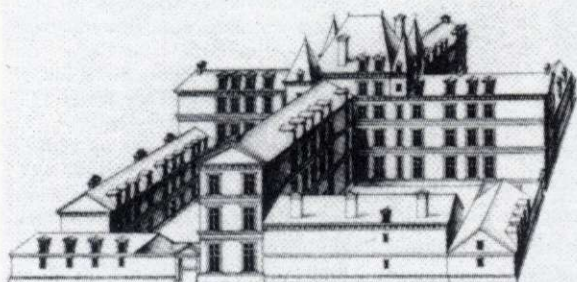
Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1926⁴ (bewerkt door Rose), pp. 197 e.v. Zie voor Carlo Fontana: Konrad Escher, *Barock und Klassizismus*, Leipzig, 1909, pp. 45, 75 e.v., 118, 123, 129. In de Académie d'Architecture kon in 1698 nog geen overeenstemming worden bereikt over de optische maatstaf: Henry Lemonnier (red.), *Procès-verbaux de l'Académie Royal d'Architecture*, Parijs, 1913, deel 111, p. 49. Vgl. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, a.w. (noot 3), pp. 158, 226, 227, 266.

27

Vgl. voor Borromini: Alois Riegl-Baldinucci, *Bernini*, Wenen, 1912, p. 103. Evengoed werd zelfs nog door bouwmeesters als Guarini een streng onderscheid gemaakt tussen architectonische en louter perspectivische ruimtelijke fantasiën; zie Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 78. Bij Troili en zelfs in het geval van Vittone is het niet anders; zie Angelo Comolli, *Bibliografia storico-artistica dell'Architettura*, Rome, 1788, deel 111, pp. 169 e.v. en 44 e.v., met name 45. Over Bernini: Chantelou, a.w. (noot 16), p. 132; Erwin Panofsky, 'Die Scala Regia', in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 40, 1919, pp. 250 e.v.; Eberhard Hempel, *Borromini*, Wenen, 1924, pp. 28 e.v., 49 e.v., 110 en blad 66. Verder: Schmarsow, *Barock und Rokoko*, a.w. (noot 20), p. 242. Het is opmerkelijk dat pas een classicist de proporties op scherpe wijze laat afhangen van het perspectief: Francesco Milizia, *Principi di Architettura civile*, Bassano, 1785, deel 1, p. 206.

28

André Blum, *Abraham Bosse et la société française au XVII^e siècle*, Parijs, 1924, p. 44; André Fontaine, *Académiciens d'Autrefois*, Parijs, 1914, pp. 71, 74, 77, 82-88, 113 e.v. Zie over de gedachten-gang van Lebrun met betrekking tot de architectuur en een uitspraak die hij deed tegenover Bernini over de perspectivische fouten van Veronese: Chantelou, a.w., p. 296, en Henri Jouin, *Le Brun*, Parijs, 1889, p. 250 (met een verwijzing naar Félibien).



Jacques Androuet du Cerceau, huis voor vier particulieren / ontwerp voor Saint-Léger-en-Yvelines

eerder was er in het domein van de Franse kunst een dergelijke afwijking van de ontwikkelingen in Italië voorgekomen, of tenminste een eigenaardig overdreven toespitsing van de heersende opvattingen; echter in omgekeerde richting: als een ongebreidelde samensmelting van het perspectief met het architectonische plan. Juist in Frankrijk kwam, onverklaarbaar vroeg, al in 1504 het perspectieftraktaat van Viateur uit, met zijn speciale aanwijzingen voor de perspectivische afbeelding van architectuur.²⁹ En ook verder in de zestiende eeuw valt in Frankrijk, van de zijde van de architecten zelf, een opvallende voorkeur waar te nemen voor scheef opgetrokken plannen, dus niet alleen voor topografische doeleinden (bijvoorbeeld Ducerceau, die bovendien in 1576 de *Leçons de perspective positive* uitgaf, dat in de manier van tekenen duidelijk aansluit bij het tweede boek van Serlio).³⁰

Deze voorbeelden willen slechts steekproefsgewijs de subjectivistische afwijkingen aangeven in de architectonische voorstelling van de ruimte. Daartegenover blijven de hardnekkigste accenten van de objectivistische opvatting behouden, bijvoorbeeld wanneer de proporties als eeuwige wetten worden becommentarieerd met behulp van resten van hun oorspronkelijke metafysische betekenis.³¹ Ook de eerste daadwerkelijke ondergraving door Perrault liet niet hun objectivistische karakter ineenstorten, maar schoof deze slechts door naar het gebied van het irrationele (zoals Briseux terecht bekritiseert). Even verhelderend is het, wanneer nog in de late zeventiende eeuw een bouwbeschrijving de richting aangeeft vanuit het voorwerp.³² Dit soort zaken moeten worden aangehaald wanneer de architectuurtekening van de zestiende en zeventiende eeuw (en deels ook nog van de achttiende eeuw) systematisch wordt onderzocht en haar weifeling tussen een 'correcte' (subjectivistische) en een 'foute' (objectivistische) perspectivische aanduidingen moet worden verklaard.

Objectivistische resten in de schilderkunst

Dat de 'onzuivere' uitdrukking van een tekenkundig, beeldend karakter noodzakelijkerwijs bij de architectuurtekening hoort, kan ook op de volgende, omgekeerde wijze worden verklaard. Zoals er in de architectuur meerdere mogelijkheden bestaan tot subjectivering, dat wil zeggen tot het invoeren van vanuit het beeld bepaalde en vanuit het standpunt van de beschouwer aangebrachte bijzonderheden, zo werken in de schilderkunst de objectivistische resten nog lang na. (Waaruit we meteen kunnen concluderen dat voor de architectuurtekening in verhoogde mate hetzelfde geldt.) Het doorslaggevend onderzoek naar een dergelijke nawerking en de langzame verdringing ervan door de subjectivistische, zuivere beeldmatigheid is 'Das Holländischen Gruppenporträt' van Alois Riegl.³³ Deze studie vormt de wezenlijke aanzet tot de onderhavige verklaring van de architectuurtekening. Natuurlijk komt Riegl tot zijn bevindingen door aan het portret zelf de veranderingen te onderzoeken in de wijze waarop de geportretteerden als beeld worden weergegeven. Op meerdere plaatsen echter bespreekt hij de architectonische achtergronden en de resten van een mechanisch visgraatperspectief. Weliswaar dient de perspectivische toepassing van bouwwerken (zoals in een schuttersstuk uit 1554) ertoe de 'door de tijd geëiste subjectivistisch-perspectivische verschijning

29

Schlosser, a.w. (noot 4), pp. 226 e.v.;
Wieleitner, a.w. (noot 23), pp. 258 e.v.

30

Heinrich von Geymüller, *Les Du Cerceau*, Parijs, 1887, fig. 1, 5, 9, 11, het blad na p. 40, fig. 24, 26, 55, 93, 95 enzovoort. Daarentegen voert de perspectiefschilderkunst in Frankrijk nooit tot de systematisch ontwikkelde en ver doorgevoerde schijnwerelden zoals we die in Italië kunnen zien; zie over Lebrun: Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 222.

31

Schlosser, a.w. (noot 4), pp. 264, 604, 398. In de zestiende eeuw bijvoorbeeld door Delorme. Zie daarover: Henry Lemonnier, *L'Art français au temps de Louis XIV*, Parijs, 1911, p. 135, en Emil Kaufmann, 'Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus', in: *Repertorium für Kunstwerke* 44, 1924, p. 230. Evengoed was de architectuurleer van Delorme nog onder Blondel, aan het einde van de zeventiende eeuw, een belangrijk thema bij de zittingen van de Académie; *Procès-verbaux* 1, pp. 125-163. Zie voor latere voorbeelden Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, p. 288.

32

Riegl-Baldinucci, *Bernini*, a.w. (noot 27), p. 128 (vgl. pp. 113 e.v.). Vgl. Panofsky, 'Die Scala Regia', pp. 264 e.v.; Hans Rose, *Spätbarock*, München, 1922, p. 115. Vanuit het probleem van het architectonisch objectivisme komt Hans Sedlmayr, in een aantal diepgaande opmerkingen die zijn onderzoeksdoel hebben bepaald, tot het volgende: het optreden – logischerwijze naderhand! – van een geometrische rationalisering van de architectonische concepties. Een eerste aanwijzing van de nog onopgehelderde 'rationalistische' component binnen de vormgeving zelf, die opvalt in de kunst van de zeventiende eeuw, zie *Belvedere* 46, 1926, p. 61.

33

Jahrbuch der kunsthistorische Sammlungen der allerhöchsten Kaiserbaues, Wenen, 1908; vgl. Alois Riegl, *Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wenen, 1902, pp. 51 e.v., en Jantzen, a.w. (noot 9), pp. 8, 9-15, 29.

van de ruimte te demonstreren', maar deze doordringt niet de gehele compositie en werkt nu toch als een buitensluiting van de beschouwer, als een objectivistische isolering van de figuren en voorwerpen.³⁴ Evenzo verhindert het vaak nog niet geheel overwonnen visgraatperspectief de vorming, in de compositie van het beeld, van een eigenlijk ruimtelijk centrum dat beantwoordt aan de natuurlijke zichtervaring. Ze laat daarentegen de oude 'compositie in het platte vlak' nog nawerken, waarbij niet een centrum, maar de symmetrielij en de meer of minder krachtige groepering van de figuren op het (grond)vlak maatgevend waren (over een schilderij uit 1580). De symmetrielij van de compositie in het platte vlak wordt in het versnelde perspectief vervangen door een mechanische vluchtlijn en door deze nog steeds merkbaar in de zin van het vlak vertegenwoordigd. Juist de overdrijving van het op zich uiterst subjectivistische perspectief doet de indruk omslaan in een objectivistische.

Riegl heeft ook verder vaak gewezen op de objectivistische nawerking in de schilderkunst, zoals bij de bespreking van het leerprogramma van de Accademia degli Inamminati, dat als vijfde punt de 'architectuur' aanhaalt. 'Dat wil zeggen dat men zich destijds nog bewust was van de nauwe samenhang tussen de compositie van de figuren, de interne opbouw van een beeld en de architectuur. Men beschouwde het beeld in zijn geheel nog als iets objectiefs, als iets dat geheel los van de toeschouwer en onafhankelijk van hem bestaat, een bewustzijn dat de modernen geheel zijn kwijtgeraakt.'³⁵

Samenvattend: de kern van een echte architectuurtekening is nu juist datgene wat in de schilderkunst een 'objectivistische rest' is. Wanneer het de opgave van de architectuurtekening is, objectieve vormen door optekening *voor te bereiden* (en niet: visuele vormen *af te beelden*) dan volgt hieruit voor haar vanzelf als principe, dat wat in de schilderkunst wordt herkend als een 'hardheid van de afbeelding'.

Objectivistische kerneigenschap van de architectuurtekening

Deze aanwijzingen laten het volgende doorschemeren: in de architectuur blijft door de aard van de zaak de subjectivering gering. Het 'beeldende' dringt alleen terloops binnen in de architectuur. In plaats van een ontwikkeling op basis van de subjectiviteit van een beeldindruk, maakt ze slechts een als zodanig nog steeds als objectief op te vatten 'complicatie' mogelijk van de ruimtelijke en plastische vormen. Hieruit komt in de late barok het 'decoratieve ensemble' voort als opgave van de bouwkunst. In de objectieve schijn van een 'vals classicisme' wordt een, zo zou men kunnen zeggen, classificerende 'versmelting' beoefend van alle kunstvoorwerpen en tenslotte ook van de kunsten zelf tot een 'decoratief totaaleffect'.³⁶ In de voortreffelijke uiteenzetting van Rose is dit kunstzinnig objectivisme verklaard. Daarentegen bestaat de wezenlijke ontwikkeling in de schilderkunst uit de volledige ontplooiing van de subjectivistische opvatting, dat wil zeggen uit het afleggen van de objectivistische, uit het vlak van het beeld tredende schilderwijze, voor zover die de renaissance nog had overleefd. Deze ontwikkeling verliep tenslotte zo voorspoedig, dat zij zich dankzij een algemene verzwakking van de schilder-

34

In tegenstelling tot een *subjectivistische* afsluiting van een ruimtelijke groep, die door op de rug geziene figuren op de voorgrond tot een 'afgerond geheel' en daarmee natuurgetroouw gemaakt is: p. 142.

35

Riegl, *Entstehung der Barockkunst*, a.w., p. 164. Zie voor de École de Rome: Anatole de Montaiglon (red.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, deel 1, Parijs, 1887, p. 10, statuut op p. 8; vgl. deel 111, pp. 7; 91-93.

36

Hans Rose, *Spätbarock*, München, 1922, pp. 3, 9, 124, 153, 178, 207 e.v., 240; Heinrich Wölflin, *Renaissance und Barock*, München, 1908¹, p. 22; Giedion, a.w. (noot 22), p. 86.

kunstige compositorische spanning naadloos liet invoegen in de decoratieve 'compositie' van een laat-barokke ruimte.

De architectuurtekening is in dit verband volledig ambivalent. Zij staat onvoorwaardelijk ten dienste van de architectonische voorstelling: subjectivering komt hierdoor alleen maar in aanmerking voor zover ze met het feit van een beeldende of decoratieve wijze van afbeelden naar binnen sluipt, ofwel voor zover er wordt 'getekend'. Terwijl in de schilderkunst in de loop van de zeventiende eeuw de objectivistische resten steeds verder afnemen, behoort in de architectuurtekening de objectivistische trek echter tot het wezen van de zaak. In de architectuurtekening werden de objectivistische tekens steeds weer actueel, zodra in de zuivere opstand de invloeden van de aanblik in het beeld hinderlijk in de weg gingen staan. Dat is vooral in de achttiende eeuw waar te nemen. De werking van schematische optekening blijft de architectuurtekeningen aankleven, zelfs nog bij de toepassing van het meest exacte perspectief.

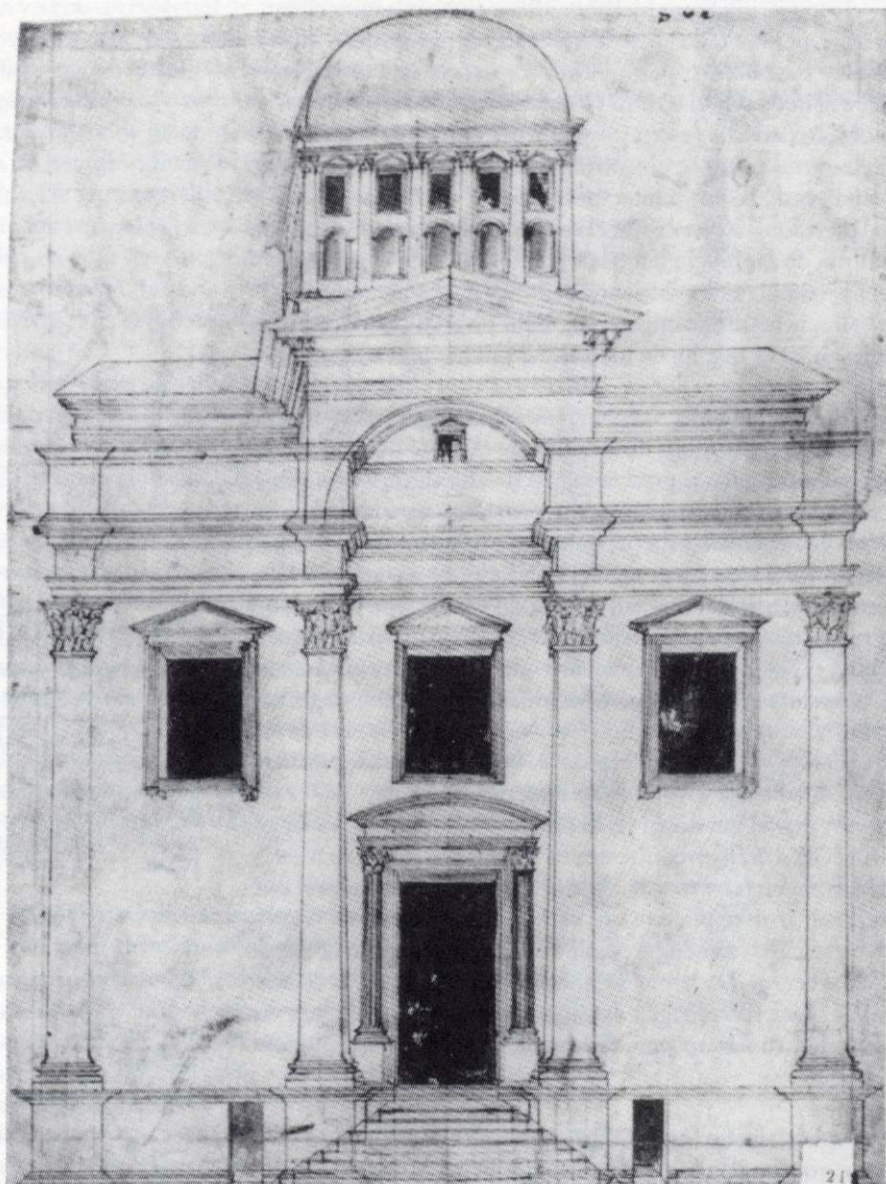
Zo wordt ook duidelijk, dat er een merkwaardige verbinding bestaat tussen de echte, door de renaissance bewerkstelligde of naar voren gebrachte architectuurtekening en de afbeelding van architectuur van vóór de renaissance (zie hierboven, p. 19). Deze laatste zal nooit als een *eenduidige* (hetzij objectief opgetekende of perspectivisch afgebeelde) weergave van architectuur kunnen gelden,³⁷ daar ze immers geketend was aan domeinen van de voorstelling die niet zijn aangepast aan de formele regels van onze (kunstzinnige) voorstelling. Hoewel de geestelijke ordening van de vorm, volgens welke deze architectonische figuraties zijn samengesteld, nog niet is geanalyseerd, kunnen we ten minste van één ding zeker zijn: deze figuraties zijn opgebouwd uit objectieve, bouw-getrouwe gegevens; deze geven op hun eigen wijze de architectuur weer als *bestaansvorm*. Zowel het detail als het architectonische thema in zijn geheel wordt *objectief* gepresenteerd; in ieder geval lijken ze weer *bijeengebracht in een (zo men wil: absurde) compilatie*, die evenwel ontstond door een afwijkende, aan ons verborgen voorstelling. Deze uit diverse gezichten samengevoegde compilatie treedt zo af en toe onvermoed weer op. De latere architectuurtekening (tot in de late barok) laat in haar verzet tegen de subjectivering verdraaiingen van de vorm van het voorwerp zien, die de indruk maken van 'middel-eeuwse' resten.

Perspectivische 'onhandigheid'

Nu is in ons vooronderzoek dit het belangrijkste: de exactheid, die in zekere mate voor alle architectuurtekeningen noodzakelijk en om zo te zeggen 'natuurgetrouw' is, die echter een echte architectuurtekening nooit het stempel meegeeft van een zuivere constructietekening, maar haar de eigenschap laat van 'tekening' in kunstzinnige zin, deze exactheid dus, mag net zo min met een zuiver rekenkundige als met een perspectivische exactheid worden verward; al was het maar omdat in de consequente architectuurtekening van perspectief helemaal geen sprake is. Zeker echter is er in geen enkele vorm van architectuurtekening sprake van een aanblik als beeld, waarvoor het perspectief meestal slechts een middel is. Nu bestaat er een *psychologisch* bedoeld bezwaar, dat alles ineen dreigt te laten storten. Men wil het onderscheid ongeveer zo

37

De enkele bewaard gebleven bouwtekeningen uit de gotiek (Villard de Honne-court e.a.), kunnen hier niet naar voren worden gebracht, omdat het in deze tekeningen slechts gaat om het ornamentele technische geraamte. Vgl. K. Staatsmann, *Das Aufnehmen von Architekturen*, Leipzig, 1910, pp. 104-106; C. Schnaase, *Geschichte der bildende Künste*, deel v, Düsseldorf, 1866-1879², pp. 118 e.v.; Eicken, a.w. (noot 20), p. 104.



Atelier van Bramante, ontwerp voor een vierkant gebouw

verklaren, dat de perspectivische discipline voor de architect, die tenslotte geen afbeeldingen hoefde te maken, ook helemaal niet nodig was. Voor deze rationalistische wijze om gecompliceerde feiten 'begrijpelijk' te maken zou het genoeg zijn enkel en alleen de onhandigheid als verklaring naar voren te schuiven; deze onhandigheid kan echter ook dan niet dienen als verklaring van zichzelf. Deze 'onhandigheid' lag immers niet zo zeer in bepaalde onjuistheden als wel in de *schematiserende en partiële* toepassing van het perspectief. Dit is belangrijk: de *consequente* toepassing van het perspectief was 'niet nodig'. Daarmee is de bijzonderheid van de architectuurtekening aangegeven, zelfs indien men voor het overige zou blijven bij de 'verklaring' door onhandigheid.

Er zijn perioden in de geschiedenis van de kunst geweest, waarin zelfs van de schilderkunst geen 'beelden' (in de zin van perspectivische ordeningen) werden verwacht. Men heeft de betekenis van dit feit goed begrepen en er in de eerste plaats uit geleerd in het perspectief alleen een *niet tot het kunstzinnige zelf* behorend hulpmiddel van de illusie te zien. Dat echter het perspectief voor de architectuur *nooit* die vaste plaats kreeg, die het als beeld-perspectief algemeen werd toegekend, verdient zeker zoveel aandacht. Hier is (ongeacht alle verklaringen) het *feit* belangrijk, dat de architecten nog konden uitkomen met een *andere* exactheid (bijvoorbeeld de afzonderlijke opmeting) dan de perspectivische zelfs wanneer ze langs tekenkundige weg, met een schematische aanduiding van diepte en situatie, een weergave van de architectuur wilden maken. Dat zo mogelijk (!) een volledige perspectivische scholing niet voorhanden is geweest, is wezenlijk en toont niet de betekenisloosheid aan van de bijbehorende eigenschappen van de architectuurtekening, maar juist hun betekenis. Immers: tot in de achttiende eeuw was het perspectief niet zoals nu een gedachteloze en gewoontegetrouwe wijze van opnemen, maar ook in zijn 'natuurlijkheid' voorwerp van uitvoerige speculatie en constructie. Het perspectief zelf en ook de wijze waarop het werd toegepast gaven aanleiding tot een waardebeoordeling. (Niet voor niets waren tot in het midden van de achttiende eeuw 'prospettiva' en 'perspective' *als zodanig* een 'thema' van de kunsten.) Evenzo was een perspectivisch tekort niet zonder meer een schending van een elementaire voorwaarde.

De in de architectuurtekening veelvuldig optredende onverschilligheid tegenover het perspectief en al helemaal de schematiserende overdrijving van bijzonderheden zijn dus alleen *verklaarbaar* door de concrete interesse in de architectuur zelf.³⁸

Belangrijk is nu, dat deze 'simpele' interesse in het voorwerp zelf op een bijzondere wijze is gelegeitimeerd: het gaat zonder voorbehoud om een – vanuit het beeld gesproken – onverklaarbare afkeer van de vorm. Er wordt geen enkele aanspraak gemaakt op een *tekenkundige* vorm. Veeleer heeft het gehele proces van vormgeving al zijn beslag gekregen in het architectonische object. Een deel van deze niet-beeldende vormgeving ligt niettemin besloten in de architectuurtekening. En het behoort zeker niet tot haar wezen, dat zij daarnaast (op welke wijze dan ook) 'af-beelding' is. Alleen omdat bij de architectuurtekening niet de 'tekenkunst', maar de objectieve op-tekening van architectonische vormen en maten

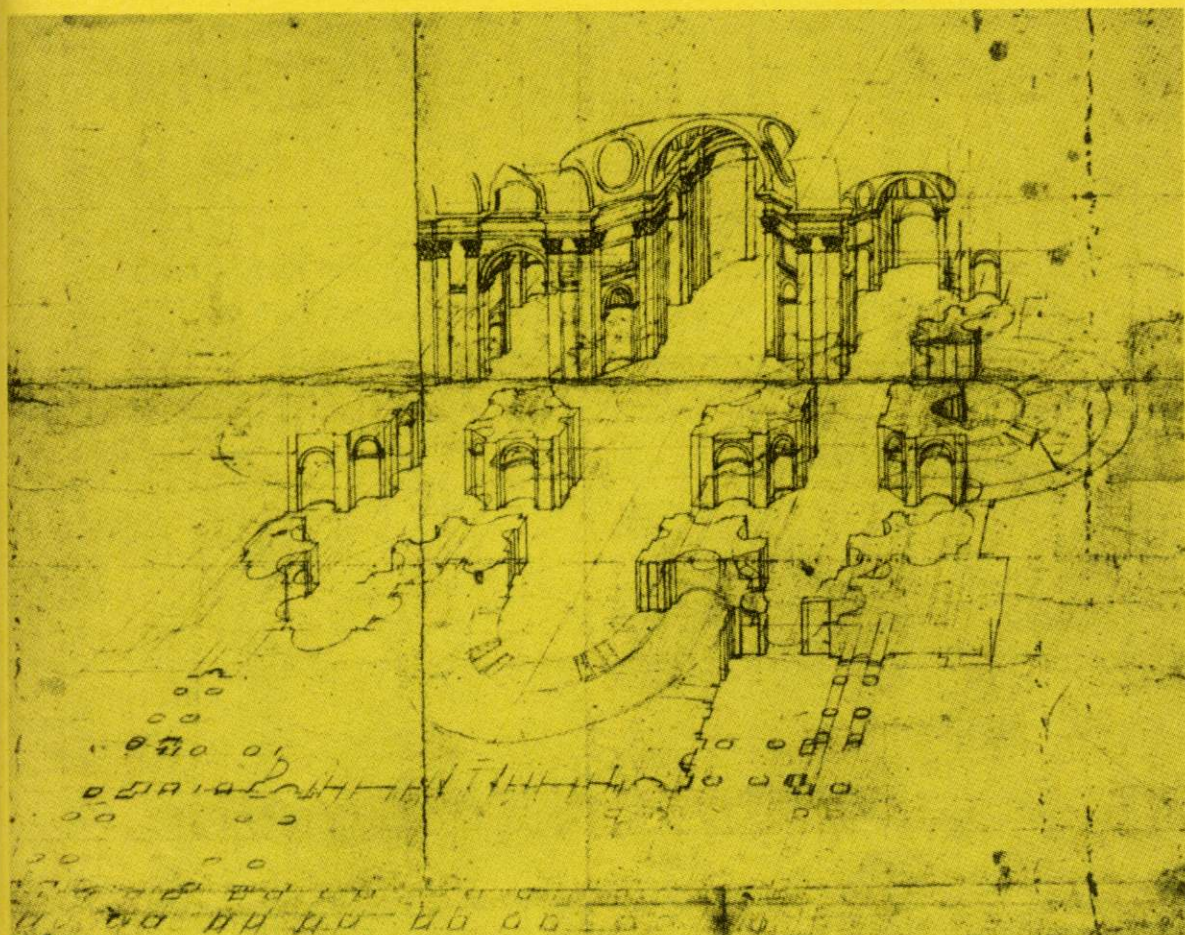
38

De interesse in het object leidt natuurlijk tot de duidelijkste resultaten in de *Vedute*, waarin het gaat om het aangeven van alle details. Daarbij wordt vaak de blik van nabij en van veraf gemengd: delen die parallel aan het beeldvlak staan worden in hun normale aanzicht gegeven, terwijl bijvoorbeeld een in de diepte wegbuigende kroonlijst van een rond gebouw als van nabij gezien wordt afgebeeld, zie Heinrich Wölflin, *Renaissance und Barock*, 1926⁴ (bewerkt door Hans Rose), de afbeelding op p. 284. Een ander voorbeeld: de in een schilderij geplaatste vedute van de koninklijke châteaux onder Lodewijk xiv (gelijksoortige schilderijen vinden we overal in de zeventiende eeuw): Emile Dacier, *Le paysage français de Poussin à Corot*, Parijs, 1926, p. 39; Michel, a.w. (noot 15), deel vi, p. 568; Rose, a.w., p. 64.

beslissend is, kan zij moeilijker worden beoordeeld op grond van haar evengoed toch wisselende tekenkunstige gedaante dan welke tekening van een beeldende kunst dan ook. Want in de beeldende kunsten wordt het belangrijkste deel van de vormgeving nu juist 'tekenkunstig' bereikt. (Dit is de fundamentele betekenis van het *disegno*! Pas vanaf het einde van de zestiende eeuw is men langzamerhand begonnen ook de architectuur te rekenen tot de *arti del disegno*.)

Hiermee komen we terug op onze inleidende, negatieve vooronderstelling: de architectuurtekening is geen *beeldvoorstelling*. Na onderzoek van de doelstellingen en de eigenaardigheden van de voorstelling in de architectuurtekening komt wederom dezelfde eigenschap naar voren, nu echter uitgedrukt in haar bijzondere mogelijkheden en derhalve positief. Meteen al uit de eerste tekenkunstige opzet blijkt de gehele bijzonderheid van de architectonische tekening. Een blad waarop een bouwwerk moet worden ontworpen en in zijn maten moet worden overgebracht, is louter ondergrond en hoeft geen spoor te vertonen van een bewust voorziene geschiktheid als achtergrond. Een architectuurtekening heeft geen vormgevende medewerking nodig van het tekenvel, op een manier zoals voor een ornamentaal patroon de daartoe behorende ondergrond zeer belangrijk is, of zoals voor een beeldende tekening het gekozen blad steeds al een spoor van de ruimte van het beeld in zich heeft, of tenminste al met de eerste pennestreek een visioen mogelijk maakt van de vage omtrekken van het beeld, of dit nu vlak is of weids. Voor een architectuurtekening is juist de volledige indifferentie van de ondergrond voordelig. Inderdaad was de strengste of, zo men wil, meest abstracte mogelijkheid om de objectieve ruimte van de architectuur op voor te bereiden, deze door begrenzing te ontwerpen: het blad perkament. Dit materiaal spreekt zonder twijfel het minste mee, noch als vast vlak, noch als labiele onderlegger, zoals voor de veelvormige lijnvoering van de ornamentale en de beeldende tekening geschikt zou zijn. Het is zelfs in zekere mate transparant en geeft daardoor de indruk dat de lijnen van de getekende architectuur in de lucht zweven, los van iedere grondlaag. De lijnen en omtrekken van de architectuur krijgen daarmee een objectiviteit en een benadering van de realiteit die het onmogelijk maakt een wezenlijk onderscheid te maken tussen het opzetten van de architectonische vormen op een tekenvel of hun directe aftekening op de blokken steen waaruit tenslotte de hun toegedachte maten moeten worden uitgehouwen. Deze objectieve betekenis van de lijnen van de architectuurtekening, die recht doet aan het bouwen, is inderdaad de *positieve kant* van haar vooronderstelde niet beeldende karakter, dat wij probeerden aan te geven. Op deze grondslag is een eigenlijke definitie mogelijk.

De architectuurtekening is een grensgeval en vaak een hybride van een architectonische voorstelling en een schilderkunstige (dat wil zeggen beeldende) afbeelding. Steeds zijn het de middelen van de afbeelding, die pas in het verloop van de planning zijn binnengedrongen, die trachten de zuiver architectonische conceptie tot aan de grens van het architectonische te voeren. Alleen door dergelijke beeldende toevoegingen ontstaat het hybridische karakter, dat tenslotte zelfs de architectonische kern van de tekening kan aantasten.

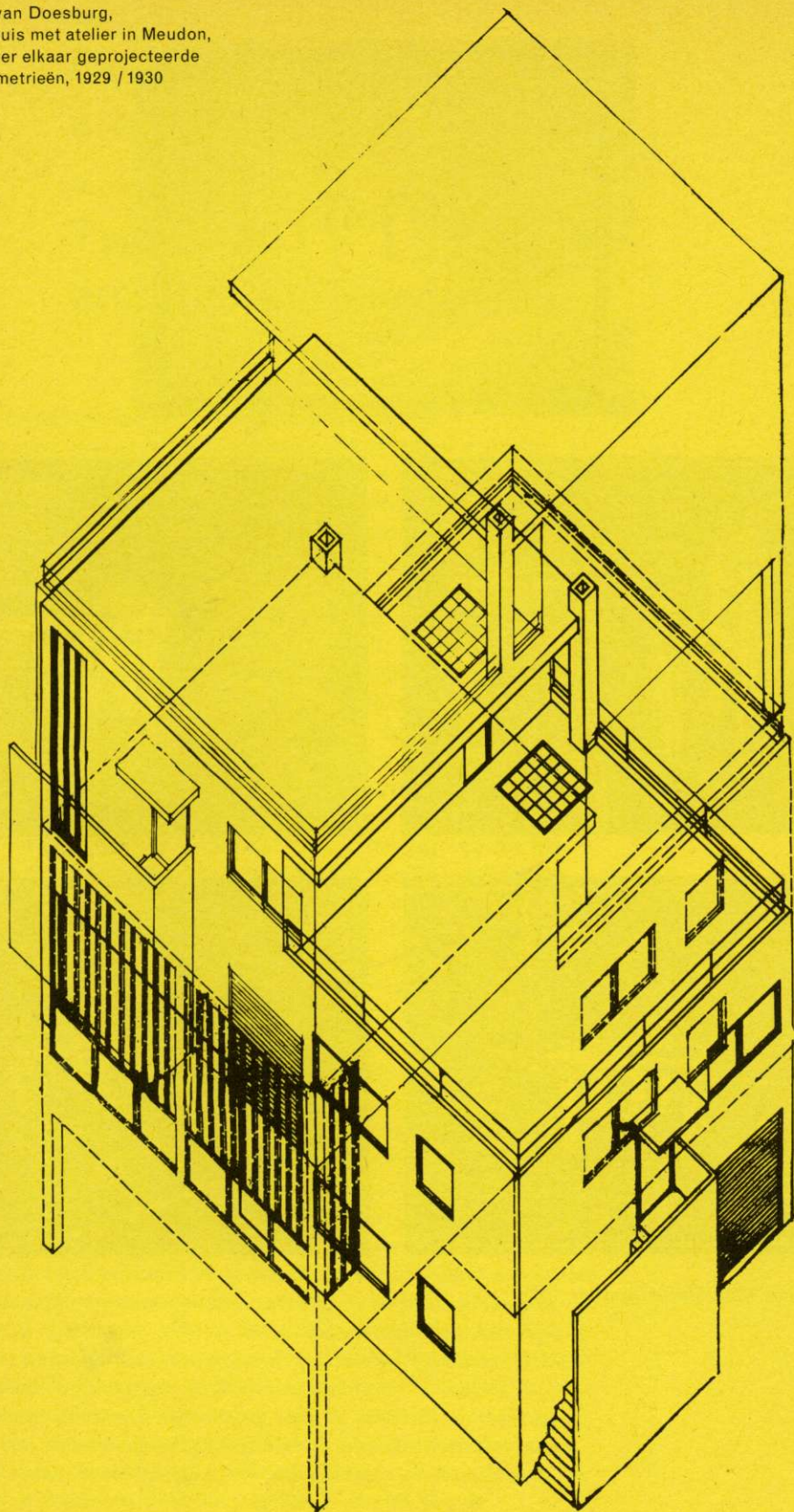


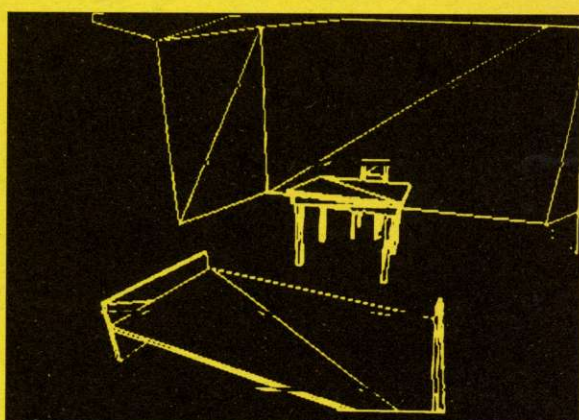
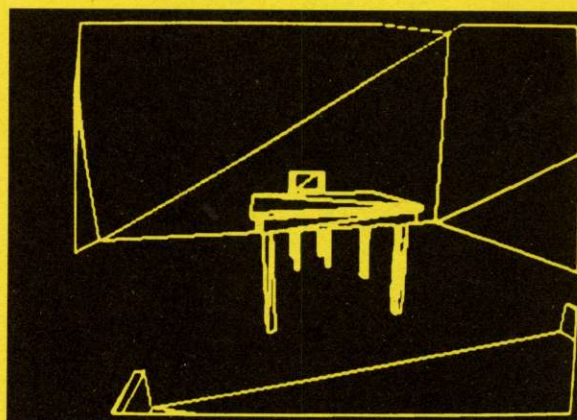
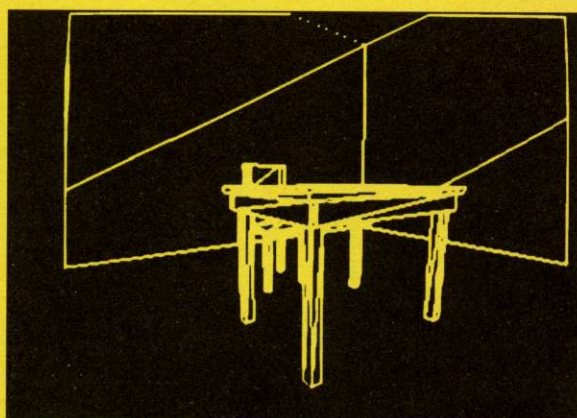
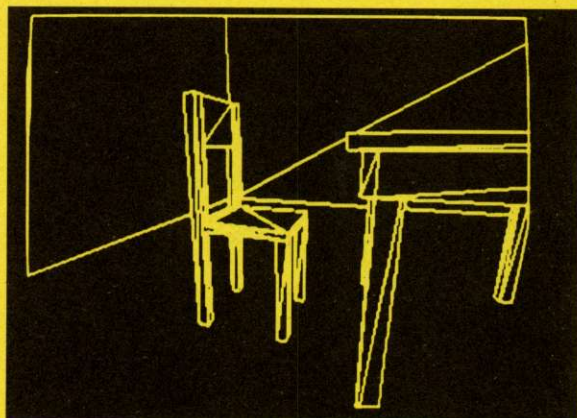
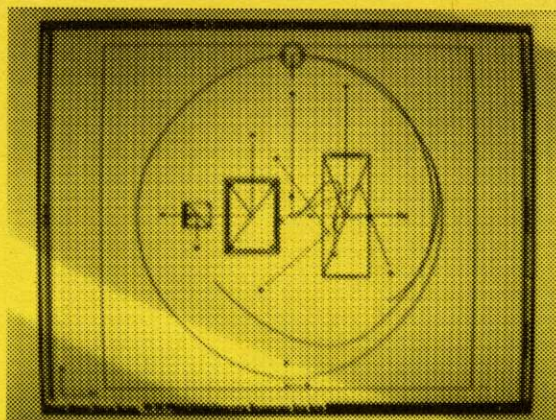
Baldasare Peruzzi, ontwerp voor de Sint-Pieter te Rome, 1520-1535

Men kent een plaats alleen wanneer men hem heeft ervaren in zo veel dimensies als mogelijk. Je moet een plein vanuit alle vier de windstreken hebben benaderd om het je eigen te maken, en wat meer zegt, je moet het ook vanuit al deze punten hebben verlaten. Anders zal het geheel onverwacht drie of vier keer je weg kruisen voordat je bereid bent het te ontdekken... Met huizen is het net zo.

Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, 9 december 1926 - 1 februari 1927

Theo van Doesburg,
woonhuis met atelier in Meudon,
vier over elkaar geprojecteerde
axonometrieën, 1929 / 1930





Hermen Maat, *Spatial Locations*, 1993