

typologie

In onderstaand artikel analyseert Robin Evans de ontwikkeling van het West-Europese woonhuis aan de hand van het begrip 'toegankelijkheid'.

Het belang van het artikel ligt in de onge-

bruikelijke methode die hierbij gehanteerd wordt. Woningplannen uit een bepaalde historische situatie worden vergeleken met afbeeldingen welke uit dezelfde historische situatie dateren.

robin evans*

mensen, deuren & gangen

vertaling: miranda reitsma

De gewoonste dingen worden vaak door mysterie verhuuld. Aanvankelijk is in de conventionele plattegrond van een hedendaags woonhuis niet meer te zien dan de kristallisatie van koele rede, noodzaak en een aantal vanzelfsprekendheden. Daardoor zijn we gauw geneigd om te denken dat een produkt dat zo duidelijk alledaags is wel vanuit de basisbehoeften van de mens tot stand is gebracht. Zodoende zijn alle onderzoeken naar huisvesting gegrond op deze aanname, ongeacht hun reikwijdte. Een vooraanstaand expert stelt dat 'de moeite die men doet om een huis te vinden en het zoeken naar onderdak, privacy, comfort en onafhankelijkheid waarin deze kan voorzien over de hele wereld een bekend gegeven is'¹.

Vanuit dit gezichtspunt lijken de eigenschappen van het hedendaagse wonen onze eigen cultuur te boven te gaan en de status te krijgen van universele en tijdloze eisen ten aanzien van goed wonen. Dit is eenvoudig te verklaren, omdat alles wat gewoon is meteen ook neutraal en tevens onmisbaar lijkt. Maar dit is een misvatting, een misvatting met consequenties ook, omdat de macht verhuuld wordt die de gebruikelijke indeling van woonruimte over ons leven uitoefent en omdat tegelijkertijd verhuuld wordt dat deze organisatie een oorsprong en een doel heeft. Het zoeken naar privacy, comfort en onafhankelijkheid door middel van architectuur is van recente datum. Zelfs toen deze begrippen voor het eerst in relatie tot het wonen gehanteerd werden, hadden ze een hele andere betekenis dan die welke we er nu aan toekennen.

Daarom is het volgende artikel een grove en schematische poging om maar één van de geheimen te onthullen van wat tegenwoordig zo gewoon is.

de plattegrond en de gebruikers

Een bouwkundig plan geeft bij uitstek de aard van menselijke relaties weer, want de elementen waaruit het is samengesteld, — muren, deuren, ramen en trappen — worden eerst aangewend om bewoonde ruimtes te scheiden en deze vervolgens weer selectief samen te voegen. Maar hoe mensen het gebouw in beslag nemen is

over het algemeen niet weergegeven, zelfs niet in bijzonder goed gedocumenteerde gebouwen.

Dit zal dan wel zijn reden hebben, maar als mensen dan wel in bouwkundige tekeningen voorkomen, zoals bijv. de amoebachtige omtrekken in de Parker-Morris-tekeningen, dan is dat meer als embleem, als teken van leven, dan als wezens van vlees en bloed.

Als we de kring groter maken en ook ander materiaal dan bouwkundige tekeningen mee kunnen nemen, dan kan toch een verband verondersteld worden tussen de gemeenplaatsen van het woningontwerp en de manier waarop mensen met elkaar omgaan. Op het eerste gezicht lijkt dit verband misschien merkwaardig, maar, hoezeer ze ook verschillen — hoe realistisch en precies aan de ene kant de beschrijvingen, schilderijen en foto's van bezige mannen, vrouwen, kinderen en huisdieren en hoe abstract en schematisch de plannen aan de andere kant ook zijn — beide hebben betrekking op hetzelfde fundamentele onderwerp, namelijk menselijke relaties.

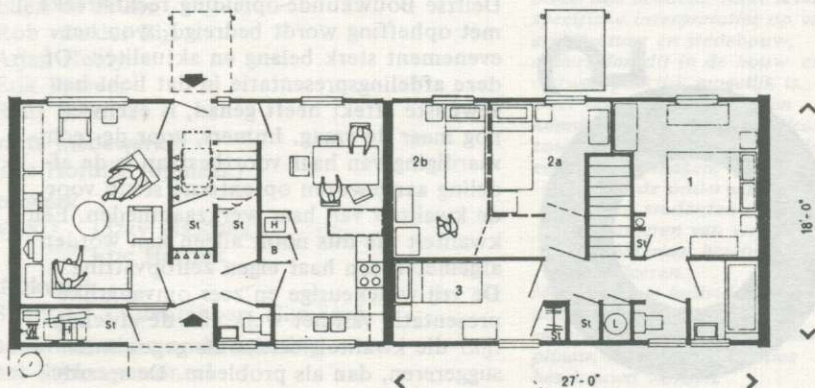
Neem de afbeeldingen van mensen uit een bepaalde tijd en plaats, verbind ze met woningontwerpen, bekijk ze samen als weergave van een bepaalde manier van leven en het samengaan van dagelijks gedrag en ruimtelijke organisatie kan een stuk duidelijker worden: dit is de simpele methode die in het onderstaande wordt aangehouden en dit is tevens de hoop die in dit stuk vervat ligt.

Deze vertaling is in eerste instantie gemaakt in het kader van het onderwijs en onderzoek bij de werkgroep Vrouwenstudies op de afdeling Bouwkunde van de TH Delft en is voor deze publikatie opnieuw geredigeerd. Eerder verscheen dit artikel in Architectural Design 4/78.

*) Dr. Robin Evans werd in 1944 te Ilford geboren. Hij studeerde aan de AA en aan de University of Essex. Hij promoveerde in 1975 op het proefschrift *Early History of Prison Architecture*. Hij doceert nu aan de AA en heeft een boek in voorbereiding over de opkomst van het woningontwerp en de transformaties van het familieleven tussen 1500 en nu.

1. Donnison, D.V., *The Government of Housing*, Harmondsworth, 1967, p. 17.

Vijfpersoonswoning, Midland Housing Consortium, 1967: "Deze woning is ontwikkeld om tegemoet te komen aan een volledig van elkaar afgescheiden, tweeledige ontsluiting van de ruimtes". De aard van het hedendaagse woningontwerp ligt verholten in zulke subtiele tautologieën.





(links) De Heilige Maagd met Kind en St. Anna, Leonardo da Vinci, 1508-10. De composities van Leonardo rond 1500 waren tegelijkertijd geanimeerd en verdicht. De lichamen sloten op elkaar aan om één massa te vormen. Dit is een configuratie die niet alleen terug te vinden is in aandoenlijke scènes, zoals deze, maar ook in de 'Slag om Anghiari'.

(rechts) De Maagd en de Heiligen (het altaarstuk van Ravenna), Ercole Dei Roberti, 1480. De mensen, die op zich natuurgetrouw zijn weergegeven, staan geïsoleerd opgesteld in een hiërarchisch geordende ruimte, waardoor de graad van spirituele zuiverheid wordt weergegeven.

(onder) Madonna dell'Impannata, Rafaël, 1514. De mensen in de vroege Madonna's van Rafaël zijn onderscheiden en bedaard. In zijn natuurtaferelen zijn ze beweeglijk en staan dicht op elkaar. In een aantal portretten van de Heilige Familie, met name die van Parmigianino en Corregio werd, als lichamen met elkaar in aanraking kwamen, de impliciet aanwezige sensualiteit expliciet seksueel.



de madonna in een ruimte

Het werk van Rafaël als schilder en architect biedt een geschikte ingang tot het onderwerp. Dit alleen al omdat het duidelijk laat zien dat het ideaal van een afgeschermd huiselijk leven plaatselijker is dan verondersteld wordt. Dit is natuurlijk niet een poging om Rafaëls complete oeuvre opnieuw te bezien. Het is uitsluitend de bedoeling er een 'instelling ten aanzien van anderen', dat ten grondslag ligt aan zijn werk, uit op te diepen. Deze instelling is dan kenmerkend voor die tijd, niet alleen in de kunst, maar ook in het dagelijks leven.

Tijdens de Italiaanse hoog-renaissance begon in de schilderkunst de interactie van personen in een ruimte het doek te domineren. Daarvoor had deze fascinatie met het menselijk lichaam zich gericht op fysiologische details: het geleden van armen en benen, het modelleren van pezen, vlees en spieren en het weergeven van individuele schoonheid. Pas in de 16^e eeuw werd de weergave van het lichaam verzacht naar het gracieuze of uitvergroot naar het sublieme en werden deze figuren vervolgens door Leonardo da Vinci, Michelangelo en hun volgelingen samengebracht in merkwaardig intense, zinnelijke en zelfs wulpse poses. Ook het onderwerp werd vaak aangepast aan deze nieuwe zienswijze. De behandeling van de Heilige Maagd met het Kind laat dit goed zien. De houding van de traditioneel op een troon zittende matrone met het deemoedige kind, die beiden, boven de rest van de wereld verheven, in het niets staren, was in de 15^e eeuw al minder hiërarchisch geworden. Maar ze hadden nog wel hun heilige en onbenaderbare kalmte bewaard. In de 16^e eeuw stapten ze van hun voetstuk af om verzwolgen te worden door geanimeerde groepjes vertrouwelingen die hun gezelschap uitmaakten. Dit is te zien in Rafaëls 'Madonna dell'Impannata', die typerend

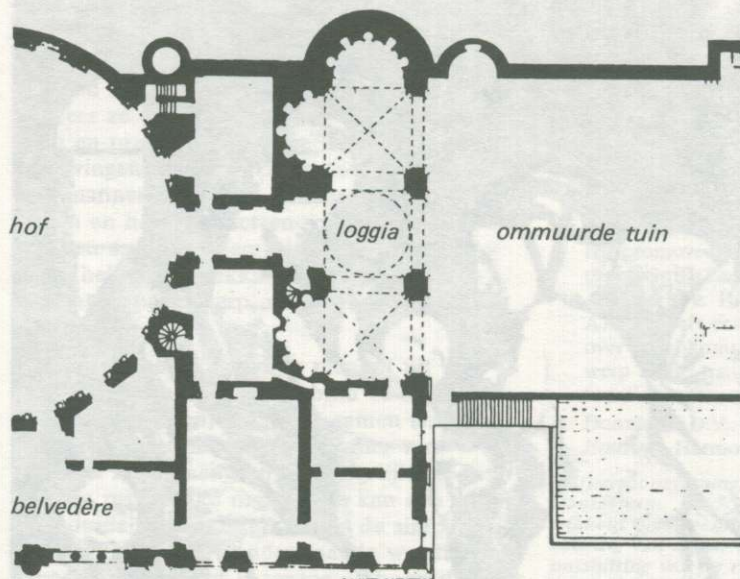
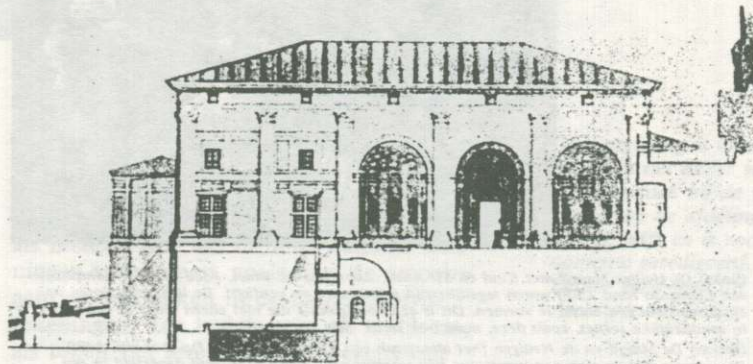
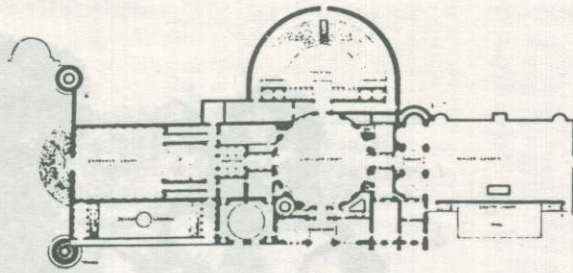
genoemd kan worden voor veel portretten van de 'Heilige Familie'. Deze bijeenkomsten waren de vruchten van artistieke verbeelding, die nergens op de Bijbel berustten. Desalniettemin was het een verzinzel dat ertoe diende om een doek te bevolken met mensen wier wederzijdse adoratie uitgesproken sensueel was, hoe spiritueel van oorsprong ook. In Rafaëls 'Madonna' zijn de figuren niet zozeer opgesteld in de ruimte alswel samengevoegd ondanks die ruimte. Ze kijken elkaar van dichtbij aan, staren elkaar in de ogen en naar het lichaam, grijpen, omhelzen en houden elkaar vast, tasten elkaar af alsof hun herkenning meer op de tast berust dan op het zien.

Alleen het kind Johannes doorbreekt deze intieme kring door de waarnemer te erkennen. Deze figuren vormen meer dan het onderwerp van het schilderij, ze zijn het schilderij, ze vullen het doek. De individuele, fysiologische perfectie van elk lichaam is nu opgegaan in een web van aaneengeregen gebaren; dit was niet helemaal nieuw in de schilderkunst, maar het bereikte op dat moment de hoogste graad van perfectie.

Dus als er een verband tussen mensen en plannen gezocht moet worden, kan men net zo goed in deze periode beginnen. Hier werden persoonlijke relaties vertaald in compositieprincipes binnen de schilderkunst; principes die het onderwerp te boven gingen. Het is ook hier dat de onderlinge smeebeden van heiligen en sterfelijken voor ons zo overdreven lijken; tenminste als we ze zien als een weergave van geloofwaardig gedrag.

In 1518 of 1519 werd bij kardinaal Giulio de Medici het plan ingediend voor een ambitieus project, een villa op de hellingen van de Monte Mario in Rome. Later zou het de Villa Madama genoemd worden. Slechts een deel van dit immense project is uitgevoerd en dan nog onder de supervisie van Antonio de Sangallo maar het concept is onmiskenbaar van Rafaël. Hier was dan een rijk geschakeerd toneel voor het dagelijks leven van de hand van een artiest die met zijn schilderwerk aanzet had gegeven tot ontheiliging van de Heilige Maagd. Een uitgebreide reconstructie van de villa die in 1809 door Percier en Fontaine werd gemaakt, legde de nadruk op axiale symmetrie waardoor het complex een uniforme rij gebouwen op de heuvels werd; de ordening van de ruimtes werd aangepast aan de in die tijd vigerende ideeën over klassieke ordening: Rafaël zou het immers zo hebben ontworpen?² Toch laten het gerealiseerde gedeelte en het vroegste, nog resterende ontwerp³, iets geheel anders zien.

Algehele symmetrie zou herhalingen te zien geven omdat iedere ruimte en iedere situatie zijn gespiegelde wederhelft aan de andere kant van het gebouw heeft; dit komt echter in het eerste ontwerp niet voor. Hoewel alle ruimtes binnen de villa symmetrisch waren opgebouwd komt er geen duplicering voor – iedere ruimte was anders. Uniformiteit werd beperkt tot die delen waar het direct begrepen kon worden – het gebouw als geheel was divers⁴. Toch, ondanks dit streven naar het unieke per plek, is moeilijk aan de plattegrond



(boven) Villa Madama, ontwerp door Antonio de Sangallo (opnieuw getekend).

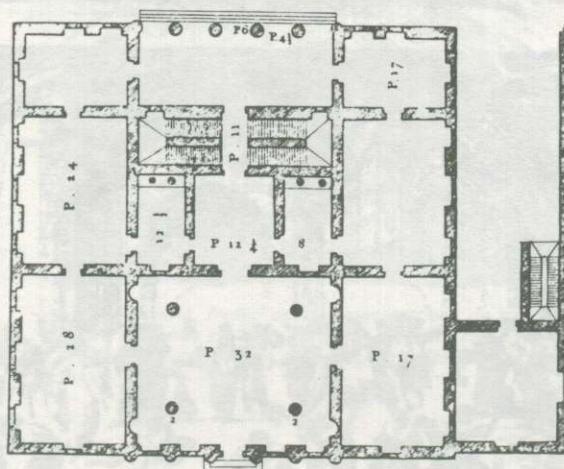
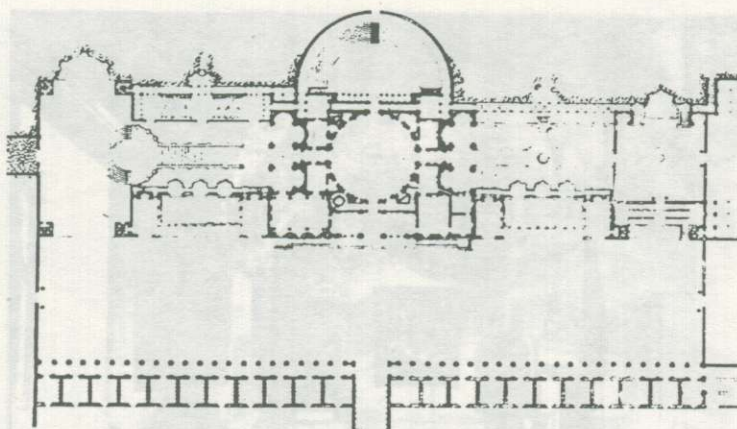
(midden) Villa Madama, tuingevel. De ordening op grote schaal kan als middel toch niet de discrepantie verbergen tussen de klassieke opbouw van de gevel en dat wat erachter ligt.

(onder) Villa Madama, Rome, plan van het bestaande gebouw, Rafaël en Sangallo, 1518–25. Deuren en trappen werden alleen gebruikt om aangrenzende ruimtes te verbinden; hun bereik is plaatselijk.

2. Dit geldt in het bijzonder voor Bafile's reconstructie, maar gaat ook op voor die van Percier & Fontaine.

3. Plattegrond van de begane grond, getekend door A. de Sangallo, Uffizi, 314.

4. Norburg Schulz, *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista.



(boven) Reconstructie van de Villa Madama door Percier en Fontaine, 1809. Een tekening die minder de reconstructie van het oorspronkelijke ontwerp is, dan de bevestiging van een compositieprincipe: symmetrie heeft de overhand en herhalingen zijn er in overvloed. Eén ding laat het echter wel zien: de systematische scheiding van verkeers- en verblijfsruimtes kwam alleen in de stallen voor.

(onder) Palazzo Antonini, Udine, Andrea Palladio, 1556. Palladio's villa's en paleizen zijn samengesteld uit onderdelen van doorverbonden ruimtes. Het merkwaardige van dit plan is dat de toiletten in het hoofgebouw zijn ondergebracht. Ze grenzen, paarsgewijs, aan de vierkante antichambre in de kern van het plan (en zijn van boven af geventileerd). Ze kunnen ook als doorgang gebruikt worden.

af te lezen welke delen omsloten zijn en welke open daar de relatie tussen de ruimtes overal nagenoeg dezelfde is. De kamers, loggia's, hoven, tuinen enzovoorts komen allemaal over als ommuurde vormen — als grote ruimtes die samen de hele locatie vullen. Het gebouw schijnt geconcipteerd te zijn als optelling van deze ommuurde ruimtes; het algemene patroon is minder omschreven dan de samenstellende delen. Dit kan niet afstammen van een uitsluitend klassicistische Rafaël, zoals hij werd voorgesteld door de 18^e eeuwse academici en belagd door de 19^e eeuwse romantici.

Dit vormt een suggestieve afwijking, omdat hier het punt naar voren komt waarna er geen begrip meer kan zijn voor de oorspronkelijke Rafaël: het punt waarop de latente structuur van de bewoonde ruimte de grenzen doorbreekt van de klassieke ordening in zijn architectuur. Een parallel valt te vinden in zijn schilderkunst — het punt waarop de zinnelijkheid door het lege gebaren van zijn mensen heenschijnt.

deuren

Bij het bekijken van de Villa Madama als een beeld van sociale relaties worden twee organisatieprincipes duidelijk. Hoewel we het tegenwoordig nooit meer zo zouden doen, vormen deze een uiterst belangrijke aanwijzing voor het sociale milieu dat door het plan gedragen moest worden. Ten eerste hebben de ruimtes meer dan één deur, sommige hebben twee deuren, veel hebben er drie, andere vier — een

verschijnsel dat sinds vroeg in de 19^e eeuw als een fout in woonhuizen wordt aangemerkt, ongeacht hun soort of grootte. Waarom?

Het antwoord is uitvoerig gegeven door Robert Kerr. In een kenmerkende waarschuwing herinnerde hij de lezer van 'The Gentleman's House' (1864) eraan, hoeveel overlast veroorzaakt werd door 'doorgangsruimtes' die huiselijkheid en privacy onmogelijk maakten. De meeste voorkeur ging uit naar een ruimte aan het uiteinde van de woning, met maar één strategisch geplaatste deur naar de rest van het huis.

Daarentegen was precies het tegenovergestelde advies naar voren gebracht door Italiaanse theoretici die, naar oudheidkundige voorbeelden, oordeelden dat meer deuren naar een ruimte de voorkeur hadden boven minder. Zo zei bijvoorbeeld Alberti nadat hij de aandacht had gevestigd op de grote hoeveelheid aan en variatie in deuren in Romeinse gebouwen: 'Tevens komt het goed gelegen om deuren op dusdanige wijze te plaatsen dat ze toegang verlenen tot zoveel mogelijk delen van het gebouw'⁵. Dit werd met name aanbevolen voor openbare gebouwen maar vond ook toepassing bij de indeling van woonhuizen. In het algemeen betekende dit dat er een deur was als zich een aangrenzende ruimte voerde, waardoor het huis een netwerk werd van discrete, maar volledig doorverbonden ruimtes. Rafaël's plan is hier een toonbeeld van hoewel het toen al wel een reguliere praktijk was.

Er heeft dus tussen de Italianen en Kerr een volledige omwenteling plaatsgevonden rond het begrip 'geriefelijkheid'. In de 16^e eeuw had in Italië een geschikte ruimte veel deuren; in de 19^e eeuw had een geschikte ruimte in Engeland er maar één. Deze verandering is belangrijk, niet alleen omdat het hele huis gereorganiseerd zou moeten worden maar ook omdat hierdoor het patroon van het dagelijks leven radicaal werd omgegooid.

Tegelijkertijd met het terugbrengen van het aantal deuren werd een andere techniek ingezet die erop gericht was de noodzakelijke omgang tussen de verschillende leden van het huishouden te minimaliseren: het systematisch toepassen van de onafhankelijke bereikbaarheid. Zoals in bijna alle woningontwerpen voor 1650 is er in de Villa Madama geen kwalitatief onderscheid tussen het gaan door het huis en de bewoonde ruimtes daarbinnen. De hoofdingang ligt aan het zuidelijk uiteinde van de villa. Een halfronde trap leidt via een gekanteelde muur naar een voorhof, via nog een trap naar een zuilenhal en door een overwelfde gang naar de centrale binnenhof. Tot zo ver een voorgeschreven opeenvolging van vijf ruimten, voorafgaand aan het specifieke en meer intieme gebied van het huishouden. Vanaf de ronde binnenhof takken echter tien verschillende routes af naar de vertrekken in de villa, waarbij er geen enkele belangrijker is dan een ander.

Vijf voeren direct weg van de hof of van de ruimtes die daaraan grenzen, drie via de magnifieke loggia die aan de ommuurde tuin ligt en twee via de belvédère.

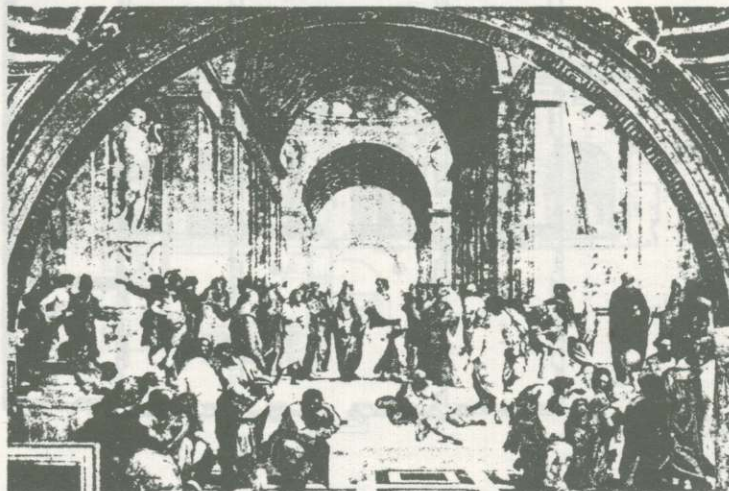
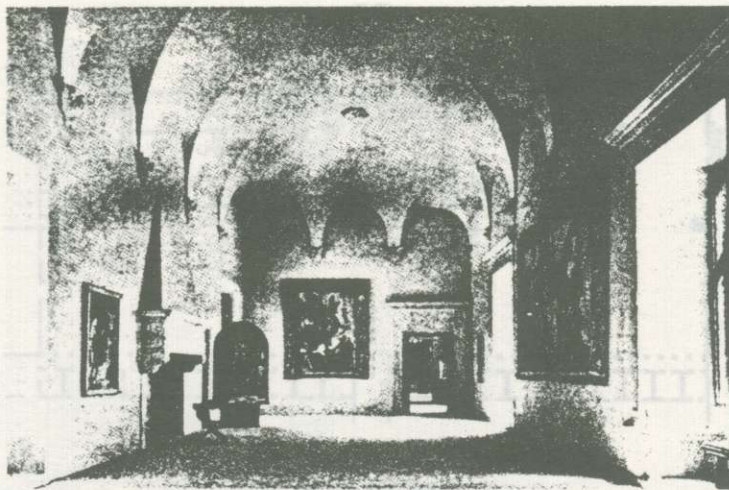
5. Alberti, Leon Battista, *Ten Books on Architecture*, Book I, Hfdst. XII.

Om het gebouw door te steken is men, eenmaal binnen, gedwongen om van de ene naar de andere ruimte en vervolgens weer naar de volgende te lopen. Waar onvermijdelijk gangen en trappen zijn toegepast, verbinden ze bijna altijd slechts één ruimte met een andere en dienen ze nooit als algemene verkeersader. Zodoende was de villa uit het oogpunt van gebruik een open plan, ondanks de precieze architectonische omhulling die meegegeven werd door de aaneenrijging van ruimten; ze was relatief toegankelijk voor de talrijke leden van het huishouden, waarvan alle leden — mannen, vrouwen, kinderen, bedienden en bezoek — gedwongen waren door een netwerk van aaneengesloten ruimten te lopen waar het dagelijks leven plaatsvond.⁶ Het was onvermijdelijk dat men in de loop van de dag iemand tegenkwam en dat iedere activiteit gestoord werd, tenzij hele strenge maatregelen genomen werden om dat te voorkomen. Net zoals met de vele deuren was hier niets bijzonders aan; het was gebruik in Italiaanse paleizen, villa's en boerderijen; een normale manier om ruimten te verbinden, een manier die nauwelijks invloed uitoefende op de architectuurstijl (die kon net zo goed volgens streekgewoonten zijn, als gotisch), maar wel degelijk op de manier van leven.

Italiaanse schrijvers die de toenmalige tijd beschreven maken duidelijk dat steeds grote groepen mensen bij elkaar kwamen om de tijd door te brengen, te kijken, te praten, te werken of te eten en dat er steeds gebeurtenissen waren die de moeite waard bleken. Aan het ene eind van het spectrum van omgangsvormen noteerde Castiglione, een goede vriend van Rafaël, in 'The Courtier' de gesprekken van vier opeenvolgende avonden die zouden hebben plaatsgevonden in maart 1507 in het Paleis te Urbino (dat zelf een voorbeeld is van het netwerkplan zoals hierboven werd beschreven). Negentien mannen en vier vrouwen namen eraan deel, naar het schijnt waren er iedere avond na het eten dit soort bijeenkomsten.⁷ 'The Courtier' was zonder twijfel een gezuiverde, bewerkte en sentimentele versie van wat zich werkelijk afspeelde maar de weergave van de groep als vanzelfsprekende manier om de tijd door te brengen komt volledig overeen met andere bronnen. Het is bekend dat de meerderheid van de personages in die tijd paleisgasten waren.

Het andere eind van het spectrum werd beschreven door Cellini (1500-'71) in zijn autobiografie. Het contrast tussen deze twee werken is zo schril dat de hartstochtelijke, gewelddadige en onbeheerste types in het ene nauwelijks lijken op de verfijnde, geestige redenaars in het andere; ze zouden makkelijk voor twee verschillende soorten kunnen doorgaan. Toch had Cellini net als Castiglione, de snelle wisseling van personages nodig om daar de stempel van zijn onnavolgbare ego op te drukken. In beide werken was het samenzijn de gebruikelijke gang van zaken en afzondering was daarop een uitzondering.

Er is een nog sprekender overeenkomst die in eerste instantie de lijn van dit stuk lijkt tegen te spreken: geen van beide



schrijvers heeft ooit een ruimte beschreven. In 'The Courtier' volstaan een paar hyperbolische zinnen om het Hertogelijk Paleis te Urbino te beschrijven (een van de beste werken uit de Italiaanse renaissance) en van begin tot eind wordt niets gezegd, direct of indirect, over het voorkomen, de inhoud, de vorm of de organisatie van Elizabetta Gonzaga's vertrekken, de achtergrond van het verhaal. Dit lijkt vreemd, omdat Castiglione in zijn voorwoord zichzelf ziet als schilder van een toneel. Ook Cellini's autobiografie is zo overladen met verhoudingen rond liefde, vijandigheid, ambitie en uitbuiting dat deze het boek volledig in beslag nemen. Hij plaatst gebeurtenissen door te zeggen waar ze voorvielen, maar lijkt daarbij te refereren aan een mentale kaart. Geen enkel landschap of stadsgezicht wordt zelfs maar oppervlakkig beschreven. Topografie, architectuur en inrichting zijn eveneens afwezig, ook als decor voor de intriges, de klieken, de triomfen en catastrofes die hij weergeeft. Hieronder volgen de meest uitgesproken verwijzingen naar architectuur naast zijn eenzame opsluiting in kasteel St. Angelo: De eerste is een opsomming van de omstandigheden rond een inbraak:

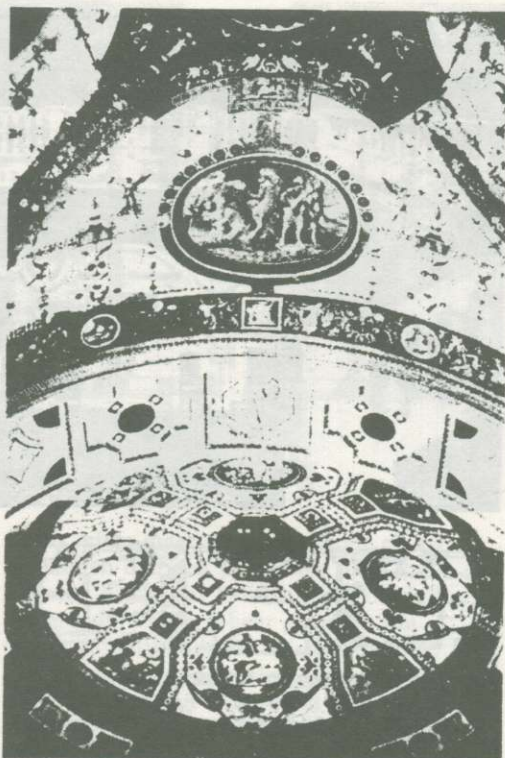
... Zoals gebruikelijk had ik op mijn 29e een betoverend en heel mooi jong meisje als dienstmaagd ... daarom lag mijn kamer op een flinke afstand van die van de arbeiders en ook van de werkplaats. Ik hield het kind in een vervallen kleine slaapkamer naast de mijne. Ik maakte veel gebruik van haar ... soms sliep ik zwaar en diep ... Zo was het toen 's nachts werd ingebroken.

(boven) Sala delle Veglie, Hertogelijk Paleis, Urbino. De ruimte waarin de door Castiglione beschreven gebeurtenissen plaatsvonden. De zaal vormt de verbinding van de vertrekken rond de grote binnenhof met de vleugel van de hertogin.

(onder) De Atheense School, Rafaël, 1510-11.

6. Er is een interessant onderzoek verricht naar het huishouden van een kardinaal door D.S. Chambers, zie de *Journal of the Warburg & Courtauld Institute*, Vol. 39, 1976, pp. 27-58, 'The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga'.

7. Castiglione, Baldesar, *The Courtier*, Harmondsworth, 1967, p. 44.



Villa Madama, fresco op de gewelven van de loggia, Guilo Romana en Giovanni da Udine, 1518-25. Waar het oog van mag genieten, valt niet aan te raken.

De tweede behandelt een poging een verzoening met een patroon te bewerkstelligen terwijl de hoofdpersoon bedlegerig is.

Ik liet mezelf naar het Palazzo Medici brengen, naar het kleine terras boven: ze lieten me daar rusten om op de hertog te wachten. Flink wat vrienden van me aan het hof kwamen naar boven om een praatje te maken.

De derde beschrijft de confrontatie met een potentiële moordenaar:

Ik ging haastig op pad, zoals gewoonlijk goed gewapend, en liep door de Strada Juliana. Ik verwachtte niemand tegen te komen op deze tijd. Ik was aan het eind van de straat en ging naar het Palazzo Farnese toen ik de Corsicaan op zag staan en naar het midden van de straat lopen⁸.

Architectuur drong maar zelden tot het verhaal door en dan slechts als een integraal onderdeel van een of ander hachelijk avontuur of ontmoeting. De autobiografie en 'The Courtier' zijn beide zo volkomen in beslag genomen door de dynamiek van de menselijke omgang, dat dit al het andere uitsluit — daarom is het zo moeilijk om de plaats van handeling te achterhalen.

De overheersing van ruimte door mensen kan men in eenzelfde overweldiging van objecten door beweging in de schilderkunst onderscheiden. De figuren in de 'Madonna dell'Impannata' bezetten een ruimte, maar afgezien van een terugliggend raam aan de rechterzijde van het schilderij is er geen enkele aanwijzing hoe die ruimte eruit ziet. De vorm van de ruimte schijnt geen enkele invloed te hebben op de verdeling van de personen of op hun relatie. Hetzelfde zien

we in Rafaël's architectonisch het verst uitgewerkte fresco, 'De Atheense School', waarin de overwelfde loggia net zo gedetailleerd de aandacht krijgt als de menigte filosofen, die haar bevolkt. Als er al een effect is van het gebouw (dat op zo'n manier is georganiseerd, dat het best een inspiratiebron kan zijn geweest voor de Villa Madama) dan is het hier om de bijeenkomst te concentreren; maar op geen enkele andere wijze laat de bouwkunst een beslissend teken achter op de vorm van de gemeenschap. Alleen de mensen die wat meer opzij staan of op zichzelf zijn gericht gebruiken het gebouw om hun lijf te ondersteunen, op trappen, een willekeurig stuk marmer of op de basementen van een pilaster.

Alles bij elkaar genomen rijst hier een onverwacht probleem: het is niet simpelweg te verklaren hoe de Italianen niettemin een verfijnde, doordachte architectuurstijl ontwikkelden, terwijl ze volkomen door de dagelijkse gang van zaken in beslag werden genomen; een stijl waar ze nauwelijks tijd voor hadden en die buiten de reikwijdte van het sociale leven scheen te liggen. Het is misschien wat overdreven gesteld, maar de paradox blijft bestaan. De fantastische vormgeving en exquise inrichting van de loggia van de Villa Madama, die gebaseerd was op Nero's Gouden Huis, Het werk van Rafaël, Guilo Romano en Giovanni da Udine samen⁹, kan niet alleen verantwoord worden vanuit de drang om indruk te maken of verklaard worden door middel van ikonografie. Deze hebben waarschijnlijk wel een rol gespeeld, maar zo'n fijngevoeligheid voor vorm welt niet uit status of symboliek op als water uit een bron. Het is echter wel mogelijk dat juist het incidentele en toegankelijke karakter van architectuur precies datgene was dat leidde tot haar visuele rijkdom. Het oog is van alle zintuigen het meest geschikt om dingen aan de grens van het waarneembare waar te nemen. Een ruimte, en in het bijzonder een grote ruimte, geeft daartoe precies de gelegenheid. In de onmiddellijke omgeving van het lichaam hebben de andere zintuigen de overhand.

Hoewel ze nauwelijks een bewijs aandragen, dienen de voorbeelden die hierboven zijn aangegeven om aan te geven dat de voorkeur voor gezelschap, nabijheid en verzetjes in het Italië van de 16e eeuw aardig overeenkomt met het formaat van de bouwkundige plannen. Het is misschien te eenvoudig voor architectuurhistorici terug te blikken en in het netwerk van doorverbonden ruimtes een primitief stadium van planning te zien dat vroeg om evolutie naar iets dat meer gedifferentieerd was. Dit omdat weinig moeite werd gedaan om de verschillende delen van het gebouw als onafhankelijk functionerende onderdelen te organiseren of om onderscheid te maken tussen 'bedienen' en 'bediend worden' — maar dit werd niet veroorzaakt door gebrek aan regels. In de Villa Madama waren ruimtes van alle maten, vormen en omstandigheden op een gelijkwaardige manier met elkaar verbonden. Dit was niet toevallig. Het was ook volgens de regels. De reden dat dit niet door theoretici naar voren werd gebracht, is misschien wel, dat het nooit ter discussie is gesteld.

8. Cellini, Benvenuto, *Autobiography*, Harmondsworth, 1956, pp. 110, 161, 138.

Recentelijk is van dit boek een vertaling verschenen: *Het leven van Benvenuto Cellini*, vert. Corinne van Schendel en Henriëtte van Dam van Isselt, Querido.

9. Greenwood, W.E., *Villa Madama*, Tiranti, 1928.

gangen

De ontwikkeling van de gang als middel om ruimtes van verkeer te ontlasten moet nog beschreven worden. Uit het weinige materiaal dat ik tot nog toe bij elkaar heb kunnen schrapen, lijkt de gang voor het eerst zijn intrede te doen in Engeland, Beaufort House, Chelsea, dat rond 1597 door John Thorpe werd gebouwd¹⁰. De kracht hiervan werd voor het eerst onderkend want op de plattegrond staat geschreven: *A longe Entry through all*.

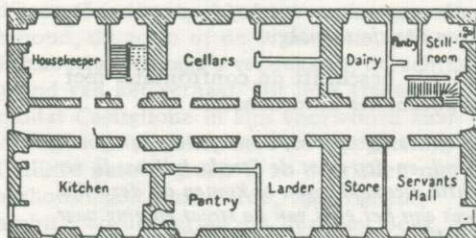
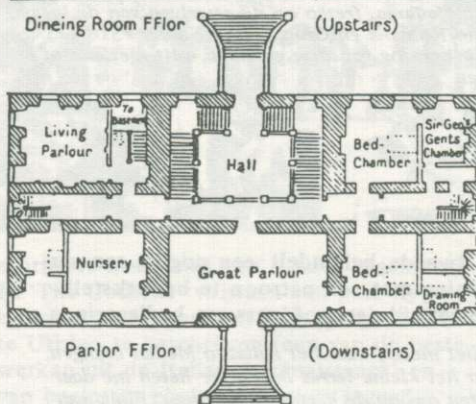
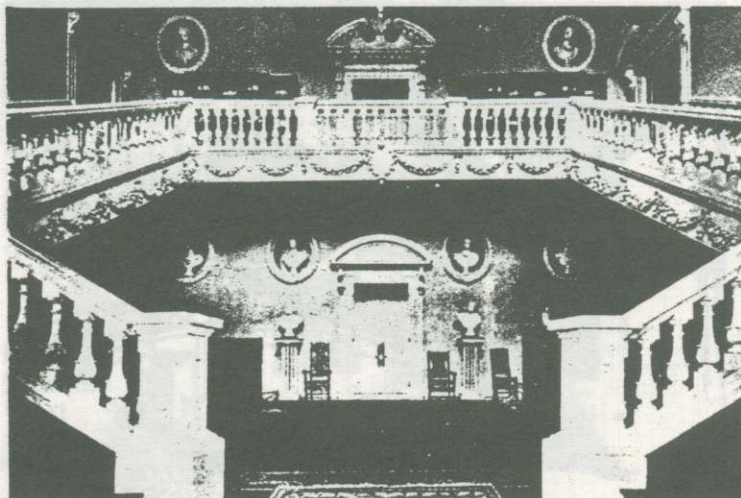
Het had bij Thorpe nog iets van een curiositeit, maar toen de Italiaanse stijl zijn intrede deed in Engeland, werd ironisch genoeg, de centrale gang gevestigd. Tegelijkertijd kwamen de trappen niet meer in de kamers uit maar werden aan de gangen gekoppeld.

Na 1630 werden deze interne veranderingen in de ordening van het huis gangbaar in de huizen van de rijken. Hal, bordestrap, gangen en achtertrap verenigden zich om samen een inwendig circuit van verkeersruimtes te vormen dat elke belangrijke ruimte in het huis ontsloot. Coleshill te Berkshire (ca. 1650-'67), door Sir Roger Pratt voor zijn neef gebouwd, laat de meest rigoreuze toepassing van deze nieuwe organisatie zien; op iedere verdieping doorboorden gangen het hele gebouw.

Aan de uiteinden zaten diensttrappen en in het midden een twee verdiepingen hoge entreehal met een bordestrap. Toch was deze hal, ondanks de veelbetekenende behandeling, niet veel meer dan een vestibule daar de bewoners hun leven aan de andere kant van de muur doorbrachten.

Iedere ruimte had een deur naar de gang of naar de hal. Pratt stelt in zijn 'Aanteekeningen' dat de 'Middengang over de hele lengte van het huis' bedoeld was om te voorkomen dat 'het gebruik van een ruimte gestoord werd omdat het als doorloop werd gebruikt', ook mochten in de rest van het huis 'de gewone bedienden niet gezien worden bij het uitoefenen van hun werk'.¹¹ Volgens hem was dus de gang voor de bedienden: om hen uit elkaar te houden en, wat nog belangrijker was, om hen bij de dames en heren vandaan te houden. Deze kieskeurigheid had niets nieuws, het nieuwe lag in het feit dat de architectuur bewust werd gehanteerd om met die kieskeurigheid af te rekenen; een maatregel die voor een deel voortkwam uit het antagonisme tussen rijk en arm in woelige tijden. Maar ook was dit een voorteken van het kalme huiselijke leven in de tijden die daarop volgden.

Wat de hoofdappartementen betreft: de deuren hiervan moesten een zo lang mogelijke doorkijk bieden. In deze tijd was de gang dus niet de enige manier om toegang te krijgen, maar werd hij naast de doorverbonden ruimtes gelegd. Toch was in Coleshill de gang in zoverre dominant, dat het een noodzakelijke route vormde door een deel van het huis. John Webb's Amesbury House in Wiltshire kent een eleganter plan, dat twee types circulatie in zich verenigt en waar de centrale gang alles bedient, terwijl iedere ruimte, op de hoofdverdieping tenminste, in verbinding



Coleshill House - Basement

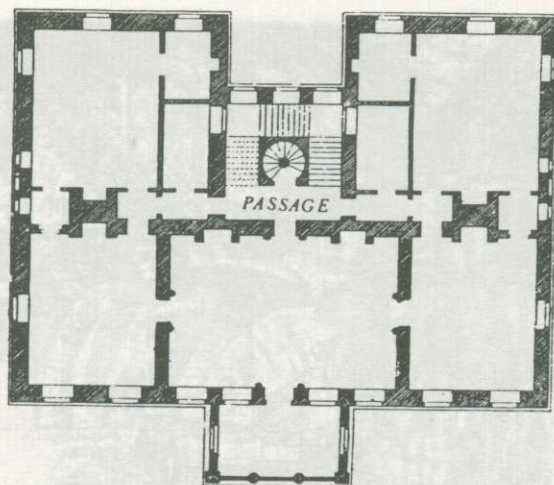
(boven) Coleshill te Berkshire, entree en bordestrap, Sir Roger Pratt. Trappen houden, meer dan elk ander element van de architectuur, het lichaam in beweging vast, en er lijkt een nauw verband te bestaan tussen de architectonische benadrukking van trappen en de toepassing van gangen. De gang voldoet immers bijna net zo goed.

(links) Coleshill, plattegronden, 1650-67.

staat met één of meer andere. Deze plannen laten zien hoe de introductie van de gang in de woonhuizen in het begin een grotere kloof tussen de maatschappelijke onder- en bovenlaag teweegbracht door een directe en opeenvolgende toegang voor de bevoorrechte familiekring te handhaven, terwijl de bedienden een beperkte ruimte toegewezen kregen grenzend aan, maar nooit in het huis zelf; altijd bij de hand, maar nooit aanwezig, behalve als daar om was verzocht. Het effect hiervan is ingrijpender geweest dan het in eerste instantie lijkt. De bouwkundige oplossing van het bediendenprobleem (namelijk dat hun aanwezigheid een deel van hun taak was) strekte zich verder uit. Bij Pratt zien we eenzelfde omzichtigheid ten aanzien van een mogelijke inbreuk op elkaar, alsof volgens de architect alle leden van het huishouden, ongeacht hun

10. John Summerson (red.), *The Book of Architecture of John Thorpe*, Walpole Society, Glasgow, 1966.

11. Pratt, Sir Roger, *Sir R. Pratt on Architecture*, (red. R.T. Gunther, Oxford, 1928, p. 62 & p. 64.



Amesbury House te Wiltshire, plattegrond van de eerste verdieping, John Webb, 1661. De verkeersruimte was gecentraliseerd en minder nadrukkelijk, maar de organisatie onderscheidde zich nauwelijks van Coleshill. De wenteltrap binnenin de bordestrap was voor de bedienden.

status, niets meer of minder voor elkaar betekenen dan een potentiële bron van irritatie. Weliswaar heeft hij in Coleshill het grootmoedige gebaar gemaakt om tussen sommige van de ruimtes deuren aan te brengen, zoals hierboven aangegeven, maar dat deed hij uitsluitend om het visuele effect van een verdwijnend perspectief door het hele huis.

*'Wat de kleinere binnendeuren betreft, plaats deze allemaal op een lijn, de ene tegenover de andere, van de ene kamer naar de andere, zodat je, als ze open staan, van het ene eind van het huis naar het andere kunt kijken; en als in overeenstemming daarmee aan de uiteinden ramen worden geplaatst, wordt de vista nog veel aangenaamer.'*¹²

Daaruit volgt dat het samenvoegen van ruimtes in de woning nu alleen vanuit een esthetisch oogpunt geschiedde — de scheiding van ruimte was geriefelijker — een tegenstelling die sindsdien tot diep in de theorie is doorgedrongen en waaruit twee te onderscheiden criteria voortkomen om twee onderling sterk verschillende realiteiten te beoordelen: aan de ene kant een uitgestrekte aaneenschakeling van ruimtes om het oog te strelen (volgens hedendaagse schrijvers het zintuig dat het snelst bedrogen is) en aan de andere kant een zorgvuldige opsluiting en afzondering van individuele onderdelen, waarin het eigen ik gescheiden kan blijven van anderen.

Deze splitsing in een architectuur om doorlijk te bieden en een architectuur om je in te verbergen heeft een onoverbrugbare kloof geschapen tussen praktisch gebruik en plezier, nut en schoonheid, tussen functie en vorm.

Natuurlijk kan in Rafaël's werk net zo goed een onderscheid gemaakt worden tussen de onderdelen van de architectuur die invloed uitoefenen op het dagelijks gebruik en die aspecten die uitsluitend te maken hebben met de visuele vorm. Het verschil is dat deze onderdelen in harmonie waren. In Coleshill begonnen deze onderdelen beide een andere kant uit te gaan.

Het is nog steeds niet duidelijk waarom het onafhankelijke verkeerssysteem überhaupt zijn intrede heeft gedaan. Het duidt op een mentaliteitsverandering omtrent de wenselijkheid aan gezelschap blootgesteld te worden, terwijl het een kwestie van nadruk was of men aan allen of slechts aan sommigen blootgesteld wilde worden.

Maar de plotselinge en doelbewuste toepassing ervan bij woningontwerpen laat zien dat het niet uit een lange, voorspelbare, evolutionaire ontwikkeling van streekvormen rolde, zoals vaak wordt beweerd; ook heeft het niets te maken met het invoeren van de Italiaanse stijl of het Palladianisme, hoewel deze wel de dragers van de verandering waren. Het kwam ogenschijnlijk zo maar uit het niets opzetten.

Het was omstreeks deze tijd dat de puriteinen spraken van je 'wapenen' tegen een slechte wereld. Ze doelden natuurlijk op een geestelijk 'pantser', maar hier zien we een ander 'pantser', buiten lichaam en ziel: de kamer die in een privé vertrek wordt omgezet. Het verhaal van Cotton Mather, een puritein uit New England, geeft weer hoe moeilijk het is om onderscheid te maken tussen moraliteit en fijngevoeligheid bij deze vrijwillige afzondering. Van hem wordt gezegd dat hij er een regel van had gemaakt om 'nooit met gezelschap mee te doen . . . tenzij hij van nut kon zijn' door, als de gelegenheid zich voordeed, leerzame wenken, waarschuwingen of verwijten te laten vallen. Hij werd later geschetst als een toonbeeld van huiselijke volmaaktheid 'die alles deed wat in zijn macht lag voor zijn zusters en broeders en bedienden' maar om zoveel goeds te kunnen doen moest hij afzien van het afleggen of ontvangen van onnodig of ongepast bezoek. Om zinloos storen te voorkomen schreef hij met grote letters boven de deur de vermanende woorden 'HOU HET KORT'¹³ Het opdelen van het huis in twee domeinen, een binnenste heiligdom van soms niet doorverbonden woonruimtes en daarnaast onbewoonde verkeersruimte heeft de zelfde werking als het opschrift van Mather — er moet een reden zijn om een ruimte te betreden.

Daarmee samenhangend kwam een al moderne definitie van privacy naar voren, niet als antwoord op het eeuwige probleem van 'geriefelijkheid' maar mogelijkwerijs als aanzet tot een sluimerende opvatting in de psychologie waarin het ego niet alleen gevaar liep door aanwezigheid van anderen, maar er zelfs door mismaakt werd.

Er bestond in de 17e eeuwse literatuur een analogie die de ziel van de mens vergeleek met een geheim kabinet¹⁴, maar het is nu moeilijk te achterhalen welke het eerste privé werd; het kabinetje of de ziel. In ieder geval loopt de oorsprong van deze twee door elkaar.

Al met al werd de logica van de afscheiding van ruimten in de 18e eeuw niet echt consequent doorgezet. Grote huishoudens volgden over het algemeen het voorbeeld van Amesbury, waarbij getracht werd het doorverbinden van ruimtes en een onafhankelijk verkeerssysteem met elkaar te verenigen door ze beide toe te passen, hoewel zelden zo methodisch als daar. Pas bij het naderen van de 19e eeuw kwam er een beweging op gang voor het sterk systematiseren van het verkeer, wat te zien is aan de plannen van Nash en Soane. Soane's werk grenst hierbij aan het moderne, misschien meer dan dat van welke architect dan ook.

12. *Idem*, p. 19.

13. Davis, William, *Hints to Philanthropists*, Bath, 1821, p. 157.

14. Een verzameling hiervan kan gevonden worden in de O.E.D. onder 'privacy'.

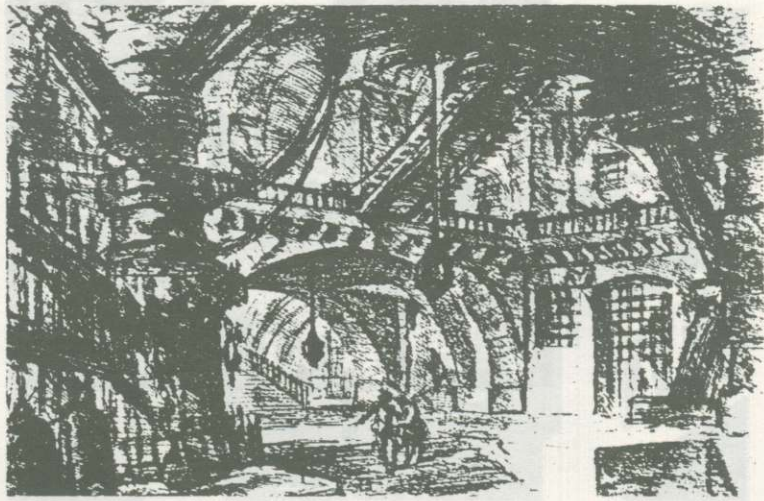
Net zoals Pratt verwerkte hij vista's in zijn interieurs, maar hij was niet tevreden met het achter elkaar plaatsen van deuren. Hij maakte de ruimte gelaagd, zodat het oog niet langer werd vastgehouden door telescopisch terugwijkende deurportalen en overal kon ronddwalen. Of, om precies te zijn, dit was het effect dat hij soms bereikte, bijvoorbeeld in zijn eigen woonhuis te Lincoln Inn Fields. Bij andere woonhuizen werd de drang om uit te breiden in toom gehouden door de even sterke overtuiging dat alle ruimten dermate afgesloten moesten zijn dat ze niet van elkaar afhankelijk waren in het dagelijks gebruik.

Terwijl de kamer kleiner werd, ontvouwde zich de esthetiek van de ruimte, alsof de ongebreidelde vrijheid van het oog een troost was voor de strengere opsluiting van lichaam en ziel — een vorm van compensatie die in de 20e eeuw bekender en uitgesprokener zou worden.

Als dus typisch 'Soaniaanse' vista's voorkwamen, was dat meestal in de verkeersruimte of via ramen maar niet in de woonruimtes. Net als in Coleshill waren de meest uitgewerkte en indrukwekkende delen over het algemeen de trappen, overlopen, hallen en vestibules die niets anders onderbrachten dan het komen en gaan, tesamen met tekens van bewoning in de vorm van beeldhouwwerken en schilderijen.

Toen Robert Kerr een halve eeuw later zijn lezers inlichtte over de gevaren van doorverbonden ruimtes, was het probleem voor eens en voor altijd opgelost: de gang en de universele behoefte aan privacy waren gevestigd en het planningsprincipe kon in meerdere of mindere mate op alle woningen onder alle omstandigheden toegepast worden: in grote huizen, kleine huizen, dienstvertrekken, familievertrekken, vertrekken voor zaken en voor ontspanning — deze verschillen waren ondergeschikt aan het hoofdonderscheid tussen route en doel, dat vanaf die tijd het woningontwerp zou binnendringen. Kerr tekende diagrammen die woningen reduceerden tot deze twee categorieën: looplijn en plaats; waarbij hij stelde dat een goede rangschikking de basis was waarop zowel architectuur als huiselijkheid opgetrokken konden worden.

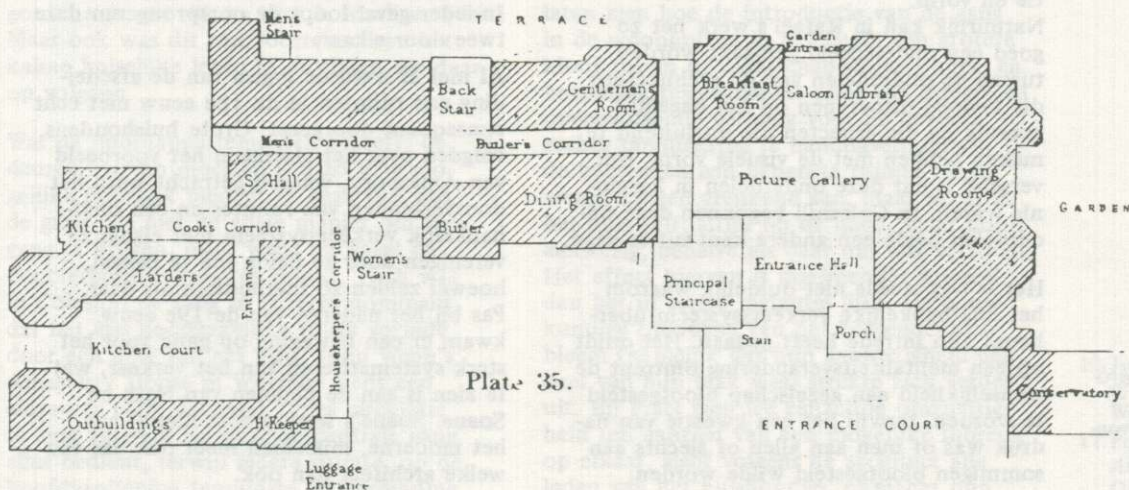
Op het eerste gezicht is er weinig verschil tussen de klachten van Alberti, die privacy veel meer op prijs stelde dan de 16e eeuw-



(boven) *Carcare*, G.B. Piranesi, 1745. De toenemende strijdigheid van esthetische- en gebruiks-eisen werden op een merkwaardige manier door Piranesi opgelost. Toen hij als architectonisch type een ogenschijnlijk oneindige ruimte had ontwikkeld, verkoos hij deze een gevangenis te noemen.

(midden) *Coleshill*, de grote salon. De deuren naar aangrenzende ruimtes (waarvan er één naast de schouw zat) zijn dichtgezet, een kleine, maar betekenisvolle verandering, omdat het een 17e eeuwse ruimte met zowel toegang vanuit de gang als directe toegang naar aangrenzende ruimtes, verandert in een 19e eeuwse ruimte met uitsluitend toegang vanuit de gang.

(onder) *Gangenplan* van Bearwood, Robert Kerr, 1864. Dit plan werd (als Kerr's meest ambitieuze buitenverblijf), samen met vijf andere plannen, geanalyseerd in 'The Gentlemen's House'.



se theoretici, over de dagelijkse ergernissen en die in het boek van Kerr. Beiden verafschuwen het mengen van familie en bedienden, kinderkaabaal en het geklets van vrouwen. Het fundamentele verschil schuilt in de manier waarop de bouwkunst gehanteerd werd om deze narigheid te voorkomen. Alberti loste dit op door binnen het netwerk de ruimtes naast elkaar te leggen. Een zware deur met een slot erop of het ver weg onderbrengen van de lastigste leden van het huishouden of de hinderlijkste activiteiten was voor hem voldoende. Deze maatregelen moet men zien als secundaire maatregelen om de kakafonie van het huiselijk leven te harmoniseren, niet om deze stil te leggen. Kerr mobiliseerde de hele architectuur om de mogelijkheid van misbaar en afleiding uit te sluiten. Hij maakte daarbij gebruik van een scala van tactieken, waaronder het nauwkeurig plannen en inrichten van elk onderdeel van het gebouw, onder een algemene strategie van opdeling in compartimenten. Deze liet hij gepaard gaan aan het principe van universele bereikbaarheid.

Merkwaardigerwijs was deze universele bereikbaarheid net zo hard nodig voor privacy als de kamer met één deur. Een opgedeeld gebouw moest georganiseerd worden via verkeerstromen, omdat het verkeer het enige was dat overbleef om wat samenhang erin aan te brengen. Als er geen routes waren om het verschil tussen aankomst en vertrek te markeren, zou het hele plan uit elkaar vallen. Met doorverbonden ruimtes lag dat heel anders. Hier vond het bewegen door de architectonische ruimte eerder plaats door middel van filtratie dan door kanalisatie. Hoewel het achtereenvolgens doorlopen van ruimtes grote waarde kan hebben, hoeft dit niet noodzakelijkerwijs te leiden tot een bepaalde vormgeving. Als het onderscheid gezien wordt als een verschil in compositie, kan gesteld worden dat in het netwerk van doorverbonden ruimtes de ruimtes eerst gedefinieerd worden en vervolgens aan elkaar geregen, zoals bij een lappendeken. Bij de opgedeelde plannen daarentegen worden de verbindingen eerst neergelegd in de vorm van een basisstructuur, waaraan dan de ruimtes kunnen worden bevestigd, als appels aan een boom¹⁵.

Op deze wijze kunnen gangen in de 19e eeuw gezien worden als de ruggegraat van een plan, niet alleen vanwege de gelijkenis, maar ook omdat de gang de functies differentieert door deze via een aparte verdeler bij elkaar te brengen, ongeveer zoals de ruggegraat het lichaam structureert: *'Omdat de relatie tussen de ene ruimte en de andere uit de relaties tussen hun deuren bestaat is de enige functie van de gang deze in een goed communicatiesysteem onder te brengen.'*¹⁶

Deze vergevorderde anatomie maakte het mogelijk om de beperkingen van nabijheids- en plaatsbepaling te ondervangen. Het was niet langer nodig om achtereenvolgens het bewoonde, onhandelbare territorium te doorkruisen met alle afleiding, incidenten en ongelukken die dit met zich mee zou kunnen brengen. In plaats daarvan kon de deur van elke willekeurige

ruimte toegang verlenen tot een netwerk van routes van waaruit de ruimte ernaast of die aan het verste uiteinde van het huis bijna even goed te bereiken was. Met andere woorden, dit gangen systeem maakte het mogelijk om ruimtes op afstand dichterbij te brengen, maar dat kon alleen door aanliggende ruimtes los te koppelen. En hierin schuilt een andere in het oog springende paradox: de gang vergemakkelijkt communicatie en reduceert daarmee contact. Toch is ook hier de paradox oppervlakkig, want waar het om ging was, dat doelbewuste of noodzakelijke communicatie bevorderd werd, terwijl incidentele communicatie werd gereduceerd. En contact is, gezien in het licht van de rede en de moraal, op zijn best incidenteel en afleidend, op zijn slechtst ondermijnend en kwaadaardig.

lichamen in de ruimte

Tot voor kort hebben er sinds het midden van de 19e eeuw weinig grote veranderingen plaatsgevonden, alleen accentverschuivingen, modificaties en herformuleringen. Noch de radicale Victoriaanse aanhangers van de middeleeuwen, noch de modernisten doen een opvallende poging om terug te komen op, of verder te gaan met de aanvaarde gebruiken in de 19e eeuwse woningplanning; dit ondanks het gekrakeel uit alle hoeken over de enorme voordelen voor het leven van alledag die zouden voortvloeien uit de volledige verwerping of aanvaarding van de industrialisatie. Het gaf niet zoveel welke van de twee het betrof, want zowel de modernisten als de aanhangers van de middeleeuwen deelden de overtuiging dat de verlossing lag in de manier waarop de woning werd gebouwd. Het sociale aspect van de architectuur dat toen voor het eerst bovenkwam als een integraal onderdeel van de theorie en de kritiek had dus meer te doen met het maken van gebouwen dan met het bewonen ervan.

Zodra de woning voornamelijk wordt begrepen in termen van productie is de tijd rijp voor introductie van de term 'huisvesting' zoals wij die nu kennen. Zoals de laatste tijd duidelijk is geworden, is huisvesting een activiteit en geen onderkomen.¹⁷ De nadruk is verschoven van de aard van het onderkomen naar het samenstellen ervan. Desalniettemin bleef het huis zelf in wezen onveranderd, onder wat voor revolutionaire of ambachtelijke reconstructieprogramma's dan ook.

Dit wordt gauw over het hoofd gezien door de onmiskenbare dynamiek in de moderne beweging en het uitdragend utopisme van de 'Arts and Crafts' 'Red house' bij Bexley van William Morris en Phillip Webb is een schoolvoorbeeld van de herinvoering van de ambachten. Er werd in 1859 aan begonnen, niet lang nadat Morris zijn enige ezelschilderij, 'Queen Guinevere' had voltooid. Het echte onderwerp van beide werken was Jane Morris, met wie hij pas getrouwd was. 'Guinevere' was haar portret en 'Red house' moest haar achtergrond zijn – een behoorlijk romantisch project, waarbij Morris een middeleeuwse authenticiteit zocht om de stilistische rommel van de gotiek uit die tijd en de stijl van Elisabeth te vervan-

15. Pas na het schrijven van dit artikel viel het me op hoe verwant het netwerk van doorverbonden ruimtes is met de veelvoudige verbondenheid die Christopher Alexander voorstelt in 'The City is not a Tree', *Architectural Forum*, Vol. 122, 4/65, pp. 58–62 en 5/65, pp. 52–61.

16. Kerr, Robert, *The Gentleman's House*, London, 1864, conclusies.

17. Turner, John, *Architect's Journal*, 3/9/75, p. 458.

gen. Maar zijn verbondenheid met de voorbije praktijk ging niet zo diep. Het ambachts- en schoonheidsmoraal kon dan wel het bouwproces en het uiterlijk van het gereedgekomen werk beïnvloeden, maar het teruggrijpen op de middeleeuwen kwam niet tot uitdrukking in de plattegrond. Deze was categorisch Victoriaans en volstrekt anders dan wat er gebouwd werd in de 14e en 15e eeuw. Dit zelfs in die mate dat de principes van de burgerlijke Robert Kerr hier beter geïllustreerd worden dan in Kerr's eigen plannen: ruimtes zijn nooit doorverbonden, hebben nooit meer dan één deur en de verkeersruimte is apart en vormt een uitgesproken geheel.

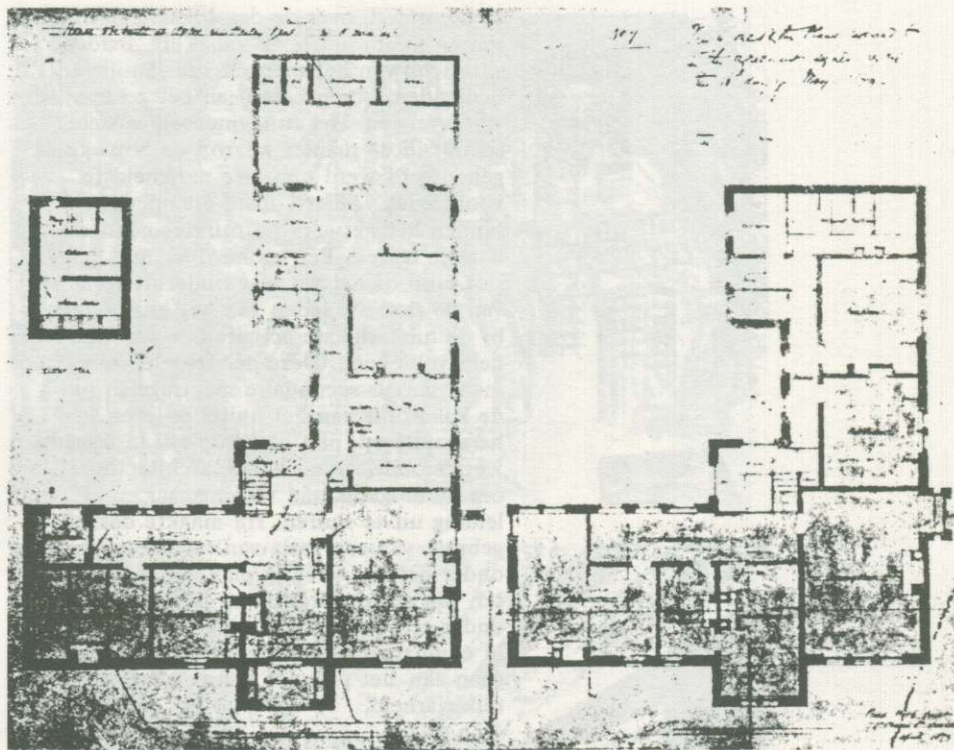
Dus, ook al werd Morris gezien als een bohémien, een radicaal figuur die een onorthodox leven leidde en burgerlijke opvattingen verachtte, ondanks zijn sociabele persoonlijkheid en alles wat hem tegenstond aan de moderne tijd, was de plattegrond van 'Red house' volkomen eigentijds en conventioneel: de excentriciteit lag elders.

Morris deinsde er niet voor terug om de middeleeuwse levenswijze zodanig na te volgen, dat zijn leven erdoor zou veranderen. Zelfs in dit vroege stadium was dit idee de kern van zijn werk. Wat hij echter voor ogen had was niet zozeer een verandering, maar een transfiguratie; eerder een verwerking van de middeleeuwse literaire idealen dan het herscheppen van de middeleeuwse leefomstandigheden. Het betrof hier de idealisering van extreme spiritualiteit, dus het is niet zo verwonderlijk dat de zinnelijke aspecten van het middeleeuwse leven, bijv. doorverbonden ruimtes, uit zijn werk waren verbannen. Toen hij later naar een authentiek middeleeuws huis verhuisde in Kelmscott, aanvaardde hij die omstandigheden met veel bravuur:

*'De eerste verdieping (. . .) heeft geen gang, zodat je van de ene kamer naar de andere moet lopen tot verwarring van sommige van onze gasten voor wie een bed zo dicht bij de zitkamer iets onbehoorlijks heeft. Terwijl we dit oordeel doorstaan, moeten we verder gaan door . . .'*¹⁸

Hij zag verder geen aanleiding iets dergelijks aan te bevelen, behalve dan als klein-zieligheidstest.

In zijn schilderwerk en gedichten zaten soortgelijke zuiveringen. Zoals in een groot deel van de Victoriaanse kunst is in 'Queen Guinevere' het lichaam behandeld als teken van de onzichtbare inwoner. In de gedaante van de legendarische koningin werd Jane omgezet in de kwijnende beeldtenis van een overspannen geest, waar een pre-Rafaëlitische schoonheid van af straalde door haar lusteloze, afwezige uitdrukking en lethargische houding. De ziel mag dan overlopen van koortsige energie, het lichaam is overgeleverd aan gelatenheid. Alles aan het schilderij is een embleem, het lijkt meer op een stilleven dan op de schildering van een gebeurtenis. Net als in Rafaëls Madonna is de kamer nauwelijks te onderscheiden, maar nu om een andere reden. De ruimte is niet weggevaagd door verstregelde mensen. In het schilderij van Morris staan meubels, draperieën, en ornamenten in de weg, niet de mensen. De eerste zijn dan ook het uitvloeisel van een verfijnde psyche;



The Red House, Bexley, Philip Webb & William Morris, 1859. In dit plan – dat zelden weergegeven wordt – is niets terug te vinden van Morris' teruggrijpen op de middeleeuwen.

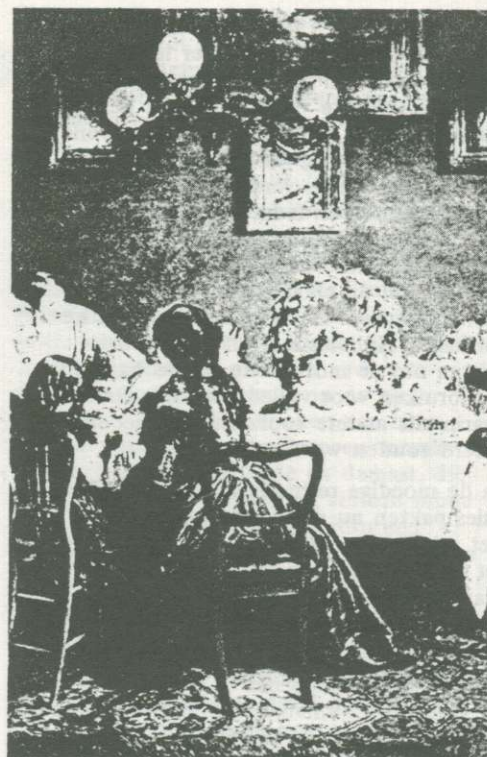
Queen Guinevere, William Morris, 1858. Er staan twee mensen op het doek, Guinevere en een minstreel op de achtergrond. Ze staan niet alleen fysiek gescheiden, geen van beide erkent de aanwezigheid van de ander. Hoewel Morris moeite had met olie-verf, was dit niet uitsluitend het gevolg van een beperkte techniek.





(links) *Gezinsgebed*, Samuel Butler, 1864.

(rechts) *Many happy returns of the day*, William Frith, 1856. De enige actieve personages die het victoriaanse huiselijke leven binnendrongen waren gekken of kinderen, en zelfs dan werd de vitaliteit afgezwakt.



ze vormen de symbolen van leven, maar zijn er niet bij betrokken. Bij afwezigheid van de heldin zou deze uitstalling van liefdevol versierde spulletjes haar afdoende vertegenwoordigen. Haar lichamelijke afzondering van anderen was hoe dan ook totaal en de spullen treden voor haar in de plaats.

Morris geloofde enerzijds dat geweld de grote zonde was van de middeleeuwen, hoewel de kunst toen overvloedig was, anderzijds zag hij platburgerlijkheid als de grote zonde van de 19e eeuw. Zijn 'Red House' was met kunst uitgerust en ook voorzien van de voorwaarden voor een vredig leven. Het is zonde dat die combinatie alleen de waarde van objecten kan vergroten en de zinnelijkheid terugdringt totdat het lichaam niet meer lijkt dan een slagschaduw van de ziel.

Het terugdringen van het lichamelijke was wijdverspreid en nam vele vormen aan. Morris zelf was uitzonderlijk fysiek ingesteld en was dol op gezelschap, haatte puriteinen, rukte gordijnen naar beneden, smeeft smerig eten door het raam, beet in meubels, vernielde stoelen, ramde met zijn hoofd tegen de muur, schreeuwde, vloekte en huilde – tot ontsteltenis van zijn tijdgenoten die wat meer geremd waren.¹⁹ Maar hij bleef toch binnen de heersende ideeën over decorum, passiviteit en privacy en daarmee bevestigde hij deze. Anderen die geen grote voorliefde hadden voor de 19e eeuwse huiselijkheid waren er ook in opgesloten. Dit zou gezegd kunnen worden van Samuel Butler die in 'The Way of All Flesh' aanving met het blootleggen van het bedrog in het familielevens. Hij deed dit op een manier alsof hij een lijk ontleeftte, dat steeds walgelijker werd, naarmate het mes dieper ging. De volgende passage beschrijft de ontboezemingen tussen moeder en zoon op de sofa:

'Mijn allerliefste jongen', begon zijn moeder, terwijl ze zijn hand vastpakte en in de hare hield,

'beloof me dat je nooit bang zult zijn voor je lieve papa of voor mij; beloof me dat lieverd, als je van me houdt, beloof me dat! en ze zoende hem keer op keer en streek hem over de haren. Maar met haar andere hand hield ze de zijne nog steeds vast; ze had hem te pakken en ze was niet van plan hem te laten gaan. . . De jongen rilde ervan. Hij voelde zich helemaal warm en ongelukkig. . . Zijn moeder zag dat hij huiverde en genoot van de klap die ze had uitgedeeld. Was ze wat minder zeker geweest van de overwinning dan had ze beter het plannetje dat ze had kunnen laten schieten – om als het ware de ogen aan het uiteinde van de voelhorens van een slak aan te raken, om hem die weer naar binnen te zien trekken – maar ze wist: als ze hem eenmaal op de sofa had en zijn hand vasthield, dat dan de vijand bijna volledig aan haar was overgeleverd en dan kon ze doen en laten wat ze wilde.'²⁰

Wat opvalt is dat er sprake is van een subtiele marteling toen ze elkaar aanraakten. Het verlangen naar gevoel wordt tegen zichzelf ingezet en omgevormd tot een verfijnde methode om de vrije wil te verstrikken. Maar de weinig scrupuleuze, walgelijke aanval op vrijheid, individualiteit en integriteit die dit incident laat zien, vond niet op grote schaal plaats in de 19e eeuwse huiselijke taferelen. Daar werd passiviteit, fatsoen en beleefdheid hoog in het vaandel gevoerd, zelfs in Butlers geestloze karikatuur van zijn familie – rigide, ja bijna versteend. De beschamende uitbuiting op de sofa was een achterhoedegevecht om de voorwaarden voor een minder demonstratief, normaal leven te behouden.

Het alternatief was ofwel deze inbreuk op het lichamelijke vlak toe te laten als een noodzakelijke zo nu en dan voorkomende manipulatie van de sensualiteit, ofwel voor eens en altijd te knippen met de bloedband. In beide gevallen moet het lichaam worden gezien als slachtoffer van een gemakkelijke emotionele uitvlucht. Het was geen wonder dat de apostelen van het modernisme, die ook een grondige afkeer hadden van de verlamme onder-

18. Morris, William, *Gossip about an Old House on the Upper Thames*. Birmingham, 1895, p. 11.

19. Zie met name: R.D. McLeod, *Morris without MacHail (as seen by his contemporaries)*. Glasgow, 1954.

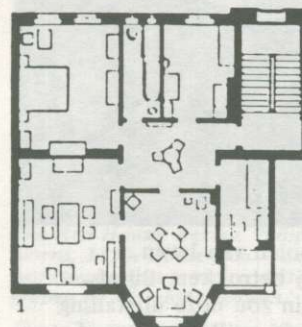
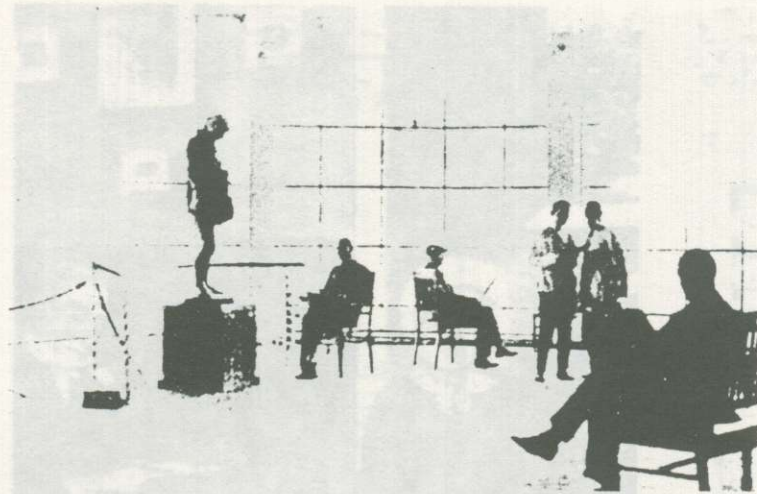
20. Butler, Samuel, *The Way of All Flesh*, London, 1903, Hfdst. 40.

drukking van het 19e eeuwse familieleven, maar twee mogelijkheden over hadden. De eerste was om de kleeft warmte van intieme relaties te verdrijven door deze te collectivieren; de tweede (die trouwens meer op de woning van toepassing bleek) was om alles steeds verder te ontleden, te individualiseren en iedereen steeds meer van elkaar te scheiden. Vanuit deze gezichtshoek gaan 'openbaar' en 'privé' merkwaardig veel op elkaar lijken; er was dus geen strijdigheid in de voorstellen van Le Corbusier, Hilberseimer en de constructivisten om de individuele cel als basisblok te gebruiken voor volledig nieuwe steden, waarin alle andere voorzieningen gecollectiveerd zouden worden.²¹

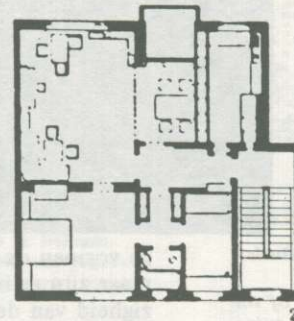
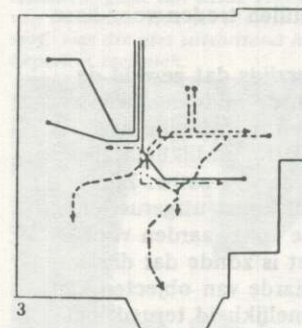
Na de moedige rethorische en utopische visies pakten nu alledaagse onderzoeken met minder hoogdragende doelstellingen het werk op dat een eeuw daarvoor in naam van de moderniteit van start was gegaan; alleen werden nu zelfs de Victorianen aangesproken op de wellustige indeling van hun huishoudens. 'De functionele woning voor een leven zonder wrijving' werd ontworpen, aan de hand van een onderzoek door Alexander Klein in 1928 voor een Duits bureau voor woningbouw. Hij vergeleek zijn voorstel met een saaie, hoewel typerende 19e eeuwse opzet.²² De superioriteit van Kleins verbeterde plan werd aan de hand van de looplijnen duidelijk. In het 19e eeuwse voorbeeld kruisen de 'noodzakelijke bewegingen' van personen van de ene kamer naar de andere elkaar als op een rangeerterrein. In de 'woning voor een leven zonder wrijving' raken ze elkaar niet; de lijnen kruisen elkaar letterlijk niet. De tocht van bed naar bad, waar men naakt loopt en de grofste lichamelijke handelingen verwacht kunnen worden, wordt met bijzondere zorg behandeld en afgescheiden van alle andere routes. De metafoor die in de titel is verwerkt, vormt de rechtvaardiging van Kleins plan namelijk dat alle toevallige ontmoetingen wrijving opleveren en om die reden een bedreiging vormen voor het soepel verlopen van de woonmachine. Dit is dan ook een uitgebalanceerd en gevoelig ding en staat altijd op het randje van slecht functioneren. Hoewel het nu verwaterd lijkt, ligt deze logica ten grondslag aan de verordeningen, codes, ontwerpmethodieken en vuistregels van de huidige woningbouw.

Er is weinig verschil tussen Kleins schrikbeeld van botsende lichamen en de afkeer van lichamelijk contact die Samuel Butler beschrijft behalve dan dat Butler de ervaring weergeeft, terwijl Klein die definieert. Butlers zure visie verschilt ook weinig van het veroordelen van alle vormen van intimiteit als vorm van geweld en alle relaties als een vorm van gevangenschap. Eigenlijk hebben we ons vanaf de 19e eeuw in die richting ontwikkeld, waar we vrijheid altijd vonden in het ontsnappen aan de tirannie van het gezelschap.

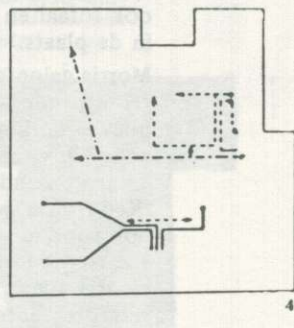
Dr. R.D. Laing gebruikt bij zijn radicale psychiatrie precies het woord 'binding' om de knopen en windsels aan te duiden die mensen aan elkaar binden²³. Wat is dan beter dan deze los te maken? Met dezelfde passage als de bovenstaande uit 'The



A. Bad Example



B. Good Example



Way of All Flesh' onderzoekt Edward Hall op het ogenblik vanuit de proxemica (de studie naar ruimtelijke organisatie van gedrag) de psychologische responsen op een inbreuk op de persoonsgebonden ruimte — een territoriale verpakking waarmee we ons lichaam zouden omhullen tegen de aanvallen van intimiteit.²⁴ Dan kan alles toch beter zo ontworpen worden dat zo'n inbreuk niet kan voorkomen? Er wordt in deze en in vele andere behavioristische en psychologische onderzoeken getracht fijngevoeligheden te categoriseren als onveranderlijke wetten van een onbetwistbare realiteit; fijngevoeligheden die pas onlangs bedacht en gevoed werden. Maar misschien nog voordat de definitieve classificatie plaatsvindt in 'de Linnaeus van de menselijke binding' die door Laing is voorspeld,²⁵ zijn deze fijngevoeligheden alweer in vergetelheid geraakt; daarmee zou dan ook hun tegenhanger in de architectuur verdwijnen.

Tot nu toe is er echter geen manier gevonden om de hedendaagse indeling van het woonhuis te veranderen. Er zijn weliswaar zeer interessante recente projecten geweest die alle principes overboord gooien en de

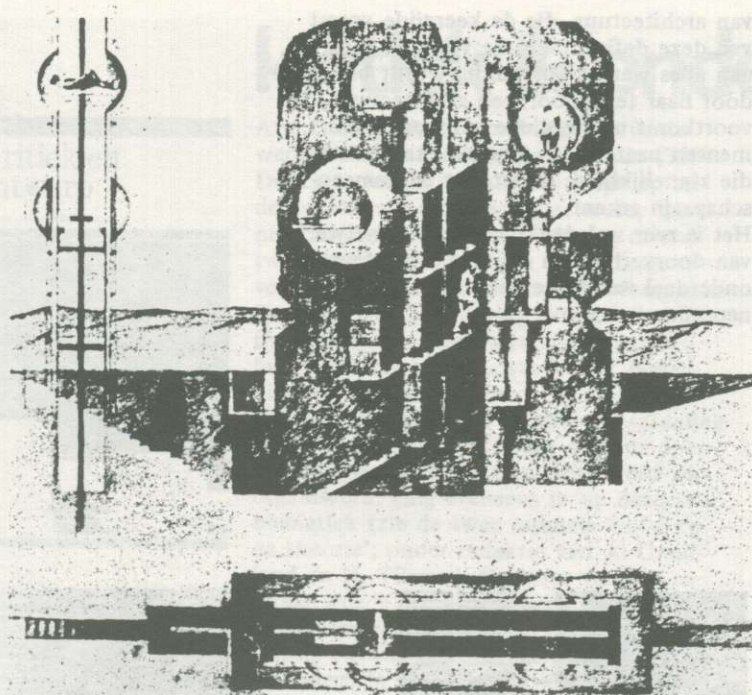
(boven) Zuyev Club, Moskou, I. Golosov, 1928. Een sovjet-publiciteitsfoto van een 'sociale condensor' in werking; vijf personen en een standbeeld die gelijkelijk in de isotrope ruimte verdeeld zijn; een beeld van de gesocialiseerde tegenover de sociabele mens.

(onder) De functionele woning voor een wrijvingsloos leven, Alexander Klein, 1928. Klein's methodes en conclusies werden geroemd door Catherine Bauer in haar invloedrijke boek 'Modern Housing' (1935).

21. Verre van tegenpool van privatisering is collectivisering slechts weer een andere manier om dezelfde psychische homogeniteit te bereiken. Peter Serenyi ('Le Corbusier, Fourier and the Monastery of Ema', *Art Bulletin*, Vol. 49, nr. 4, p. 227 en p. 86) heeft de aandacht gevestigd op de overeenkomsten tussen Corbusier's vroege voorstellen voor huisvesting en de organisatie van het dagelijks leven in kloosters, waar de afzondering en het collectieve beide het afstand nemen van het wereldlijke vertegenwoordigen.

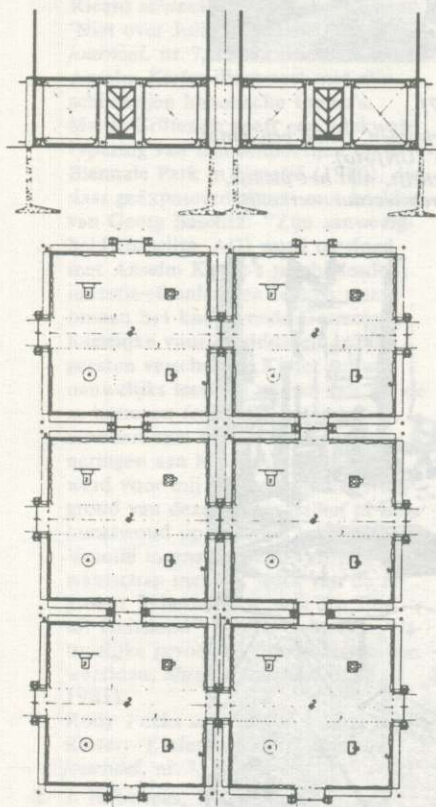
22. Bauer, Catherine, *The Modern House*, New York, 1935, p. 203.

23. Laing, R.D., *Knots*, London, 1970.



Woning zonder kamers, Raimund Abrahams, 1974. Waar Asrop (zie hieronder) de schoonheid verbant om een bepaalde organisatie zo helder mogelijk te krijgen, klinkt Abrahams schoonheid en organisatie aan elkaar vast, ten koste van één en ander. De woning wordt gevormd door een bevroren spoor van gespecificeerde beweging met plaatselijke rustpunten. De discipline van de route kan nauwelijks grondiger toegepast worden. Toch betekent discipline van de ontwerper dwang voor degenen die door zijn gebouw komen.

Woning met zes identieke kamers, Will Asrop, 1975. Een oefening, waarin de beperking van een gebouw ondervangen wordt door het terug te brengen tot zijn essentie. Alle kamers zijn doorverbonden en hebben vier deuren. Elke kamer zou als een zelfstandige woning gebruikt kunnen worden, maar dat is niet noodzakelijk. Het resultaat is een geïndustrialiseerde en gehomologiseerde versie van een Palladiaanse villa.



regels en methodes uitdagen die samen de vorm van de normale woning vastleggen. Er zijn er nog veel meer die dezelfde principes, regels en methoden extrapoleren, uit ironie of als parodie, of in de ijdele hoop hun uiterste waarde te ontdekken. Over het algemeen echter worden ze aangereikt als commentaar op de werkelijkheid, als alternatief voor het gangbare, als excentriek onderzoek of als tijdelijke vlucht uit de banaliteit van het alledaagse. We hebben nog niet de moed voor een confrontatie met het alledaagse als zodanig. Maar ondanks alles laat het toenemend aantal pogingen om dit te omzeilen zien, dat we zeer snel het einde naderen van niet alleen de moderne beweging in de architectuur (want daaraan is geen twijfel mogelijk) maar ook het einde van een historische moderniteit die teruggaat tot de reformatie. We gingen die ontwikkelingsfase van de civilisatie binnen met een doorslaggevende verschuiving in sensibiliteit en we zullen hem met een net zo doorslaggevende verschuiving weer verlaten.

Misschien kan deze verandering in sensibiliteit duidelijk maken waarom Rafaël, van alle grote kunstenaars van de Renaissance, het slechtst is ontvangen door het nageslacht. Hij verwierf een unieke roem doordat een beweging 350 jaar na zijn dood haar naam aan hem ontleende en hem lasterde als bron van de corruptie van kunst. Afgezien van de pre-Rafaëlieten acht men hem over het algemeen wat tekort te schieten op spiritueel en intellectueel niveau, ondanks al zijn vaar-

digheden. Evenals de pre-Rafaëlieten haalde de poëet Mayakovsky hem er speciaal uit om hem aan te klagen:

*'Als je een witte gardist tegenkomt, nagel je hem aan de grond, maar je vergeet Rafaël.'*²⁶

Dat schreef hij in de roerige dagen van 1918, toen het leek alsof de destructie van de repressieve politieke instituties slechts de eerste stap was in een reeks vernietigingen die zou culmineren in de liquidatie van de regressieve cultuur. Misschien kon Rafaël wel het beste vergeten worden, want het druiste tegen het 'nieuwe denken' in om hem anders te zien dan als een hindernis op de weg naar vooruitgang. Die doeken van hem, met die rijke, hoofse heiligen en verrukkelijke madonna's in zijde en damast, die samen een hoogdravende en zinloze mime opvoeren, figuranten die voortdurend reiken, vasthouden en toenaderen in zulke doorwrochte houdingen. Wat hij in zijn composities rond het onderwerp liet zien, had, noch voor de 19^e, noch voor de eerste helft van de 20^e eeuw, enige betekenis. Ze beeldden een lichamelijke aantrekkingskracht uit, die mensen uit louter verlangen bij elkaar bracht; een neiging die zowel de gewelddadigste vijandschap kon omvatten, als de tederste genegenheid, maar die geen licht kon werpen op de geheime roerselen van de ziel. Er wordt in deze oude relieken niets dan verliefdheid weergegeven; en in een samenleving die gewijd is aan moraliteit, kennis en werk is dit wel een hele beperkte reden voor overgave. Het moderne geweten vond deze vorm van sociale instelling verdacht. Men zag het als een excuus voor promiscuïteit of als teken van degeneratie en verving het door socialisatie, hetgeen iets volstrekt anders is.

konklusie

Het netwerk van doorverbonden ruimtes is eigen aan een maatschappij die gevoed wordt door zinnelijkheid, die in het lichaam de mens herkent en waar het gewoonlijk gezellig is. De trekken van deze manier van leven zijn te onderscheiden in Rafaëls bouw- en schilderkunst. Dit was de kenmerkende indeling van het huishouden in Europa totdat het werd uitgedaagd in de 17^e eeuw en uiteindelijk in de 19^e eeuw vervangen werd door het gangenplan. Deze laatste is eigen aan een maatschappij die zinnelijkheid onsmakelijk vindt, die het lichaam ziet als voertuig van de ziel en waar privacy de boventoon voert. Deze manier van leven was in de 19^e eeuw zo overheersend, dat zelfs het werk van diegenen die ervoor terugdeinsden erdoor werd gekleurd, zoals dat van William Morris. De moderniteit is in dit opzicht zelf een versterking van de 19^e-eeuwse fijngevoeligheden.

Om deze konklusie te kunnen trekken zijn bouwkundige plannen vergeleken met schilderwerken en diverse soorten literatuur. Er is veel voor te zeggen om van architectuur weer kunst te maken, om het te redden van de semiologie en de methodologie waarin het grotendeels is verdwenen. Maar deze herwaardering is te vaak ondernomen door het onder de ene steen uit te halen en onder de andere weer weg te stoppen. Het wordt soms op

24. Hall, Edward T., *The Hidden Dimension: Man's Use of Space in Public & Private*, London, 1969, p. 89-90.

25. Laing, *Knots*, Introduction.

26. Aldus vertaald in Kopp, Anatole,

Town & Revolution, N.Y. 1979, p. 208.

een betrekkelijk argeloze manier gedaan door architectuur gelijk te stellen aan literatuur of schilderkunst, waardoor het een echo wordt van woorden en vormen. Soms wordt het op een wat gekunstelde manier gedaan, door de vocabulaire of procedures van literatuurcritici of van kunsthistorici over te nemen en deze op architectuur los te laten. Het resultaat is niettemin hetzelfde: van de architectuur wordt een drager van waarneming en reflectie gemaakt, net als een roman of een portret. Maar de betekenis voor de mens wordt, overladen met symboliek en betekenis, onterecht teruggebracht tot het praktische aspect.

Toch onderscheidt de architectuur zich heel duidelijk van schrijven en schilderen, niet alleen omdat er iets aan de kunst toegevoegd moet worden (zoals utiliteit en functie) maar omdat het de alledaagse realiteit omvat en daarmee onvermijdelijk het sociale leven een omhulling meegeeft. Daarom heb ik in het voorgaande vermeden gebouwen als een schilderij of een boek te beschrijven. Er is naar een ander verband gezocht. De plannen zijn nauwkeurig onderzocht op karakteristieken die de voorwaarden leveren voor de manier waarop mensen ruimte bezetten, vanuit de vooronderstelling dat een gebouw datgene onderbrengt, wat een schilderij laat zien en woorden beschrijven met betrekking tot het veld van menselijke relaties.

Ik weet dat dit een brede vooronderstelling is, maar het is de schering waaromheen al deze woorden geweven zijn.

Deze manier om architectuur te interpreteren is niet alleenzaligmakend, maar zo'n benadering kan toch iets meer bieden dan alleen maar commentaar of symboliek in de architectuur, doordat het de rol van architectuur in het leven van alledag verheldert.

Het spreekt vanzelf dat het verlenen van deze gevolgtrekkingen aan architectuur niet direct het herstel van het functionalisme of behaviorisme in de hand werkt. Het zou dwaas zijn om te suggereren dat een plattegrond mensen zou kunnen dwingen om op een bepaalde manier met elkaar om te gaan en een dagelijks regime van gezellige sensualiteit in zou kunnen voeren. Het zou echter nog dwazer zijn om te suggereren dat een plan mensen niet in de weg zou kunnen staan, of op z'n minst hinderlijk zou kunnen zijn.

Het cumulatieve effect van architectuur over de laatste twee eeuwen is die van een algemene hersenoperatie van de hele samenleving, waarbij uitgestrekte stukken sociale ervaring weggesneden zijn. Ze wordt steeds meer toegepast als een preventief middel: een middel om vrede, zekerheid en segregatie te bereiken, die door haar aard de grens van de ervaring beperkt: door geluidsoverlast te verminderen, verkeerspatronen te differentiëren, stank te onderdrukken, vuilophoping te reduceren, verspreiding van ziekten te voorkomen, schaamte te bedekken, onbehoorlijkheid op te bergen en het onnodige uit te bannen. Hierbij wordt *en passant* het dagelijkse leven teruggebracht tot een schimmenspel. Maar er is toch zeker een andere vorm

van architectuur, die de keerzijde vormt van deze definitie en die vrij spel geeft aan alles wat zo zorgvuldig wordt bedekt door haar tegenpool; een architectuur die voortkomt uit de diepe betovering die mensen naar elkaar toetrekt, architectuur die zinnelijkheid, hartstocht en gemeenschapszin erkent.

Het is zeer wel denkbaar dat het netwerk van doorverbonden ruimtes een integraal onderdeel van zulke gebouwen zou kunnen zijn.



Mr. and Mrs. Clark and Percy, David Hockney, 1970/71.

"Voorspeld wordt dat zulke tonelen vaker zullen voorkomen, tenzij een aantal huisvestingsproblemen onmiddellijk aangepakt worden" (UNfoto).

We naderen misschien een tijdperk waarin het onderschrift, niet het plaatje, obsceen voorkomt. Op dat moment zal de moderne architectuur werkelijk verdwenen zijn.

