

demetri porphyrios

aantekeningen bij

een methode

vertaling: erik pasveer

inleiding

Een belangrijk deel van de strijd rond het onderwijsprogramma aan de afdeling Bouwkunde van de TH Delft heeft zich in de zestiger en zeventiger jaren afgespeeld rond de inzet van het geschiedenisonderwijs. Deze strijd lijkt voorlopig wat geluwd, maar de sporen ervan zijn te herkennen in de verschillende manieren waarop met 'geschiedenis' in het projectonderwijs wordt omgegaan.

Het lijkt vanzelfsprekend dat geen enkele activiteit die op het ontwerpen betrekking heeft zich aan de geschiedenis kan onttrekken. Niettemin wordt deze vanzelfsprekendheid zelden expliciet tot onderwerp van studie gemaakt. Zo is het mogelijk dat architectuurproductie vooral draait om de bewerking van historisch materiaal, daarmee is het probleem van de aard van deze bewerking, van de overgang van historisch materiaal naar een actueel onderwerp en het standpunt van de ontwerper/onderzoeker ten aanzien van deze overgang nog niet gesteld.

In het projectonderwijs van D. Besch komt deze kwestie bijvoorbeeld aan de orde via het boek *Kunstgeschiedenis en Ideologie* van N. Hadjinicolaou, waarin een aantal theoretische obstakels worden uitgewerkt die een productieve analyse van kunst- (of architectuur-) historisch materiaal belemmeren. Hadjinicolaou geniet in Nederland enige bekendheid, ondermeer vanwege zijn deelname aan het kunstgeschiedenis-symposium dat enige jaren geleden in Nijmegen werd gehouden. Porphyrios memoreert dit symposium als één van de aanleidingen om een bundel artikelen rond

het thema van de methodologie van de architectuurgeschiedenis tot stand te brengen.

Porphyrios' bijdrage aan deze bundel is te zien als een overzichtsartikel. Het valt uiteen in twee delen. Het eerste deel heeft een met Hadjinicolaou's boek vergelijkbare inzet: het achterhalen van 'theoretische obstakels' door analyse van de gangbare praktijk van de architectuurgeschiedenis. Hij doet dit aan de hand van een reeks bekende architectuurhistorici, rond de vraag naar hun theoretische vooronderstellingen en uitgangspunten, in het bijzonder naar die elementen in hun werk die niet leiden tot een begrip of verklaring van de architectuurgeschiedenis, maar tot een theoretische ideologie.

Het tweede deel draait rond de vraag naar de mogelijke elementen van een theorie van de geschiedenis van de architectuur die wél tot verklaringen zou kunnen leiden. Daarbij maakt hij gebruik van het werk van twee bekende franse theoretici, L. Althusser en M. Foucault. Op dit punt is de tekst zeker voor kritiek vatbaar, want hun onderscheiden opvattingen zijn niet zonder meer verenigbaar.

Daartegenover staat dat de tekst als overzichtsartikel onmiskenbare kwaliteiten heeft: de lezer wordt in kort bestek op de hoogte gebracht van een aantal belangrijke thema's en problemen van het architectuurgeschiedenisdebat. Bovendien biedt het artikel tal van aanknopingspunten voor nadere studie, waarop in volgende nummers van O zeker teruggekomen zal worden.

van metafysica naar cultuur

Op bijna alle belangrijke resultaten van de Kunst- en Architectuurgeschiedenis van ongeveer de afgelopen honderd jaar rust de schaduw van Hegel. De geschiedenis van de Architectuurgeschiedenis, van Strzygowski, van Burckhardt, Riegl, Wölfflin, Frankl, Wittkower, Pevsner of Giedion, tot en met de huidige academische 'wetenschappelijkheid' is het verhaal geweest van het herinterpreteren van de concepten 'representatie' en 'Idee', een verhaal dat zich steeds afspeelde binnen de erfenis van het hegeliaanse Idealisme.

Tegenover de klassieke categorie¹ van de 'imitatie van de natuur' stelde Hegel die van de 'representatie van de Idee'. De wereld van de klassieken en de Renaissance was er vast van overtuigd dat het de taak van de kunst was de natuur te imiteren, en dat artistiek uitblinken in feite gelegen was in de meesterlijke en juiste imitatie van de natuur.² Hegels kritiek op de klassieke categorie van de 'mimesis',³ en ook zijn kritiek op de kan-

tiaanse theorie van het 'interesselose Wohlgefallen' van de kunst⁴ had tot doel de kunst uit het rijk der metafysica, waarbinnen het eeuwenlang was bediscussieerd, te verheffen. In plaats daarvan probeerde Hegel de kunst binnen de cultuur te situeren. Hegel sprak zo over kunst als 'voortkomend uit de absolute Idee' en hij bepaalde als haar doel 'de zinnelijke representatie van het absolute zelf'.⁵ Hegel gebruikte de term 'Idee' niet eenvoudig om een abstract platonisch beeld uit te drukken dat zichzelf heeft ingenesteld in de geest als een constitutief *a priori*, maar daarentegen om een vorm en een bewustzijn van de concrete werkelijkheid aan te geven. In het voorwoord voor *De Fenomenologie van de Geest* stelt Hegel dat 'het ware het concrete is', hetgeen betekent dat alle fenomenen (materiële of conceptuele) altijd beschouwd zouden moeten worden binnen hun levende (actuele) context en nooit geïsoleerd. Het onderzoek naar de architectuur van een volk zou bijvoorbeeld altijd

*) De tekst verscheen eerder als paper bij de Princeton University in 1975, later in *Architectural Design* (51)6/7, 1981, pp. 96-104.

De vertaling is gemaakt in het kader van het Beroepspraktijkonderzoek van de Projectraad, afdeling Bouwkunde TH Delft. Ter verhoging van de leesbaarheid zijn een aantal wellicht minder bekende termen in de noten opgenomen en van een korte aantekening voorzien.

1. In de tekst wordt het onderscheid aangehouden tussen ideologische *noties*, filosofische *catagorieën* en wetenschappelijke *begrippen*. (vert.)

2. Zie voor een meer gedetailleerde bespreking van het 'imitatie'-concept: W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, (ed.) J. Harell, Den Haag, Mouton, 1970; L. Venturi, *History of Art Criticism*, Dutton, New York 1964; N. Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge 1940; A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford 1956.

3. *Mimesis* = 'verbeelde representatie', zie elders in dit nummer van O: Rob van der Bijl, *Kunst en architectuur*, noot 2 (noot vert.)

4. In de vertaling is de duitse terminologie aangehouden. Voor een nederlandse introductie tot deze kwestie: C. Offermans en Frits Prior, *De esthetische theorie van Adorno en Benjamin*, Nijmegen 1973, p. 16 e.v. (noot vert.)

5. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, (vert.) B. Bosaquet, geciteerd in *On Art, Religion, Philosophy*, (ed.) Glen Gray, Harper Books, New York 1970, pp. 22-127.

Zie voor een volledige engelse vertaling van de esthetische geschriften van Hegel: *The Philosophy of Fine Art*, (vert.) F.P.B. Osmaston, Bell & Sons, London 1920; Vol. III, Part I gaat specifiek in op de architectuur.

Zie voor een kennismaking met Hegels metafysica-systeem: *The Phenomenology of Mind*, vert.: J. Sibree, New York 1899, of de latere editie met een voorwoord door J.C. Friedrich, New York 1956. 1956.

Voor een nederlandse introductie zie ook: G.W.F. Hegel, *Het wetenschappelijk kennen, voorwoord tot de Fenomenologie van de Geest*, Meppel 1978 (vert.).

moeten worden uitgevoerd binnen de context van het culturele leven van een volk, daar architectuur — volgens Hegel — de visie van dat volk op de wereld representeert. In feite wordt elke beschaving gekarakteriseerd door z'n bijzondere en kenmerkende geest, z'n *Zeitgeist*, wier verpletterende kracht iedereen in haar ban houdt. Op zijn beurt geeft de architect/kunstenaar, via de Idee, de uiterlijke wereld een bestemming en verkrijgt zodoende een *Weltanschauung*. Deze *Weltanschauung*, of wereldbeeld, genesteld in de bewuste of onbewuste constitutie van de menselijke geest, wordt de *modus operandi* van alle sociale activiteit en produktie. Zo representeert de architect/kunstenaar in de eigenlijke daad van de creatie simpelweg de 'Idee' in zinnelijke vorm; dat wil zeggen, hij drukt z'n *Weltanschauung* uit door middel van zinnelijke, lichamelijke vorm. Deze onophoudelijke weerspiegeling van het 'Ik' en de cultuur is niet eenvoudigweg een synchrone operatie. Hegel houdt vol, dat cultuur een onophoudelijke staat van wording is: van 'aufgehoben' worden; van verval, terwijl door sublimatie toch de essenties in een steeds hogere synthese behouden blijven. In die zin zijn wij niet alleen de produkten van de 'Geest van onze Eeuw' maar van de 'Geest van alle voorbije Eeuwen', alsof door de geschiedenis heen een continue evolutionaire en ononderbroken stroom alles tot een enkelvoudige en soevereine samenhang verbindt.

De hegeliase erfenis van kunst- en architectuurgeschiedenis

De theoretische schuld waarmee kunst- en architectuurgeschiedenis door deze erfenis van het hegeliase Idealisme zijn belast, is waarlijk immens. Achter de ogenschijnlijk onsystematische methodologie van de Architectuurgeschiedenis, achter haar versnipperde concepten, haar ongecodeerde regels, of de wijde humanistische horizons van haar wetenschappelijkheid, ligt in feite de hegeliase epistemologie van de geschiedenis. Op dit terrein en binnen deze grenzen van de hegeliase 'historiciteit van de Idee' heeft de architectuurgeschiedenis haar debatten ontplooid en haar disciplinaire veld gevestigd. Laten we dan de impliciete methodologische principes beschrijven waarmee onderzoek naar de geschiedenis van de architectuur is en in sterke mate nog steeds wordt — uitgevoerd.

Ten eerste de notie⁶ van *Zeitgeist*, of de 'Geest van het Tijdperk': het stelt je in staat om tussen de gelijktijdige of opeenvolgende

fenomenen van een gegeven periode een gemeenschappelijkheid van zin vast te stellen een voortdurend spel van spiegels, waarin alles beziend is van het beeld van een collectief bewustzijn. Pevsner schrijft in zijn *'An Outline of European Architecture'*:

*'Het is de geest van een tijdperk die het sociale leven (van een periode) doordringt, z'n religie, z'n wetenschap en z'n kunsten.'*⁷

En aangezien architectuur het produkt is van 'de veranderende geesten van veranderende tijden'⁸ stelt Pevsner categorisch, dat

*'de verlichte manuscripten van Richenau, de sculpturen van Reims, of Giotto's fresco's werden... gecreëerd vanwege... een Zeitgeist, die zichzelf uitdrukte in religie, politiek en filosofie, in het gilde en op de werkplaats.'*⁹

Dit collectief bewustzijn, opgevat als de geest van een collectief archetype waaraan alle dwaling en alle orthodoxie wordt gemeten, is altijd helder en toch duister, duidelijk en toch verborgen, overal en toch nergens. In die zin geldt voor Frankl dat

*'kerkarchitectuur, beeldhouw- en schilderkunst, religieuze poëzie en scholastiek her en der verbonden zijn door kruisverbanden... voortdurend doordrongen van en gevoed door dezelfde levenssappen, omdat ze dezelfde wortels hebben.'*¹⁰

Zelfs Wölfflin concludeert, wanneer hij z'n volstreekte trouw aan de absolute autonomie van de kunst even terzijde laat dat

*'architectuur in één woord het Lebensgefühl van een tijdperk uitdrukt. Als een kunst (geeft) het een ideale verheffing van dit Lebensgefühl; met andere woorden: het (drukt) de aspiraties van de mens (uit).'*¹¹

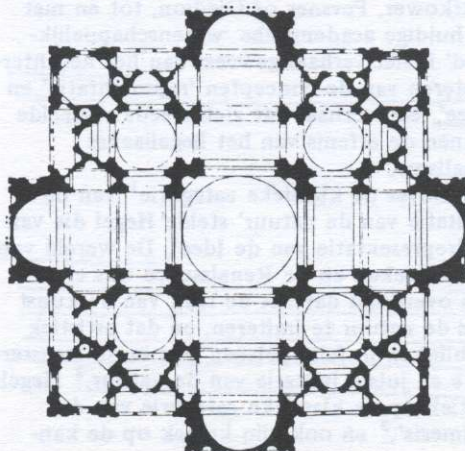
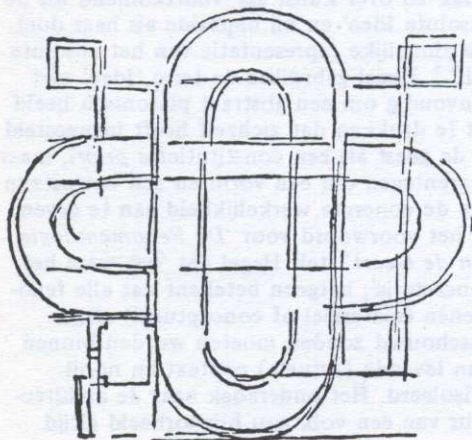
Dit denkbeeld van een *Zeitgeist*, die zichzelf uitdrukt in de verschillende disciplinaire velden van menselijke activiteit, vooronderstelt dat aan de notie van expressie een specifieke relationele betekenis is gegeven. Vandaar de notie van *invloed*: het verschaft altijd een reden voor het ontstaan van een gebeurtenis, het impliceert een oorzakelijk verband dat zinspeelt op een binaire determinatie van oorzaak en gevolg. Het is haar taak verwantschappen aan te geven tussen chronologisch opeenvolgende fenomenen door ze de rol van of de kip, of het ei toe te schrijven.

*'Eén van de taken die in het bijzonder de kunst-historicus geheel in beslag nemen, schrijft Frankl, is de afhankelijkheid van kunstwerken van die welke eraan vooraf gingen, en de invloed van verschillende regio's of scholen op elkaar te laten zien.'*¹²

Beïnvloed worden betekent dan: getekend te zijn door geleende kenmerken en je wortels te hebben in het land van je voorvaders. Volgens Pevsner

6. De in de Engelse tekst gehanteerde Duitse terminologie is in de Nederlandse vertaling aangehouden (noot vert.).
7. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, 1974, p. 17.
8. *Ibid.*, p. 17.
9. N. Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, p. 224.
10. Paul Frankl, *Gothic Architecture*, (ed.) N. Pevsner, Penguin Books, Baltimore-Maryland, 1962, p. 268.
11. Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, (vert.) Kathrin Simon, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1966, p. 78.
12. Paul Frankl, o.c., p. xvi.

(links) Leonardo da Vinci, schets voor een kerk met plattegrond in de vorm van een grieks kruis met hoektorens, Parijs' manuscript B.
(hiernaast) Bramante's oorspronkelijke plattegrond voor de St. Pieter, Rome, 1506.



'zou Leonardo's Parijse Manuskript B... (bestaande uit) een combinatie van een groter grieks kruis met vier kleinere griekse kruisen... belangrijk blijken te zijn voor de toekomst (van Bramante). Bramante moet dit gezien (hebben) en het zich herinnerd (hebben), jaren nadat hij Milaan verlaten had en naar Rome was vertrokken.¹³

Beïnvloed te zijn betekent dan: gecatalogiseerd te worden volgens de algemene kenmerken die men met anderen deelt, lexicongrafisch¹⁴ of formeel geassocieerd te worden, gegroepeerd, gereinigd van alle onzuiverheden, in kaart gebracht, geënt en zo 'historisch verklaarbaar' te worden.

Kunst- en architectuurgeschiedenis zijn ook nog bevangen van een ander soort invloed; ditmaal geen invloed tussen individuele artiesten of *écoles*,¹⁵ maar tussen ideeën, overtuigingen of opvattingen van verschillende disciplines. In de periode van 1130–1140 tot 1270 observeert Panofsky

*'een verband tussen Gotische kunst en scholastiek dat concreter is dan een zuiver "parallélisme" en toch algemener dan die individuele – en zeer belangrijke – "invloeden", die onvermijdelijk werden uitgeoefend op schilders, beeldhouwers of architecten door beleden adviseurs. In tegenstelling tot een zuiver parallélisme is het verband dat ik voor ogen heb een onvervalste oorzaak-en-gevolg relatie; maar in tegenstelling tot een individuele invloed komt deze oorzaak-en-gevolg relatie eerder diffuus tot stand dan door directe invoer. Ze komt tot stand door verspreiding van – bij gebrek aan een betere term – een mentale gewoonte... Zulke mentale gewoontes zijn werkzaam in iedere en elke beschaving.'*¹⁶

Deze *Zeitgeist*, die zichzelf uitdrukt in alledaagse activiteiten door de *Weltanschauung* van de kunstenaar/architect te beïnvloeden, door de vorming van verschillende groeps-tendenzen of *écoles*, of zelfs door de mentaliteit van een tijdperk te bepalen, is altijd opgevat als een dynamische kracht die zich in de Geschiedenis openbaart. Vandaar de notie van *evolutie*: het stelt je in staat om historische gebeurtenissen te groeperen door ze te relateren aan een souverain principe van verklaarbaarheid, door steeds een verbegin te ontdekken en een principe van samenhang dat zo gekleurd is, dat het de omtrekken van historische ontwikkeling kan schetsen. Op een vergelijkbare manier stelt Frankl, dat

*'de rode draad van dit boek (Gothic Architecture) het logische proces is, waarmee de veranderingen van de romaanse naar de gotische stijl, tot z'n afronding in de laat-gotische stijl, zich ontwikkelen vanuit één basisprincipe.'*¹⁷

Zo'n begrip van een geschiedenis van de architectuur is gebaseerd op twee fundamentele aannames: ten eerste, dat er een vroege oorsprong bestaat, waarin alle kenmerken liggen te sluimeren die het artistiek fenomeen in z'n ontwikkeling vertoont; en ten tweede, dat de geschiedenis van dit fenomeen uit niets anders bestaat dan uit z'n oer-kenmerken die nu worden opgespoord in hun opeenvolgend verhalend traject, evolutie genaamd.

'In Engeland, in Frankrijk, in Duitsland, in Nederland, in Spanje,' schrijft Pevsner, *'loopt één coherente en ononderbroken ontwikkeling door ten minste de laatste duizend jaar... Karel de Grote herstelde het Romeinse Imperium en bevorderde, ongewild, het ontstaan van de eerste jeugdige westerse geest; de Culinacs in Frankrijk, de saksische keizers in Duitsland ontwikkelden de romaanse stijl; op het Ile de France bedachten vernuftige metselaars*

*het gotische systeem; engelse, spaanse, duitse; italiaanse metselaars wijzigden het wat later om het aan te passen aan hun groeiend nationaal bewustzijn; voor een nieuwe zuiverheid, wetenschappelijke orde en gratie kwam Italië ertegen in opstand, daarna voor een nieuwe ernst en statigheid, en later voor een zelfkwellende, gedwongen kunstmatigheid, in haar vroeg-Renaissance, hoog-Renaissance, en Maniërisme. (Dit is het) machtige drama van de geboorte, de jeugd, de mannelijke rijpheid en de eerste ouderdoms-symptomen van het Westen...'*¹⁸

Maar bovenal zijn het de noties van architectuur als 'object' en van de architect als 'schepper', die de architectuurgeschiedenis in staat stellen het materiaal dat ze onderzoekt tot eenheden te verbinden. Deze noties hebben een onmiddellijk, empirisch en werkelijk bestaan in ons leven: ze bewijzen hun aanwezigheid door hun hoogte, gewicht, hun uiterlijk, door de schaduwen waarmee ze begeleid worden, door het geld dat ermee gemoeid is, door de aanbiedingen en de contracten, door de handtekeningen, door hun geboorte en dood, of door de foto's die blijven, lang nadat zij verdwenen zijn.

Ten eerste de notie van *architectuur als 'object'*: het stelt je in staat om aan een gebouw een eenheid toe te schrijven, die gedefinieerd wordt door de grenzen van z'n fysieke bestaan; steeds in de veronderstelling dat de eenheid van het gebouw een ogenblikkelijk gegeven is, een onmiddellijke en homogene samenhang. Deze notie van architectuur als 'object' is gebaseerd op de aanname van een vooraf gegeven samenhang die ligt te sluimeren in de mortel van haar voegen. Maar omgekeerd maakt ze het de architectuurgeschiedenis mogelijk zich tot taak te stellen deze samenhang te doen herleven. Op die manier ontkent de architectuurgeschiedenis altijd de tegenspraken, die in het gebouw aanwezig zijn en verzwijgt ze altijd z'n interne strijdigheid. En zo wordt de gegeneraliseerde thematiek van het gebouw er als de souveraine organisator uitgelicht. Bijgevolg worden de niveaus waarop de samenhang van het gebouw *consistent* is sterk benadrukt en tot de status van 'principes' verheven.

Nauw verbonden met de notie van architectuur als 'object' is die van de *architect als 'schepper'*. In feite verklaart de notie van de architect als 'schepper', waarom we in het leven van alledag geneigd zijn om alleen in termen van fysieke objecten aan architectuur te denken. Dit komt doordat de samenhang van het architectonisch object – z'n handig versholpen consistentie – niets anders is dan de expressieve projectie van z'n werkelijke, levende architect. Eenvoudig te omvatten door twee data en empirisch begrepen door middel van een uitputtende biografie, wordt zo'n architect/schepper steeds gekenmerkt door een diepgaande individuele samenhang, door een eenheid van gedachte, die stijgt tot het niveau van het charismatische en onevenaarbare.

De architect/schepper wordt zodoende de uitvinder van z'n eigen orde en wetten. Het maken van architectuur is altijd een creatief proces. Daarbij wordt de creatie opgevat als een geniaal Driekoningsstel dat van tijd tot tijd bepaalde charismatische geesten bezoekt. En de architectuurhistoricus zal zich tot taak stellen zo'n architect/schepper te doen herleven, die altijd z'n individuele visie belichaamt, uitdrukt, vertaalt, weerspiegelt, weergeeft, enz., in de zinnelijke lichamelijkheid van het

13. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, p. 327.

14. Lexicongrafisch: zoals men een woordenboek maakt (noot vert.).

15. De in de Engelse tekst gehanteerde Franse term is in de Nederlandse vertaling aangehouden (noot vert.).

16. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, The Archabbey Press, Latrobe, Penns., 1951, pp. 20–21.

17. Paul Frankl, o.c., p. xvi.

18. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, p. 709.

architectonisch object en die het aldus begint met een analoge coherentie. Als Panofsky in zijn 'Studies in Iconology' de 'intrinsieke betekenis of inhoud' van een kunstwerk bespreekt, schrijft hij:

*'het (de intrinsieke betekenis of inhoud) wordt verklaard door die onderliggende principes vast te stellen, die de grondhouding van een natie, een periode, een klasse, een religieuze, of filosofische richting blootleggen – door één persoonlijkheid onbewust gekwalificeerd en tot één werk gecondenseerd.'*¹⁹

Met deze analytische categorieën heeft de architectuurgeschiedenis geprobeerd haar materiaal te bestuderen: altijd in een poging om de verborgen intentie van de creatieve architect/schepper te ontfutselen aan de duistere aanwezigheid van het architectonisch object.

*'Wanneer we het (da Vinci's) Laatste Avondmaal en in het verlengde daarvan tevens een architectonisch object) begrijpen als een document van Leonardo's persoonlijkheid, of van de beschaving van de Italiaanse hoog-Renaissance, of van een bijzondere religieuze houding,' schrijft Panofsky, 'dan hebben we te maken met het kunstwerk als een symptoom van iets anders, dat zichzelf uitdrukt in talloze variëteiten van andere symptomen, en we interpreteren z'n compositionele en iconografische kenmerken als meer gespecificeerd bewijsmateriaal van dit "iets anders".'*²⁰

Aldus wordt de idealistische historicus het eeuwig herstellend bewustzijn van een ander bewustzijn, dat in het werk zelf verborgen is. Zo'n begrip van de architectuurgeschiedenis berust op een allegorische operatie: wat ze voor ogen heeft is steeds datgene terug te vinden wat bedoeld wordt met hetgeen eigenlijk wordt gezegd. Zo'n architectuurgeschiedenis wordt steeds opgevat als een 'interpretatief commentaar'. Panofsky schrijft: *'de ontdekking en interpretatie van de "symbolische" waarden... is het object van wat we iconografie in diepere zin kunnen noemen...'*²¹ Zo'n geschiedenis houdt ervan om constitutief te zijn; ze houdt ervan om de mogelijke semantische waarden van het architectonisch object te doen herleven door vergeten invloeden op te sporen; ze houdt ervan om de interne logica van het architectonisch object tot principes te formaliseren, daar zulke principes eens te meer verwijzen naar de coherentie van de architect/schepper, de enige die gekwalificeerd is om in zijn werk de 'levenssappen' van een tijdperk te condenseren.

We zijn daarmee getuige van een geschiedenis van ideeën, die gekoppeld is aan een geschiedenis van belichaming, expressie, vertaling, weerspiegeling, omzetting, etc., van ideeën in zinnelijke vorm. Als hij de neoplatonische beweging en haar weerspiegeling in het werk van Michelangelo bespreekt, schrijft Panofsky:

*'te zeggen, dat de beeldhouwwerken van Michelangelo een neoplatonisch wereldbeeld weerspiegelen, is te zeggen of te impliceren, dat er een soort overeenkomst is tussen het kunstwerk en het wereldbeeld en, dat dit wereldbeeld de creatie van het kunstwerk heeft beïnvloed.'*²²

Voor de gang van ideeën naar zinnelijk gegeven artistieke of architectonische objecten is het noodzakelijke en afdoende schema dan als volgt:

indien x = kunstwerk en y = wereldbeeld, dan is het, om te beweren, dat x y weerspiegelt, noodzakelijk en afdoende te laten zien, dat:

- (1) x en y overeenkomsten vertonen; en
- (2) y x beïnvloedde.

Invloed en overeenkomst zijn bijgevolg noodzakelijke vereisten voor elk kunsthistorisch onderzoek. Het wereldbeeld van de kunstenaar dat diep geworteld is in zijn persoonlijkheid beïnvloedt in feite het kunstwerk, omdat het de manier bepaalt waarop hij zich z'n creaties voorstelt en uitvoert. In z'n eerbetoen aan de bemiddelende subjectiviteit van een constitutief bewustzijn, is het onderzoek van de kunst- en architectuurhistoricus altijd een beschrijving van oorsprong en effecten; het is een beschrijving van conceptuele eenheden, zoals die zich manifesteren in iconografische of stilistische eenheden; het is de staart van een thematisch traject dat de lineaire voortgang van de historische ontwikkeling vormt. We zijn hier getuige van een geschiedenis van het hegeliaanse koppel Idee/Vorm. We zijn met andere woorden getuige van een geschiedenis van opeenvolgende ontwikkelingen, van invloeden en van thematische en stilistische eenheden die concentrische cirkels beschrijven rond het ontologisch primaat²³ van het architectonisch 'object', zodat ons geopenbaard wordt wat het 'object' zelf verbergt: z'n diepere betekenis. Zo'n architectuurgeschiedenis heeft tot taak de grondslagen van een 'humanistische' antropologie van de creatie te vereeuwigen, die – op zijn beurt – de heersende ideologie van ons tijdsgewricht helpt te reproduceren: architectuur als een 'object' van consumptie.

Aantekeningen bij een kritische architectuurgeschiedenis

Algemeen

Laten we ons even een moment indenken, dat we noties als 'Weltanschauung', 'Zeitgeist', 'invloed', 'evolutie', 'oorsprong', 'architectuur/object', 'architect/schepper', 'creatie', en bovenal het begrijpen van de geschiedenis als een 'interpretatief commentaar' opschorten, zodat we de omtrekken kunnen schetsen van een 'andere' architectuurgeschiedenis. Ik zal de redenen die deze 'andere' geschiedenis noodzakelijk maken niet bespreken. Het onderwerp van de legitimiteit of niet-legitimiteit van een theoretisch model van de geschiedenis is zeker belangrijk, maar z'n geldigheid is niet een kwestie van het bewijzen of weerleggen van z'n interne kennis-theoretische logica. In plaats daarvan is de legitimiteit of niet-legitimiteit van een theoretisch model van de geschiedenis – in laatste instantie – een politieke kwestie. Zo'n model staft z'n status van 'waarheid' (of niet) op basis van de waarde en praktische toepassing, die het heeft in het ondersteunen (of niet) van de heersende ideologie van een periode. In het kader van dit essay zal ik de uiteenzetting echter tot een zuiver beschrijvend niveau beperken.

Laten we vlug deze 'andere' architectuurgeschiedenis schetsen. Het begint op het moment, wanneer wij elke teleologie²⁴ van de rede beginnen te verdenken en zodra we in plaats daarvan de historische relatie tussen resultaat en bestaansvoorwaarden opvatten als een relatie van produktie en niet van expressie. Als we eenmaal de verwantschap van architectuur en maatschappij niet begrijpen als één van resultaat/oorzaak, effect/oorsprong, vorm/inhoud, representatie/Idee,

19. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, NY, 1939, p. 7. Nederlandse vertaling: Erwin Panofsky, *Iconologie, thema's en symboliek bij de renaissance-schilders*, Utrecht/Antwerpen, 1970 (noot vert.).

20. *Ibid.*, p. 8.

21. *Ibid.*, p. 8.

22. *Ibid.*, pp. 171–230.

23. Ontologie, letterlijk: leer van het zijn (noot vert.).

24. Teleologie, letterlijk: leer dat de schepping en elk verschijnsel op aarde op een doel gericht is. Een theorie wordt teleologisch genoemd als zij een verklaring geeft voor het bestaan van sommige verschijnselen, door te beweren dat dit noodzakelijk is om bepaalde resultaten tot stand te brengen.

25. De theoretische status van de relationele notie van 'representatie' heeft een lange geschiedenis. Ik kan hier niet zijn talloze nuances aangeven. Hoewel van een puur Hegeliaanse oorsprong is het vaak gebruikt (met verschillende verschuivingen in betekenis) in Marxistische literatuur (vergelijk: Hegels '... de taak van kunst is de 'Idee' te representeren om de waarneming van zinnelijke vorm te richten... daaruit volgt derhalve, dat de mate waarin kunst uitblinkt in het verkrijgen van een verwerkelijkheid die adequaat is voor haar 'Idee', moet afhangen van de graad van eenheid waarmee 'Idee' en vorm (gedaante) zich aandienen als aaneengesmolten.' (ed. Glen Gray, o.c., p. 106)).

Er is een rigoreus onderzoek nodig dat de categorische nuances van het 'relationele aspect' van representatie in zijn verschillende aspecten zou onderscheiden. Het is gebruikt in de klassieke of renaissance-sancistische notie van 'mimesis', in de notie van 'mimesis' als een simulacrum; in de notie van 'mimesis' als een analogon (verg.: Quatremère de Quincy), in de notie van de Hegeliaanse versmelting, in de notie van de Lukaçs-iaanse typiciteit, in de notie van het vulgair Machiaanse economisme, in de notie van het Marxistisch Realisme, in de notie van het structuralistisch isomorfisme, in de notie van de arbitraire semiotische verbanden tussen betekenissen en betekenis, in de notie van de Althusseriaanse effectiviteit, in notie van Marx' 'Darstellung', of in al die andere opvattingen, waarmee ik niet bekend zou kunnen zijn. Een uitstekende bespreking van de notie van het Marxistisch Realisme als een vorm van 'mimesis' kan gevonden worden in Stefan Morawski's *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, MIT Press, Mass., 1974. Zie voor het Lukaçs-iaanse model: George Lukaçs, *The Theory of the Novel*, vert.: Anna Bostock, MIT Press, Mass., 1971. Ook: *Realism in our Times*, vert.: John & Necke Mander, Harper Books, NY, 1971. Zie voor een uitstekende bespreking van de Althusseriaanse notie van 'effectiviteit' zijn *For Marx* vert.: Ben Brewster, Vintage Books, NY, 1970. Ook: Louis Althusser & Etienne Balibar, *Reading Capital*, vert.:



Ledoux, brug over de Loue, 1773-79

Ben Brewster, NLB Edition, London 1972. Zie voor een aanverwante notie en zijn ruimtelijke metafoor van spiegel/weerspiegeling: Pierre Macherey, *Pour une Théorie de la Production Littéraire*, Maspero, Paris 1966 (in het Ned. verscheen van Macherey: *Gebroken Spiegel, over de realistische illusie*, Nijmegen 1981 (noot van de vertaler). Zie voor de notie van structuralistisch isomorfisme: Jean Piaget, *Structuralism*, vert.: Chaninah Mascher, her, Harper Books, NY, 1970. Marx' concept van 'Darstellung' kan men in een niet-theoretische vorm in *Het Kapitaal* terugvinden.

26. Zie voor een uitgebreide bespreking van de eenheden van 'de kunstenaar' en 'het oeuvre': Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, vert.: Sheridan Smith, Tavistock Publications, London 1972. Ook: Pierre Macherey, o.c.
27. Derivatief principe: een principe op grond waarvan afleidingen gemaakt kunnen worden (vert.).
28. Axiologie: waardenleer (vert.).
29. Stilistiek: stijlleer (vert.).
30. '... het problematiek-concept. . . geeft het bijzondere van een theoretische formatie aan. . .', Louis Althusser, *For Marx*, p. 32. Zie ook Saul Karsz, *Théorie et Politique: Louis Althusser*, Librairie Fayard, Paris, 1974, pp. 34-38. Een vergelijkbaar concept kan men onderkennen in de gedachte van Michel Foucault, meer in het algemeen toegepast om dat bijzondere raamwerk te karakteriseren dat een discursieve praktijk (en niet alleen een wetenschappelijk discours) in staat stelt de grenzen te trekken van zijn specificiteit, waarbinnen het zijn debat kan ontplooiën. Zie voor een theoretische bespreking van deze en aanverwante zaken: M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, alsook Pierre Macherey, *Pour une Théorie de la Production Littéraire*. Zie voor een toepassing van deze theoretische gereedschappen op concreet historisch materiaal Macherey's hoofdstuk 'Lenin als een criticus van Tolstoi', alsook de briljante onderzoeken van Foucault: *Histoire de la Folie*, Librairie Plon, Paris, 1961 (een nederlandse vertaling verscheen onder de titel *Geschiedenis van*

enz., maar als één van produktie, dan hebben we ons bevrijd van alle categorieën van het hegeliaanse model. We hoeven dan niet langer terug te vallen op noties als 'Weltanschauung', 'Zeitgeist', 'invloed', 'oorsprong' of 'evolutie', omdat ze de verwantschap van expressie en representatie vooronderstellen.²⁵ We hoeven dan niet langer terug te vallen op noties als 'creatie' of 'interpretatief commentaar', want ze vooronderstellen de eenheden van de artiest en het oeuvre.²⁶ We stuiten daarentegen onmiddellijk op het probleem van de beschrijving van die bijzondere coherentie, op basis waarvan we de geschiedenis in periodes kunnen indelen. In plaats van het omvatten van historische eenheden op basis van kalender-gelijktijdigheid of op basis van stilistische verwantschappen, individuele kunstenaars, of *écoles*, zullen we iets anders doen. We zullen beginnen met het identificeren van de eigenlijke aannames op basis waarvan de plattegrond van een gebouw, de doorsnede, gevel, ruimte, decoratie, materialen, proporties, compositie, enz., beschouwd en geconceptualiseerd zijn. Met andere woorden: we zullen vragen, of het gebouw geproduceerd werd (dat wil zeggen begrepen, ontworpen, uitgevoerd en herkend in het leven van alledag) binnen het veld van kennis, dat werd gekarakteriseerd door z'n eigen regels, z'n eigen hiërarchieën, z'n eigen axiomatische en derivatieve principes,²⁷ z'n eigen classificatieve en axiologische criteria.²⁸ Daarom zullen we het gebouw niet op het niveau van z'n schijnbare thematieken en stilistieken²⁹ ondervragen, maar op het niveau van de impliciete regels die het toestonden, dat deze thematieken en stilistieken werden geformuleerd, gehiërarchiseerd, gese-mantiseerd, alledaagse geloofwaardigheid verleend en uiteindelijk geïnstitutionaliseerd. Deze formatieve regels, die het voor elk gebouw mogelijk maken geproduceerd te worden (dat wil zeggen begrepen, ontworpen, uitgevoerd en herkend in het leven van alledag), zullen we z'n architectonische problematiek noemen.

het problematiek-concept

Het problematiek-concept³⁰ plaatst ons voor een feit, dat bijzonder is voor het eigenlijke bestaan van elk vertoog. Elk vertoog (in ons geval architectuur)

'kan slechts problemen stellen op het terrein en binnen de horizon van een bepaalde theoretische structuur (in het geval van architectuur ook figuratieve en syntactische structuur), z'n problema-

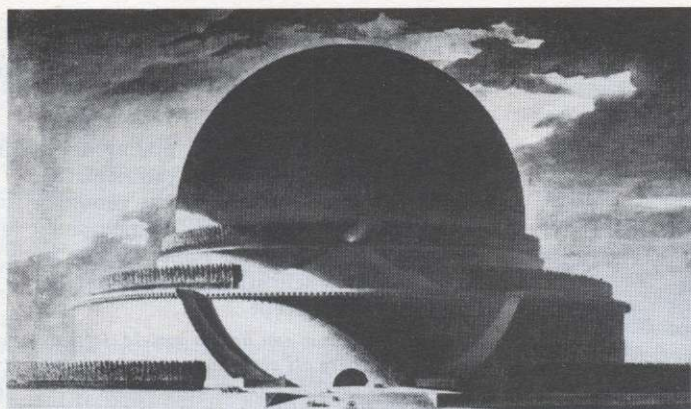
tiek, die z'n absolute en bepaalde mogelijkheden-voorwaarden constitueert en daarom de absolute determinatie van de vormen, waarin alle problemen dienen te worden gesteld, op elk gegeven moment...'³¹

Althusser heeft hier, in een poging het specifieke van de kennis die een problematiek onthult te vatten, z'n toevlucht genomen tot een ruimtelijke metafoor — overgenomen van Foucaults *Histoire de la Folie*. In zijn boek *Lire le Capital* schrijft Althusser, dat het problematiek-concept

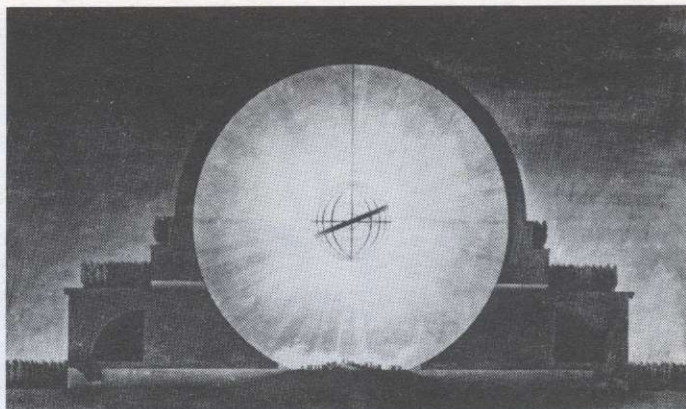
'de weg opent naar een begrip van de determinatie van het zichtbare als zichtbaar en daarmee verbonden, van het onzichtbare als onzichtbaar en van de schakel die het onzichtbare met het zichtbare verbindt. Elk object of probleem, gesitueerd op het terrein en binnen de horizon, dat wil zeggen in het begrensde gestructureerde veld van de theoretische problematiek van een gegeven theoretische discipline, is zichtbaar. We moeten deze woorden letterlijk nemen... Het is letterlijk niet langer het oog — het geestesorgaan — van een subject dat ziet wat bestaat in het door een theoretische problematiek bepaalde veld: het is het veld zelf dat zichzelf ziet in de objecten of problemen, die het bepaalt... Hetzelfde verband, dat het zichtbare bepaalt, bepaalt ook het onzichtbare als z'n schimmig tegen-deel. Het is het veld van de problematiek, dat het onzichtbare bepaalt en structureert als het als zodanig bepaalde uitgeslotene, uitgesloten van het veld van zichtbaarheid en bepaald als uitgesloten door het bestaan en de bijzondere structuur van het veld van de problematiek... Hier is het onzichtbare opnieuw niet een functie van de waarneming door een subject, meer dan het zichtbare dat is: het onzichtbare is van de theoretische problematiek de non-visie van z'n non-objecten, het onzichtbare is de duisternis, het verblinde oog van de zelfweerspiegeling van de theoretische problematiek, wanneer het z'n non-objecten aftast, z'n non-problemen zonder ze te zien, om niet naar ze te kijken.'³²

Dit is bijvoorbeeld het geval met de notie van *convenance*.³³ In de ogen van de 18e eeuw stond *convenance* voor het in acht nemen van gewoontes en zeden; in de ogen van de 19e eeuw stond *convenance* daarentegen voor nuttigheid en geschiktheid voor gebruik. Bij Ledoux, Boullée of Le Camus de Mézières werd het uiterlijk van een gebouw gekozen op basis van z'n gepastheid ten opzichte van de maatschappelijke zeden. Nuttigheid en geschiktheid voor gebruik waren onzichtbaar binnen de problematiek van de 18e eeuwse *architecture parlante*, omdat ze bepaald was als uitgesloten. Voor Viollet-le-Duc of Reynaud was het uiterlijk van een gebouw daarentegen direct verbonden met z'n doelbewuste nuttigheid en met z'n geschiktheid voor het gebruik en constructie. Gepastheid ten opzichte van de zeden was onzichtbaar binnen de problematiek van de 19e eeuwse Bouwkundige Moralisten; daarentegen zou doelbewuste nuttigheid het veld van architectonische kennis van die eeuw hiërarchiseren.

De verspreide gebouwen, het op de teken-schotten opgeehoopte broze detaillerpapier, de diashows die collegezalen van erkende professionele instituten verlevendigen, de haastig geschreven noties die de 'meester' opvallend in z'n zak heeft verstopt op z'n rondreis langs de voornaamste scholen ter wereld, al deze verschillende sporen of mensen bepalen hun vertoog niet eenvoudig op basis van hun thematieken, stilistische obsessies of doorgezonden berichten. Bovenal definiëren ze hun vertoog op basis van de



Boullée, Newton's cenotaf, 1784

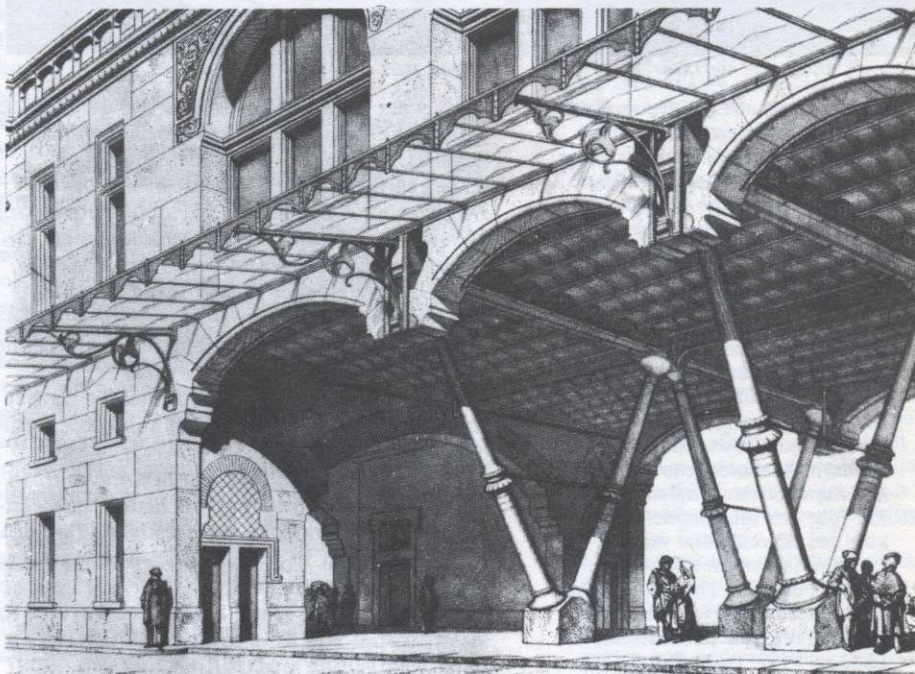


eenheid van hun onbewuste aannames: de eenheid van hun problematiek. Het is hun problematiek die hun veld van weten definieert, waarbinnen ze uiteindelijk hun formele identiteiten kunnen ontvouwen, hun thematische continuïteiten, hun manifesten, hun werkgereedschap, of hun polemische dialogen.

De problematiek van een architectonisch vertoog te onderzoeken betekent zo: het op een gegeven moment onderzoeken van het veld van weten van de architectuur, dat wil zeggen: haar constitutieve axioma's; de specifieke articulatie en hiërarchie van haar concepten; de spanningen die tegenstrijdige overblijfselen oproepen; of de grenzen waarbinnen het vertoog haar debat voert en die haar specificiteit bevestigen en bepalen als een domein van kennis.

Het onderzoeken van een architectonisch vertoog op het niveau van z'n problematiek, betekent *niet* dat het onderzocht wordt op het niveau van z'n formalisatie. De regels waarnaar het problematiek-concept verwijst mogen beslist niet verward worden met de regels van het ontwerp, die een gegeven architectonisch vertoog karakteriseren. In plaats van te vragen welke ontwerpgereedschappen, methoden, technieken of stilistische vondsten een architectonisch vertoog karakteriseren, moet men een andere vraag stellen; namelijk: welke regels verlenen – eenmaal verondersteld – zulke ontwerpgereedschappen hun postuur als theoretische instrumenten en hun geloofwaardigheid in het leven van alledag als relevante of probleemoplossende methodes?

Bijvoorbeeld: in plaats van te vragen wat de compositionele principes zijn, die een gegeven architectonisch werkstuk beheersen (grid, rotatie, processie, etc.) zullen we een andere vraag stellen, zoals: door welke specifieke wijze van klassificeren (bijvoorbeeld homotopisch redeneren) wordt het mogelijk gemaakt om überhaupt een voorstelling te vormen van het grid, de 'processie', de 'rotatie', enz.? Met andere woorden: we zullen de Architectuurgeschiedenis niet volgens stijlen, thema's, ideologieën, kunstenaars, écoles, of individuele meesterwerken indelen, maar in plaats daarvan op basis van klassificerende, ordenende, betekenis verlenende, enz. categorieën. Zo'n architectuurgeschiedenis is daarom niet geïnteresseerd in categorieën die een gebouw zouden beschrijven, maar in categorieën die de *productie* (dat wil zeggen, de conceptie, het ontwerp, de uitvoering en de herkenning) van een gebouw zouden beschrijven.



relaties tussen architectuur en andere vertogen

Viollet-le-Duc, overdekte markt

We hebben gezien, dat het onderzoeken van de problematiek van een architectonisch vertoog betekent: het onderzoeken van het *veld van weten*, waarbinnen het mogelijk wordt dat de thematieken, ontwerpgereedschappen, technieken, stijlvormen, enz. überhaupt zichtbaar worden. Wat we daarom beschreven hebben is in geen enkel opzicht gelijk aan wat we gewoonlijk verstaan onder de term 'disciplinair veld'. Een discipline is – volgens het gangbare gebruik van het woord – geheel geordend op basis van de eenheid die door haar object van onderzoek gevestigd wordt. Het specifieke en de begrenzing van een discipline in die zin van het woord wordt gedefiniëerd op basis van haar object van onderzoek.

Aldus omvatten Politieke Economie, Theologie, Architectuur, de Geschiedenis van de Schilderkunst, de Geschiedenis van de Ideeën, enz. zoveel disciplines, omdat ze geïnteresseerd zijn in evenzoveel objecten, respectievelijk welvaart, God, onderdak, schilderijen, ideologieën, enzovoorts.

Het problematiek-concept stelt de historicus evenwel in staat om de grenzen van zulke disciplines te *overschrijden*, aangezien de samenhang die hij probeert te beschrijven noch thematisch, noch semantisch is, maar eigenlijk tropologisch.³⁴ Als we bijvoorbeeld geconfronteerd worden met aan de ene kant

31. Louis Althusser, *Reading Capital*, p. 25.

32. Althusser, *Reading Capital*, p. 25–26.

33. Net als in de oorspronkelijke engelse tekst is in de vertaling het franse 'convenance' voor gepastheid/gechiktheid gebruikt. (vert.)

34. Tropologie: (letterlijk) leer der tropen. (vert.)

Buffons classificatie van het rijk der natuur volgens de karakteristieken van elk object, 'maat, kleur, substantie, of welke andere zinnelijke kwaliteit dan ook...' ³⁵, en aan de andere kant met Blondels classificatie van architectonische genres in 'licht, elegant, delicaat, rustiek, enz. ...' ³⁶, dan zullen we niet uitroepen, dat we de 'bronnen', die de 18e-eeuwse architectuurtheorie hebben 'beïnvloed', hebben ontdekt. In plaats daarvan zullen we opmerken, dat de architectuur met de natuurwetenschappen dezelfde categorie van classificatief redeneren deelt. We zullen nagaan of de problematiek van de natuurwetenschappen en *bloc* is overgezet (dat wil zeggen, of de architectuur alle structurerende categorieën van de natuurwetenschappen heeft geleend), of dat zulke interferenties van categorieën fragmentarisch en episodisch zijn. We zullen de mogelijke veranderingen in kaart brengen die de verschillende categorieën ondergaan als ze verplaatst worden van één vertoog naar een ander; we zullen ook de hiërarchie onderzoeken binnen de interne economie van hun onderscheiden disciplinaire systemen. We zullen geen 'invloeden' aanwijzen, afhankelijk van wat eerder kwam: de natuurwetenschappen of de architectuur? In plaats daarvan zullen we opmerken, dat de natuurwetenschappen functioneren als de 'overdeterminerende' ideologische regio, daar hun categorieën de problematiek structureren van bijna alle andere ideologische regio's (filosofie, linguïstiek, architectuur, enz.) in die gegeven conjunctuur. We zijn daarom geïnteresseerd in het beschrijven van de afhankelijkheidsrelaties die tussen de problematieken van de verschillende vertogen bestaan, zodat we de hegemonische rol kunnen onderscheiden die door het één of andere vertoog wordt gespeeld en daardoor de graad van effectieve interventie die aan elk van hen is toegekend. Het dient te worden benadrukt dat dit onderzoek niet afhankelijk is van het bestaan van oorzakelijke verbanden tussen chronologisch gelijktijdige gebeurtenissen. In die zin zijn we niet geïnteresseerd in synchronie. ³⁷ Net zo min is dergelijk onderzoek afhankelijk van het bestaan van oorzakelijke verbanden tussen het oude en het nieuwe, tussen het oorspronkelijke en het afgeleide. In die zin zijn we niet geïnteresseerd in diachronie. ³⁸

Dit soort onderzoek heeft geen interpretatief commentaar ten doel, of een grondige exegese van de geboorte en dood van architectonische evenementen. We onderzoeken noch willekeurig gecodeerde, noch verscholen boodschappen; ons onderzoek is noch een hermeneutiek, ³⁹ noch een semiologie. ⁴⁰ In plaats daarvan onderzoeken we de regels, die – binnen een historische conjunctuur – het veld van kennis bepalen, op basis waarvan de verschillende vertogen hun debatten en thematieken ontvouwen. Onze belangstelling voor dit veld van weten komt voort uit het besef dat het naar voren treden en het functioneren van elke symbolische taal in eerste instantie gestructureerd wordt door die 'feitelijke waarheden', die onze historische *a priori's* constitueren.

relaties tussen architectuur en economisch-politiek leven

Aldus zijn we geïnteresseerd in een geschiedenis van de architectuur, die niet het func-

tioneren beschrijft van de thematieken, formalisaties, stilistieken of ideologieën die de architectuur omringen, maar in het functioneren van de problematiek die het mogelijk maakt dat zulke thematieken, formalisaties, stilistieken, of ideologieën überhaupt geformuleerd worden. Verder zeiden we dat zo'n architectuurgeschiedenis ook geïnteresseerd is in het beschrijven van de afhankelijkheidsrelaties, die tussen de problematiek van een architectonisch vertoog en die van de verschillende andere vertogen bestaan. Blijft echter de vraag naar de relaties die bestaan tussen een architectonisch vertoog en al die andere niet-discursieve praktijken, zoals economische praktijk, politieke praktijk, of instituties. Hoe zou men het verband tussen architectonisch vertoog en economische activiteit kunnen denken? Tussen architectonisch vertoog en het volle gewicht van de werkloosheid? Tussen architectonisch vertoog en de geformaliseerde en verplichtende universitaire opleiding, of de talrijke rituelen die de weg afbakenen van je studietijd naar de beroepspraktijk?

Het zou mogelijk kunnen zijn, om de economische en politieke 'atmosfeer' van de periode die onderzocht wordt, weer te geven door te refereren aan in brede kring geaccepteerde teksten over economische en politieke geschiedenis. Als hij de architectuur van Michelangelo behandelt schrijft Ackerman:

'In de eerste jaren van de 16e eeuw maakte de buitengewone macht, weelde en verbeeldingskracht van de Paus, Julius II della Rovere (1503–1513), Rome tot het artistieke middelpunt van Italië en Europa, en lokte daar de voornaamste kunstenaars van die tijd heen. In hoofdzaak om politieke redenen viel de opkomst van Rome samen met het verval van de grote steden van de 15e-eeuwse Italiaanse cultuur: Florence, Milaan en Urbino. De nieuwe "hoofdstad" had zelf geen eminente schilders, beeldhouwers, of architecten, dus moest ze hen importeren ... Deze plotselinge verandering in het evenwicht van de Italiaanse cultuur had een revolutionair effect op de kunsten ... Elke creatieve kunstenaar van de Renaissance zou geïnspireerd en grondig beïnvloed worden door de ervaring van het gelijktijdig ontmoeten van de werken van de architecten van de Oudheid ... en die van z'n grootste tijdgenoten.' ⁴¹

Men zou zo een architectonisch vertoog verbinden met gelijktijdige politieke en economische gebeurtenissen enkel op basis van kalendertijd. Men zou – in zekere zin – de soevereiniteit van de 'essentiële doorsnede' ⁴² sanctioneren: die naakte, verse en geurige doorsnede waarin de geschiedenis, al die mogelijke verbanden tentoonstelt die de contemporaneïteit, de simultaneïteit en de spontaniteit van de hegeliase geschiedenis constitueren.

Een andere mogelijkheid zou zijn, de thematieken, gereedschappen, technieken, of stijlvormen van een architectonisch vertoog te beschouwen als de weerspiegeling of uitdrukking van politieke, economische, of institutionele gebeurtenissen, of strategieën. In een poging politiek, filosofie, en gotische architectuur met elkaar in verband te brengen, schrijft Hauser:

'Het Realisme was eigen aan een wezenlijk ondemocratische maatschappelijke orde, aan een hiërarchie, waarin alleen de top telde, aan absolutistische organisaties die het individuele en opgesloten leven binnen de kaders van kerk en feodaliteit te boven gingen en elke bewegingsvrijheid onmogelijk maakten. Aan de andere kant weerspiegelde het Nominalisme

35. Le Comte/de Buffon, *Discours sur la Manière de Traiter l'Histoire Naturelle*, overgenomen uit *Oeuvres Complètes*, l'Imprimerie Royale, Parijs, 1774, p. 31.

36. Jacques François Blondel, *Cours d'Architecture*, chez Desaint, Paris 1771, Vol. I, p. 412.

37. Synchronie: (letterlijk) het samenvallen, de gelijktijdigheid. De synchronische taalwetenschap onderzoekt de taal van één tijdvak. (vert.)

38. Diachronie: voorstelling die de historische ontwikkeling volgt, naar historische volgorde. (vert.)

39. Hermeneutiek: (letterlijk) uitlegkunde. (vert.)

40. Semiologie: leer der tekens. (vert.)

41. James Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Zwemmer, London 1961, p. xxxv.

42. Empiricistische opvattingen van de geschiedenis (inclusief Hegeliaans Idealisme) zien in de gelijktijdigheid van kalendertijd de mogelijkheid van een analyseerbare totaliteit. Dit impliceert de denkbareheid van een doorsnede door de geschiedenis, in de veronderstelling van een gelijke ontwikkeling van verschillende niveau's van de maatschappelijke praktijk. Daarentegen heeft Marx gesproken over een *ongelijkmatige ontwikkeling* van de verschillende niveau's van de maatschappelijke praktijk, die zo onder de 'bijzondere tijd' ligt van elk niveau en dus zijn *niet* noodzakelijke kalender-articulatie met de historische totaliteit.

de ontbinding van autoritaire samenlevingsvormen, en de overwinning van een maatschappelijk leven dat was opgebouwd uit individuele gradaties, op de onvoorwaardelijke onderwerping van het individu ... (Bijgevolg) wordt het geheel, waarvan de romaanse kunst tenminste was doordrongen via een decoratieve eenheid, door de Gotiek tot een aantal partiële composities verbroken, elk hoofdzakelijk opgebouwd volgens het klassieke principe van eenheid en onderwerping, maar die als geheel een effect gaven van een tamelijk willeurig samenraapsel van onderwerpen. Nu richtte alle belangstelling zich op het individuele en karakteristieke.⁴³

Zo zou men politiek, filosofie en architectuur met elkaar in verband brengen op grond van de aanname dat er een 'analoog equivalent'⁴⁴ bestaat tussen discursieve en niet-discursieve praktijken; dus op grond van de aanname dat architectuur, filosofie en politiek een stilzwijgende overeenkomst zijn aangegaan om elkaar wederzijds te weerspiegelen of uit te drukken, elkaar voortdurend te weerkaatsen en om verschillende kanten van hetzelfde ding te laten zien. In die zin zou men een allegorisch functioneren van de geschiedenis sanctioneren, waar de souvereiniteit van een *Zeitgeist* op analoge wijze wordt getoond in al die verschillende activiteiten van het leven. En daarna zou men de symbolische neerslag die op de produkten van deze activiteiten rust gaan ontcijferen. Verder zou men de politieke of economische literatuur van een periode kunnen bestuderen door stap-voor-stap lange lijsten van politieke disputen na te lopen, troonsopvolgingen, parlementaire debatten, bijeenkomsten van dissidenten, de status van het handelscentrum, de fluctuatie van de prijs-index, de institutionele codes of de smaak en voorkeur van de patronen. Wittkower schrijft:

*'In de 14e eeuw streefde de opkomende middenstand in steden als Gent en Florence de oude aristocratie voorbij in politieke macht en welvaart, en wedijverde ermee in maatschappelijk aanzien. Ze begon weldra te streven naar een ontwikkelde levensstijl en had een groeiend aantal kunstenaars nodig ... De nieuwe klasse-patronen – welvarende burgers, of edelen met een bourgeois-verleden – met hun hoog-ontwikkeld individualisme, zin voor vrijheid en onderneming, hun vooruitgangs- en competitie-geest ... prenten hun kunstenaars een houding tegenover het leven in, die zij zelf koesterden...'*⁴⁵

Men zou zo veronderstellen dat er oorzakelijke verbanden bestaan tussen politieke veranderingen, economische processen, praktijken van de instituties of van het patronaat en het architectonisch vertoog. En dat deze oorzakelijke verbanden het bewustzijn van de 'architect/schepper' determineren, z'n wereldbeeld en z'n mentaliteit. Zo'n geschiedenis is echter primair een onderzoek naar invloeden: het schrijft onherroepelijk oorzakelijke hiërarchieën toe aan politieke, economische en architectonische gebeurtenissen via de bemiddeling van een transcendentiaal bewustzijn: de subjectiviteit van de architect/schepper.

Het onderzoek dat we in gedachte hebben is op een ander niveau gesitueerd. In een poging de relaties tussen een architectonisch vertoog en politieke praktijk, economische praktijk of instituties te vatten, zullen we niet de gelijktijdigheid van hun context opsporen; we zullen niet de expressieve, analogische of symbolische verbanden tussen architectuur en maatschappij ontcijferen; we zullen de krachten die het bewustzijn, de



Michelangelo, Overwinning, detail van het beeldhouwwerk voor de tombe van Julius II, Palazzo Vecchio, Florence.

intentie, of het wereldbeeld van een constitutieve subjectiviteit die op zijn beurt zo'n wereldbeeld in werkelijk gebouwde vorm uitdrukte, niet in beschouwing nemen. In plaats daarvan zullen we een andere vraag stellen. We zullen vragen of, in welke mate, en op welke manier politieke praktijk, economische praktijk en instituties interveniëren in de formulering van de problematiek van een architectonisch vertoog. In plaats van te vragen, hoe de politieke praktijk de thematieken en betekenis van een architectonisch vertoog bepaalt, zullen we vragen, hoe en op welke manier ze deelneemt in het afbakenen van de keuzes en de interne economie van de problematiek van een architectonisch vertoog. We zullen vragen: staat de politieke praktijk bijvoorbeeld een problematiek toe onderkend te worden in het leven van alledag? Hoe wijst ze een problematiek een wettelijke positie toe in het leven van alledag? Hoe reproduceert of bestrijdt ze haar verwerktuigelijking? Hoe stelt ze haar herlevingen en transformaties zeker? Hoe, met andere woorden, staat ze een problematiek toe de respectabele titel van bij-de-tijdse kennis te voeren?

Aldus proberen we te laten zien hoe een architectonisch vertoog, bezig met haar eigen interessegebied, uitgeoefend door een aantal professionele en statutaire figuren, onderwezen door een aantal academisch gewijde 'meesters', en op een specifieke manier functionerend binnen de productiecyclus van een maatschappij, gearticuleerd is op praktijken die *extern* aan haar zijn en van een *niet-discursieve* aard. Het gaat er dus niet om te laten zien dat er bijvoorbeeld een 'communistisch', of een 'kapitalistisch' raamkozijn zou zijn. Het gaat om de vraag: hoe de politieke praktijk, de economische praktijk

43. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, (vert.) Stanley Godman, Vintage Books, NY, 1951, p. 238. (Nederlandse vertaling: A. Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst*, Nijmegen 1975; noot vert.).

44. In een poging het concept van invloed en determinatie tussen kunst en maatschappij te denken, neemt Hauser de notie van 'analoog equivalent' aan, volgens welke de beschrijving van invloeden de beschrijving van overeenkomsten is. In die zin kan Hauser, hoewel hij begint met Marx' methodologische richtlijnen van een overgedetermineerd geheel, de aard van zo'n determinatie niet denken, behalve in de Hegeliaanse categorie van de analoge overeenkomstigheid. In feite zijn zulke Hegeliaanse overleveringen gebruikelijk binnen de traditionele Marxistische esthetiek, van Plekanov tot Lukács tot Hauser of Read. Zie voor een omvattende bespreking van de verschillende types van het bestuderen van het verband tussen discursieve en niet-discursieve praktijken: Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, pp. 295–308, hoofdstuk 8: 'Art and Society'.

45. Rudolf and Margot Wittkower, *Born under Saturn*, Weidenfield and Nicholson, London 1963, p. 31.

46. La similitude par identité: de gelijkenis door identiteit; La ressemblance par image: de gelijkenis door beeld; Ossature: skelet. Net als in de oorspronkelijke tekst is de franse terminologie in de vertaling gehandhaafd. (vert.)

47. L. Althusser, *Lenin and Philosophy*, Monthly Review Press, NY, 1971, p. 222.

en hun onderscheiden institutionele codificaties het domein, het functioneren en de alledaagse herkenning van de problematiek een architectonisch vertoog afbakenen. Laten we een voorbeeld nemen. Als men de 18e-eeuwse en de 19e-eeuwse architectuurtheorie (ideologie) vergelijkt, dan merkt men een verschuiving op in de betekenis van het ontwerpprincipe '*convenance*'. De 19e eeuw opereerde binnen de algemene problematiek van het ingenieurs-werk-bij-uitstek en kende aan *convenance* de betekenis van 'nuttigheid' toe. De notie van 'passend zijn' veranderde daarmee van 'maatschappelijk passend zijn' in 'operationeel of constructief passend zijn'. Zo'n etymologische verschuiving geeft de manier aan waarop de nieuwe architectonische problematiek effectief is in het legitimeren van de dan naar voren tredende technocratische ideologieën van de ingenieur. Op hetzelfde moment zien we een grondige reorganisatie van de architectonische problematiek. Nieuwe concepten verschijnen (bijvoorbeeld het grid als ontwerpgerederschap; imitatie als *la similitude par identité* en niet als *la ressemblance par image*; *ossature*⁴⁶; enz.). Sommige concepten verdwijnen (bijvoorbeeld dat van de expressieve fysionomie van een gebouw). Sommige oude concepten worden vastgehouden, maar hun rol binnen de interne economie van de problematiek wordt gemodificeerd (decoratie richt zich bijvoorbeeld niet langer op de schoonheid van een gebouwtype, maar op de leesbaarheid ervan). Geconfronteerd met zulke verschuivingen, uitsluitingen en herwaarderingsen zal de historicus moeten onderzoeken of, en in welke mate ze instrumenteel waren in het sanctioneren van nieuwe methodes van constructie, assemblage, efficiëncy en economie. Hij zal ook moeten onderzoeken of het verdwijnen van bepaalde concepten de prioriteitstellingen van de nieuwe produktiesystemen gediensig was (of niet en in welke mate). Zoals bijvoorbeeld het geval zou kunnen zijn met het Europa van het midden van de 19e eeuw, waar de prioriteiten van de industriële produktie het expressief maken van de fysionomie van een gebouw ontmoedigde (daar expressieve individualiteit de technieken van de massaproductie onderbenut) en in plaats daarvan stilistisch eclecti-

cisme aanmoedigde als een alternatief voor het individualiseren van gebouwen (daar stijl, indien gescheiden van constructie, de doelen van massaproductie en -consumptie dient, terwijl de illusie van individualiteit gehandhaafd blijft). Verder schijnen de modificaties in de interne hiërarchie van het 19e-eeuwse architectonisch vertoog (bijvoorbeeld de verschuiving van de decoratie als schoonheid naar de decoratie als communicatie) verbonden te zijn geweest met de verandering van de status van het begrip 'stijl'. Het is daarom in die zin dat economie, politiek, of instituties architectuur 'determineren'. Nooit door een duidelijk etiket van souvereiniteit achter te laten, maar eenvoudigweg door uitsluitingen en herwaarderingsen aan te duiden. Ik ben me ervan bewust dat ik deze voorbeelden al te zeer vereenvoudigd heb. Hun schetsmatigheid wijst echter de weg aan die moet worden overgestoken. Theorieën kunnen slechts dienen als startpunt voor concrete historische case-studies. Ik ben me er ook van bewust, dat er geen enkel normatief model van historisch onderzoek kan zijn. In zekere zin moet het historisch materiaal 'veroverd' worden door vele 'strijders'. Van hen onderzoekt degene die ik hier beschreven heb de manier waarop de problematiek van een architectonisch vertoog – door het formuleren van de taak van het vertoog, haar grenzen, uitsluitingen, herwaarderingsen, hiërarchieën, concepten, ontwerpgeredenschappen, instrumenten of technieken – effectief functioneert binnen de strijd van de heersende en overheerste ideologieën, door de belangen van de één of van de ander te dienen.

Het gaat er niet om architectuur en maatschappij te verbinden in een poging de mythische voetnoot in veiligheid te brengen die onmiddellijk bijdragen, oorzaken of invloeden duidelijk zou maken. Het gaat erom het effectief naar voren treden, invoegen en functioneren van architectuur binnen de maatschappij te laten zien. En dat, aangezien

'het bijzondere van kunst is, dat ze ons de ideologie "laat zien", ... de ideologie waaruit ze geboren werd, waarin ze baadt, waarvan ze zichzelf onderscheidt als kunst, en waarop ze toespelingen maakt.'⁴⁷