

What is it to theorise about ornament now? Is it, as Böhringer suggests, to meditate on the relation to the meaning of order in the world, or, to consider pattern and arrangement as the necessary expression of cosmos, world, or, the limits by which we make sense of anything through such an imposition, or regularity, order, arrangement? One result of the latter is to suppose some relational interconnection between simplicity and complexity; a primary proposition is advanced, we live in a world, and individual things are stamped with the images of universal order, even as we recognise that all images of order redound on visible limits. Despite such limitation there is a tendency to generalise, to remain in suggestive empathy, to universalise.¹ There is also a wish fulfilling fantasy; that one could generate a grammar of ornament, or, as will be seen later, in the case of Louis Sullivan, a 'philosophy of ornament'. What, firstly, of a 'grammar' of ornament?² For the classificatory industry of the nineteenth century the image of the family tree of languages, developed out of the response to the study of Sanskrit and the search for an Ur-phenomenon, resulted in a similar search, not for primal words and sound, but for patterns and relations, a developmental and evolutionary model in which decoration and ornament could be understood as necessary for the artifactual, even when the tension of natural and geometrical was relaxed and symbolisations effectively ignored.³

Thus one could reduce geometric 'motifs' to simple figures; straight parallel lines, zigzag lines, embattled or crenulated lines, with their different speeds and even viscosity: the square, with inboxed squares, or the concentric square, the cross inscribed square, the swastika. Further motifs belong to the triangle; the lozenge or diamond, the hexagon, undulate or sinuous meanders, wave meander and then the circle: again, concentric circles, circles inscribed with a cross, interlocking circles, trefoil inscribed in circles, quatrefoil, quatrefoil with interposed square, and these, like 'phonemic' units, could then be combined and arranged to form geometric patterns, thus, with lines, rectilinear or horizontal stripes, vertical bars, lattice, checkerwork, chevron pattern bands, dentate or zigzag band, zigzag band with triangular variations, triangular zigzag bands with triangular variations, triangular patterns, band with crossed pattern and vertical bars. One could create variation on the theme; so, an hourglass pattern of triangular bars, bands with diamond rectangles, straightforward diamond pattern, and then counterpoised step bands, or a step band meander, that is to say, a corbie pattern. In turn this could generate key meander or fret pattern; double intersecting meanders interspersed with squares, a step and hook device, the Persian swastika, fret pattern. Circular and curvilinear patterns include bands with disks and circles, circle and dot arranged in zigzags, reticulated pattern, scalloped pattern, band of languets or tongue pattern which transits easily to lancelot or leaf pattern (crucial for Sullivan's theory) in lancelot or ray borders, scale patterns enriched with chevrons, running circles, guilloche, ribbon, spiral meander, strigil pattern (which can be translated or extrapolated into larger design units); honeycomb, lozenges forming a cross, six-pointed star, concentric eight-pointed star,

1

I have drawn on Conor Joyce's translation of 'Notes on Ornament' by H. Böhringer, published in *Paleo Psycho Pop*, no. 18, Amsterdam 2002, unpaginated. Böhringer contends that ornament seems to be 'an apology and excuse for the fact that every image of order, every existent order is not suitable for the unending relation of a universal order and must of necessity cut short its complexity. Ornament conceals and structures at the same time. It hides the break and sewing places of a garment or house and immediately points protectively to it. Semper saw the origin of ornament in sewing. Ornament is the confession of finity, the fragmentariness of the material and of stuff and weaving of texts. They must be held together and linked with each other. The necessity to attach and stitch, gives the opportunity to do it artfully, to make a virtue of necessity, to hide the seam in a skilful knot and labyrinthine intertwined knotting and to leave it visible in this effort. Decorative sewing is the transition from one texture to another. Itself an unending relation, it tries to present it at particular places in a symbolic fragmentary way. Ornament reminds one of the seams of patch carpets.' For the notion of cosmos as order, see *The Corpus Hermeticum*, Bk. 9.8. 'The cosmos has been aptly named "order"; for it gives order to all things through the diversity of their origin and the continuity of life, through untiring activity and the speed of desire, through the shadow (*suskiasei*) of the elements and the giving of order to what comes into being.' *The Corpus Hermeticum*, (trans. Clement Salaman, Dorine van Oyen, & William D. Wharton), London 1999, p. 44.

2

For a discussion of the relation between pictorial signs and the possibility of grammar, see, J. M. Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam 1981. J. Trilling in his *The Language of Ornament*, London 2001, continues directly with this search, 'What follows is, to borrow the title of Owen Jones' seminal nineteenth-century work, a brief "grammar of ornament" for the twenty-first century.'

3

For this see P. Tort, *Évolutionnismeet Linguistique*, Paris 1980, where the work of August Schleicher and the influence of Schlegel for the study of Sanskrit, and an evolutionary theory of language, is considered.

4

This can be followed in Grotanelli's article 'Ornamentation' in the *Encyclopedia of Art*, where he takes geometrical and natural

Wat houdt dat in, theoretiseren over het ornament in deze tijd? Is het, zoals Böhringer suggereert, mijmeren over het verband met de betekenis van orde in de wereld, of is het dat we patroon en rangschikking beschouwen als de noodzakelijke expressie van de kosmos, de wereld, of geven we dingen zin door er deze begrippen aan op te leggen waarmee we ze begrenzen, of is het een kwestie van regelmaat, orde, rangschikking? Uit het laatste zou men kunnen opmaken dat er een verband bestaat tussen eenvoud en complexiteit; er wordt een primaire propositie naar voren gebracht: we leven in een wereld en afzonderlijke dingen krijgen het stempel van de beelden van universele orde, al beseffen we dat alle beelden van orde op zichtbare grenzen stuiten. Ondanks deze grenzen bestaat er een tendens tot generaliseren, tot een vasthouden aan suggestieve empathie, tot universaliseren.¹ Er is ook een wensfantasie – dat men een grammatica van het ornament zou kunnen produceren, of, zoals we later zullen zien, in het geval van Louis Sullivan, een 'filosofie van het ornament'. Wat valt er om te beginnen te zeggen over een 'grammatica van het ornament'?

Bij de classificeringsindustrie in de negentiende eeuw leidde het beeld van de familieboom van talen, ontwikkeld als reactie op de studie van het Sanskriet en de zoektocht naar een oerverschijnsel, immers tot een gelijksoortige zoektocht, niet naar oerwoorden en geluiden, maar naar patronen en verbanden, een ontwikkelings- en evolutionair model waarin decoratie en ornament als noodzakelijk werden gezien voor alle artefacten, zelfs als er minder sprake was van spanning tussen het natuurlijke en het geometrische en symboliek in feite werd genegeerd.³

Zo kan men geometrische 'motieven' reduceren tot simpele figuren; rechte evenwijdige lijnen, zigzaglijnen, meanderende of getande lijnen met hun uiteenlopende snelheid en zelfs viscositeit: het vierkant met steeds kleinere vierkanten erin, of het concentrische vierkant, het vierkant met ingeschreven kruis, de swastika. Andere motieven horen bij de driehoek: de ruit, de zeshoek, golvende of kronkelende meanderlijnen, de golfmeander en dan de cirkel: ook hier concentrische cirkels, cirkels met ingeschreven kruis, in elkaar grijpende cirkels, een klaverblad ingeschreven in een cirkel, een vierblad met ingevoegd vierkant, en die kunnen vervolgens als 'fonemische' eenheden worden gecombineerd en gerangschikt tot geometrische patronen, bijvoorbeeld met lijnen, rechte of horizontale strepen, verticale balken, een raster, een dambordpatroon, banden met een visgraatpatroon, zigzaggende of getande banden, een zigzagband met variaties op driehoeken, driehoekige zigzagbanden met variaties op driehoeken, driehoekige patronen, banden met een kruispatroon en verticale balken. Men zou variaties op het thema kunnen bedenken, bijvoorbeeld een zandloperpatroon van driehoekige balken, banden met ruitvormige rechthoeken, en dan als contrast een trapvormig patroon, een trapvormige meander, ofwel een trapgevelpatroon. Dit kan op zijn beurt een sleutelmeander of een fretpatroon opleveren; elkaar dubbel kruisende meanders afgewisseld met vierkanten, een trap-en-hoekpatroon, de Perzische swastika, een fretpatroon. Ronde en kromlijnige patronen bestaan onder meer uit banden met schijven en cirkels, cirkels en stippen die een zigzagpatroon volgen, een rectangulair patroon, een schelpenpatroon, een band bestaande

1

Ik heb geput uit C. Joyces vertaling van H. Böhringer, *Notes of Ornament, Paleo Psycho Pop*, nr. 18, Amsterdam 2002, z.p. Böhringer stelt dat het ornament 'een verontschuldiging en excuus lijkt te zijn voor het feit dat geen enkele voorstelling van een orde, geen enkele bestaande orde zich leent voor de oneindige relatie van een universele orde en daarom concessies moet doen aan zijn complexiteit. Het ornament verhuult en structureert tegelijkertijd. Het verbergt de breuken en naden van een kledingstuk of huis en wijst er ook meteen meteen beschermend gebaar naar. Volgens Semper lag bij naaiwerk de oorsprong van het ornament. Ornament is de erkenning van eindigheid, de gefragmenteerdheid van materiaal en stoffen weefsels van teksten. Ze moeten bij elkaar worden gehouden en met elkaar verbonden. De noodzaak om vast te maken en te stikken biedt de mogelijkheid dit kunstig te doen, van de nood een deugd te maken, de naad te verbergen met een kunstige knopen labryntisch dooreengevlochten knoopwerk en hem daarbij toch zichtbaar te laten. Decoratief naaiwerk is de overgang van de ene textuur naar de andere. Het is op zich een oneindige relatie, die op specifieke plekken op een symbolische, gefragmenteerde wijze wordt getoond. Ornamenten doen denken aan de naden in lappendekens. Voor het concept van kosmos als orde, zie het *Corpus Hermeticum*, Bk. 9.8. 'De kosmos wordt terecht "orde" genoemd; hij geeft namelijk orde aan alle dingen via de diversiteit van hun oorsprong en de continuïteit van het leven, via onvermoeibare activiteit en de snelheid van het verlangen, via de schaduw (*suskiasie*) van de elementen en het schenken van orde aan wat ontstaat.' *Corpus Hermeticum* (vert. R. van den Broeken en G. Quispel), Amsterdam 1990, p. 49.

2

Voor een bespreking van de relaties tussen beeldtekens en de mogelijkheid van grammatica, zie J.M. Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam 1981. J. Trilling sluit in zijn *The Language of Ornament*, Londen 2001, directaan op dit onderzoek: 'Wat volgt is, om de titel van Owen Jones' invloedrijke negentiende-eeuwse werk te lenen, een korte "grammatica van het ornament" voor de eenentwintigste eeuw.'

3

Zie hiervoor P. Tort, *Évolutionisme et Linguistique*, Parijs 1980, waarin een beschouwing van het werk van August Schleicher en de invloed van Schlegel op de bestudering van het Sanskriet en een evolutionaire theorie van de taal.

peltas forming a four lobed rosette, volutes forming a rosette, and the interlaced knot.

Motifs could also be classified on the basis of techniques, a fundamental consideration for Semper's theory of ornamentation and its generation, and which Riegl will contest, thus, as will be argued later, breaking with any evolutionary genealogical account of the relations between simplicity and complexity in pattern. Such techniques include motifs derived from plaiting, knotting, looping and interlace, in the form of cable, railing or basket weave motif, resulting in patterns of openwork, rectilinear, fret or arched: and the host of other technical descriptive terms, mutules, brackets, fasciae, astragals, cavetto, ovolo, scotia, torus, beak beads, bead and dart, bead, egg and dart, triglyphs, antefixes, or, as in Islamic ornamentation, crestring.

With the classification of natural motives of water, urns, honeycomb, stalactite, flames, shells, lotus, rosettes, olive branch, acanthus, floral scroll, that is to say rinceau, volutes derived from stem and tendril, scale pattern laurel, foliated shaft, palmette, dolphins and waves, vine scrolls, or, a broad sequence of animal motifs, especially the ox skull, or bucranium, with rosettes, triglyph, patera, lion protomas, faces, hearts and arabesques with flowers, interlaced guilloches, festooned bucrania, mixture of floral and animal, or zoomorphic, or scrollwork with birds, the tri-partite classificatory system is completed.⁴

The achievement of this classification was accompanied by theoretical efforts to explain the origin of ornamentation, and the decorative, was itself caught up in the difficulties of explaining the relations between the artificial and the natural, the bodily and the geometrical. For architecture, the advance of functionalism made the reception of ornament a needless excess, and the triple analogy within architectural discourse,⁵ that can be found in Loos's programmatic rejection of ornament, found in the work of Sullivan an effort to extrapolate from the 'grammar' a meaningful principle of beauty and generation. In the first instance Loos's rejection needs to be reconsidered, and outlined, within the problematic mimetic theory of functionalism, which with its movement to the inorganic, or rather the non organic, as Graafland has pointed out, not only required the elimination of, or, liquidation of contradiction (Le Corbusier) but made of ornament a redundancy on two counts; in the first superfluous, because non working parts for a machine where every component has a function is unimaginable, and with respect to the subjective aesthetic effect, the 'sublime', as absence, does not require such forms. What has been announced in Loos is the equivalence of absence as modernity, forms are no longer related to micro-levels that induce stability or harmony.⁶ A fundamental relation of part to whole is abandoned by the double aesthetic inheritance from Kant, that all measure is aesthetic, and the overloaded object of architecture is turned to the sensation of space for the subject in which the fundamental struggle for meaning is the dissolution of the categories of the organic and the inorganic.

One can begin by considering Loos's ferocious polemic with his rejection of the tattoo, since it is what most intimately relates to the body, and may even be read as a primary consideration for Riegl, in his explanation of the necessity of decoration. Loos inscribes a negative not only of injunction but of culture. The first impetus in his argument is anti-primitive.⁷ The 'other' of civilization is the Papuan with tattooed skin, because in a modern

forms as the principle sources of ornamentation. Grotanelli recognises that the distinction is somewhat arbitrary, and gives most of his structural divisions in basically geometrical terms, that is, under three basic types; the monochrome strip used horizontally or vertically is taken as a fundamental element of design, the unit figure which may be a closed or contained shape bounded by a complete outline, the unlimited, or, 'over-all' in which the pattern has no conclusion other than the space it fills. For the monochrome strip, from the simple line there was variation as the dotted line, sinuous, or the crenulated which evolved a number of essentially linear motifs. Where a running line takes a rhythmic pattern by changing direction on either an angular or curved basis it is called meander, although the term is sometimes limited to the Greek fret, or, key pattern. A meander can be an interlocking or interweaving device in an overall pattern. With respect to the band it should be noted that for architecture the bounded by straight edges of the band is merlons, cresting and row of antefixes are specifically border designs. The unit figure can be varied by internal subdivision, used alone, in rows, or combined in over-all patterns. Closed geometric figures may be interlocked, interposed, generating different orders of complexity. Juxtaposition and intersection for line segments can result in the cross, chevron, triskelion, swastika. In the overall design there can be juxtaposed bands over the surface of the object, or through a reticular pattern a network can be created, or lattice and plaid. The interstices can also produce a net pattern, or, a square, triangular or rhombic pattern. In powderwork no regular pattern is formed. Interwoven designs which resemble basketry or weaving are called interlace, sometimes mat patterns. The interlacing of Islamic work is called 'arabesque', and can be over-all, unit, or border design. Naturalistic motifs are taken from vegetation, fruits, trees, grass, acanthus, lotus, vine vines, tendril, branches either stylized or realistic, and arranged in wreaths, clusters, garlands, festoons, or naturalistic motifs can be taken from the elements, the sun, moon, stars, fire, which is also true for geometrical motifs, and thus the ambiguity in the description, circle from the sun for example, from animals, and even hybrid monsters, and the human figure and mythological beings. No motif is necessarily tied to any one operative technique in art and there is much borrowing across arts and cultures. When considering architectural ornament it should be noted that for Vitruvius the decorum of ornament, the type and degree of ornament was important for empathy and mood, as in his discussion of the Doric, Ionic, Corinthian for sacred buildings, so the temples of Minerva, Mars, Hercules should have Doric, suggestive of manliness, whereas for temples devoted to Venus, Flora, Proserpina, the Corinthian, and the Ionic for the more androgynous temple of Bacchus, Diana, or Juno. I suggest later some of the problematics of the search for understanding mood in architecture, and the 'sex appeal of the inorganic'.

uiteen patroon van tongvormen dat zich gemakkelijk laat ontwikkelen tot een lancet- of bladpatroon (cruciaal voor Sullivans theorie), tot lancet- of kranspatronen, schubpatronen verrijkt met visgraten, lopende cirkels, guilloches, linten, spiraalmeanders, strigilispatronen (die naar grotere ontwerpeenheden kunnen worden vertaald of geëxtrapoleerd); honingraten, ruiten die een kruis vormen, een zespuntige ster, een concentrische achtpuntige ster, schildvormen die een vierlobbige rozet vormen, voluten die een rozet vormen, en de dooreengevlochten knoop.

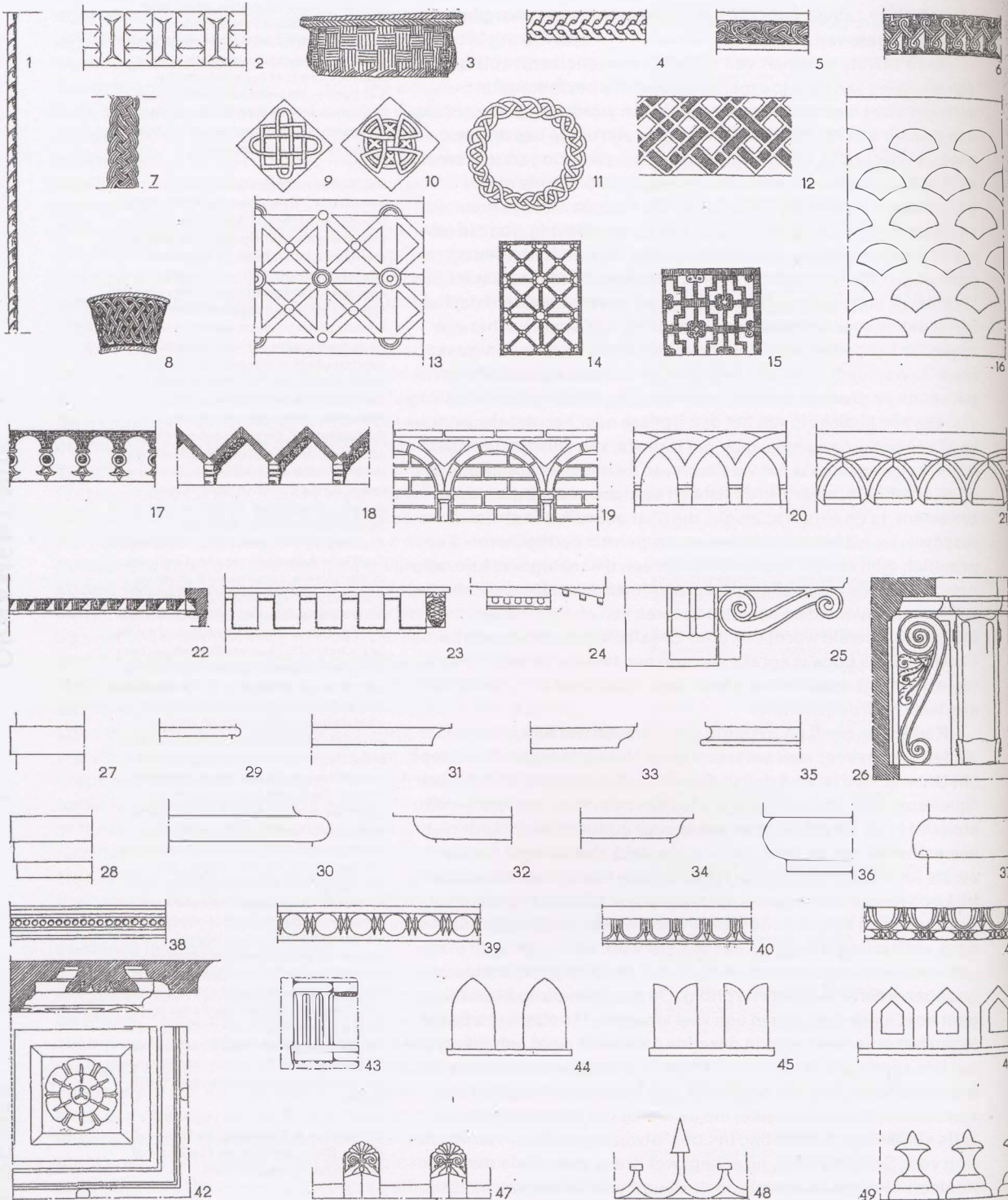
Motieven kunnen ook worden gecategoriseerd op basis van techniek, een fundamenteel uitgangspunt in Sempers theorie van de ornamentiek en de totstandkoming daarvan, en betwist door Riegl, waarmee hij, zoals later zal worden aangetoond, breekt met elk evolutionaire genealogische beschrijving van het verband tussen eenvoud en complexiteit in patronen. Tot zulke technieken behoren motieven die zijn afgeleid van vlechtwerk, knopen, lussen en dooreenvlechtingen, in de vorm van kabels, traliewerk- of mandenvlechtmotief, wat leidt tot patronen van ajourwerk, rechthoekig, fret- of boogvormig; en de grote hoeveelheid andere technische beschrijvende termen, modillons, accolades, fasciae, astragalen, cavetto, ovolo, scotia, torus, parellijsten, eierlijsten, triglifien, antefixen, of, zoals bij de islamitische ornamentiek, kroonlijsten.

De classificatie van de natuurlijke motieven: water, urnen, honingraat, stalactieten, vlammen, schelpen, lotussen, rozetten, olijftakken, acanthus, bloemenkrul, dat wil zeggen rinceau, voluten afgeleid van stengels en ranken, de laurierkrans, de zuil met bladmotieven, de palmet, dolfinen en golven, wijnranken, of een uitgebreide reeks diermotieven, vooral de ossenschedel of bucranium, met rozetten, triglif, patera, leeuwenornament, gezichten, harten en arabesken met bloemen, dooreengevlochten guilloches, wat slingers versierde bucrania, een combinatie van bloem- en diermotieven of zoömorf, of krulwerk met vogels maakt het driedelige classificatiesysteem compleet.⁴

Het samenstellen van deze classificatie ging gepaard met pogingen de oorsprong van de ornamentatie, het decoratieve, theoretisch te verklaren, waardoor men te maken kreeg met het probleem de relatie te moeten verklaren tussen het kunstmatige en het natuurlijke, het lichamelijke en het geometrische. In de architectuur werd het ornament met het voortschrijden van het functionalisme steeds meer als nodeloze overdaad beschouwd, en Sullivan tracht in zijn werk aan de hand van de drievoudige analogie binnen het architectonisch discours,⁵ zoals men die vindt bij de programmatische afwijzing van het ornament door Loos, de 'grammatica' uit te werken tot een zinvol principe van schoonheid en wording. In eerste instantie moet de afwijzing door Loos worden gezien, en geschetst, binnen de problematische mimetische theorie van het functionalisme, dat met zijn beweging naar het anorganische, of liever het niet-organische, zoals Graafland heeft opgemerkt, niet alleen de eliminatie of liquidatie van de contradictie noodzakelijk maakte (Le Corbusier), maar het ornament in twee opzichten overbodig maakte: ten eerste overtollig, omdat in een machine waarin ieder onderdeel een functie heeft niet-werkende onderdelen onvoorstelbaar zijn, en ten tweede vanwege het subjectieve esthetische effect, omdat het 'sublieme' als afwezigheid zulke vormen niet nodig heeft. Wat bij Loos wordt aangekondigd is het equivalent van afwezigheid als moderniteit: vormen zijn niet langer verbonden met microniveaus die stabiliteit of harmonie teweegbrengen.⁶ In de dubbele esthetische erfenis van Kant wordt de

Dit is nate lezen in Grotanelli's artikel in de *Encyclopaedia of Art*, waarin hij geometrische en natuurlijke vormen als de voornaamste bronnen van ornamentatie noemt.

Grotanelli geeft toe dat dit onderscheid enigszins arbitrair is, en geeft de meeste van zijn structurele onderverdelingen in geometrischetermen, dat wil zeggen, hij onderscheidt drie basistypen. De monochrome horizontaal of verticaal gebruikte band wordt aangemerkt als fundamenteel ontwerpelement, een basisvorm die gesloten of omsloten kan zijn en door een complete omtreklijn wordt begrensd, in een onbegrensd of *overall*-patroon dat alleen zijn begrenzing vindt in de ruimte die het vult. Bij de monochrome band waren er variaties op de eenvoudige lijn, zoals de stippellijn, de kronkellijn, of de getande lijn, waaruit zich een aantal hoofdzakelijk lineaire motieven ontwikkelde. Waareen doorlopende lijn een ritmisch patroon maakt door van richting te veranderen, in een hoek of een golvende beweging, wordt hij meander genoemd, al wordt die term vaak beperkt tot de Griekse fret of sleutelpatroon. Een meander kan een in elkaar grijpend of dooreengevlochten onderdeel zijn in een groter patroon. Wat betreft de band moet worden opgemerkt dat in de architectuur de door rechte randen begrensde kantelen, kroonlijsten en rijen antefixen specifieke randontwerpen zijn. Op de basisfiguur kan worden gevarieerd door hem in kleinere stukken te verdelen, hem afzonderlijk te gebruiken, in rijen of gecombineerd in *overall*-patronen. Gesloten geometrische figuren kunnen in elkaar grijpen, tussen andere geplaatst, waardoor ordes van verschillende complexiteit worden gecreëerd. Nevenschikking of doorsnijding geeft een kruis, een visgraat, een driearmig symbool of een swastika. In het overall-ontwerp kunnen banden naast elkaar worden geplaatst op het oppervlak van het object, of er kan via een netvormig patroon een netwerk ontstaan, een raster of ruitpatroon. De tussenruimten kunnen ook een netpatroon vormen, of een vierkant, driehoekig of rombisch patroon. Bij het poedereffect wordt geen regelmatig patroon gevormd. Ineengevlochten ontwerpen die op mandwerk of weefwerk lijken noemt men vlechtwerk, soms matpatronen. Het dooreenvlechten van islamitische motieven wordt arabesk genoemd; dit kan een overallpatroon, een basisvorm of een randontwerp zijn. Natuurlijke motieven worden ontleend aan planten, vruchten, bomen, gras, acanthus, lotus, wijnranken, strengen, realistisch of gestileerd weergegeven takken, en gerangschikt in kransen, groepen, guirlandes, festoenen; natuurmotieven kunnen ook worden ontleend aan de elementen, de zon, de maan bijvoorbeeld, of aan dieren, zelfs aan hybride monsters en aan de menselijke figuur en aan mythische wezens. Geen enkel motief is noodzakelijkerwijs gebonden aan een bepaald techniek in de kunst en er wordt tussen kunstvormen en culturen druk over en weer geleend. Bij een beschouwing van het architectonisch ornament moet worden opgemerkt dat voor Vitruvius de gepastheid van het ornament, het type en de mate van ornamentatie van belang waren



Motifs based on techniques. (1) Cable; (2) railing motif (India) shown on a frieze; (3) basket weave shown on a capital; (4-11) motifs derived from plaiting, knotting, looping, and interlace; (12) interwoven bands on a wall; (13-16) openwork patterns, rectilinear, fret, and arched; (17-21) arch patterns; (22) sawtooth dentils; (23) dentils; (24) mutules; (25, 26) brackets; (27-41) moldings: (27, 28) fasciae, (29, 30) astragals, (31) cavetto, (32) ovolo (33) *cyma reversa*, (34) *cyma recta* ogee, (35) scotia, or trochilus, (36) torus, (37) beak, (38) beads, (39) bead and reel, (40) egg and dart, (41) bead and reel with egg and dart; (42) coffer; (43) triglyph; (44-46) merlons; (47) antefixes; (48, 49) cresting (Islamic).

brengen over cement bewijst dat zich in decoratie de parvenu ver-raadt. Loos noch Kraus beschouwen formalisme als een leeg scherm, eerder als de noodzakelijke blootlegging van het bestaan van het object in relatie tot zijn doel.

Hier toe moet de architectuur een ethische kruistocht onderne-men en de esthetiek inruilen voor de politiek. Het Goldmann & Salatsch-gebouw aan de Michaelerplatz met zijn onopgesmukte, zes verdiepingen tellende appartementenblok boven een grote winkel, door de *Neue Freie Presse* beschreven als een 'dolkstoot in het hart', een opzettelijke belediging van de rituelen en ceremo-nieën van het oude Wenen, was volgens Paul Engelmann het begin van een nieuw tijdperk, waarin de ontwikkeling onverbiddelijk in de richting gaat van een steeds sterker functionalisme en de architec-tuur een ethische kruistocht is; en waarin volgens Timms de nos-talgische regressie zal worden vernietigd waarvan het ornament het primaire symptoom is, een pathologisch verschijnsel. Loos mag dan nog zo'n hoogdravende toon aanslaan, hij wist noch de afwezigheid noch de naaktheid te creëren die volgens zijn polemieek noodzakelijk waren. De lagere verdiepingen van het gebouw reage- ren op hun omgeving met een soort lineair gestileerd neoclassicis- me in de marmeren zuilen die de luifel boven de ingang ondersteu- nen en in het entablement dat zich boven de mezzanine verheft; en in het gebruik van kostbare materialen in plaats van toegevoegd ornament. Achteraf gezien had Loos de heldere, prismavormige gevel nodig om in de ontwikkeling van het 'Raumplan' de ramen asymmetrisch te kunnen plaatsen en daarmee de complexe binnen- ruimten aan te geven die ontstonden door de consequente onder- verdeling in horizontale vlakken. Hoezeer hij in zijn inspiratie ook tegen tatoeages gericht was, het ononderbroken oppervlak en de volumes in het interieur behoren tot de relatie tussen het begrens- de en het onbegrensde en bevatten in hun fragmentatie meer sym- boliek dan Loos zich kon indenken; hier stelde Sullivan een estheti- sche strategie tegenover waarin hij pleitte voor architectonische ornamenten die voortvloeiden uit de logica van het bouwen zelf. Op de langere termijn zullen deze argumenten en tegenargumen- ten uitmonden in het wegvallen van het onderscheid tussen het organische en het anorganische; en waar Loos met zijn theorie van de afwezigheid kan worden ingedeeld onder het dynamisch sublie- me, daar kiest Sullivan met zijn tegentheorie de kant van de schoonheid. Beiden gaan een echte confrontatie uit de weg met het probleem van het kunstmatige in de architectuur en met de ineen- storting van het mimetische in relatie met de idee van een natuurlij- ke orde. De versierde huid van de Papoeakrijger keert onontkoom- baar terug op het lichaam van de architectuur, en in de architectuur raken de 'waarheid' van materialen en de vraag of materiaal net als de natuur werkelijk vormen kan voortbrengen, op de achtergrond.

Louis Sullivan vond dat het ornament moest voortkomen uit het gebouw, uit de aard van het bouwen zelf, 'welgevormd en aantrek- kelijk naakt'. In zijn *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers* (1922) werkt Sullivan een morfo- logie uit die een manipulatie is van een idee tot een 'plastische, mobiele en vloeiende fase van expressie'. De vraag is hoe men het anorganische en onbuigzame vloeiend kan maken, of welk proces tot een bloeiende vorm zal leiden. Aan deze zoektocht ligt de over- tuiging ten grondslag dat het totale register van de wereldordening voortdurend onderhevig is aan modificaties en bijstellingen, dat er een structuur is die de veelheid aan wezens in de wereld onder een gemeenschappelijke noemer verenigt.

en Y. Safran, 'Loos', in: J. Turner (red.), *Dictionary of Art* (dl. 19: Leather to Macho), New York 1996. D. Hauptmann, 'A Misplaced Significance', in: *Winders in de buik*, Delft 2001, pp. 8—9.

8
Ik heb hier geput uit E. Timms, *Karl Kraus*, New Haven/Londen 1986, met name uit hoofdstuk zes, 'Façade and Function: The Alliance with Adolf Loos', pp. 115—128. Kraus' aforisme verscheen in het nummer van *Die Fackel* van 13 december, nr. 389/390, p. 37; geciteerd in Timms, als boven, pp. 119—120: 'Maar als een lid van een moderne maatschappij zijn huid tatoeëert, duidt dat beslist op criminele of pathologische neigingen. De moderne mens is het ornament ontstegen. En in een cursieve passage beweert Loos met stelligheid dat de evolutie van de cultuur gelijkstaat aan het verwijderen van ornamenten van gebruiksvoorwerpen. Dit soort ornamenten is een verspilling van arbeid, materialen en kapitaal.'

9
Zie hiervoor G. W. F. Hegel, *Ästhetik* 1/11, Stuttgart 1971, en R. Wiehl, *Überden Handlungsgriff als Kategorie der Hegelschen Ästhetik* (Hegel-Studien 6), Bonn 1971. Hegel wijst in verband meteen esthetiek van de banaliteit vooral op de Nederlandsetraditie.

canopy, and the entablature raised above the mezzanine; the deployment of rich materials in place of applied ornament. In retrospect Loos needed the prismatically lucid façade so that in the development of the *Raumplan*, it would become possible to place windows asymmetrically to indicate the complex interior spaces emerging from continuous horizontal floor divisions. No matter how much his inspiration was directed against the tattoo, the continuity of surface and volumes in the interior belong to the relation of the finite and infinite in such decoration in a more symbolic sense, because fragmentary, than Loos imagined; it is from this that Sullivan, in counter aesthetic strategy would argue for architectural ornament from the logic of building itself. The longer term consequences of these arguments will result in the collapse of the distinction between the organic and the inorganic; and if Loos is read through absence on the side of the dynamically sublime, then Sullivan provides the counter-theory on the side of beauty. Both avoid real engagement with the problem of the artificial for architecture, and the collapse of the mimetic in relation to a notion of natural order. The decorated skin of the Papuan warrior will return to insist on the body of architecture, and for architecture, away from either the truth of materials or the issue that material can like nature be truly generative of forms.

For Louis Sullivan ornament needed to come forth from the building, from the very nature of building, 'well formed and comely in the nude'. In his *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers* (1922), Sullivan develops a notion of morphology which is a manipulation of the idea into 'plastic mobile and fluescent phase of expression'. The question was how to make the inorganic and rigid become fluent, or, what process would lead to an efflorescent form. Behind this search lies a belief that there is a tempering and tuning of the *dispositio*, that falls into the broad *ambitus* of order, there could be a unifying structure for the multiplicity of beings in the world. This is again a theological position, and from the side of beauty the appeal to an inner sense as in earlier eighteenth-century aesthetic theory for a harmonics of beauty. The rhythmic consonance that Sullivan theorises involves a theory of entrainment, that even within the multiplicity of visual registration there is a preference for harmony, particular ratios and proportions. The field of perception gets restructured, its dependence on movement does not lead to chaos, but a new fluent geometry.¹⁰ What is involved, and this is shared with Loos, is a castigation of experience, in which the dissonant, the dissident, is tamed, disciplined. Disturbances are integrated into higher level orders, and order is where complexity and simplicity share a restraining transparency. As in musical theory, a tempered tuning lies in the division of tonal spaces into identical subspaces, there is through intensities the sonorous reality of cosmos, itself an historical process, beginning perhaps as monophonic melody lines, a sense of 'natural' euphony, with the discovery of the octave, a connecting of tone and line, again allowing a sense of the harmonious, the discovery of the different intervals and effects, fifth and fourth (the third for a long time considered dissonant, the 'satanic interval') with 'natural' thirds and sixths appearing later (Guillaume de Machaut's *Mirror of Narcissus*, circa 1300) and eventually the recognition of the C modus, and a preference for this over the minor, because it derived from the liturgical Western modus with their 'natural' consonance, still held in the major scale. Whilst it

identical with the removal of ornament from objects of utility. Ornament of this kind is a waste of labour, materials and capital.'

9

For this see G.W.F. Hegel, *Ästhetik 1/11*, Stuttgart 1971, and R. Wiehl, *Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen Ästhetik. Hegel—Studien 6*, 1971. Hegel particularly points to the Dutch tradition for an aesthetic of banality.

10

The most interesting study of the problem of 'fluent geometry' can be found in V. Gonzales, *Beauty and Islam, Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London 2001, where she notes, that for the Alhambra, 'the conceptual geometry becomes inevitably coloured by the specific semantics of the general topography of the place, in which it appears, these semantics being . . . powerfully modelled according to the syntax between the pure formal configuration and the epigraphy, and depending on the architectural function'. In Oleg Grabar's view 'the extensive use in the building concealed the cognitive function of making it a receptacle of idealities, that is morphological idealities of imagination and sense, this is other than the comprehension of the numerical system of the geometrical thematic', and 'geometry is possible . . . since phenomenology's basic principle of finitude always interacts with an infinite (and non-objective) ideal pole—here, our

Ook dit is weer een theologisch standpunt, en een beroep vanuit de schoonheid op een innerlijk gevoel, zoals in de vroegere, achttiende-eeuwse esthetische theorie van een harmonie van schoonheid. De ritmische consonantie in de theorie van Sullivan omvat ook een theorie van meegevoerd worden, vanuit de gedachte dat zelfs binnen de veelheid van visuele prikkels er een voorkeur is voor harmonie en voor specifieke verhoudingen en proporties. Het veld van de waarneming wordt geherstructureerd, haar afhankelijkheid van beweging leidt niet tot chaos maar tot een nieuwe vloeiende geometrie.¹⁰ Waar het om gaat, en dit zien we ook bij Loos, is dat de ervaring wordt getuchtigd, waarbij de dissonant, de dissident, wordt getemd en gedisciplineerd. Verstoringen worden geïntegreerd in een orde van een hoger niveau, en in die orde krijgen eenvoud en complexiteit beide een transparantie die ze in toom houdt. Het is als in de muziektheorie: een gelijkzwevende stemming houdt in dat toonafstanden worden onderverdeeld in gelijke tussenruimten, intensiteiten waarin de sonore realiteit van de kosmos doorklinkt, op zichzelf een historisch proces dat wellicht is begonnen met eenstemmige melodieën, een gevoel van 'natuurlijke' wel-luidendheid, vervolgens de ontdekking van het octaaf waarin toon en lijn worden verbonden, wat ook weer een gevoel van harmonie geeft, de ontdekking van de verschillende intervallen en effecten, kwinten en kwarten (de tertsen werd lange tijd als een dissonant beschouwd, het 'duivelse' interval), de latere verschijning van de 'natuurlijke' tertsen en sexten (Guillaume de Machauts *Miroir de Narcisse*, ca. 1300) en uiteindelijk de erkenning van de c-modus en de voorkeur hiervoor boven de mineurschaal, omdat hij was afgeleid van de liturgische westerse modus met zijn 'natuurlijke' consonantie, gebaseerd op de majeure-schaal. Terwijl bij Bach duidelijk nog effectief wordt gependeld tussen dissonantie en consonantie, gelden in de tijd van Debussy ook de kleine seconde en de grote septiem niet meer als onwelluidende akkoorden. Een van de sleutelconcepten waar het hier om draait is afgeleid van de waarneming van Christiaan Huygens van twee pendules die naast elkaar aan de muur waren gehangen en in een exact ritme heen en weer zwaaiden, een wederzijds bij elkaar in het spoor blijven, een fundamentele vibratie in harmonie, zoals in een goed gesprek, hier opgevat als een uitdrukking van een primaire wereldorde en natuurwet.¹¹

Op de verschillende afbeeldingen van *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers* stelt Sullivan een definitie voor van morfologie en 'parallèlisme' die niet alleen fungeert als generator van ornamentale motieven, maar ook leidt tot een theorie van parallèlisme die zowel architectonische als maatschappelijke consequenties heeft.¹² Op één afbeelding toont Sullivan een zaadkiem met twee zaadlobben, en in zijn *Manipulation of the Organic* zijn twee rijen van veertien enkelvoudige en samengestelde bladeren of bladvormen te zien. Wat hij laat zien is de mogelijkheid thema en variatie te genereren en, zoals grafisch wordt weergegeven, in elk ontwikkelingsstadium van de oorspronkelijke minimale vorm elke denkbare variant af te leiden en zo de verscheidenheid te laten zien die zo kenmerkend is voor het innerlijk besef van wat schoonheid is, en die tot de productie van een onbegrensd aantal morfologische variaties leidt. Morfologie is 'een proces waarbij een oorspronkelijke vorm geleidelijk verandert in een andere vorm'. Op afbeelding drie gaat Sullivan in op de 'grammatica' van het ornament en laat hij zien hoe uit elementaire vormen als de cirkel, het vierkant en de driehoek alle veelhoeken te maken zijn, en vervolgens combinaties van assen en sub-assen.

10

De interessantste studie van het probleem van de 'vloeiende geometrie' kan men vinden in V. Gonzales, *Beauty and Islam. Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, Londen 2001, waarin ze opmerkt dat bij het Alhambra 'de conceptuele geometrie onvermijdelijk wordt gekleurd door de specifieke semantiek van de algemene topografie van de locatie, waarbij deze semantiek, zo schijnt het (...) naar gelang de syntaxiskrachtig wordt gemodelleerd tussen zuiverformele configuratie en epigrafie, afhankelijk van de architectonische functie.' Volgens Oleg Grabar 'verhult het extensieve gebruik [van ornamenten] in het gebouw zijn cognitieve functie, namelijk als ontvanger van idealiteiten, dat wil zeggen de morfologische idealiteiten van verbeelding en zin, wat iets anders is dan het begrijpen van het numerieke systeem van de geometrische thematiek', en 'geometrie is mogelijk (...) aangezien de eindigheid, basisprincipe van de fenomenologie, altijd reageert met een oneindige (en niet-objectieve) ideale tegenpool – hier, onze aarde – het nulpunt van alle waarneming, de "oneindige horizon" van elk object'. Gonzales wijst op het belangrijke werk van Necipolu over de *Rol van Topkapi*, voor verdere contextuele problematiek. Gonzales, op. cit. pp. 90–91, en bibliografie, met name pp. 118–119.

11

Clarence Barlow stelt dat een luisteraar, afhankelijk van zijn muzikale gevoeligheid van het moment, min of meer in staat is om in zijn bewuste of onbewuste verbeelding de toonhoogte te veranderen, zodat die 'muzikaal betekenisvoller wordt'; gelijkzwevend gestemde muziek kan in uiteenlopende soorten van stemming voorkomen, dat wil zeggen dat hij door de hersenen wordt gerationaliseerd en wat elke irrationele frequentierelatie wordt getransformeerd tot de kwantitatief dichtstbijzijnde rationele frequentie. 'Harmonie is de studie van datgene wat wordt bedoeld of in ieder geval opgevat als intervallisch'; zie hiervoor C. Barlow (red.), *On Musiquantics*, Koninklijk Conservatorium Den Haag 2003, p. 20 (citaat). Vooreen uitgebreidere bespreking kan men terecht bij J.-E. Berendt, Nada Brahama, *The World is Sound*, Londen/Den Haag 1983, met name hoofdstuk vijf, en de studie van A. Lauterwasser, *Wasser Klang Bild, Die schöpferische Musik des Weltalls*, Aarau/München 2003 (2e druk).

12

Voor Louis Sullivan heb ik vrijelijk geput uit R. Twombly, N.G. Menocal, *The Poetry of Architecture*, New York/Londen 2000.

can be shown that in Bach there is an effective shuttling between dissonance and consonance, by the time of Debussy even the refractive minor second and major seventh are not intervals of displeasure. A key concept here is one derived from Christian Huygens's observation of two pendulum clocks mounted side by side on a wall which would swing together in precise rhythm, a mutual lock-on, a fundamental vibration in harmony as in a good conversation, taken then as the reflection of a primary order and law of nature.¹¹

In the various plates of *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers* Sullivan proposes a definition of morphology and 'parallelism' which not only acts as a generator for ornamental motifs, but advances a theory of parallelism that has consequences socially and architecturally.¹² On one plate Sullivan shows a seed germ with two cotyledons and his *Manipulation of the Organic* exhibits two rows of fourteen simple and compound leaves, or leave forms. What he demonstrates is the possibility to generate theme and variation, and at any stage of the developmental growth, as graphically represented, to exfoliate from the initial minima every conceivable variant and demonstrate the variety which is such a feature of the inner sense of the recognition of beauty, and effects the production of infinite morphological variations. Morphology is 'a process whereby an original form gradually changes into another form'. In plate three we can see Sullivan drawing on the 'grammar' of ornament, and demonstrating how the elemental shapes of the circle, the square and the triangle are capable of generating all polygons, and then combinations of axes and subaxes. These lines are viewed as propulsive, and containing an energy, which unleashes new designs. Through making lines more elastic, axial and symmetrical design can be made more dynamic, and from this comes a fundamental definition: 'Any line, straight or curved, may be considered an axis, and therefore a container of energy, and a directrix of power. There is no limit to variations or combinations, or to morphology possible',¹³ the axes are determinants of morphology.

In what Narciso G. Menocal has described as the third step in Sullivan's programme, following on the first two, namely, showing the duality of the organic and the inorganic, and exhibiting the consequence for morphology of the axes, Sullivan develops the 'doctrine of parallelism' which Menocal allows was far more than a device, a geometrical device, to establish rhythm and measure, but as something 'mystical' because through the powers of imaginative will, man's creations are parallels to himself, as well as the expression of parallel between man and nature. Sullivan, as with the concept of entrainment, turns everything to rhythm, that in this case is ornament as having universal significance, and as symbol and metaphor for 'anything in the cosmos, and as such of the cosmos itself'. Arguing from the very opposite position to Loos, Sullivan would give ornament a social significance, in that it showed the creative possibilities of living in harmony with nature, living in a community which if nature had produced it would be such a natural product. Each ornament in a building could function symbolically as the relation of part or individual to a whole in a community, the tone of a single brick in a tapestry wall serving a purpose in a program. Sullivan's monism returns to Augustine's *City of God*, and the artefactual would take on the relation of natural kinds, and the bonding of

earth—the zero-point of all perception, the "infinite horizon" of every object'. Gonzales points to the important work of Necipolu on the *Topkapi Scroll*, for wider contextual problematics. Gonzales, op cit. pp. 90—91, and bibliography, especially pp. 118—119.

11

Clarence Barlow makes the point that depending on momentary musical sensitivity, a listener is more or less able to bend pitches in the conscious or unconscious imagination 'so that they make more musical sense', tempered tuned music can appear in various forms of tuning, that is it is rationalised by the brain, and every irrational frequency relationship is transformed into one of the quantitatively nearby rational frequencies, 'Harmony is the study of that which is *intended* or at least *understood* as intervallic', for this see Clarence Barlow, *On Musiquantics*, Royal Conservatory The Hague, (Clarence Barlow, ed.), 2003, quotation p. 20. For a fuller discussion one could consult Joachim-Ernst Berendt, *Nada Brahma, The World is Sound*, London and The Hague 1983, especially chapter 5, and the research of Alexander Lauterwasser, *Wasser Klang Bild, Die schöpferische Musik des Weltalls*, Aarau and Munich 2003 (second edition).

12

For Louis Sullivan I have drawn freely on R. Twombly and N. G. Menocal, *The Poetry of Architecture*, New York/London 2000.

13

See *A System of Architectural Ornament According With a Philosophy of Man's Powers*, plate 5, 1922.

Aan deze lijnen wordt stuwkracht toegeschreven en een energie die nieuwe ontwerpen losmaakt. Door de lijnen elastischer te maken kan het axiaal en symmetrisch ontwerp dynamischer worden gemaakt, en hieruit volgt een fundamentele definitie: 'Elke lijn, recht of gebogen, kan als as worden beschouwd en wordt dus bron van energie en richtlijn van kracht. Het aantal mogelijke variaties en combinaties, en dus ook de morfologie, is onbegrensd.'¹³ De assen zijn de determinanten van de morfologie.

In wat Narciso G. Menocal heeft beschreven als de derde stap in Sullivans programma, die volgt op de eerste twee – het aantonen van de dualiteit van het organische en anorganische – het laten zien van de consequentie daarvan voor de morfologie van de assen – ontwikkelt Sullivan de 'doctrine van het parallelisme', die, naar Menocal erkent, veel meer was dan een geometrisch instrument om ritme en maat vast te stellen, maar eerder iets 'mystieks'. Dankzij de kracht van de wil en de verbeeldingskracht worden de scheppingen van de mens zowel parallellen van hemzelf als de uitdrukking van de parallel tussen mens en natuur. Net als bij het concept van het 'meegevoerd worden' vertaalt Sullivan alles in termen van ritme, in dit geval ornament in zijn universele betekenis, en als symbool en metafoor voor 'alles in de kosmos en als zodanig voor de kosmos zelf'. Sullivan redeneert vanuit een standpunt dat diametraal tegenover dat van Loos staat en kent het ornament maatschappelijke betekenis toe, omdat het de creatieve mogelijkheden laat zien van een leven in harmonie met de natuur, in een gemeenschap die, ware zij door de natuur voortgebracht, zo'n natuurproduct zou zijn. Elk ornament in een gebouw zou in symbolische zin kunnen functioneren als de relatie in een gemeenschap tussen deel of individu en het geheel, waarbij de kleur van één enkele baksteen in een beklede muur een functie heeft in een programma. Sullivans monisme keert terug naar de Stad van God [*Civitas Dei*] van Augustinus; artefacten hebben onderlinge relaties als waren zij natuurlijke soorten en in de relatie tussen vorm en gebruik komt de waarheid tot uiting van de transcendentie begrippen waarheid, goedheid en schoonheid.

Deze visie op ornament en niet-ornament gaat verder dan Sempers opvatting dat ornament de constructie tegelijkertijd ver- en onthult, wat hij vergelijkt met het aan elkaar stikken van kledingstukken of met wat bekendstaat als decoratief naaiwerk, waarbij een overgang is van de ene textuur naar de andere. Dit tegelijkertijd verhullen en structureren brengt een centraal probleem van relationaliteit aan het licht, zoals bij de arabesque in het islamitische ornament: dat eindige relaties de mogelijkheid van het oneindige laten zien.¹⁴ Dit kan worden afgezet tegen het architectonisch formele, zoals bij Le Corbusier. Bij hem wordt het oppervlak gevormd tijdens het bouwen zelf, als een zuiver geabstraheerd ornament, en biedt in zijn helderheid geen ruimte aan ornamenten, tenzij men zou willen stellen dat een dergelijk autonoom oppervlak en uiterlijk op te vatten zijn als een ornament op zichzelf, zoals voor abstracte schilderijen wel wordt gesteld. Maar in Sempers betoog is sprake van een theorie van implicatie en wederkerigheid en gemoduleerde wederkerigheid zoals men vindt bij figuur-achtergrond in glas-in-loodramen, waar de relatie tussen complexiteit en eenvoud een gemoduleerde transparantie heeft, omdat het specifieke moment van materialisatie, zelfs als ritme, dat de individualisering is van de tijd, afhankelijk is van de wederzijdse penetratie van eenvoud en complexiteit, van het materiële en het immateriële, zodat er een voortdurende wisselwerking optreedt van decoratieve

13

Zie *A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Powers*, Chicago 1922, afb. 5.

14

Behalve A. Riegls *Stilfragen* kan men raadplegen: E. Kühnel, *Die Arabesque, Sinn und Wandlung eines Ornament*, Wiesbaden 1949, en F. Shafi'i, *Simple Calyx Ornament in Islamic Art, A Study in Arabesque*, Caïro 1957; voor een verdere bespreking zie de noten toegevoegd aan de Engelse vertaling van Riegls *Stilfragen*, pp. 372–373, zie A. Riegl, *Problems of Style*, Princeton 1993.

*The engraving of the Warrior with the skull trophy was made in 1804 and gained wide currency with its appearance in G.H. von Langdorff's *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt*, published in Leipzig, 1812. Caspar David Friedrich's *Wanderer above a sea of mist* was painted in 1818.*



De gravure van de Krijger met het hoofd van een verslagen vijand werd in 1804 vervaardigd en kreeg grotere bekendheid na zijn verschijning in G.H. van Langdorff's *Bemerkungen auf einer Reise um die Welt*, dat in 1812 in Leipzig verscheen. Caspar David Friedrich schilderde de Wandelaar boven een zee van mist in 1818.



form and use exhibit the truth of the transcendentals; truth, goodness and beauty.

In this, ornament and non-ornament both pass beyond Semper's view of ornament as concealing and revealing structures at the same time, which he views as related to the stitching of pieces of garment, or to what is understood as decorative sewing, where there is a transition from one texture to another. This concealing and structuring at the same time is educed by a key problem of relationality as in the arabesque for Islamic ornament, that finite relations exhibit the possibility of the infinite,¹⁴ which can be set against the architectural formal as in Le Corbusier which the simultaneous assembling of the surface, of a purely abstracted ornament, is in its clarity a place for no ornament, unless one wanted to add that such an autonomy of surface and appearance is the surface as ornament, such is argued for abstract painting. But in Semper's account there is a theory of implication and reciprocity, and inflected reciprocity, such as one finds in figure and ground stained glass windows, in which the relation of complexity and simplicity have an inflected transparency, because the specific moment of materialisation, even as rhythm, which is the individualisation of time, depend on the reciprocal penetration of simplicity and complexity, of the material and the immaterial, so that there is a constant *Wechselwirkung* of decorative orderings which introduces a modified finalism. Decorative orders are rarely goal free, and it is their ambiguity which gives them symbolic meaning, not essential properties.

What lies at the heart of the difficulties into which Loos and Sullivan fall, is the problem raised around the distinction between the organic and the inorganic.¹⁵ With the shift away from the object, and the rooting of architectural practice in the studying of the conventions of architecture, to the psychology of architecture, namely the effort to understand the experience of architecture, a fundamental problem is raised for the relation to the object world, but there is also a similar problem on the side of the subject. On one side how could tectonic forms, which include crafts and decorative arts as well as architecture, be expressive of anything or indeed how can the inanimate and the animate have a mutual penetration whilst maintaining a hard and fast distinction between the subject and the thing? For the body to recognise forms it posits that things are animate in expression, a process which gives to architecture a double problematic, as it belongs to what Freud calls 'das Unheimliche', itself rooted in a homology of repetition and an abstraction of the sensible towards the suprasensible. Expressive animism of things, or materialisations, or even of relations between things, runs against the convenience of architecture, of any ordering principle whatsoever, and returns the discussion to the question, indeed, of how the tectonic could evoke mood from the sublime to the silly, and what without convention the limit of architecture is, if not simply the recognition of absence? The fundamental antinomy of matter and the will to form of the organic and the inorganic answers to such a psychology, and would permit empathy which would follow along tractable lines; there is an energetic enervation when responding to strong columns, or a change of breath when responding to narrow spaces, or, vice versa, not a contracting of breath but a broadening; asymmetry would cause bodily pain and be repugnant, and well constructed space is sensed even if one is led

14

A. Riegl's *Stilfragen* can be supplemented with E. Kühnel, *Die Arabesque, Sinn und Wandlung eines Ornament*, Wiesbaden 1949, and F. Shafiqi, *Simple Calyx Ornament in Islamic Art, A Study in Arabesque*, Cairo 1957 – for further discussion the notes added to the English translation of Riegl's *Stilfragen*, pp. 372–373, see, Alois Riegl, *Problems of Style*, translated by Evelyn Kain, with annotations by David Castriota, New York 1993.

15

M. Perniola's *Il sex appeal dell'inorganico*, Turin 2000, (trans. by Massimo Verdicchio, *Sex Appeal of the Inorganic*, New York/London 2004), especially 18, 'Plastic Landscapes'.

ordeningen, die een afgezwakt finalisme tot gevolg heeft.

Decoratieve ordes hebben bijna altijd een doel en ze krijgen hun symbolische betekenis door hun ambiguïteit, niet vanuit hun wezenlijke eigenschappen.

Het centrale probleem waarvoor zowel Loos als Sullivan zich geplaatst zag, draait om het onderscheid tussen het organische en anorganische.¹⁵ De architectuurwetenschap richt zich niet langer uitsluitend op het object en op een architectuurpraktijk geworteld in de bestudering van de conventies van de architectuur, maar steeds meer op de psychologie van de architectuur, ofwel trachten de ervaring van architectuur te doorgronden. Dit brengt een fundamenteel probleem met zich mee met betrekking tot de relatie met de wereld van de objecten, hoewel zich aan de kant van het subject een vergelijkbaar probleem voordoet. Aan de ene kant: hoe kunnen bouwkundige vormen, waaronder naast de architectuur ook kunstnijverheid en de decoratieve kunsten vallen, überhaupt iets uitdrukken, sterker nog, hoe kunnen het onbezielde en het bezielde elkaar wederzijds penetreren, terwijl tegelijkertijd een hard en duurzaam onderscheid in stand blijft tussen subject en ding? Om vormen te kunnen herkennen, stelt het lichaam dat dingen bezielde zijn in wat ze uitdrukken, een proces dat in verband met architectuur dubbel problematisch wordt, aangezien het behoort tot wat Freud 'das Unheimliche' noemt, dat zelf is geworteld in een homologie van herhaling en een abstractie van het zintuiglijke naar het bovenzinlijke. Een expressieve bezieldeheid van dingen, of van materialisaties, of zelfs van relaties tussen dingen, gaat in tegen de conventies van de architectuur, tegen elk denkbaar ordeningsprincipe, en brengt de discussie terug op de vraag hoe het bouwkundige stemmingen kan oproepen, van hoog verheven tot onnozel, en wat zonder die conventies de grens is van de architectuur, indien niet de erkenning van afwezigheid. De fundamentele paradox van de materie en de wil om uit het organische en het anorganische antwoorden te vinden op een dergelijke psychologie, maakt misschien empathie mogelijk die zich langs herleidbare lijnen afspeelt: de reactie op krachtige zuilen is vaak dat de energie wegstroomt, nauwe ruimten brengen vaak een verandering in de ademhaling tweeweg, of, vice versa, geen vernauwing maar juist een verbreding van de ademhaling; asymmetrie veroorzaakt lichamelijke pijn en is afstotend, terwijl een goedgebouwde ruimte zelfs als zodanig wordt ervaren wanneer men er geblinddoekt doorheen wordt geleid (een beeld ontleend aan Goethe); beleving van architectuur is dus geen tellen met de ogen, maar behoort tot het domein van directe lichamelijke gewaarwording. Wölfflin zou zeggen dat we ons met de ademhaling het meest direct kunnen uiten en dat zelfs de relatie tussen proporties en het tempo van de ademhaling veel zegt over innerlijke beleving. Maar het esthetische effect valt niet simpel te herleiden tot het functioneren van het ademhalingsorgaan; wat blijft is het immense probleem van de duiding van de bezieling die dingen uitstralen. Gesteld als een oud aristotelisch probleem: wat is het verschil tussen een levend en een dood lichaam wat betreft materie en vorm? In het ornament uit zich op overmatige wijze de wil om vorm te geven, een moment van genot en triomf te midden van de spanningen van het verticale en het horizontale, in Wölfflins woorden: 'Das Ornament ist Ausdruck überschüssiger Formkraft'. Het vrijelijk bloeien van een acanthusblad vanuit een eierlijst tart de idee van druk en gewicht; het is een ongrijpbaar, subjectief gemoduleerd retorisch en bouwkundig accent, een provocerende vorm van sprezzatura.¹⁶ In *Die Wiener Genesis* geeft Wickhoff deze voor-

15

M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Turijn 2000, (Engelse vert. door M. Verdicchio, *Sex Appeal of the Inorganic*, New York/Londen 2004), met name 18: 'Plastic Landscapes'.

16

De verwijzingen naar Vischeren Lipps zijn te vinden in Wölfflins *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, waaraan mijn

through it blindfolded (an image from Goethe), so that the architectonic impression is not a counting with the eyes but belongs to unmediated bodily feeling. Wölfflin will think that breathing is the unmediated organ of expression, and that one can raise the question for the inner moments of even the relation between proportions and the tempo of breathing. But the aesthetic effect is not based on a reductive characteristic of the organ, there is still an immense difficulty in understanding the animistic projection for things. In an old Aristotelian problem, what is the difference between a live and a dead body in respect of matter and form? The working of ornament is related to the excess of expression of the will to form, a moment of *jouissance* and triumph from the tensions of the vertical and the horizontal, in Wölfflin's phrase 'Das Ornament ist Ausdruck Überschüssiger Formkraft'. The free blooming of an acanthus leaf from the echinus defies the image of the pressure and weight, and belongs with the impalpable ictus, subjectively intoned, of speech, of tectonics, as provocative *sprezzatura*.¹⁶ Wickhoff in his *Die Wiener Genesis* states this exquisitely and for the lovely and humble acanthus, something Loos could not understand. 'All too willingly would the pendants have us believe that literature and art develop along straight lines, at first following an ascending line worthy of praise; then a blameworthy descending one. And they imagine themselves at the top of the pyramid, benevolently bestowing the well deserved crown of victory upon Sophocles and Phidias. One would do better to liken the course of poetry and figurative art to one of those beautiful Greek acanthus shoots that rises up, gives forth a branch which, in winding itself around, hides in its center a splendid flower, then lowers itself to the ground, only to rise up again and recommence the magnificent game of spirals; meanwhile, one each side, now above and now below, issue other impertinent sprouts that maliciously interrupt this regular alternation.'¹⁷

The problem of movement then becomes crucial and the experience of architecture not to be rendered static, is composed of movement of the experience of the continuum of space, of perspective without framing, of dispersals and sequence shocks. In Benjamin's work everything is transit and passage, the dissolution of the organic and the machinic dissolves also functional utilitarianism, and the naturalistic and organic metaphors deployed for architectural intentions. There is indeed a magnificent game of spirals, of loops and intermissions, transits and reversals. One returns the body to its architecture, not as a site for projective geometries, but as architecture in passage, as thing, immersed in transit and relativised in its hesitant openings, penetrable and penetrating, as liquid as it is solid. The professor of aesthetics Mario Perniola has meditated on Benjamin's phrase 'the sex appeal of the inorganic' where for the body feeling like a thing opens up purposelessness and a form of neutrality, suspense and artificiality, involved in a current transformation of a sensitive reductionism which moves to the minima that is in the approach of the thing. Largely considered under the rubric of fetishism this involves a floating ambiguity, and necessary, negation, which relates to any account of impersonal feeling, which is caught in a magnetic field of forces, so Perniola on Schelling's theory of music, that only the inorganic is essentially musical because sound depends on cohesion, and resounding is nothing other than the affirmation of cohesion.

16

The references to Vischer and Lipps can be found in Wölfflin's *Prolegomena zueiner Psychologieder Architektur*, from which my discussion is directly derived.

17

F. Wickhoff, *Römische Kunst*, Vienna 1895. For further detail see footnote 111 in F. Dal Co, *Figures of Architecture and Thought*, New York 1990, p. 159, note 111.

treffelijke beschrijving van de prachtige en nederige acanthus, iets wat Loos niet kon begrijpen. 'Maar al te graag doen de pedanten ons geloven dat literatuur en kunst zich langs rechte lijnen ontwikkelen, eerst langs een prijzenswaardige stijgende lijn en vervolgens langs een afkeurenswaardige dalende lijn. En zichzelf stellen ze zich daarbij voor op de top van de piramide, waar ze goedgunstig de welverdiende overwinningskroon aan Phidias en Sophocles schenken. Men zou de ontwikkeling van de poëzie en de figuratieve kunst beter kunnen vergelijken met een van die prachtige acanthusscheuten die omhoogschieten en zich vertakken; de tak wikkelt zich rond en verbergt in zijn binnenste een schitterende bloem; vervolgens daalt hij weer af naar de grond, enkel om opnieuw omhoog te schieten en weer te beginnen met het prachtigespiralenspel; intussen verschijnen aan iedere kant, nu eens boven en dan weer beneden, onbeschaamd nieuwe scheuten, die deze regelmatige afwisseling boosaardig onderbreken.'¹⁷

Nu wordt het probleem van beweging cruciaal, en de beleving van architectuur, willen we haar niet statisch maken, wordt gevormd door beweging, door de ervaring van het ruimtecontintuum, door perspectiviteit zonder inkadering, door verspreiding en onregelmatige opeenvolgingen. In Benjamins werk is alles overgang en voorbijgaan, in de desintegratie van het organische en het mechanische lost ook het functionele utilitarisme op, evenals de naturalistische en organistische metaforen die voor architectonische doeleinden worden gehanteerd. Er is inderdaad sprake van een schitterend spiralen spel, van lussen en onderbrekingen, overgangen en omkeringen. Men geeft het lichaam terug aan de architectuur, niet als locatie van projectieve meetkunde maar als architectuur op doortocht, als ding, steeds op weg naar iets anders, met aarzelende aanzetten waarmee zij zichzelf relateert, doordringbaar en doordringend, even vloeibaar als massief. Mario Perniola, professor esthetica, heeft een overdenking gewijd aan Benjamins zinsnede 'het sex-appeal van het anorganische': het gevoel, als ding, geeft het lichaam toegang tot doelloosheid en een vorm van neutraliteit, spanning en kunstmatigheid, verwickeld in een vloeïende transformatie, een sensitief reductionisme in de richting van het minimale, inherent aan de benadering van het ding. Voornamelijk gezien vanuit de context van het fetisjisme is hier sprake van een zwevende ambiguïteit, en noodzakelijkerwijs van een ontkenning die betrekking heeft op elke beschrijving van onpersoonlijk gevoel, gevangen in een magnetisch krachtenveld, zoals Perniola stelt over Schellings muziektheorie: dat alleen het anorganische in wezen muzikaal is, aangezien geluid afhankelijk is van samenhang en weerklank niets anders is dan de bevestiging van samenhang. Net als bij lichamen die tot elkaar worden aangetrokken, is het noch eenheid, noch bevredigde behoefte; 'de magneet creëert een permanent aantrekkingsveld, een continuüm van krachten die elkaar op verschillende wijzen doorsnijden'; het geeft de muziek toegang tot ruimtelijkheid, toegankelijkheid, naar-buiten-gerichtheid en het neutrale, een vorm van ontologische topologie, en maakt plaats voor netwerken en een altijd aanwezig ruimtelijk aanbod. Perniola vertaalde Benjamins *Passagen*-mythe naar een filosofie van overgang, waarin de sex-appeal van het anorganische afhankelijk is van de genereuze en gastvrije ruimtelijkheid van de wereld der dingen – lichamen, geluiden en gedachten – die ons eindeloos verwelkomen met een onbegrensde toegankelijkheid. De beweging van de aantrekking van lichamen verandert in dingen, als een belichaming, een extase.

bespreking direct is ontleend.

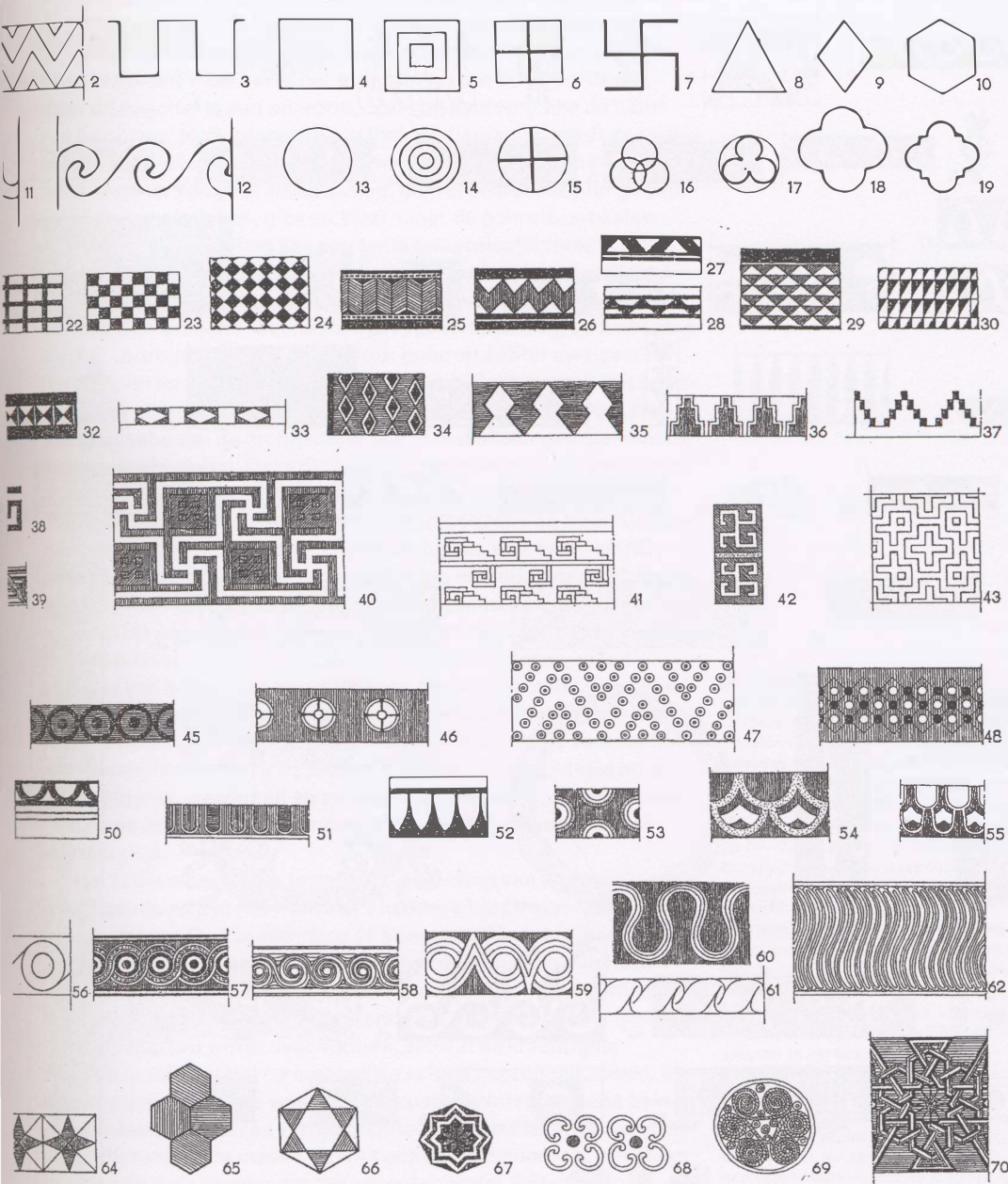
17

F. Wickhoff, *Römische Kunst*, Wenen 1895.
Voor meer details in F. Dal Co, *Figures of Architecture and Thought*, New York 1990, p. 159, noot 111.

Like bodies attracted to each other, neither unity nor need is satisfied, 'the magnet establishes a permanent field of attraction, a continuity of forces that variously intersect', it opens up music to spatiality, accessibility, outwardness and the neutral, a form of ontological topology, giving way to networks and to a spatial offer always present. Perniola translated Benjamin's *Passagen* mythos to a philosophy of transit, in which the sex appeal of the inorganic relies on the generous and hospitable spatiality of the world of things – bodies, sounds and thoughts – that infinitely welcome us with unlimited accessibility. The movement of the attraction of bodies becomes things, as externalisation, as the ecstatic.

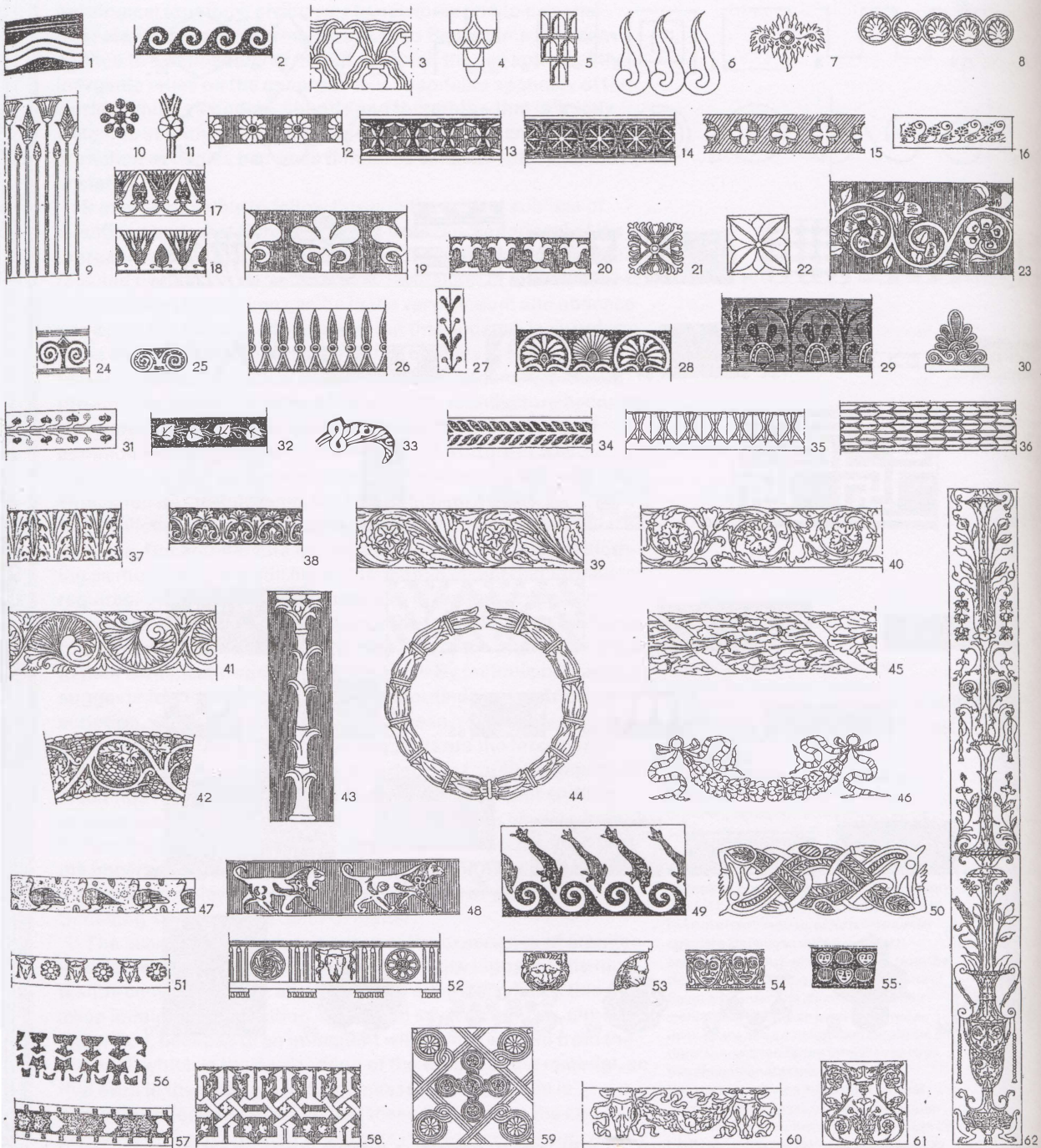
It may be possible to follow through the critical sublime of Graafland and what Benjamin refers to as the 'sex appeal of the inorganic', to return to the question of the tattooed body so firmly rejected by Loos, to understand the discussion of ornament now. In Graafland the sublime can be in the very vacuum and absence posited in the Loosian programme, but this negative is an uniform, as he shows for the Kunsthal by Rem Koolhaas in Rotterdam. In Benjamin the relation of the animate and inanimate is moved through the fetish character of commodity, architecture becomes generated by techniques, glass and steel, but the animate of commodities dreams a phantasmagoria of a future in which architecture figures. It cannot capture for itself the organic, it is enmeshed as the inorganic, but the inanimate as 'das Unheimliche' becomes the space of transit, the movement of passage. But architecture belongs to the cuts and folds of clothing as much as to the still life and immobile object that formalism requires. The inorganic of architecture is not just organised, it can animate. The argument requires the following: that the forms of architecture do not belong more or less to the intelligible than to their own plastic and tectonic means.¹⁸ By tectonic or plastic it suggests forms are shape shifting and outside geometrical prescription, whether fractal, fluent, Euclidean, rather they belong more to what D'Arcy Thompson suggests are the forces and fields of tensions in cellular life, invertebrates, or the complex of meanings that are shaped in an *Umwelt* with constant shifting boundaries, the plastic of the architecture, the *vis plastica*, belong to that shaping as physical process before being a *Bauen*; it is in the impersonal and anonymous folds, curvatures and pleats of the world, in its layering and interpenetration of which in Schelling's view it is the tailor of matter.

The search for an understanding of the experience of architecture, largely initiated by the work of Theodore Lipps for late nineteenth-century German aesthetics and art history, faced this only as an immutable opposition, one could say it as follows, although simplified, because of an immanent will form is worked from the material, which is the overcoming of the weight of the material, so that even in the most powerful of masses, because this is humanly understandable and that these feelings are the constituents of the deepest architectonic impression, the success of architecture being to allow the undifferentiated mass of the entire organ which still allows each part its purpose, without hindering or causing the body to suffer, thus our way of valuing the perfection and completeness of building is according to the measure we have of living creatures. There are internal and external moments, the external is that of limitations in space per se, and the second is mass which is required for something to be an indi-



-19). Simple geometric figures: (1) straight parallel lines; (2) zigzag lines; (3) crenelated or embattled line; (4) square; (5) square inscribed with cross; (7) swastika; (8) triangle; (9) lozenge or diamond; (10) hexagon; (11) undulate or sinuous meander; (13) circle; (14) concentric circles; (15) circle inscribed with cross; (16) interlocking circles; (17) trefoil inscribed in circle; (18) quarter with interposed square. Examples of geometric patterns. Rectilinear (20-43): (20) horizontal stripes; (21) vertical bars; (22) lattice; (25) chevron band; (26) dentate (white), or zigzag (shaded) band; (27, 28) zigzag bands with triangular variations; (29, 30) band with X pattern and vertical bars; (32) band with triangles, forming hourglass (white); (33) band with diamonds in and pattern; (35) counterchange pattern; (36) step band, counterchanged; (37) step, or corbie step, meander; (38) key meander, or double intersecting meanders interspersed with squares; (41) step-and-hook device; (42) Persian swastika; (43) fret pattern. Curved (44-62): (44-46) bands with disks and circles; (47) circle and dot pattern arranged in zigzags; (48) reticulated pattern (network) (49, 50) scalloped bands; (51) tongue pattern, or band of languets; (52) lanceolate or leaf (white), or ray (black) border; (53) concentric scale pattern enriched with chevrons; (56) running circles; (57) guilloche; (58) spiral meander; (59) variation of guilloche; (61) spiral ribbon; (62) strigil pattern. Design units (63-70): (63) lozenges forming a cross; (64) four-pointed stars; (65) honey-d star (hexagram) inscribed in a hexagon; (66) concentric eight-pointed stars; (67) peltas forming four-lobed rosette; (68) spiral ette; (69) interlaced knot.

CASE #65 ORNAMENT NU? 058/059



Natural motifs. (1, 2) Wave band and waves (Greek); (3) urns and water (Chinese); (4, 5) stalactite or honeycomb work (Islamic); (6, 7) flames (Chinese); (8) shells (Renaissance); (9) lotus flowers and buds (Egyptian); (10-15) rosettes; (16) floral stem (Greek); (17, 18) lotus flower and bud (Assyrian; Egyptian); (19, 20) lily (Gothic; Islamic); (21, 22) floral motifs forming a square rosette; (23) floral scroll, or rinceau; (24, 25) volutes based on stem and tendril (Greek); (26) stylized leaf; (27) olive branch (Greek); (28-30) palmette (Greek; Persian; Etruscan); (31, 32) ivy (Greek); (33) stylized acanthus (Moorish); (34) laurel chain (Greek); (35) tongue and dart (Greek); (36) laurel in scale pattern (Greek); (37, 38) acanthus (Byzantine; Roman); (39, 40) acanthus scrolls (late-antique); (41) palmette scroll (Greek); (42) vine scroll (Early Christian); (43) foliated shaft (Persian); (44) laurel wreath (Roman); (45) oak garland (Roman); (46) fruit festoon (Roman); (47) ducks (Greek; Etruscan); (48) lions (Assyrian); (49) dolphins and waves (Etruscan); (50) interlaced animal motif (barbarian); (51) ox skull, or bucranium, with rosettes (Roman); (52) bucranium, triglyph, and patera (Roman); (53) lion rotomata (Greek); (54) faces (Balinese); (55) faces (Bakuba); (56) anthropomorphic motif (primitive); (57) hearts; (58) arabesque with flowers (Islamic); (59) guilloche interlace with rosettes (Early Christian); (60) bucrania with festoon (Roman); (61) scrollwork with birds (Renaissance); (62) pilaster panel with floral candelabrum (Renaissance).

We kunnen wellicht dieper ingaan op het kritisch sublieme van Graafland en wat Benjamin als de 'sex-appeal van het anorganische' noemt en terugkeren naar de kwestie van het getatoeëerde lichaam dat door Loos zo krachtig wordt verworpen, om meer inzicht te krijgen in de discussie over het ornament in deze tijd. Bij Graafland kan het sublieme juist schuilgaan in het vacuüm en de afwezigheid waar het in het programma van Loos om draait, maar dit negatief is een on-vorm, zoals hij aantoonde aan de hand van Koolhaas' Rotterdamse Kunsthal. Bij Benjamin wordt de relatie tussen het bezielde en onbezielde toegelicht aan de hand van het fetisj-karakter van gebruiksartikelen, en wordt architectuur gegeneerd door technieken, glas en staal, maar de gebruiksartikelen dromen in hun bezieling van een fantasmagorische toekomst die vorm krijgt in de architectuur. Het onbezielde kan het organische niet inlijven, het zit gevangen in het anorganische, maar het wordt als 'das Unheimliche' wel de ruimte voor verandering, de beweging van het voorbijgaan. De architectuur behoort echter evenzeer tot het knippen en vouwen van kleding als tot het stilleven en het onbeweeglijke object waar ze volgens het formalisme thuishoort. Het anorganische van de architectuur wordt niet alleen georganiseerd, het kan ook bezielen. Deze redenering veronderstelt het volgende: dat de vormen van de architectuur niet meer of minder tot het begrijpelijke behoren dan tot hun eigen plastische en bouwkundige middelen.¹⁸ Met de woorden 'bouwkundig' en 'plastisch' wordt gesuggereerd dat vormen veranderlijk zijn en buiten geometrische voorschriften vallen, fractaal, vloeiend of euclidisch, maar eerder behoren tot wat volgens D'Arcy Thompson de krachten en velden zijn in het leven op celniveau, de ongewervelde dieren, of het complex van betekenissen die worden gevormd in een *Umwelt* met voortdurend verschuivende grenzen, de plasticiteit van de architectuur, de *vis plastica*, het vormen als een fysisch proces voordat het een 'Bauen' wordt; deze *vis plastica* zit in de onpersoonlijke en anonieme plooien, welvingen en vouwen van de wereld, in de gelaagdheid en wederzijdse doordringing die hij in Schellings visie tot stand brengt.

Het zoeken naar meer inzicht in de beleving van architectuur, vooral geïnitieerd in het werk van Theodore Lipps over laatnegentiende-eeuwse Duitse esthetica en kunstgeschiedenis, beschouwd dit enkel als een onverzettelijke tegenstelling. Men zou het als volgt kunnen formuleren, zij het versimpeld: door een innerlijke wil wordt het materiaal tot vorm verwerkt, wat betekent dat het gewicht van het materiaal wordt overwonnen, zelfs in de krachtigste massa's, omdat dit het op menselijke schaal begrijpelijk maakt, en het zijn deze gevoelens waaruit de diepste architectonische beleving bestaat; het succes van de architectuur bestaat eruit dat in de ongedifferentieerde massa van het geheel elk onderdeel zijn eigen functie behoudt, zonder dat het geheel er onder lijdt of er door wordt gehinderd; we beoordelen de perfectie en compleetheid van een gebouw dus eigenlijk volgens maatstaven die we aanleggen voor levende wezens. Er zijn interne en externe momenten: de externe zijn die van de beperkingen in de ruimte op zich, en het gegeven dat iets als massa, als individueel ding, wordt begrensd, zelfs beperkt en geconditioneerd door zijn omgeving; de innerlijke momenten bestaan, volgens de esthetische theorie van Vischer, uit regelmaat, symmetrie, proportie en harmonie. Vanwege het gewicht van materie, haar zwaarheid en neiging omlaag, de fundamentele spanningen tussen het materiële gewicht en de kracht van de vorm, beoordelen we alle andere verschijningsvormen naar het

18

De bespreking van de bouwkunde- en architectuurtheorie kan worden gevolgd in C. Joyce, *Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia 2003, bijlage IV, pp. 279–296. Voor D'Arcy Thompson zie *Growth and Forms*, Cambridge 1938. Het materiaal over Schelling is te vinden bij Perniola, op. cit., pp. 65–71 en 83–92. In de *Spätromische Kunstindustrie* zet Riegl zijn neokantiaanse en hegeliaanse synthese voort, waarin hij een formele beschrijving van de waarneming omvormt tot een geschiedenis van de kunst. Het concept van 'Kunstwollen', de wil tot vormen van specifieke tijdvakken, is ook gericht tegen een darwinistische materialistische interpretatie, en daarin onderscheidt hij zich van de Semperadepten. In zijn beschouwing van de bouwkunst van Egypte en Griekenland stelt hij in de monumentale architectuur een aversie vast tegen grote, open ruimten en een daarmee gepaard gaande nadruk op het oppervlak, en een streven vormen in de ruimte zo tweedimensionaal mogelijk weer te geven, wat hij afzette tegen het driedimensionale modernisme met zijn gevoel voor het ruimtecontinuüm waarvan kunst en architectuur als afzonderlijke onderdelen kunnen worden beschouwd. De laat-Romeinse kunst presenteert hij als een overgangsfaset tussen de Oudheid en de moderniteit. Het tweedimensionale oppervlak was voor de Egyptische en klassieke architectuur de gemeenschappelijke matrix. Zoals Conor Joyce opmerkt, wist Riegl op een uitzonderlijk formele en toch eenvoudige manier verschuivingen in de kunstgeschiedenis te verhelderen in termen van voorstellingen

For Massumi see *Parables for the virtual*, Durham and London 2002, especially pp. 181–184. Also A. Plotnitsky, 'Curvatures: Hegel and the Baroque' *Idealism without Absolutes* for the 'allegorising' spirals or Hegel's 'helicoids' and Deleuze's folds, Albany 2004, pp. 113–134, in: T. Rajan and A. Plotnitsky (eds.).

For the Marquesan Warrior see the catalogue of the Hoekstra/Hofstede *Polynesian Instant Geography* show, Stedelijk Museum Amsterdam 1999, Hoekstra/Hofstede *PIG*, and *Paleo Psycho Pop* no. 2 and 4, passim, Amsterdam 1998. See also my short notice 'Video ut non Videtur', PPP4: It almost certainly acted as a direct source for Friedrich's painting of 1815, which has become an emblem for romantic art, and an hieratic icon of 'the lone seeker of the infinite'. The frockcoated figure turned from the viewer, standing akimbo on the jagged basalt, balanced with a walking stick, the spray breaking below, has been taken as a kind of existential recovery of the individual over the general recovery of the power of nature. Only the agitation of the fox red hair gives an impression of conflict, and the image is often enlisted in the service of arguments for a non-specific theophany, oceanic feeling, contemplative figure, self-possessive individualism, etcetera. The source engraving has been used freely, deletions and changes take place, the profile of the warrior and the position of the spear being the most obvious. A curious survival, however, is the vegetation which implausibly is put on the rocks in the mid distance by Friedrich, echoing the Marquesan scene.

Also can be consulted K.v. den Steinen, *Die Marquesaner und Ihre Kunst*, 1925, 2 volumes. Reprint, New York 1969. The bibliography of von den Steinen lists 140 items. Also, of the older literature, the writing of W. Handy, *L'Art des Iles Marquises*, Paris 1938. For a very recent publication and study see G. P. Barbieri, *Tahiti Tattoos*, Cologne 1998, with an introduction by M. Tournier and an essay on 'The history of tattooing in Polynesia' which also includes passages from 'Noa Noa' by Paul Gauguin. See p. 66 for the young warrior engraving. G.H. Langsdorff, who had travelled during the Krusenstern voyage, wrote one of the first detailed accounts of tattooing in the islands, *Nachricht über die Tätowierung der Bewohner von Nukahiwa und der Washingtons-Insulaner*, Weimar 1811. The publications of A.J.P. Meyer for Galerie Meyer in Paris are listed in his magnificent two volumes, *Oceanic Art* with the photographs of Olaf Wipperfurth, published by Könemann in Köln, 1995, and for the Marquesas one should consult vol. 2 pp. 492–510. Meyer remarks: 'The Marquesans were tattooed quite literally all over, including in many cases on their genitals. From the tips of their fingers and toes, into their mouths and even under the hairline, the Marquesans were living and ongoing works of art', pp. 494–496.

vidual thing that it is bordered and even limited, even conditioned by its environment; the inner moments, following Vischer's aesthetic theory, are made up of regularity, symmetry, proportion, harmony. Because of the weight of matter, its heaviness and its tendency towards the ground, the fundamental tensions between the material weight and the power of form, and it is through the image of our own bodily existence that we judge all other appearances, even of formlessness and weightlessness.

In Mark C. Taylor's *Hiding* this return to the body is marked in performance art, or in architecture it is analysed in relation to the work of Tschumi. In Brian Massumi's *Parables for the Virtual*,¹⁹ especially in chapter eight 'Strange Horizon: Buildings, Biograms, and the Body Topologic' it is to the life of the body that his reflections turn, a pre-occupation shared by Graafland and Perniola, in its lived experience, which cannot be understood without reference to abstract-real processual dimensions. Massumi contends that these cannot be contained in Euclidean space and linear time; they must be topologically described using concepts of continuous variation, intensive movement, transpositionality, event, durational space, recursive duration, modulation, qualitative effect, biogram, feedback, etcetera. In the discussion of architecture and ornament one returns to the image of the Marquesan warrior, an image of a complete standing young warrior which it has been argued was the direct source for the iconic painting of Friedrich of the lone figure standing by the sea, and which has been the source of contemporary artistic response, the figure of the tattooed which Loos would reject, and which for Riegl showed the pre-technical necessity of decoration. The surface and skin so marked bear the inscription of the social production of desire and is itself desiring, the complex relationality no longer allows one thing of ornament or decoration as a part to the whole, or an economic superfluity. The marked surface opens up again the drift of experience, the problem of seams and patches, but in a different direction to Semper, it requires from the proprioceptive side awareness that its elements are twists and turns each of which is defined relationally, or differentially. . . before entering into relations with each other. That makes the relations entered into among elements a double relation differentiation. . . The elements fuse into a rhythm. The multiplicity of constituents fuses into a unity of movement. This is a vector space, not containable in metric space, it is a qualitative space of variation referenced only in its own movement. The tattoo of the Marquesan warrior which acts as such a provocation in the writing and work of the Dutch artist Hilarius Hofstede, returns in Taylor's *Hiding* and in Massumi's vector of space, as the discussion of ornament now.²⁰

My thanks to the editor of Oase and also to Henk van Engelen for his work on the text and digital transcription.

beeld van ons eigen lichamelijk bestaan, zelfs die van vormloosheid en gewichtloosheid.

In Mark C. Taylors *Hiding* wordt deze terugkeer naar het lichaam geschetst in de performancekunst, en met betrekking tot de architectuur geanalyseerd aan de hand van het werk van Tschumi. In Brian Massumi's *Parables for the Virtual*,¹⁹ vooral in hoofdstuk acht, 'Strange Horizon: Buildings, Biograms and the Body Topologic', gaan zijn beschouwingen over het leven van het lichaam, een gepreoccupeerdheid die hij deelt met Graafland en Perniola, de geleefde ervaring die niet kan worden begrepen zonder verwijzing naar abstract-reële processuele dimensies. Massumi stelt dat deze dimensies niet te plaatsen zijn in de euclidische ruimte en de lineaire tijd; ze moeten topologisch worden beschreven aan de hand van concepten van voortdurende verandering, intensieve beweging, transpositionaliteit, gebeurtenissen, ruimte/tijd, recursieve tijdsduur, modulering, kwalitatief effect, biogram, feedback, enz. In de bespreking van architectuur en ornament keert men terug naar het beeld van de Marquesaanse krijger, een beeld ten voeten uit van een jonge staande krijger waaraan, zoals wel is gesteld, het alom bekende schilderij van Friedrich van een eenzame figuur aan het strand direct is ontleend, en waarover door tijdgenoten veel is geschreven; de getatoeëerde figuur die Loos zou verwerpen, en waarin Riegl het bewijs van de pretechnische noodzaak van decoratie zag. Het aldus betekende oppervlak en de betekende huid dragen de inscriptie van de maatschappelijke productie van verlangen en zijn zelf verlangen; in de complexe onderlinge relaties kan een ornament of decoratie niet langer deel zijn van een geheel, of een economische overbodigheid. Het betekende oppervlak geeft weer toegang tot het geheel aan ervaringen, het probleem van naden en lapwerk, maar anders dan bij Semper, het vereist van de proprioceptieve kant het besef dat de elementen ervan draaiingen en bochten zijn die ieder afzonderlijk worden gedefinieerd in hun onderlinge relatie of differentiatie... voordat ze in relatie met elkaar treden. Dit maakt de relaties die worden aangegaan tussen elementen tot dubbel gedifferentieerde relaties... de elementen versmelten tot een ritme. De veelheid van samenstellen-de delen versmelt tot een eenheid van beweging. Dit is een lineaire ruimte die niet in een metrische ruimte te vatten is, een kwalitatieve van verscheidenheid die alleen refereert aan zijn eigen beweging. De tatoeage van de Marquesaanse krijger die in de geschriften en het werk van de Nederlandse kunstenaar Hilarius Hofstede zo'n provocerende functie heeft, keert terug in Taylors *Hiding* en in Massumi's vector van de ruimte, als de bespreking van het ornament in deze tijd.²⁰

Mijn dank gaat uit naar de redactie van Oase en ook naar Henk van Engelen voor zijn werk aan de tekst en de digitale transcriptie.

Vertaling: Bookmakers

van twee- en driedimensionale ruimten.

19
Voor Massumi, zie *Parables for the virtual*, Durham/Londen 2002, m.n. pp. 181—184. Ook: A. Plotnitsky, 'Curvatures: Hegel and the Baroque', in: T. Rajan, A. Plotnitsky (red.), *Idealism without Absolutes*, New York 2004, pp. 113—134, voor de 'allegoriserende' spiralen of Hegels 'helicoïden' en Deleuzes plooiën.

20
Voor de Marquesaanse krijger, zie B. Hoekstra, H. Hofstede, P.I.G. *Polynesian Instant Geography*, tent.cat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1999, en *Paleo Psycho Pop*, nr. 2 en 4, passim, Amsterdam 1998.
Zie ook mijn korte notitie 'Video ut non videtur', *Paleo Psycho Pop*, nr. 4; hij is vrijwel zeker de directe bron geweest voor Friedrichs schilderij uit 1815, dat een symbool van de romantische kunst is geworden en een hiëratisch icoon van 'de eenzame zoeker van het oneindige'. De figuur in geklede jas die met de handen in de zij en met zijn rug naar de toeschouwer op de puntige basaltblokken staat, leunend op zijn wandelstok, met beneden hem de brekende schuimkoppen, is wel opgevat als de overwinning van de *existentiële vernieuwing van het individu op de algemene vernieuwing van de natuurrachten*. Alleen de onrust van het knalrode haar wekt associatie met conflict, en het beeld wordt vaak opgevoerd om onder meer een niet-specifieketheofanie, onmetelijk gevoel, een peinzende figuur en beheerst individualisme te illustreren. De oorspronkelijke gravure is vrijgeïnterpreteerd, er zijn dingen wegelaten en veranderd, het opvallendste in het profiel van de krijger en de stand van de speer. Merkwaardig genoeg is op vrij onaannemelijke wijze nog wel de begroeiing aanwezig, door Friedrich geplaatst op de rotsen halverwege de horizon, als een echo van de Marquesaanse afbeelding. Ook kan men raadplegen: K. von den Steinen, *Die Marquesaner und Ihre Kunst*, 1925, 2 dln. New York 1969 (herdr., bibliogr. met 140 verwijzingen). Van de oudere literatuur o.a. het geschrift: W. Handy, *L'Ardes Iles Marquises*, Parijs 1938; voor een zeer recente publicatie en studie zie G.P. Barbieri, *Tahiti Tattoos*, Keulen 1998, met een inleiding door Michel Tournier en een essay over 'The History of tattooing in Polynesia', die ook passages bevat uit 'Noa Noa' van Paul Gauguin. Zie p. 66 voor de gravure van een jonge krijger. G.H. Langsdorff, die deelnam aan de Krusenstern-expeditie, schreef een van de meest gedetailleerde verslagen van de tatoeagepraktijken op de eilanden, *Nachricht über die Tätowierung der Bewohner von Nukahiva und der Washingtons-Insulaner*, Weimar 1811. De publicaties van A. J. P. Meyer voor Galerie Meyer in Parijs zijn opgenomen in zijn prachtigeweidelige *Oceanic Art*, 2 dln. (foto's Olaf Wipperfurth), Keulen 1995, en voor de Marquesanen moet men deel 2, pp. 492—510 raadplegen. Meyer merkt op: 'De Marquesanen waren letterlijk vrijwel overal getatoeëerd, in veel gevallen ook op hun genitaliën. Met tatoeages van de toppen van hun vingers en tenen tot hun mond aan toe en zelfs onder de haarlijn waren de Marquesanen levende en nooit-voltooid kunstwerken.' (pp. 494—496)