

What You See Is (Not) What You See



Were it not for the thin line separating the two expansive panes of glass, the worn and tattered chair-cover, and the rustic stone floor, one might be tempted to read the scene as an exterior, a type of porch-side view instead of being a view through a living room picture window. Interior and exterior seem to have merged together to become one, such at least is the impression conveyed from the proximity of the jagged Massullo cliff-side to the villa proper.

This old arm chair is emblematic of the villa itself. The folds, the creases and ripples in the fabric of the arm chair cover echo the crevices and rugged terrain of the Mediterranean cliff-side. Presumably, Curzio Malaparte once occupied this very chair. Not surprisingly, the spectre of Malaparte haunts the villa which was intended as a 'portrait in stone' of himself. Indeed, Malaparte's forceful personality determines, in advance, the very representation, and therefore reception, of the villa.

Just as Marlene Dietrich would only ever allow one side of her face to be photographed, similarly the Villa Malaparte may be photographed only from certain prescribed vantage points. Apparently, Malaparte once jokingly professed to a visitor, a certain Field Marshal Rommel (or was it Mussolini?) that he had not designed the villa but rather its surrounding landscape. Aside from having a propensity for melodrama, Malaparte evidently had a knack for mythmaking.

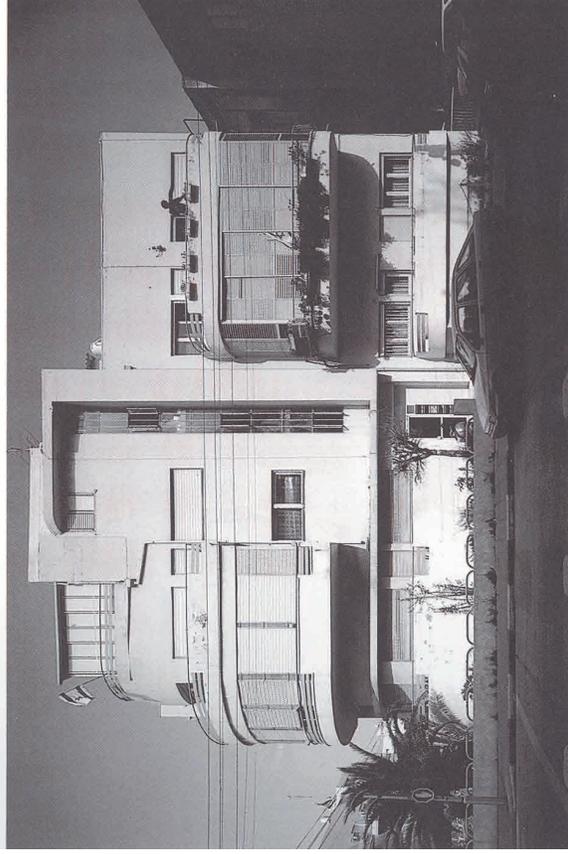
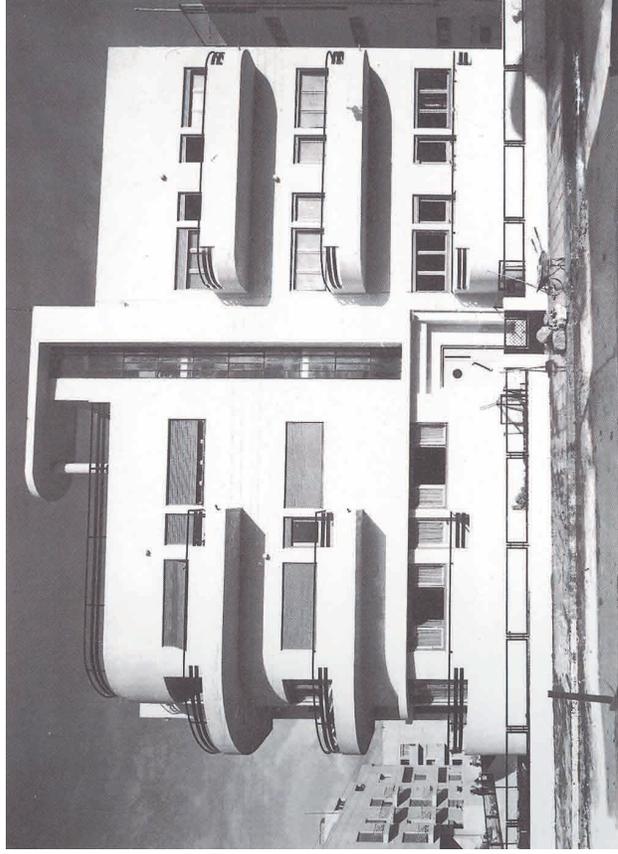
Casa Malaparte, Adalberto Libera/Curzio Malaparte, Capri, 1938-1940
Michael McDonough, *Malaparte. A House like me* (New York, 1999), 112-113

Als de dunne lijn die de twee enorme glasplaten scheidt, de versleten en haveloze stoelvertrek en de rustieke stenen vloer er niet waren, zouden we in de verleiding komen dit tafereel als een exterieur te interpreteren, een uitzicht vanaf een veranda in plaats van een uitzicht door het panorama naar een woonkamer. Interieur en exterieur lijken tot één versmolten, die indruk krijgt men althans door de nabijheid van de grillige kliffen van Massullo die naast de villa oprijzen.

Die oude leunstoel staat symbool voor de hele villa. In de vouwen, kreukels en plooien in de stof van de stoelvertrek herhalen zich de scheuren en rotspunten van de mediterrane kliffen buiten. Waarschijnlijk heeft Curzio Malaparte ooit zelf op deze stoel gezeten. Dat de geest van Malaparte nog altijd rondwaart in de villa, die bedoeld was als een 'portret in steen' van hemzelf, wekt geen verbazing. Sterker nog: Malapartes sterke persoonlijkheid bepaalt al van tevoren hoe de villa wordt afgebeeld en dus gezien.

Zoals Marlene Dietrich haar gezicht altijd maar van één kant liet fotograferen, zo mag de Villa Malaparte alleen vanuit bepaalde voorgeschreven gezichtspunten worden gefotografeerd. Malaparte schijnt ooit schertsend tegenover een bezoeker, een zekere veldmaarschalk Rommel (of was het Mussolini?), te hebben verklaard dat niet hij de villa had ontworpen maar het omringende landschap. Naast een voorliefde voor melodrama had Malaparte duidelijk ook een handje van mythevorming.

Casa Malaparte, Adalberto Libera/Curzio Malaparte, Capri, 1938-1940
Michael McDonough, *Malaparte. A House like me* (New York, 1999), 112-113



Before and after. Before: when this apartment building, indicative of the International Style as made manifest in Israel, particularly in Tel Aviv and Haifa, was new, exciting and barely lived in. After: when, over the years, signs of livedness have settled in and made their imprint, transforming the building's façade from perfection to imperfection, from the unique to the vernacular, from the 'international' to the merely 'national'. Within the language employed by a certain strain of architectural purism, one might be tempted to say that this building, once proudly displaying the streamlined machine aesthetic so characteristic of the time, has been utterly altered and made 'corrupt', as evidenced in the lower image.

Yet, alteration and corruption, in this context, may also mean a degree of comfort and instrumentality, despite regionalism and even nationalism being close at hand. Balconies and roof garden have been enclosed. A downspout is only one of many additions contributing to the general sense of clutter. The Israeli flag graces the building's façade not once, but twice, and both times in its more recent incarnation. We see, too, that the city has changed: electrical wires which otherwise connect communities now sever the image in half. It has even been necessary to plant a stop sign at the intersection on the left, just outside the frame. Whereas in the upper image, the pristine and unoccupied building poses proudly for the photographer, in the lower image, little attempt is made to maintain an appearance, as life goes on all around, at times spilling out into the street. Evidently nothing stays the same.

Chambell House, Ben-Ami Schuhmann, Tel Aviv, 1934/1992.
Nitsah Meisger-Samok, *Batim min ha-khol: Adrikhalut ha-signon ha-benle'umi be-Tel-Aviv, 1931-1948* (Tel Aviv, 1994), 119

Voor en na. Voor: een foto genomen toen dit appartementengebouw, een voorbeeld van de Internationale Stijl zoals die zich in Israël en met name in Tel Aviv en Haifa manifesteerde, nog nieuw en opwindend was en er amper in was gewoond. Na: toen de sporen van bewoning zich door de jaren heen hadden vastgezet en hun stempel hadden gedrukt, en de gevel van het gebouw van volmaakt naar onvolmaakt hadden getransformeerd, van uniek naar alledaags, van 'international' naar gewoon 'nationaal'. In het idioom dat binnen een bepaalde stroming van het architectonisch purisme gangbaar is, zou men geneigd zijn te zeggen dat dit gebouw, dat ooit zo trots de voor die tijd karakteristieke gestroomlijnde machine-esthetiek tentoonspreidde, nu onherkenbaar is veranderd en 'geperverteerd', zoals uit de onderste afbeelding blijkt.

In deze context kunnen verandering en ontering echter ook wijzen op een zekere mate van comfort en gebruiksgemak, al ligt regionalisme en zelfs nationalisme op de loer. De balkons en het dakterras zijn overdekt. Een regenpijp is maar een van de vele toevoegingen die bijdragen aan de rommelige totalindruk. Niet één, maar twee Israëlische vlaggen sieren de gevel, in beide gevallen in zijn meer recente uitvoering. We zien dat ook de stad is veranderd: elektriciteitskabels die gewoonlijk gemeenschappen met elkaar verbinden, snijden hier het beeld in tweeën. Het is zelfs noodzakelijk gebleken een stoplicht te plaatsen bij het kruispunt links, net buiten beeld. Terwijl op de bovenste foto het ongerepte gebouw trots poseert voor de fotograaf, is op de onderste weinig moeite gedaan om de schijn op te houden: aan alle kanten gaat het leven gewoon door, hier en daar tot op straat aan toe. Overduidelijk blijft niets hetzelfde.

Chambell House, Ben-Ami Schuhmann, Tel Aviv, 1934/1992.
Nitsah Meisger-Samok, *Batim min ha-khol: Adrikhalut ha-signon ha-benle'umi be-Tel-Aviv, 1931-1948* (Tel Aviv, 1994), 119



Seated comfortably around a brick fireplace are two gentlemen. They are wearing suits and have on their dress shoes. Despite there being no fire in the fireplace, a sense of cosiness is nevertheless suggested by the proximity of the sofa chairs and their arrangement around the fireplace. The gentlemen appear relaxed, engaged in deep conversation. We are reminded here of the famous line sung by Bing Crosby and Rosemary Clooney in *White Christmas*: *Later on, we'll conspire, as we dream by the fire . . .*

This, however, is not a perfect photograph; it could only be a perfect photograph if there was a glowing fire in the fireplace. That it is not a perfect moment is precisely what makes this photograph interesting, slightly curious. Occupying some three quarters of the image is a wall of rich, multiple surfaces: there is the brick of the fireplace, the mirror made up of twenty individual panels, which reflects a part of the surrounding room, including the three hanging glass lamps. On either side of the mirror, running from floor to ceiling, are two square marble columns. Attached to each column is a lamp with hanging fabric whose velvety folds, in turn, accentuate the patterning on the columns. The right half of the wall is taken up by what appears to be a built-in glass cabinet filled with shelves of stacked towels, or perhaps those fluffy robes with stitched insignia. Finally, above this glass cabinet, and reaching up to the ceiling, is another mirrored surface.

The gentleman seated on the right, instead of holding a cigar or a pipe, appears to be smoking from a hookah. Like the richness of the surrounding surfaces, this gentleman – seated cross-legged, head tilted and leaning back into the warm embrace of the over-stuffed sofa chair – so perfectly completes the image of pure opulence. Were this a club in our city we might want to consider taking out a membership.

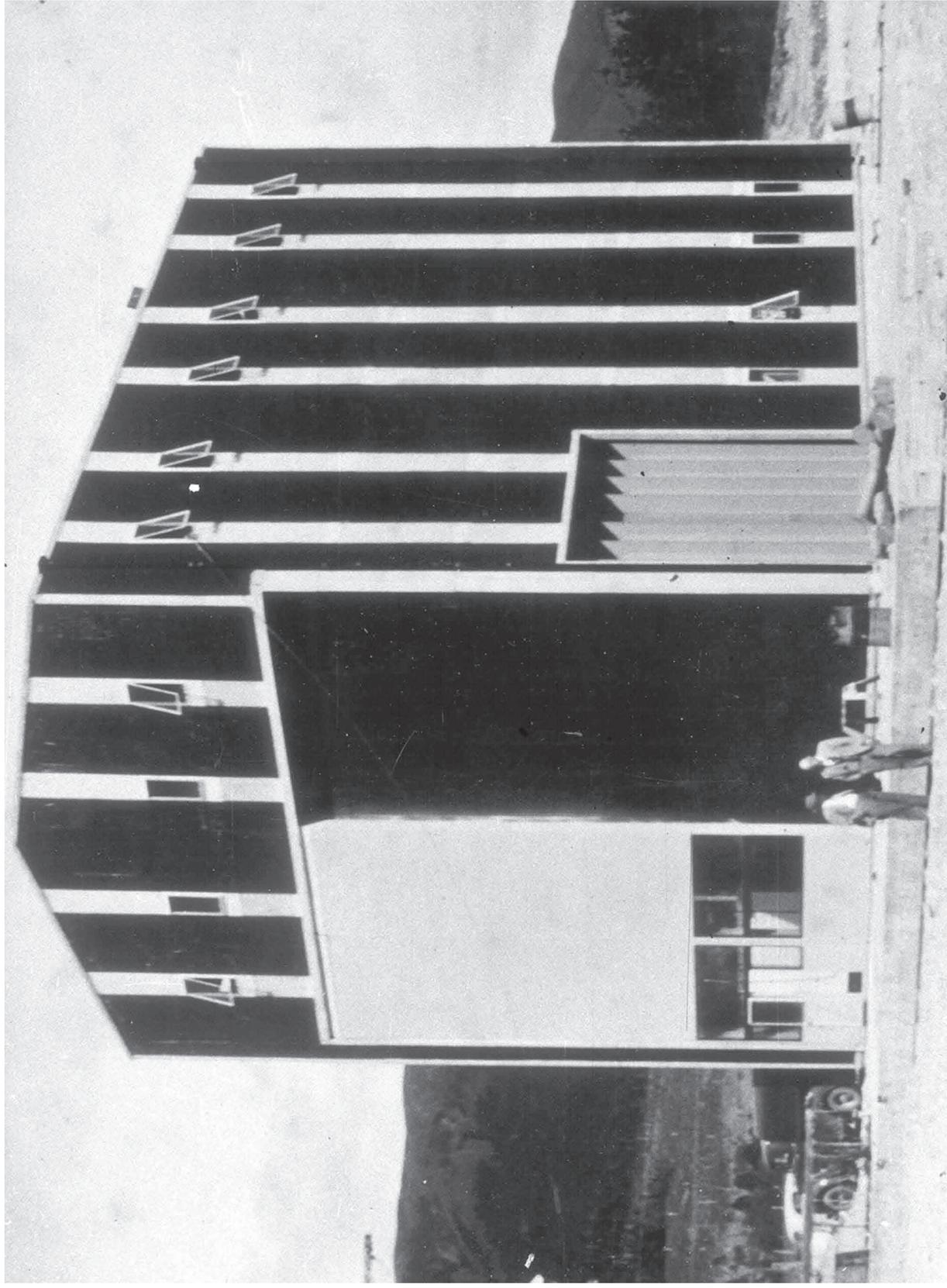
Adolf Loos, *Salon Kníže, Paris, 1927-28*
Burckhardt Rukschcio & Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*
(Salzburg/Wien, 1982), 336

Twee heren zitten behaaglijk bij een bakstenen open haard. Ze dragen beiden een pak en hebben hun nette schoenen aan. Er brandt weliswaar geen vuur in de open haard, maar de plaatsing van de twee leunstoelen zo dicht bij de haard roept toch een gezellige sfeer op. De heren lijken op hun gemak en gaan zo te zien helemaal op in hun gesprek. We moeten hier denken aan de beroemde regels die Bing Crosby en Rosemary Clooney zingen in *'White Christmas'*: *'Later on, we'll conspire, As we dream by the fire . . .'* [samen zullen we plannetjes smeden, als we dromen bij het haardvuur]

Een perfecte foto is dit echter niet: hij zou pas perfect zijn als er in de haard een vuur brandde. Juist het feit dat het geen perfect moment is, maakt deze foto interessant en enigszins curieus. Het beeld wordt voor driekwart gevuld door een muur met een rijk en afwisselend oppervlak: er is het baksteen van de haard, en er is een uit twintig afzonderlijke ruiten bestaande spiegel die een deel van de kamer weerspiegelt, inclusief drie glazen hanglampen. De spiegel wordt geflankeerd door twee rechthoekige marmeren zuilen die van de vloer tot aan het plafond lopen. Op elk van beide zuilen is een lamp bevestigd, behangen met een stof waarvan de fluwelige plooiën de tekening van het marmer accentueren. De rechterhelft van de muur wordt in beslag genomen door wat een glazen inbouwkast lijkt te zijn. Op de planken daarvan liggen stapels handdoeken, of misschien van die wollige badjassen met opgesikte insignes. Boven deze glazen kast ten slotte bevindt zich weer een spiegelwand, die tot aan het plafond reikt.

De heer rechts heeft geen sigaar of pijp in zijn hand, maar lijkt een waterpijp te roken. Net als de weelderigheid van de omringende oppervlakken roepen deze heren – met de benen over elkaar gezeten, het hoofd schuin en behaaglijk achterovergeleund in de warme omhelzing van de rijkelijk gestoffeerde leunstoel – het perfecte beeld op van pure luxe. Als het hier om een sociëteit in onze stad ging, zouden we zeker overwegen lid te worden.

Adolf Loos, *Salon Kníže, Paris, 1927-28*
Burckhardt Rukschcio & Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*
(Salzburg/Wien, 1982), 336



The form suggests a function of some sort but what that function might be exactly is not made evident by the form: some type of production factory, a hangar, a warehouse? There are a couple of steel drums scattered about, a pile of concrete rubble, but not much else which would provide a clue as to what goes on within. The look of the automobiles to the side of the building, and the dress of the two gentlemen out front, brings to mind the 1930s or 1940s. This, however, seems contrary to the architecture which, devoid of any ornamentation, recalls a more contemporary period.

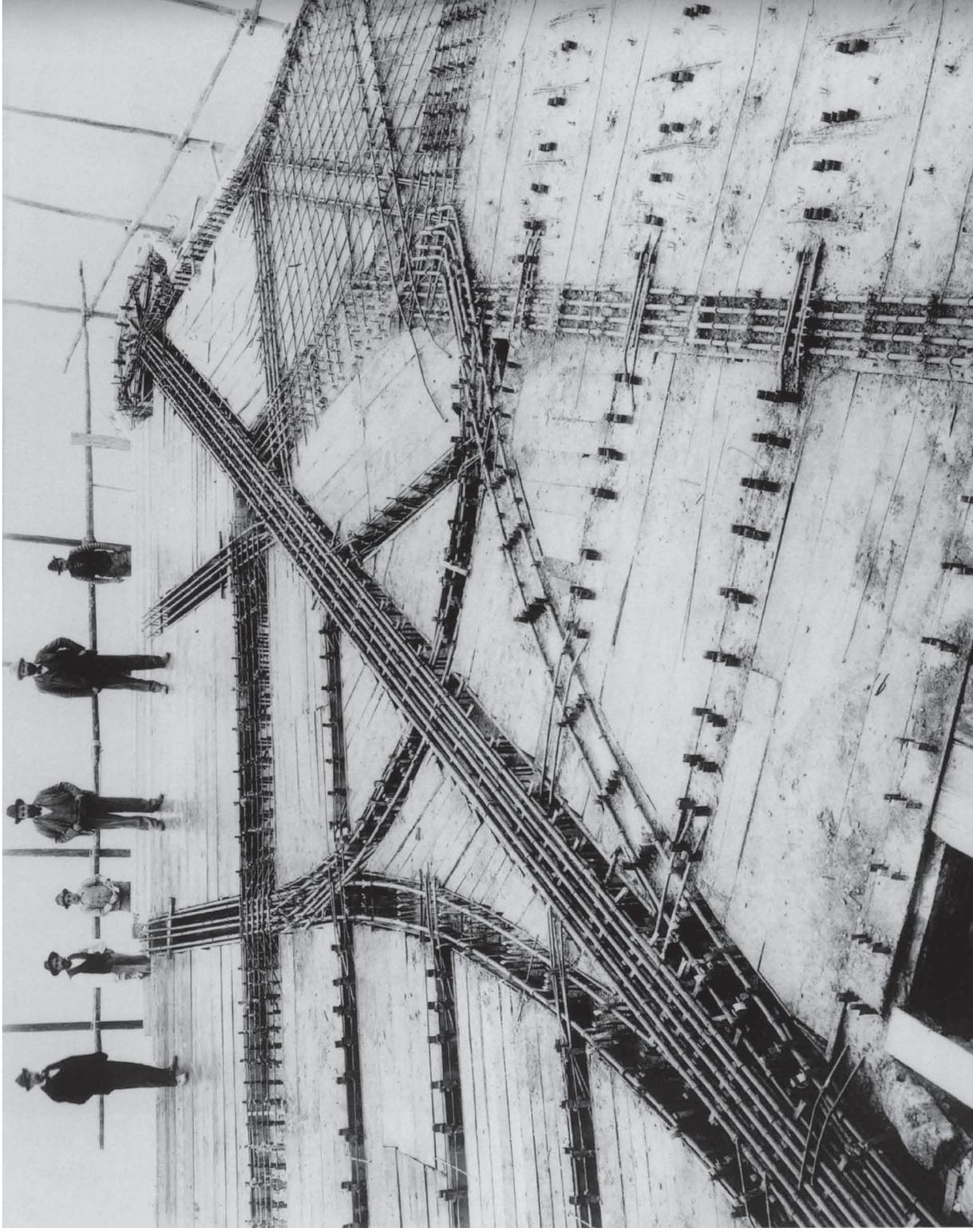
The minimal structure is certainly in keeping with its setting: an apparently barren and arid landscape. Judging by the length of the few shadows that are cast, the mid-day may be suggested. The structure has been photographed relatively close with a definite emphasis on verticality. The diagonal composition means that the right-side façade recedes toward the background so that, initially at least, it appears as if it is composed of a series of thin, angular columns when, in fact, the whole is a flat and even surface. Such a subtle confusion of reading is nevertheless what prolongs our engagement with this photograph. Indeed, the effect of the vertical thrust of light and dark bands is precisely what energises the architecture, making it thoroughly modern.

Kikiwa Transfer Station, F.H. Newman, Buller, 1956
Andrew Leach, *Frederick H Newman: Lectures on Architecture*, A&S Books, Ghent University, 2003 (Archives New Zealand / Te Whare Tohu Tuhituhinga o Aotearoa, Head Office, Wellington, New Zealand)

De vorm wijst op een bepaalde functie, maar welke precies wordt uit de vorm niet duidelijk: een of andere fabriek, een hangar, een pakhuis? Hier en daar staat een olievat en we zien een stapel betonpuin, maar verder zijn er weinig aanknopingspunten over wat zich binnen afspeelt. De auto's die naast het gebouw staan en de kleding van de mannen op de voorgrond doen denken aan de jaren dertig of veertig. Dit lijkt echter in tegenspraak met de architectuur, die met haar complete gebrek aan ornamentatie een recentere datum doet vermoeden.

Het minimalistische bouwwerk sluit zeker aan bij zijn omgeving: zo te zien een dor en onvruchtbaar landschap. Aan de lengte van de paar zichtbare schaduwen te zien lijkt het midden op de dag. Het gebouw is van vrij dichtbij gefotografeerd, waarbij de nadruk duidelijk op verticaliteit ligt. De diagonale compositie heeft tot gevolg dat de zijgevel naar achteren wijkt zodat deze, althans op het eerste gezicht, lijkt te bestaan uit een reeks smalle, rechte zuilen, terwijl het in werkelijkheid een glad en doorlopend oppervlak is. Deze subtiële verwarring in de lezing van de foto verlengt juist onze betrokkenheid. Sterker nog: de sterke verticale beweging van lichte en donkere banen is precies wat de architectuur verlevendigt en uitgesproken modern maakt.

Kikiwa Overslagpost, F.H. Newman, Buller, 1956
Andrew Leach, *Frederick H Newman: Lectures on Architecture*, A&S Books, Ghent University, 2003 (Archives New Zealand / Te Whare Tohu Tuhituhinga o Aotearoa, Head Office, Wellington, New Zealand)



Looked at one way, the labyrinthine network of steel rods, some running in straight lines, others branching off into curves, at times crossing one another, and which altogether take up some seven-eighths of the image, appear as a giant model train set operated by six boys playing at being engineers and conductors. Looked at another way, perhaps we have been made privy to a gathering of Futurists in the midst of installing their latest creation. A machine aesthetic, celebrating progress, speed and the new possibilities of steel.

Then again, we have the makings here of a complex foundation, with these six workers having momentarily stepped back so that the photographer might better be able to depict, and therefore attempt to decipher for the viewer, the abstract structure over which these men have laboured. Still, the questions remain: industrial, recreational or residential? Exterior or interior view?

A photograph is a form of document, in this case a progress report of sorts, recording a specific stage of production. A part of a moment has hereby been made permanently visible which was otherwise, one suspects, intended to remain invisible: the labyrinth of steel rods may be of interest to posterity, but was most likely always intended to be concealed, covered over. As such, this photograph truly represents a unique and privileged moment: it is at the level of the x-ray image in which we see beneath or through a membrane toward a buried skeletal structure. The composition of the rods, their turning and twisting, suggests an intricate and complex tropism – a heliotropic architecture.

L. Rovelli, *Villa Figari, Genova, 1903-1904*
Fonds 'Bétons armés Hennebique' (CNAM/Cité de l'architecture et du patrimoine,
Centre d'archives du XXe siècle Paris)

Men zou in het labirynthische netwerk van stalen staven, waarvan sommigen recht lopen, anderen afbuigen, elkaar hier en daar kruisen, en die bij elkaar zo'n zevenachtste van het beeld beslaan, een reusachtige modelspoorweg kunnen zien die wordt bediend door zes jongens die voor ingenieur of conducteur spelen. Een andere interpretatie is dat we hier getuige mogen zijn van een bijeenkomst van futuristen die druk doende zijn hun nieuwste creatie te installeren. De esthetiek van de machine, een hommage aan de vooruitgang, snelheid en de nieuwe mogelijkheden van staal.

Of we hebben hier te maken met de aanleg van een complexe fundering, en de zes bouwvakkers zijn even aan de kant gaan staan zodat de fotograaf beter een opname kan maken van de abstracte constructie waaraan deze mannen hebben gewerkt, in een poging die voor de kijker begrijpelijk te maken. Het blijft de vraag of het nu voor industriële, recreatieve of residentiële doeleinden moet dienen, en of we binnen of buiten zijn.

Een foto is een vorm van documentatie, in dit geval een soort voortgangsrapport dat een bepaald productiestadium vastlegt. Zo wordt met een momentopname permanent zichtbaar gemaakt wat, naar men vermoedt, onzichtbaar had moeten blijven: het labirynth van stalen staven is misschien interessant voor het nageslacht, maar het ligt er waarschijnlijk alleen om straks overdekt en verborgen te worden. Als zodanig geeft deze foto ons een werkelijk unieke kans: het is te vergelijken met een röntgenfoto waarmee we door een vlies heen het skelet kunnen zien dat eronder schuilgaat. De compositie van de staven, hun bochten en draaiingen, doen een complex en ingewikkeld tropisme vermoeden – een heliotropische architectuur.

L. Rovelli, *Villa Figari, Genova, 1903-1904*
Fonds 'Bétons armés Hennebique' (CNAM/Cité de l'architecture et du patrimoine,
Centre d'archives du XXe siècle Paris)



Without those children there this photograph would read as flat, simply lifeless, and the housing development as sterile, alienating. Seated on one of the front steps are a black boy and a white girl. On the sidewalk opposite them is a black girl on a tricycle. Together these children lend diversity to the repetition and sameness conveyed by the housing façades. Their different ethnicities, one suspects, is intended to suggest that all is right with the world, at least this part of the world.

A telephone pole casts a stark shadow across the girl on the tricycle who has raised her left arm to her forehead in order to block out the late afternoon, Californian sun. She remains half in shadow and half in light. In an image comprised primarily of straight lines and diagonals, we notice that the sidewalk begins to curve ever so slightly behind her. Branching off from the sidewalk, at regular intervals and receding into the distance, are cement paths leading up to each dwelling unit.

Whether intended or not, the photographer has positioned the camera at the edge of the sidewalk so that the view composed makes it difficult for us to determine whether each dwelling is a duplex or a quadruplex. In the shaded corner behind the boy and girl seated on the step is an unidentified object which we cannot help but notice in this otherwise manicured and prepared setting. Here there are no trees; their absence speaks to the newness and modernity of the place. Instead of trees there are poles and power lines marching and punctuating the roofs on the horizon.

Hacienda Village Housing, Richard Neutra, Los Angeles, 1942
© J. Paul Getty Trust. Used with permission.

Julius Shulman Photography Archive
Research Library at the Getty Research Institute

Als de kinderen er niet op stonden zou deze foto er vlak en levenloos uitzien, en de nieuwbouwwijk steriel en vervreemdend. Op het stoepje voor een van de huizen zitten een zwart jongetje en een blank meisje. Op het voetpad tegenover hen een zwart meisje op een driewieler.

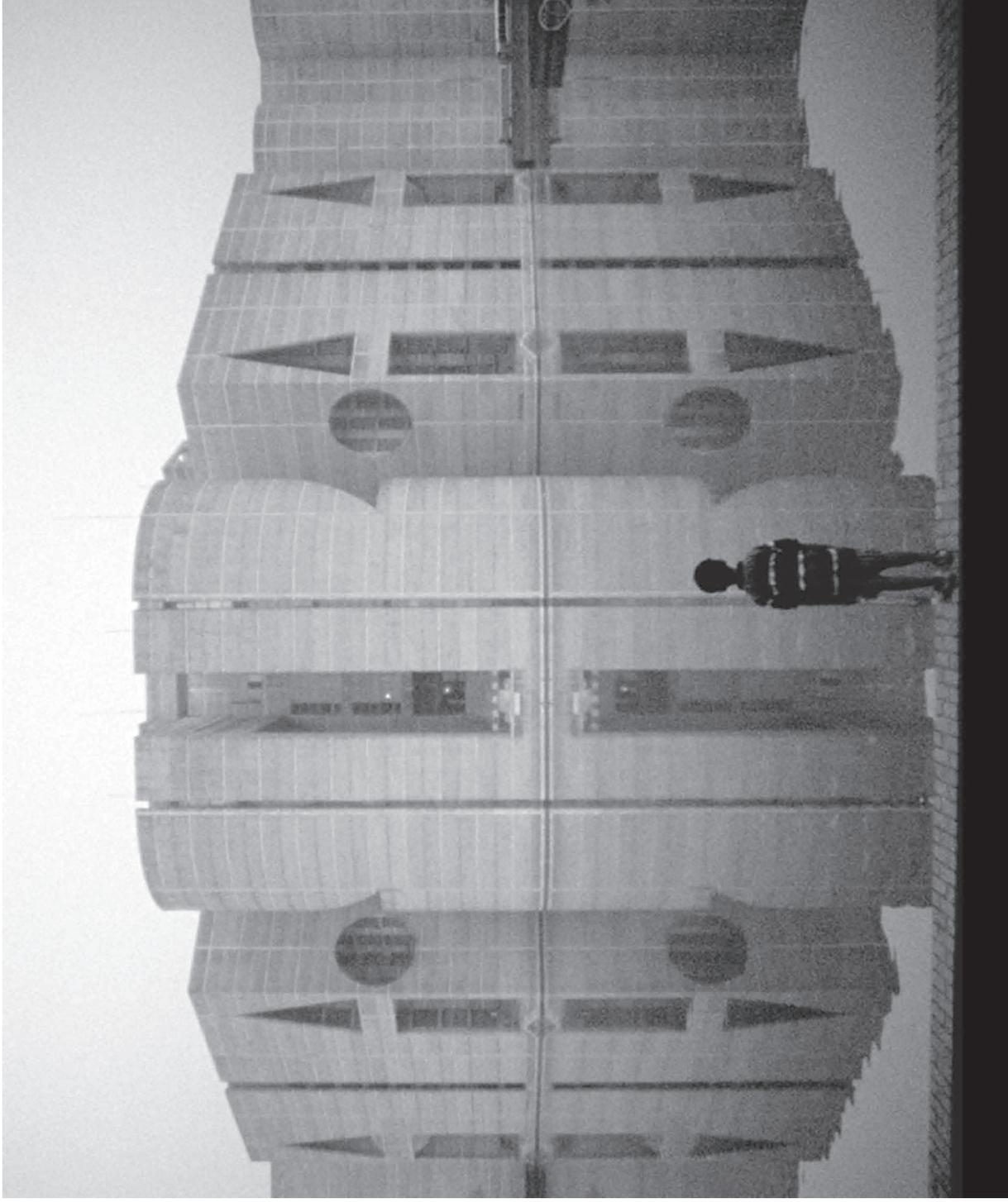
Tezamen brengen deze kinderen variatie in de herhaling en eentonigheid van de rij gevels. Hun verschillende etniciteit moet vermoedelijk suggereren dat het wel goed komt met de wereld, althans met dit deel van de wereld.

Een telefoonpaal werpt een scherpe schaduw over het meisje op de driewieler, dat haar linkerarm naar haar voorhoofd heft om de late Californische zon af te weren. Ze zit half in de schaduw en half in het licht. In het verder voornamelijk uit rechte lijnen en diagonalen opgebouwde beeld valt het ons op dat achter haar het voetpad heel licht afbuigt. Op regelmatige afstand van elkaar, en oplossend in de verte, lopen vanaf het voetpad betonnen paden naar elke afzonderlijke wooneenheid.

Al dan niet opzettelijk heeft de fotograaf de camera aan de rand van het voetpad geplaatst. Vanuit deze gezichtshoek valt moeilijk uit te maken of de woningen per twee of per vier zijn gegroepeerd. In de beschaduwde hoek achter de twee kinderen op het stoepje ligt een ongeïdentificeerd voorwerp waar ons oog onwillekeurig op valt in deze verder zo verzorgde en afgewogen setting. Er staan geen bomen; hun afwezigheid onderstreept de nieuwheid en moderniteit van deze plek. In plaats van bomen loopt langs de daken aan de horizon een ritme van palen en elektriciteitsdraden.

Woonwijk Hacienda Village, Richard Neutra, Los Angeles, 1942

© J. Paul Getty Trust. Gebruikt met toestemming.
Julius Shulman Photography Archive
Research Library at the Getty Research Institute



We see Kahn's National Assembly Building across a watery surface which, in turn, mirrors the Assembly, accentuating the complex cluster of linked spaces and gridded façade. We also see Kahn's architectural assemblage through the eyes of the young boy in the foreground, standing perfectly still just off centre at the watery perimeter. A dark figure against a grey-white ground, he provides an essential, but undefined, sense of scale; the horizontal stripes of his shirt perfectly countering the dark vertical recesses of the façade.

This boy mediates between us and the architecture, thus humanising all that is seen. What's more, as an exotic other, he serves to situate or locate us within an approximate time and space, being present-day Dhaka, Bangladesh. We have followed him and he has led us here to this place so that we may contemplate this intricate programme of religious and political functions. Incidentally, we are also free to take his picture. Needless to say, we shall acknowledge this gesture by way of financial compensation. Or could it be that we've never been to Dhaka, but have instead chanced upon this photograph whose realisation, whose very existence, is indebted to the cooperation of this young Bangladeshi boy, full of wonderment as he stares ahead toward the future? A future which need no longer resemble the West but is already there before him.

National Assembly Building, Louis Kahn, Dhaka, 1962-1983
From the film *My Architect*. By permission. © Louis Kahn Project Inc.
All rights reserved. www.myarchitectfilm.com

We zien Kahns parlementsgebouw aan de overkant van een wateroppervlak dat het gebouw weerspiegelt en het complexe samenstel van onderling verbonden ruimten en het gerasterde oppervlak van de gevel accentueert. We zien ook Kahns architectonische ensemble door de ogen van het jongetje op de voorgrond, dat doodstil, net naast het midden van de foto, aan de waterkant staat. Hij steekt donker af tegen de grijswitte achtergrond en geeft een essentieel, zij het niet nader gepreciseerd idee van schaal; de horizontale strepen op zijn shirt vormen een perfect tegenwicht voor de donkere verticale inspringingen in de gevel.

Deze jongen vormt de schakel tussen ons en de architectuur en vermenelijkt zo alles wat gezien wordt. Bovendien fungeert hij als de exotische ander die ons bij benadering situeert of lokaliseert in een bepaalde tijd en ruimte, namelijk het hedendaagse Dhaka in Bangladesh. We zijn hem gevolgd en hij heeft ons naar deze plek gebracht, zodat we kunnen mijmeren over dit ingewikkelde programma van religieuze en politieke functies. We mogen trouwens ook wel een foto van hem maken, als we dat willen. Onnodig te zeggen dat we tegenover dit gebaar een financiële vergoeding zullen stellen. Of misschien zijn we nooit in Dhaka geweest, maar hebben we deze foto toevallig gevonden, een foto die nooit tot stand was gekomen, nooit had bestaan, zonder de medewerking van dit Bengalese jongetje dat vol verwondering naar de toekomst staart – een toekomst die niet langer een westers aanzien hoeft te hebben, maar zich al wel aan hem vertoont.

Parlementsgebouw, Louis Kahn, Dhaka, 1962-1983
Still uit de film *My Architect*. Gebruikt met toestemming © Louis Kahn Project Inc.
Alle rechten voorbehouden. www.myarchitectfilm.com



A true merging of cultures, both within and without, that is what we have here. Our eye is naturally drawn to the centre, as all the converging lines direct our gaze to the vanishing point. Outside, beyond the sunken balcony, there is the city. We are, it seems, simultaneously in the Americas and Europe, evidenced by the office building on the left and the cathedral on the right. Inside we are elsewhere again, both of the past and in the present, both East and West. The solidity and segmentation, together with the decoration and punctuation of surfaces, evokes a Mexican atmosphere while the wooden floor, the screen-like windows and overall symmetry, recall something of the Orient.

Then again, the menorah seen against the window on the right, together with the jug positioned in perfect profile so that we may better admire its shape, or the saddled horse statuette on the coffee table, not to mention the chimerical figurine perched atop the balcony ledge, all tend to place us, yet again, elsewhere, recalling as they do other places, other cultures.

Arranged just so, these various objects are like actors assembled on a stage who have been directed to hold a particular pose. Indeed, the open plan interior has been photographed to appear rather stage-like, with the city appearing, just outside the windows and the open balcony door, as an elaborately painted backdrop. The overall lighting is a tad theatrical, almost artificial, whereby the whole scene is made filmic, somewhat fantastic. As such, those rusticated structural supports and rather leaden arches, by way of representation, have now become styrofoam, and those wonderful exotic objects – mere props brought in from some studio back lot. Then again, that could just be the postmodernism talking, but regardless, we have been made privy to an impressive and complex interior space.

Freeman House, Frank Lloyd Wright, Los Angeles, 1924
© J. Paul Getty Trust. Used with permission.
Julius Shulman Photography Archive
Research Library at the Getty Research Institute

Een ware versmelting van culturen, zowel binnen als buiten, dat is wat we hier zien. Ons oog wordt automatisch naar het midden getrokken, want alle convergerende lijnen sturen onze blik naar het verdwijnpunt. Buiten, voorbij het verzonken balkon, ligt de stad. We lijken ons tegelijkertijd in Amerika en Europa te bevinden, getuige het kantoorgebouw links en de kathedraal rechts. Binnen bevinden we ons weer ergens anders, zowel in het verleden als in het heden, in het Oosten als in het Westen. De robuustheid en de segmentering in combinatie met de inrichting en ritmische verdeling van oppervlakken roepen een Mexicaanse sfeer op, terwijl de houten vloer, de schermachtige ramen en algehele symmetrie oosters aandoen.

De menora die voor het raam rechts te zien is, plus de kan die precies in profiel is neergezet zodat we zijn perfecte vorm beter kunnen bewonderen, of het beeldje van een gezadeld paard op de koffietafel, om nog maar te zwijgen van het spookachtige figuurtje dat op de balkonrand zit, brengen ons echter allemaal weer in andere sferen, omdat ze associaties oproepen met andere plaatsen, andere culturen.

In deze opstelling doen de uiteenlopende voorwerpen denken aan acteurs die op een toneel zijn bijeengebracht en door de regisseur in een bepaalde pose zijn geplaatst. Het ruime, 'open plan'-interieur lijkt zelfs gefotografeerd als een soort toneel, waarbij de stad achter de ramen en de open balkondeuren fungeert als een tot in detail uitgewerkt decor. De algehele belichting is een rikkeltje teatraal, bijna kunstmatig, en geeft het hele tafereel een filmische, ietwat fantastische sfeer. Op deze manier weergegeven lijken de rustieke draagbalken en nogal logge overspanningen wel van piepschuim, en worden die prachtige exotische voorwerpen rekwisieten die van de rommelzolder van een studio zijn gehaald. Maar dat kan ook alleen maar postmodernistische praat zijn. Hoe dan ook: we hebben een indrukwekkend en complex interieur mogen aanschouwen.

Freeman House, Frank Lloyd Wright, Los Angeles, 1924
© J. Paul Getty Trust. Gebruikt met toestemming.
Julius Shulman Photography Archive
Research Library at the Getty Research Institute



No doubt, architectural ruins are inherently melancholic, made even more so when set against or within nature, especially autumnal nature, that is to say when nature retreats inward to recover, to sleep, to die. A folly which has itself become a part of nature has hereby been encountered deep in the woods, where it rests withering like the carcass of some great beast of yore, once majestic but now a decrepit image of its former self. The light is low and diffused; the air cold and damp.

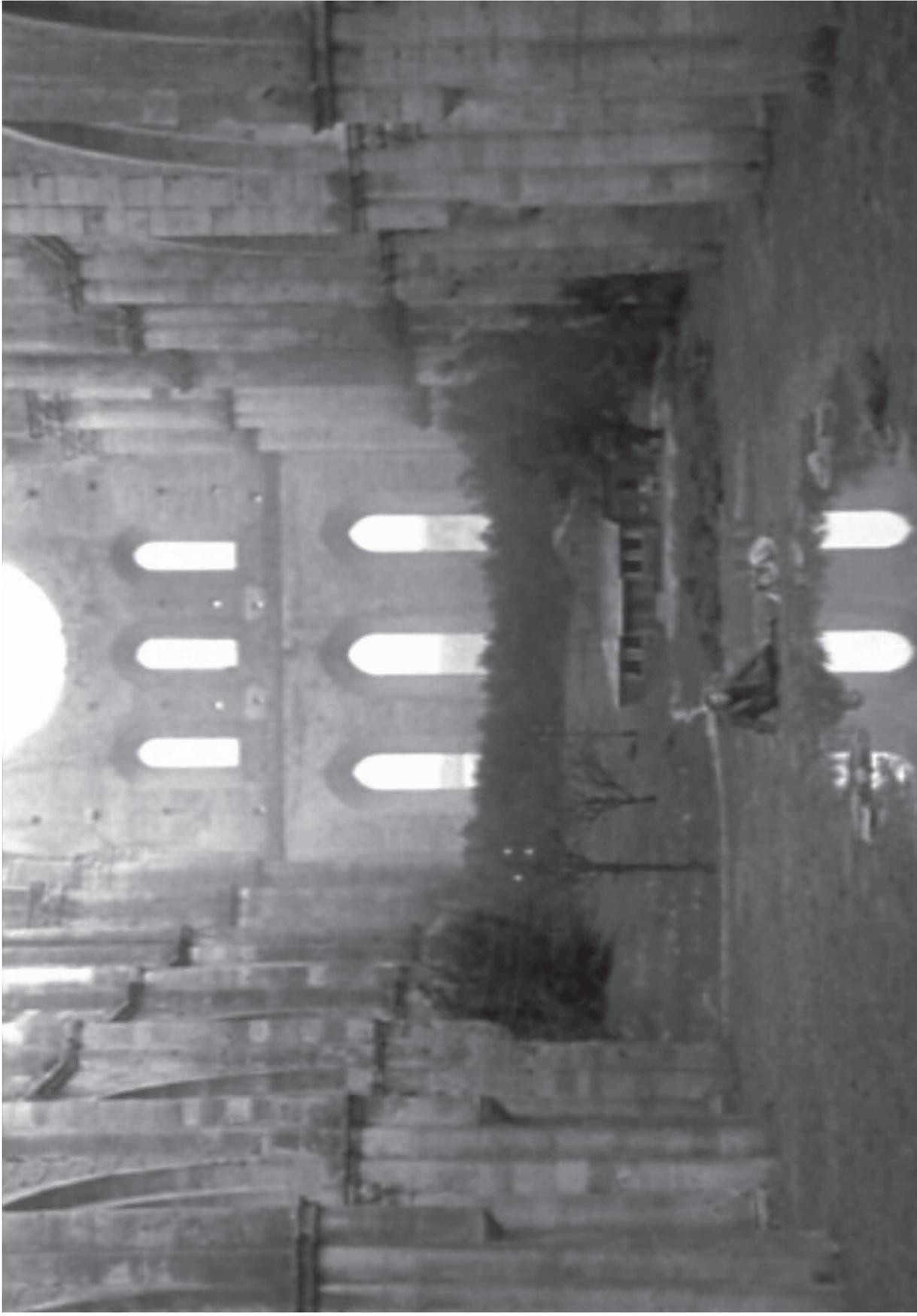
The figure on the left, having recently entered the frame or field of the image, serves as the essential 'repoussoir' of classical composition, not to mention as a surrogate of the viewer/spectator, a 'la Friedrich'. While the broken branch in the extreme foreground on the right recalls the severed, blood-ended stumps in certain of Van Ruisdael's landscape paintings. Yet, we are far from the nature dramas of Van Ruisdael or, for that matter, the religiosity of Friedrich, whose usual lone figure, in any case, is here paired with another who appears to be a young boy, barely visible as he blends into the general scene. Adult and child thus complicate a possible narrative. Are they father and son? What has brought the two of them to this place? Indeed, what is this place? What is its history? Does it possess a memory? Such would appear to have been the violent sweep of time that, were we capable of deciphering this ruin-as-text, we still wouldn't have a clue of what we had read.

Temple of Pan, Le Désert de Retz, 1770
Conway Library, Courtauld Institute of Art

Zonder twijfel bieden architectonische ruïnes een melancholische aanblik. Die melancholie is nog sterker als zo'n ruïne in een natuurlijke omgeving staat, vooral een herfslandschap, dat wil zeggen als de natuur zich naar binnen terugtrekt om te herstellen, te slapen, te sterven. Op de afbeelding zien we een folly die zelf onderdeel van de natuur is geworden, diep in het bos, waar het wegteert als het karkas van een reusachtig, ooit majestueus beest uit vervlogen tijden dat nu nog maar een schim is van zijn vroegere zelf. Het licht is zwak en diffuus, de lucht koud en vochtig.

De figuur links, die net het kader of beeldvlak van de foto binnen is komen lopen, fungeert als het essentiële 'repoussoir' van de klassieke compositie, en natuurlijk ook als plaatsvervanger van de kijker/toeschouwer, 'à la Friedrich'. De gebroken tak helemaal op de voorgrond doet denken aan de afgebroken, bloedige stompjes op bepaalde landschaps-schilderijen van Van Ruisdael. Toch bevinden we ons hier mijlenver van de natuurdrama's van Van Ruisdael, en trouwens ook van de religiositeit van Friedrich, wiens gebruikelijke eenzame figuur hier in elk geval gezelschap heeft van een tweede persoon, zo te zien een klein jongetje, amper te zien omdat hij opgaat in de omgeving. De aanwezigheid van volwassene en kind maakt het mogelijke verhaal gecompliceerder. Zijn ze vader en zoon? Wat heeft hen beiden op deze plek gebracht? Wat is dit trouwens voor plek? Wat voor geschiedenis heeft deze? Heeft het een geheugen? De tijd lijkt hier zo gewelddadig huisgehouden te hebben dat we, ook al zouden we deze ruïne kunnen lezen als een tekst, nog geen idee hadden wat we eigenlijk hebben gelezen.

Tempel gewijd aan Pan, Le Désert de Retz, 1770
Conway Library, Courtauld Institute of Art



Undoubtedly one of Tarkovski's most famous and arguably most reproduced images: a country cottage set inside a cathedral ruin. Once seen, it lingers on as an afterimage, imprinting itself on the memory of the viewer. That something else is askew, that things are not in proportion to one another – either the cottage appears too small or the cathedral too large – only serves to further enhance the impact that the image makes upon us. The mist in the background, together with the seated figure and the dog, whose image is reflected in the pond in front of them, contributes to the overall sense of enigma.

How are we to read this image? If the cathedral symbolises both the House of the Lord as well as the Body of the Lord then, by placing a country cottage within its nave, does this gesture reference the secularization of the sacred? Perhaps not. Still, one feels a mystery is being evoked, one which may be all around us, even within us. The sacred may well reside within a Russian country cottage just as it may reside within an Italian cathedral, and an abandoned one at that. The body in ruin? The reign of secularism?

Aside from the conjuring tricks of the cinematographer in cahoots with the director, the fusing of the divine with the everyday – the cottage within the cathedral – occurs not only in visions but also when memory is given free reign to speculate, to wander. To wander between past and present, between Russia and Italy. In naming nostalgia we construct a distance.

Untitled
Still from Andrei Tarkovski, 'Nostalghia' (1983)

Dit is ongetwijfeld een van Tarkovski's bekendste beelden en waarschijnlijk het meest gereproduceerde: een datsja die in de ruïne van een kathedraal staat. Heeft men het eenmaal gezien, dan blijft het hangen als nabeheld en grift zich in het geheugen. Dat er iets niet klopt, dat de dingen niet in de juiste verhouding tot elkaar staan – het huisje lijkt te klein of de kathedraal te groot – maakt de impact van het beeld alleen maar groter. De mist op de achtergrond en de zittende figuur op de voorgrond, met de hond die in het vijvertje vóór hen wordt weerspiegeld, dragen bij aan de raadselachtige sfeer van het geheel.

Hoe moeten we dit beeld interpreteren? Als de kathedraal zowel het Huis van de Heer als het Lichaam van de Heer symboliseert, verwijst de plaatsing van een datsja in het schip van de kathedraal dan naar de secularisering van het sacrale? Misschien niet. Toch heeft men het gevoel dat hier een mysterie wordt opgeroepen dat ons aan alle kanten omgeeft, misschien wel binnen in ons is. Het sacrale kan net zo goed huizen in een Russisch landhuisje als in een Italiaanse kathedraal, die bovendien verlaten is. Het lichaam in verval? De heerschappij van het secularisme?

Afgezien van de goocheltrucs die de cameraman in eendrachtige samenwerking met de regisseur bedacht, doet de versmelting van het goddelijke met het alledaagse – het huisje in de kathedraal – zich niet alleen in visioenen voor, maar ook als het geheugen de ruimte krijgt om te speculeren, te zwerven. Te zwerven tussen verleden en heden, tussen Rusland en Italië. Door nostalgie te benoemen scheppen we afstand.

zonder titel
Still uit Andrei Tarkovski, 'Nostalghia' (1983)

Vertaling: Auke van den Berg, Bookmakers

