

veranderen waren, geloofde Taut dat het mogelijk was individualisme en zelfbestuur uit te drukken door middel van kleur. Taut's optimistische kleur-gebruik in zijn architectuur weerspiegelt zijn verlangen om de burgers van licht en een gevoel van individueel eigendom te voorzien.

Taut zoekt toevlucht in Japan. In de jaren 1930 laat Taut de onrust in Duitsland achter zich en reist hij met zijn partner Erica Wittich naar Japan. Tijdens Taut's drieënhalf jaar durende verblijf aldaar wonen hij en Wittich in een eenvoudig traditioneel Japans huis dat bij de Shorinzan-tempel in de buurt van de stad Takasaki hoort. Omdat het moeilijk voor hem was om bouwopdrachten te verwerven, hield hij zich bezig met het ontwerp van industriële kunstvoorwerpen en met schrijven. Hij werd uitgenodigd om als ontwerper te werken voor een handarbeidatelier in Takasaki en ontwierp daar meer dan 300 objecten, zoals manden, lampen en kleine kastjes. Taut omschreef deze periode als een 'architectenvakantie'. In mentale zin bevond hij zich in een toevluchtsoord en hij legde zich bewust toe op een grondige studie van de traditionele Japanse architectuur. Tijdens zijn verblijf in dit toevluchtsoord werd hij werkelijk geraakt door de duidelijke harmonie tussen natuur, handarbeid en architectuur die hij er aantrof. Het was een ideaal plattelandleven dat vergelijkbaar was met wat hij zich in 1920 in *Die Auflösung der Städte* had gewenst.⁶ Al zijn bevindingen en waarnemingen, ook de documentatie van Taut's werk, werden kort daarna via verschillende boeken ter beschikking van de westerse wereld gesteld.⁷

In Japan werd Taut uitgenodigd voor een bezoek aan paleis Katsura, een bezit van de keizerlijke familie net buiten Kyoto dat in de zestiende eeuw door het keizerlijk hof was aangelegd. Katsura is gebouwd op een terrein van ruim 5,8 ha en bestaat uit een paleis, vier theehuizen, twee leeszalen en een wandeltuin rond een vijver met een voortdurend veranderende topografie. Taut werd diep geraakt door de perfecte verhoudingen van Katsura, met zijn harmonie tussen de gebouwen, hun beoogde functies en de omringende natuur. Hoewel alle onderdelen volledig onafhankelijk lijken, stralen ze een sterk gevoel van harmonieuze eenheid uit. De toegangspoort, de woongedeelten, de binnenruimten en de tuin streven betekenis na als afzonderlijke elementen, terwijl ze tegelijkertijd samenwerken als één

organisme. Ideologisch gezien was het Katsura-paleis volgens Taut een uniek voorbeeld van een samenleving die bestaat uit onafhankelijke en vrije individuen, waarbij alle relaties tussen gebouwen en tuinen een harmonieuze eenheid vormen.⁸

Taut zag in Katsura elementen van de moderne architectuur, zoals rationaliteit, de afwezigheid van ornament, transparantie en de functionele vloeibaarheid van de plattegrond, maar wat hij het meest koesterde was juist dat de essentie van de natuur er was omgezet in vorm. Taut ervoer keizerlijk paleis Katsura bijna als een kristallen huis — maar dan gemaakt van hout en gelegen in de landelijke omgeving van Kyoto.⁹ Het was een verwerkelijking die heel dicht in de buurt kwam van de tuinstad die hij had geïllustreerd in *Die Auflösung der Städte*. De in *Alpine Architektur* beschreven reis naar het kristallen huis en de documentatie van Taut's tweede bezoek aan keizerlijk paleis Katsura vormen een merkwaardige parallel van vreugdevolle opluchting na doorstane ontberingen. In de verhalen van *Alpine Architektur* konden pelgrims de diep kalmerende meditatieve ervaring die het kristallen huis bood, pas bereiken na het beklimmen van een steil bergpad en het oversteken van een waterval. Evenzo ervoer Taut de diepe bevrijding en opluchting tijdens een theeceremonie in het Shokin-tei-theehuis van Katsura pas, nadat hij het geconcentreerd had benaderd via smalle stenen bruggetjes en stapstenen. Het mentale toevluchtsoord dat hij in het verleden had bedacht, werd in zijn politieke toevluchtsoord eindelijk bewaarheid.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

⁶ Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte* (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2000 [1920]).

⁷ Zie verschillende boeken uit de jaren 1930: Bruno Taut, *Das japanische Haus und sein Leben* (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2000 [1937]); Bruno Taut, *Ich liebe die japanische Kultur: Kleine Schriften über Japan* (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2003); Bruno Taut, *Nippon mit europäischen Augen gesehen* (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2009 [1934]); Bruno Taut, *Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen* (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 2011).

⁸ Takashi Hasegawa, 'Nature, Garden City and Crystal House' in: Musashino Art University Taut Exhibition Committee (red.), *Bruno Taut 1880–1938* (Tokio: Musashino Art University, 1984), 54.

⁹ Takashi Hasegawa, 'Non-City or Witness of the Pastoral Landscape (1)', *SD: Space Design* 75 (1971), 98.

Sofia Singler

Melancholy Medicine Remedying the Excess Optimism of Contemporary Renderings

That architecture continues to exist, perform and exert influence through the image — alongside and in lieu of the physical reality of buildings — is an age-old actuality, but the dominance of a fervently uniform mood of cheerfulness therein is a more recent phenomenon. Hot air balloons, skeins of birds and dreamy bursts of light are hackneyed tropes not just of commercials, but of the typical contemporary rendering. Remarkably homogeneous in their optimism, today's renderings depict, in their shininess and splendour, states of idealised harmony, where the complexities and contrapuntal notes of architecture and urbanism have been resolved into an unblemished denouement. An unending smile is a disquieting characteristic in a person; does architecture's perpetual jolliness not also reek of ill?

Studying such hyper-happy renderings, Hippocrates would diagnose contemporary society with excessively high blood concentrations, that is, being toxically sanguine in temperament. He would also propose a treatment: Hippocratean humourism suggests that excess sanguineness is cured by a dose of melancholy.

Illness, Intellectualism, or Both?

For a significant portion of Western European history, melancholy was a central cultural idea that framed social, medical and epistemological norms.¹ Today, it is a category of little public interest, confused with related but distinctly different conditions such as clinical depression and apathy — or, in aesthetics, characters of ruination and memorialisation.²

The word 'melancholy' comes from the Greek μέλαινα χολή, or *melaina chole*, later *melancholia*, 'black bile'. Premodern humourism sought to explain illness with reference to the levels of four bodily fluids, humours, in humans; pathological conditions were attributed to imbalances among the four.³ Blood was associated with the sanguine, phlegm with the phlegmatic, yellow bile with the choleric

and black bile with the melancholic temperament. The last was characterised by seriousness, quietness and introversion, as well as a preoccupation with suffering and justice.

Despite or indeed because of its rootedness in the sorrowful and dark, however, melancholy led to productive criticality — a facet contemporary misunderstandings tend to neglect.⁴ It combined the emotional with the intellectual, and the sentimental with the analytical. If depression was 'melancholy minus its charms', then melancholy was depression plus charm.⁵ By reason of its predilection for observing a broken world, melancholy inevitably resulted in bouts of sadness, but ultimately led to refined knowledge and understanding. Aristotle famously asked: 'Why is it that all men who have become outstanding in philosophy, statesmanship, poetry or the arts are melancholic, or are infected by the diseases arising from the black bile?'⁶

In the sixteenth and seventeenth centuries, melancholy's association with intellectualism furthered the cult of the artistic genius, contributing to the well-worn and partially still extant image of the lone, gloomy mastermind producing great works of art. Albrecht Dürer's *Melencolia* (1514) depicts Melancholy as a sage thinker engrossed in pensive

¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, edited by Angus Gowland (London: Penguin, 2021 [1621]).

² Jennifer Radden (ed.), *The Nature of Melancholy from Aristotle to Kristeva* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 4–11.

³ It should be noted that melancholy has a near-exact counterpart in Indian Ayurvedic medicine, Chinese traditional medicine and other non-Western traditions.

⁴ Radden, *The Nature of Melancholy*, op. cit. (note 2), 12–17.

⁵ Susan Sontag, *Illness as Metaphor, and, AIDS and Its Metaphors* (London: Penguin, 1991), 23.

⁶ Aristotle, *Problems*, Vol. II (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), 153.

Sofia Singler

Melancholie als medicijn Het verhelpen van overmatig optimisme in hedendaagse *renderings*

Dat de architectuur bestaat, functioneert en invloed uitoefent via beelden — naast zowel als in plaats van via de fysieke werkelijkheid van gebouwen — is een eeuwenoude realiteit, maar dat zulke beelden worden gedomineerd door een uitgesproken uniform vrolijke stemming is een recenter fenomeen. Heteluchtballonnen, vogels in de vlucht en dromerig-sprankelend licht: het zijn afgezaagde stijlfiguren die niet alleen in reclames, maar ook in de typische hedendaagse *renderings* voorkomen. Computersimulaties zijn tegenwoordig opmerkelijk homogeen optimistisch en verbeelden in al hun pracht en praal een toestand van geïdealiseerde harmonie waarbij de complexiteit en contrapuntische noten van architectuur en stedenbouw zijn opgelost in een onberispelijk eindresultaat. Een eeuwig glimlachende mens is verontrustend; ruikt de eeuwige opgewektheid van de architectuur niet net zo kwalijk?

Hippocrates zou bij het bestuderen van dergelijke hypergelukkige simulaties de diagnose stellen, dat de huidige maatschappij aan een te hoge concentratie bloed lijdt, dat wil zeggen: aan een toxisch sanguinisch temperament. Hij zou ook een behandeling voorstellen: in Hippocrates' humorenleer wordt gesuggereerd dat een overmatig sanguinisch temperament kan worden genezen door een dosis melancholie.

Ziekte, intellectualisme, of allebei? Gedurende een aanzienlijk deel van de West-Europese geschiedenis was 'melancholie' een centrale culturele notie die de basis vormde van maatschappelijke, medische en epistemologische normen.¹ Tegenwoordig is het een categorie waarvoor weinig publieke belangstelling bestaat en die vaak wordt verward met verwante, maar duidelijk verschillende toestanden als klinische depressie en apathie of, in de esthetiek, met karakteristieken van ruïnes en herdenking.²

Het woord 'melancholie' stamt af van het Griekse μέλαινα χολή, of *melaina chole*, later

melancholia, 'zwarte gal'. De premoderne humorenleer probeerde ziekte te verklaren aan de hand van de mate waarin vier lichaamssappen, humoren, in de mens aanwezig waren; men schreef pathologische aandoeningen toe aan een gebrek aan evenwicht tussen deze vier humoren.³ Bloed werd geassocieerd met het sanguinische; slijm met het flegmatische; gele gal met het cholerische en zwarte gal met het melancholische temperament, deze laatste gekenmerkt door ernst, rust en introversie, en een preoccupatie met lijden en rechtvaardigheid.

Ondanks of juist dankzij haar worteling in de droefenis en het duister leidde de melancholie echter tot productieve kritiek — een facet dat in hedendaagse misverstanden nogal eens over het hoofd wordt gezien.⁴ De melancholie combineerde het emotionele met het intellectuele en het gevoelige met het analytische. Aangezien depressie werd gezien als 'melancholie zonder charme', werd melancholie opgevat als depressie met toegevoegde charme.⁵ Door haar neiging de wereld als gebroken te beschouwen, resulteerde de melancholie onvermijdelijk in vlagen van droefheid, maar leidde zij uiteindelijk ook tot verfijnde kennis en begrip. Een van de beroemdste vragen van Aristoteles is, hoe het toch komt dat alle mensen

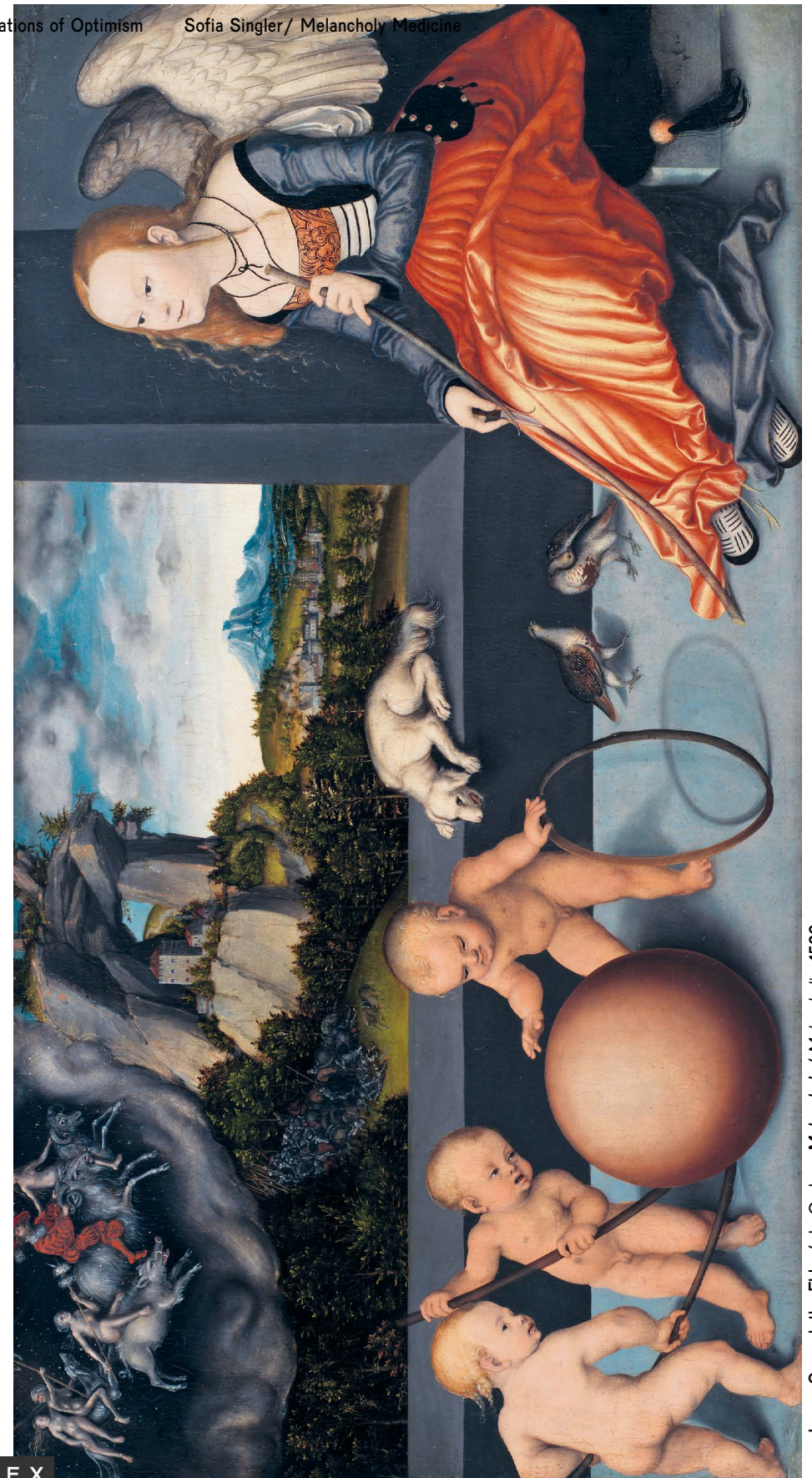
¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, geredigeerd door Angus Gowland (Londen: Penguin, 2021 [1621]).

² Jennifer Radden (red.), *The Nature of Melancholy from Aristotle to Kristeva* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 4–11.

³ Opgemerkt zij dat de melancholie bijna exacte tegenhangers heeft in de Indiase Ayurvedische geneeskunde, in de Chinese traditionele geneeskunde en in andere niet-westerse tradities.

⁴ Radden, *The Nature of Melancholy*, op. cit. (noot 2), 12–17.

⁵ Susan Sontag, *Illness as Metaphor, and, AIDS and Its Metaphors* (Londen: Penguin, 1991), 23.



Lucas Cranach the Elder / de Oudere, *Melancholy* / Melancholie, 1532

contemplation. Lucas Cranach the Elder, in turn, in *Melancholy* (1532), renders the eponymous protagonist as a thoughtful figure analytically watching over a sphere — the Earth — with dancing putti, all of life's joys, beside it. By virtue of her thoughtful pose and careful mind, she keeps the beasts afar in the background and holds chaos at bay.

In the aristocratic courts of France, the intellectually laden, contradictory qualities previously associated with melancholy were substituted by sanitised, romanticised images of sweet sorrow. The need to appease the *haute monde* thrust the focus from previous topoi of pensive observation and subsequent civic engagement to bourgeois ennui. In essence, melancholy was reduced to apolitical, lacklustre gloom used for poetic effect in art. The Enlightenment's search for truth ought to have dovetailed with melancholy's rootedness in critique, but its emphasis on clear-cut order and morality in art bred suspicion towards melancholy's intrinsic ambivalence.

As Western medical knowledge rejected its ancient roots in favour of empirical research, melancholy became equated with delusion and depression. By the eighteenth and nineteenth centuries, melancholy had lost its association with creativity and critique, and was considered a physio-pathological disorder of the brain. In *Mourning and Melancholia* (1917), Sigmund Freud described mourning as a healthy response to the loss of something specific, but melancholy as a reaction to the loss of something obscure, unattainable or non-existent.⁷ The latter's resistance to precisely determinable causal effect made it menacing.

It is important to distinguish between melancholy and the sublime on the one hand, and melancholy and nostalgia on the other. The sublime deals with extremes, melancholy with a contemplative in-between. Melancholy is not sparked by 'a note of surprise or terror that robs the beholder of breath; it begins, instead, with a sense of internal expansion'.⁸ The productive capacity of the sublime lies in its transformation of initial awe to gratitude and appreciation in the beholder. As a less determinate aesthetic emotion, melancholy does not dictate specific emotional outcomes, but instead relies on reflection as a means to arrive at unspecified ends.⁹

Nostalgia, then, fetishises loss with passivity and longing. Melancholy, in contrast, takes to action and at least ponders, if not realises, change. Much like the sublime, nostalgia is more

determined in character than melancholy, for it venerates pinpointed moments of the past as more valuable than the present. Melancholy is 'intellectually empowering' precisely because it remains suspended in a realm of 'aesthetic yearning' that is unattached to a particular time or place.¹⁰ More about transmutation than pronouncement, melancholy 'enfigures a situation, constitutes a scene where certain kinds of images can be assembled, events of a certain kind can occur, and certain kinds of processes can transpire'.¹¹

The Pictorial Tradition of Melancholy

The very first images in the melancholic tradition were depictions of Melancholy personified, and represented as one of the four humours in catalogue format. As an excess of black bile, she was linked to sombre tones, serious moods and murky affects, which permeated subsequent melancholic imagery for centuries to come. Michel Foucault, among others, listed coldness, blackness, dryness and heaviness as the key attributes shared by the melancholy humour and its namesake subjectivity, albeit constituting a 'qualitative coherence' rather than strict set of definitive characteristics.¹²

Other typically melancholic qualities include scalelessness, timelessness, uncanniness and sometimes even absurdity — qualities that evoke feeling, but rather than the awe of the sublime or the loss of nostalgia, a more nebulous nuance of the undetermined. Because melancholy is fundamentally linked to the contemplation of societal justice and civic values, morals and ethics, the city became the typical milieu for the melancholic image, fortifying melancholy's association with urban more than rural settings.

7

Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, translated by Shaun Whiteside (London: Penguin Books, 2005).

8

Karen Lang, 'The Far in the Near', *Art Bulletin* 89 (2007), 26.

9

Emily Brady and Arto Haapala, 'Melancholy as an Aesthetic Emotion', *Contemporary Aesthetics* 1 (2003).

10

Michael Ann Holly, 'The Melancholy Art', *Art Bulletin* 89 (2007), 13.

11

Hayden White, 'The Dark Side of Art History', *Art Bulletin* 89 (2007), 22.

12

Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, translated by Richard Howard (New York: Vintage Books, 1965), 117–125.

die uitblinken in de filosofie, staatskunde, poëzie of kunsten een zwaarmoedig temperament hebben, met andere woorden, lijden aan ziekten die voortkomen uit de zwarte gal?⁶

In de zestiende en zeventiende eeuw bevorderde de associatie van melancholie met intellectueelisme de cultus van het artistieke genie. Dit droeg bij aan het welbekende en deels nog steeds bestaande beeld van het eenzame, sombere, meesterwerken producerende supertalent. Op Albrecht Dürer's *Melencolia* (1514) staat de melancholie afgebeeld als een wijze denker die verzonken is in somber gepeins. Op Lucas Cranach de Oude's *Melancholy* (1532) wordt ze weergegeven als een bedachtzame figuur, haar analytische blik gericht op een bol — de Aarde — geflankeerd door een aantal cherubijnen — de vreugden des levens. Zij houdt dankzij haar bedachtzame houding en ordentelijke geest de beesten in de achtergrond — de chaos — op afstand.

Aan de aristocratische hoven van Frankrijk werden de intellectueel beladen, tegenstrijdige eigenschappen waarmee melancholie eerder werd geassocieerd, vervangen door steriele, geromantiseerde beelden van zoet verdriet. Om de *haute monde* te sussen, verlegde men de aandacht van eerdere clichés als peinzende observatie en het daaruit voortvloeiende burgerlijke engagement naar kleinburgerlijke verveling. In wezen werd de melancholie gereduceerd tot een apolitieke, matte somberheid die werd gebruikt voor poëtische effecten in de kunsten. De Verlichting had met haar zoektocht naar de waarheid perfect moeten aansluiten bij de kritische houding van de melancholie, maar haar nadruk op duidelijke orde en moraal in de kunsten wekte argwaan jegens de intrinsieke dubbelzinnigheid van de melancholie.

Toen de westerse medische kennis haar antieke wortels verwierp ten gunste van empirisch onderzoek, begon men melancholie gelijk te stellen met waan en depressie. In de achttiende en negentiende eeuw had de melancholie haar associatie met creativiteit en kritiek verloren, en werd ze beschouwd als een fysio-pathologische hersenaandoening. In *Mourning and Melancholia* (1917) beschreef Sigmund Freud de rouw als een gezonde reactie op het verlies van iets specifiek, maar melancholie als een reactie op het verlies van iets onduidelijks, onbereikbaars of illusoirs.⁷ Hij vond de weerstand van de melancholie tegen een precies vast te stellen oorzakelijk verband bedreigend.

Het is belangrijk onderscheid te maken tussen de melancholie en het sublieme enerzijds, en de melancholie en de nostalgie anderzijds. Het sublieme heeft betrekking op uitersten; de melancholie op een beschouwelijk tussenin. De melancholie wordt niet veroorzaakt door 'een moment van verbazing of schrik dat de toeschouwer de adem beneemt', maar begint in plaats daarvan met 'een gevoel van innerlijke expansie'.⁸ Het productieve vermogen van het sublieme ligt in de transformatie van aanvankelijk ontzag naar dankbaarheid en waardering in de toeschouwer. De melancholie is een minder vastomlijnde esthetische emotie die geen specifieke emotionele resultaten dicteert, maar in plaats daarvan vertrouwt op de reflectie als middel om ongespecificeerde doelen te bereiken.⁹

De nostalgie maakt een fetisj van verlies door dit te omkleden met passiviteit en verlangen. De melancholie onderneemt daarentegen actie en denkt na over, zo niet realiseert, verandering. Net als het sublieme heeft de nostalgie een vastomlijnder karakter dan de melancholie, want ze dweept met nauwkeurig omschreven momenten uit het verleden die waardevoller zijn dan het heden. De melancholie is daarentegen 'intellectueel bekrachtigend', omdat ze bestaat in een omgeving van 'esthetisch verlangen' die niet gebonden is aan een bepaalde tijd of plaats.¹⁰ De melancholie is meer een kwestie van transmutatie dan van proclamatie en 'configureert een situatie, bouwt een scene op waar bepaalde soorten beelden kunnen samenkomen, gebeurtenissen van een bepaald type kunnen plaatsvinden en bepaalde soorten processen kunnen worden uitgerold'.¹¹

⁶ Aristotle, *Problems* Vol. II (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011), 153.

⁷ Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, vertaling Shaun Whiteside (Londen: Penguin Books, 2005).

⁸ Karen Lang, 'The Far in the Near', *Art Bulletin* 89 (2007), 26.

⁹ Emily Brady en Arto Haapala, 'Melancholy as an Aesthetic Emotion', *Contemporary Aesthetics* 1 (2003).

¹⁰ Michael Ann Holly, 'The Melancholy Art', *Art Bulletin* 89 (2007), 13.

¹¹ Hayden White, 'The Dark Side of Art History', *Art Bulletin* 89 (2007), 22.





Melancholic images are partially undone in the sense that they provoke questioning, awareness, doubt and even unease. Often, a melancholic image is seemingly incomplete, abstaining from comprehensiveness in order to grant viewers the possibility, and responsibility, to complete the scene themselves. In this respect, melancholy might contribute to the contemporary promotion of 'participatory' engagement. Today's typical rendering, in contrast, aims for determined specificity. 'Photorealistic' images of architectural and urban space leave no room for melancholy to operate in, because they tell us too much, and thus compromise melancholy's agency as a vehicle for unconstrained cogitation. Un-melancholic renderings present architecture and urbanism 'ready': construction completed, spaces inhabited, critical acclaim apparently deserved.

The predilection for hyper-precision — or 'preset realism', to borrow Sam Jacob's term — fuels excess cheerfulness, the most obviously counter-melancholic trait of all.¹³ When too many details need to be delineated too early in the design process, awkwardness inevitably ensues. The temptation becomes to hide the resultant crinkles behind veils of 'happy people' and 'happy scenes'. Hence the tragicomic density of purportedly happy references, or perhaps more accurately, props: laughing children pointing to butterflies as they queue up to the ice cream van. Excess perfection blinds viewers from perceiving alternate outcomes, and from pursuing their realisation through debate, which necessitates a degree of indeterminacy to carry real power.

Even at their most precise, melancholic renderings seek to depict scenes 'as are' or 'as found', faithful to some degree of ostensibly realist detail, but motionless. Viewers must conjure and believe in the possibility of desirable outcomes assuming form, but nothing is guaranteed. For this reason, melancholy images typically imply inhabitation through material traces, tangible objects or residues of movement — a parked bicycle, half-weeded flowerbeds, a door left tantalisingly ajar. Where, rarely, people appear directly, they do so as silhouettes, shades or inchoate outlines, consciously disjoined from any recognisable identities.

Naive elements are also common in melancholic representation. Simplified representation — a language of outlines and infills, plainness and flatness, somewhat 'archetypal' in recognisability, in the Jungian sense — draws simultaneously from traditions of representational and abstracted illustration.

Mediating between the two allows for melancholic images to anchor themselves in productive familiarity while eschewing the pitfalls of predetermination.

The Melancholy Cure

If we flatten melancholy into nothing more than a sombre mood, yearning for its reinstatement represents but an aesthetic preference. But if we recognise melancholy's moral and ethical agency, its denial in mainstream renderings becomes not only lamentable but dangerous. Thanks to its alignment with active critique rather than passivity, melancholy holds the key to changing the built environment, and by extension, communal life at large. In its absence, we risk compromising the debate and enquiry that it cultivates.

One might point to fogginess, dramatic shadows, ruinous backdrops or other seemingly melancholic assets sometimes employed in renderings as melancholy redux. Sombre photography, similarly, might suggest a degree of melancholic dissidence against hyper-optimism. 'Ruin porn', for instance, documents dilapidated towns and ghost cities in resolutely non-jovial terms.¹⁴ Such images, however, offer direct commentary more than questioning: lamentation is a *fait accompli*. An image may possess melancholic qualities, but if it imposes excess definitiveness on the viewer, it rejects melancholy's inherent indeterminacy. Categorisation depends more on overall ethos than aesthetic attributes.

More resonant traces of melancholy are found in 'post-digital' visualisation. Replacing perspectival verisimilitude and fidelity to detail with fresco-like planarity and abstraction, these images consciously disavow the precision promised by sophisticated image software, either rejecting such programs entirely or subversively employing them in direct rebellion against their *raison d'être*. More collage than simulation, post-digital representation 'absolves itself of objective judgment by asserting its artificiality'.¹⁵ Nevertheless, critics have rightly noted that 'post-digital' representation has appeared

¹³

Sam Jacob, 'Rendering: The Cave of the Digital', *e-flux* (February 2018), online publication.

¹⁴

Siobhán Lyons (ed.), *Ruin Porn and the Obsession with Decay* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018).

¹⁵

Lane Raffaldini Rubin, 'We Will Never Be Post-Digital: Collage Since Photoshop' (2017), online publication.

De picturale traditie van de melancholie. De allereerste afbeeldingen in de melancholische traditie waren afbeeldingen van de melancholie als persoon, voorgesteld als een van de vier humoren in een catalogusformule. De melancholie werd gezien als een teveel aan zwarte gal en daarom gekoppeld aan sombere tinten, ernstige stemmingen en duistere affecten, die de latere melancholische beeldtaal eeuwenlang zouden doordringen. Volgens onder meer Michel Foucault waren koude, donkerte, droogte en zwaarte de belangrijkste kenmerken die het melancholische lichaamssap en de gelijknamige subjectiviteit gemeen hebben, zij het dat er eerder sprake is van een 'kwalitatieve samenhang' dan van een welomschreven geheel van definiërende kenmerken.¹²

Andere typisch melancholische eigenschappen zijn schaalloosheid, tijdloosheid, geheimzinnigheid en soms zelfs absurditeit. Dit zijn eigenschappen die gevoelens oproepen, maar dan niet het gevoel van ontzag dat het sublieme oproept, of het gevoel van verlies dat de nostalgie oproept. Het gaat eerder om een nevelige nuance van onbepaaldheid. Doordat de melancholie fundamenteel verbonden is met de contemplatie van maatschappelijke rechtvaardigheid en burgerlijke waarden, moraal en ethiek, werd de stad de typische omgeving van de melancholische afbeelding, wat de associatie van melancholie met de stedelijke in plaats van de landelijke omgeving nog versterkte.

Melancholische beelden zijn gedeeltelijk onaf, in die zin dat ze vragen, bewustzijn, twijfel en zelfs onbehagen oproepen. Melancholische afbeeldingen lijken vaak onvolledig; ze zijn bewust niet compleet om de kijkers de mogelijkheid, en de verantwoordelijkheid, te bieden de scène zelf te voltooien. In dit opzicht zou de melancholie kunnen bijdragen tot de hedendaagse bevordering van 'participerend' engagement. De typische *rendering* van vandaag streeft echter naar een gedetermineerde specificiteit.

In 'fotorealistische' afbeeldingen van architectonische en stedelijke ruimten is geen plaats voor de melancholie. Ze vertellen ons te veel en en beknotten zo de kracht van de melancholie als vehikel voor ongebreidelde reflectie. Niet-melancholische computersimulaties presenteren architectuur en stedenbouw als 'af': de bouw is voltooid, de ruimten zijn bewoond, de enthousiaste kritieken kennelijk verdiend.

De voorkeur voor hyperprecisie — of 'voor-geprogrammeerd realisme', om met Sam Jacob

te spreken — voedt een overdreven vrolijkheid, de meest voor de hand liggende anti-melancholische eigenschap die er bestaat.¹³ Wanneer er te vroeg in het ontwerpproces te veel details moeten worden uitgewerkt, ontstaat er onvermijdelijk wrijving. De verleiding wordt dan groot om de resulterende plooien glad te strijken door ze te verbergen achter sluiers van 'vrolijke mensen' en 'vrolijke taferelen'. Vandaar de tragikomische dichtheid aan zogenaamd vrolijke referenties, of misschien beter gezegd, rekvisieten: lachende kinderen die naar vlinders wijzen, terwijl ze in de rij staan voor de ijscokar. Excessieve perfectie weerhoudt kijkers ervan om alternatieve mogelijkheden te zien, en de verwezenlijking ervan na te streven door middel van een debat, dat immers een zekere mate van onbepaaldheid nodig heeft om echt krachtig te kunnen zijn.

Zelfs in hun meest nauwkeurige vorm, proberen melancholische simulaties scènes weer te geven 'zoals ze zijn' of 'zoals ze worden agetroffen', trouw aan een zekere mate van ogenschijnlijk realistisch detail, maar bewegingloos. Het is aan de kijkers zelf om de mogelijkheid op te roepen en erin te geloven dat het gewenste eindresultaat ook vorm zal krijgen, maar niets is gegarandeerd. Dit is waarom in melancholische afbeeldingen bewoning meestal wordt geïmpliceerd door middel van materiële restanten, tastbare objecten of sporen van beweging — een geparkeerde fiets, half gewiede bloemperken, een deur die op een kier staat. Mensen verschijnen zelden rechtstreeks, maar soms wel als silhouetten, schaduwen of onbestemde contouren, bewust losgekoppeld van enige herkenbare identiteit.

Ook komen er in de melancholische voorstelling vaak naïeve elementen voor. De vereenvoudigde representatie — een taal van contouren en invullingen, vlakheid en platheid, qua herkenbaarheid enigszins 'archetypisch' in de Jungiaanse zin van het woord — put uit de tradities van zowel representatieve als geabstraheerde illustratie. Door het midden te houden tussen deze twee, kunnen melancholische afbeeldingen verankerd worden in

12

Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, vertaling Richard Howard (New York: Vintage Books, 1965), 117–125.

13

Sam Jacob, 'Rendering: The Cave of the Digital', *e-flux* (februari 2018), online publicatie.



een productieve vertrouwdheid en tegelijkertijd de valkuilen van de predeterminatie vermijden.

De melancholie als medicijn

Als we de melancholie vereenvoudigen tot niet meer dan een sombere stemming, is het streven naar het herstel ervan niet meer dan een esthetische voorkeur. Maar als we de morele en ethische daadkracht van de melancholie erkennen, wordt het niet alleen betreurenswaardig haar in gangbare *renderings* te ontkennen, maar zelfs gevaarlijk. Door samen te vallen met actieve kritiek in plaats van passiviteit, bezit de melancholie de sleutel tot verandering van de gebouwde omgeving en, sterker nog, van het gemeenschapsleven in het algemeen. In haar afwezigheid komen het debat en het onderzoek dat ze cultiveert in gevaar.

Mistigheid, dramatische schaduwen, ruïneuze achtergronden of andere schijnbaar melancholische elementen die soms in simulaties worden gebruikt, zouden kunnen worden gezien als *melancholia redux*. Ook kunnen sombere foto's een zekere melancholische afwijzing van het hyperoptimisme suggereren. Zo bestaat 'ruïneporno' bijvoorbeeld uit bepaald niet vrolijke afbeeldingen van vervallen stadjes en spooksteden.¹⁴ Dergelijke afbeeldingen zijn echter eerder commentaren dan vragen: de droefheid is een voldongen feit. Een afbeelding kan melancholische eigenschappen bezitten, maar als zij de kijker een te grote mate van stel-ligheid oplegt, komt de inherente onbepaaldheid van de melancholie te vervallen. Categorisering hangt sterker af van een algemeen ethos dan van esthetische kenmerken.

Sterker resonerende sporen van melancholie zijn te vinden in post-digitale visualisaties. Door perspectivische waarheids- en detailgetrouwheid te vervangen door een fresco-achtige vlakheid en abstractie wijzen deze afbeeldingen bewust de door geavanceerde beeldsoftware beloofde precisie af. Of ze verwerpen dergelijke programma's volledig, of ze maken er op subversieve wijze gebruik van, in directe rebellie tegen hun *raison d'être*. Post-digitale representaties zijn eerder collages dan simulaties; ze 'ontslaan zichzelf van een objectief oordeel door hun kunstmatigheid te bevestigen'.¹⁵ Niettemin hebben critici terecht opgemerkt dat post-digitale representatie lijkt samen te smelten tot een stijl, waarmee ze haar zelfgekozen ambitie verraadt om zich te verzetten tegen de commerciële homogeniteit en het kritiekloze optimisme van de gemiddelde

'schijnschone' *rendering*.¹⁶ Tegenculturen gaan uiteindelijk zo vaak tegen zichzelf in.

Hoe de melancholische remedie tegen het hedendaagse hyperoptimisme er precies uitziet, wordt daarom — productief en noodzakelijkerwijs — in het midden gelaten. Het kan gaan om een selectieve incorporatie of toegevoegde laag van melancholische elementen op een voor het overige meer typische *rendering*; het kan gaan om een verdere evolutie van de post-digitale tekening; of om geen van beide. Er bestaat geen sjabloon of gereedschapskist om melancholische registers aan te brengen in architectonische representaties — er is alleen de ethische plicht om vragen te stellen, eerder dan ze te beantwoorden, en de druk van het opgeklopte optimisme te weerstaan.

De sleutel is te vinden in de toegewijde productie van beelden waar bewust wordt afgezien van het verleiden van het publiek, en waar mogelijkheden worden geschetst in plaats van verhoopte resultaten voorgeschreven.

Als een krachtige tussenpositie die bemiddelt tussen en voorbij de grenzen van het sublieme en de nostalgie, utopie en dystopie, klaagzang en vreugde, baant de melancholie zich een weg door 'een wereld, niet van profetische extase of sombere meditatie, maar van verhoogde gevoeligheid, waar zachte klanken, zoete parfums, dromen en landschappen zich vermengen met duisternis, eenzaamheid en zelfs verdriet, en weet ze door deze bitterzoete tegenstelling het zelfbewustzijn te vergroten'.¹⁷ De melancholie moet weer een integraal onderdeel van onze culturele psyche worden en dus, noodzakelijkerwijs, een rol gaan spelen in onze creatieve inspanningen — met name in de representatie van de architectuur en stedenbouw in beelden.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

14

Siobhán Lyons (red.), *Ruin Porn and the Obsession with Decay* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018).

15

Lane Raffaldini Rubin, 'We Will Never Be Post-Digital: Collage Since Photoshop' (2017), online publicatie.

16

Ibid; Swarnabh Ghosh, 'Can't Be Bothered: The Chic Indifference of Post-Digital Drawing', *Metropolis Magazine*, 1 augustus, 2018, online publicatie.

17

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky en Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (Cambridge: Thomas Nelson and Sons, 1964), 230.

to coalesce into a style, thereby betraying its self-defined ambition to resist the commercial homogeneity and uncritical optimism of mainstream 'glossy' renderings.¹⁶ Countercultures so often end up countering themselves.

What exactly the melancholy cure to contemporary hyper-optimism looks like is therefore held in abeyance — productively, and necessarily, so. It could be a selective incorporation or overlay of melancholy traits onto an otherwise more typical rendering; it could be a further evolution of the 'post-digital' drawing; or neither. There is no set template or toolkit for establishing melancholy registers in architectural representation — there is only the ethical mandate to ask rather than answer questions, and to resist the oppression of excess optimism.

The key is to commit to the production of images that consciously abstain from alluring audiences, and that submit to outlining possibilities instead of dictating hoped-for outcomes.

As a potent interstitial stance mediating between and beyond the boundaries of the sublime and nostalgia, utopia and dystopia, and lamentation and joy, melancholy navigates 'a world of neither prophetic ecstasy nor brooding meditation, but of heightened sensibility where soft notes, sweet perfumes, dreams and landscapes mingle with darkness, solitude and even grief itself, and by this bitter-sweet contradiction serve to heighten self-awareness'.¹⁷ There is a need for the reinstatement of melancholy as an integral part of our cultural psyche, and thus necessarily also as part of our creative endeavours — in particular, the representation of architecture and urbanism in images.

16

Ibid; Swarnabh Ghosh, 'Can't Be Bothered: The Chic Indifference of Post-Digital Drawing', *Metropolis Magazine*, 1 August 2018, online publication.

17

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (Cambridge: Thomas Nelson and Sons, 1964), 230.