Standing to Reason

Irénée Scalbert

In a wonderful short story by Jorge Luis Borges, the narrator recalls meeting a certain Ireneo Funes. After falling from a horse, Ireneo had become hopelessly crippled and his mental capacity had been surprisingly altered: his perception and his memory had become perfect. Ireneo could remember not only every leaf of every tree in every patch of forest he had visited, but every time he had perceived or imagined that leaf. 'My memory,' he said, 'is like a garbage heap.' He had become the spectator of an unbearably precise world. But Ireneo was no longer very good at thinking. 'To think,' Borges explains, 'is to ignore (or forget) differences, to generalize, to abstract.'[1] Ireneo lived in a world in which there were nothing but particulars.

Architects, too, have lived in a world of particulars. Time and again we have been taught that places have value to the extent that they are different and picturesque. Buildings, cities and landscapes: all must be unique. When this demand is pushed to extremes, as it has been in recent years, uniqueness breeds strangeness; particularity becomes peculiarity. Like Ireneo's memory, our cities became littered with examples. The irrational was celebrated in built and thought architecture – most memorably in *Delirious New York* (a title that speaks for itself) – until it became the dominant aesthetic. We see the trend at its most refined in the work of Herzog & de Meuron. In their oeuvre, no two projects are the same. None appears to build upon earlier works by the practice. Each project has its own unique concept and constitutes a novel experiment in itself. An omerta has been placed on repetition.

Particulars need not be relegated to the garbage heap. Nonetheless the pressing demand for uniqueness can seem outmoded. In the late 2000s, Pier Vittorio Aureli and Martino Tattara broke away from the trend with DOGMA. By definition a dogma calls for followers, hence for repetition. From 2010 to 2019 the journal *San Rocco* returned in its pages to notions that had been purged from the architectural vocabulary, notably universality and rationalism. Magazines have since featured projects asserting the compositional and aesthetic possibilities of the grid. Among them, KGDVS's Villa Buggenhout (2012), Éric Lapierre's House for a Collector (2012), Sophie Delhay's Housing in Dijon (2019) and Peris+Toral's housing in Cornellà (2021). The grid indicates in these works an allegiance to reason. Once again it is possible, pace Borges, to ignore differences, to generalise and to abstract, to think.

Reason as a Doctrine?

Atelier Kempe Thill participates in this tendency. They profess to carry forward a 'five-thousand-year tradition of rationalism'. They attribute its origin to

1
Jorge Luis Borges, 'Funes, His Memory', in: Borges, *Collected Fictions*, vol. 3 (New York: Viking Press, 1998), 137.

De redelijkheid zelve

Irénée Scalbert

In een prachtig kortverhaal van Jorge Luis Borges herinnert de verteller zich een ontmoeting met een man genaamd Ireneo Funes. Bij een val van een paard was Ireneo ernstig gehandicapt geraakt en waren zijn geestelijke vermogens op een verrassende manier veranderd: zijn waarneming en geheugen werkten plotseling perfect. Ireneo kon zich niet alleen elk blad aan elke boom in elk stuk bos dat hij ooit had bezocht herinneren, maar ook elke keer dat hij aan dat blad had gedacht of het zich had voorgesteld. 'Mijn geheugen,' zei hij, 'is net een vuilnisbelt.' Hij was een toeschouwer geworden in een ondraaglijk precieze wereld. Maar Ireneo kon niet zo goed meer denken. 'Denken,' legt Borges uit, 'is verschillen negeren (of vergeten) om te generaliseren, te abstraheren.'[1] Ireneo leefde in een wereld waar alleen maar details bestonden.

In het verleden leefden ook architecten in een wereld waar alleen maar details bestonden. Keer op keer is ons geleerd dat plaatsen pas waarde hebben als ze ongewoon en schilderachtig zijn. Gebouwen, steden en landschappen: ze moeten allemaal uniek zijn. Wanneer deze eis tot het uiterste wordt doorgedreven, zoals de voorbije jaren dan gaat uniciteit gepaard met vreemdheid; bijzonderheid wordt eigenaardigheid. Onze steden zijn bezaaid met dergelijke voorbeelden. Het irrationele werd gecelebreerd in gebouwde en gedachte architectuur – het meest memorabele voorbeeld is te vinden in *Delirious New York* (een titel die voor zichzelf spreekt) – totdat het de dominante esthetiek werd. Het meest geraffineerd zien we deze trend in het werk van Herzog & de Meuron. In hun oeuvre zijn geen twee projecten hetzelfde. Geen enkel project lijkt voort te bouwen op eerder werk van het bureau. Elk project is gebaseerd op zijn eigen unieke concept en is een nieuw experiment op zich. Herhaling is taboe verklaard.

Het is niet zo dat alle details naar de vuilnisbelt kunnen, maar de vraag naar uniciteit doet wel achterhaald aan. Eind jaren 2000 doorbraken Pier Vittorio Aureli en Martino Tattara deze trend met hun bureau DOGMA. Een dogma vereist per definitie aanhangers en dus herhaling. Van 2010 tot 2019 kwam het tijdschrift San Rocco in zijn pagina's terug op begrippen die uit het vocabulaire van de architectuur waren gezuiverd, met name universaliteit en rationalisme. Sindsdien hebben tijdschriften projecten gepubliceerd die de compositorische en esthetische mogelijkheden van het raster bepleiten. Voorbeelden zijn Villa Buggenhout van KGDVS (2012), Éric Lapierre's House for a Collector (2012), de woningbouw van Sophie Delhay in Dijon (2019) en de woningen van Peris+Toral in Cornellà (2021). In deze werken duidt het gebruik van een raster op een band met de rede. Het is weer mogelijk, om Borges te parafraseren, om verschillen te negeren, te generaliseren en te abstraheren, om te denken.

1
Jorge Luis Borges, 'Funes, His Memory', in: Borges, *Collected Fictions*, deel 3 (New York: Viking Press, 1998), 137.

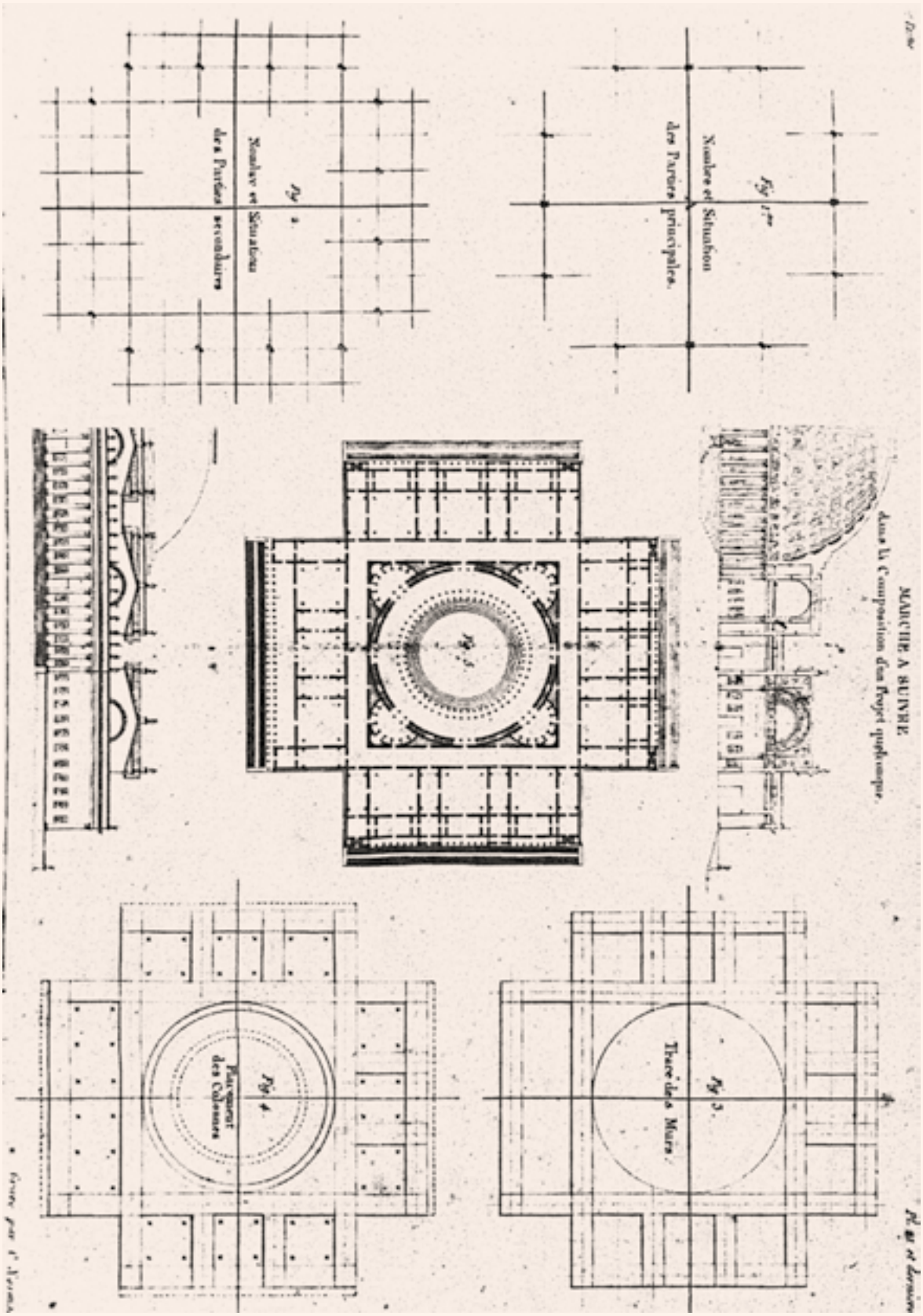


Image from/ afbeelding uit: J.N.L Durand, Précis des leçons d'architecture, 1813

De redelijkheid als doctrine?

Ook Atelier Kempe Thill volgt deze trend. Het bureau beweert een '5.000 jaar oude rationalistische traditie' voort te zetten en traceert de oorsprong daarvan naar het oude Egypte. Tot de lange lijn van aanhangers van de Europese traditie behoren volgens hen zowel negentiende-eeuwse voorbeelden als Jean-Nicolas-Louis Durand en Karl Friedrich Schinkel, en ze situeren modernisten als Le Corbusier, Mies van der Rohe en Norman Foster in dezelfde Europese traditie. Hun streven naar een algemeen geldige, zelfs universele architectuur vereist een architectuur die objectief en logisch bepaald is. Voor zover menselijkerwijs mogelijk zou deze 'algemene architectuur' door de rede geleid moeten worden.[2]

Volgens André Kempe en Oliver Thill is de essentie van een dergelijke architectuur afgebeeld op een beroemd werk van Durand, getiteld *Marche à suivre dans la composition d'un project quelconque* (Stappen die altijd genomen moeten worden bij de ontwikkeling van een project). Omdat de methode van Durand universeel is, hoeft hij niet naar specifieke doelstellingen te verwijzen. Ze is toepasbaar in alle situaties, ongeacht specifieke kenmerken zoals plaats, cultuur of zelfs doel.

Met behulp van dit alomtegenwoordige raster kon Durand elk gebouw ontwerpen met behulp van slechts zeven elementen: zuilengalerijen, veranda's, vestibules, trappen, zalen, galerijen en binnenhoven. Net als de grote monumenten uit het verleden, of ze nu Egyptisch, Grieks of Romeins waren, steeg de architectuur uit boven de alledaagse omstandigheden en reikte ze uit naar een Platonische idealiteit. Ze steeg uit boven de gewone werkelijkheid om een wereld van pure vorm te bereiken.

De invloed van Durand op de architectuur staat hoog aangeschreven, maar van zijn vele studenten aan de École Polytechnique koos slechts een enkeling ervoor om architect te worden. Als er al enig rationalisme uit de negentiende eeuw is overgeleverd, dan is dat te danken aan de École des Beaux-Arts. Henri Labrouste, Félix Duban, Léon Vaudoyer en de meeste docenten die aan de École verbonden waren, verwierpen het werk van Durand, dat zij louter een formule vonden. Compositie was de hoeksteen van het onderwijs aan de École, en dat was niet bepaald rationeel. Verbazingwekkend genoeg begon men er pas in 1904 theorieën over te ontwikkelen; in dat jaar publiceerde Julien Guadet zijn vijfdelige *Éléments et Théorie de l'Architecture*. 'Compositie kan niet worden onderwezen,' schreef Guadet, 'men kan het alleen onder de knie krijgen na vele pogingen, na het bestuderen van voorbeelden en het opvolgen van advies, waarbij de eigen ervaring bij die van anderen wordt gevoegd.'[3] Compositie was de spil van een levende traditie. Kennis van compositie werd doorgegeven via ontelbare gesprekken die *en loge* aan de tekentafel plaatsvonden.

Compositie, vervolgt Guadet, is 'een creatieve methode die theorieën en conventionele logica ondermijnt en Bacon en Descartes het nakijken

2
André Kempe en Oliver Thill, 'A General Architecture', in: Kempe, Thill et al., *Atelier Kempe Thill* (Berlijn: Hatje Kanz Verlag, 2012).

3
Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture,* deel 1, boek 2 (Parijs: Librairie de la construction moderne, 1909), 100.

ancient Egypt. Following a long arc, they acknowledge nineteenth-century pundits, among them Jean-Nicolas-Louis Durand and Karl Friedrich Schinkel. They further situate modernists such as Le Corbusier, Mies van der Rohe and Norman Foster in that same European tradition. Aspiring to a generally valid, even universal architecture, they call for an architecture that is objective and logically determined. As far as it is humanly possible, this 'general architecture' shall be guided by reason.[2]

André Kempe and Oliver Thill see it in essence in Durand's famous plate entitled *Marche à suivre dans la composition d'un project quelconque* (Steps to be followed in the composition of any project). Being universal, Durand's method needs not refer to specific goals. It will be applicable to all situations regardless of particulars concerning place, culture or even purpose.

Assisted by the ubiquitous grid, Durand could design any building with the help of merely seven building parts: porticoes, porches, vestibules, stairs, halls, galleries and courts. Like the great monuments of the past, Egyptian, Greek or Roman, architecture rose above mundane circumstances to attain a Platonic ideality. It rose above common reality to attain a world of pure form.

Much is made of Durand's impact upon architecture. However, among his many students at the École Polytechnique, only a minority chose to become architects. We owe whatever rationalism we inherited from the nineteenth century to the École des Beaux-Arts. Henri Labrouste, Félix Duban, Léon Vaudoyer and most professors of the École rejected Durand's work, which they found formulaic. Composition was the cornerstone and the byword of the École's teaching, and it was not especially rational. Amazingly, it was not theorised until 1904 when Julien Guadet published his 5-volume *Éléments et Théorie de l'Architecture*. 'Composition cannot be taught,' Guadet writes, 'it can only be mastered after multiple attempts, after the study of examples and the benefit of advice, one's own experience adding to the experience of others.'[3] Composition was the lynchpin in a living tradition. It was transmitted through innumerable conversations taking place *en loge* over the drawing board.

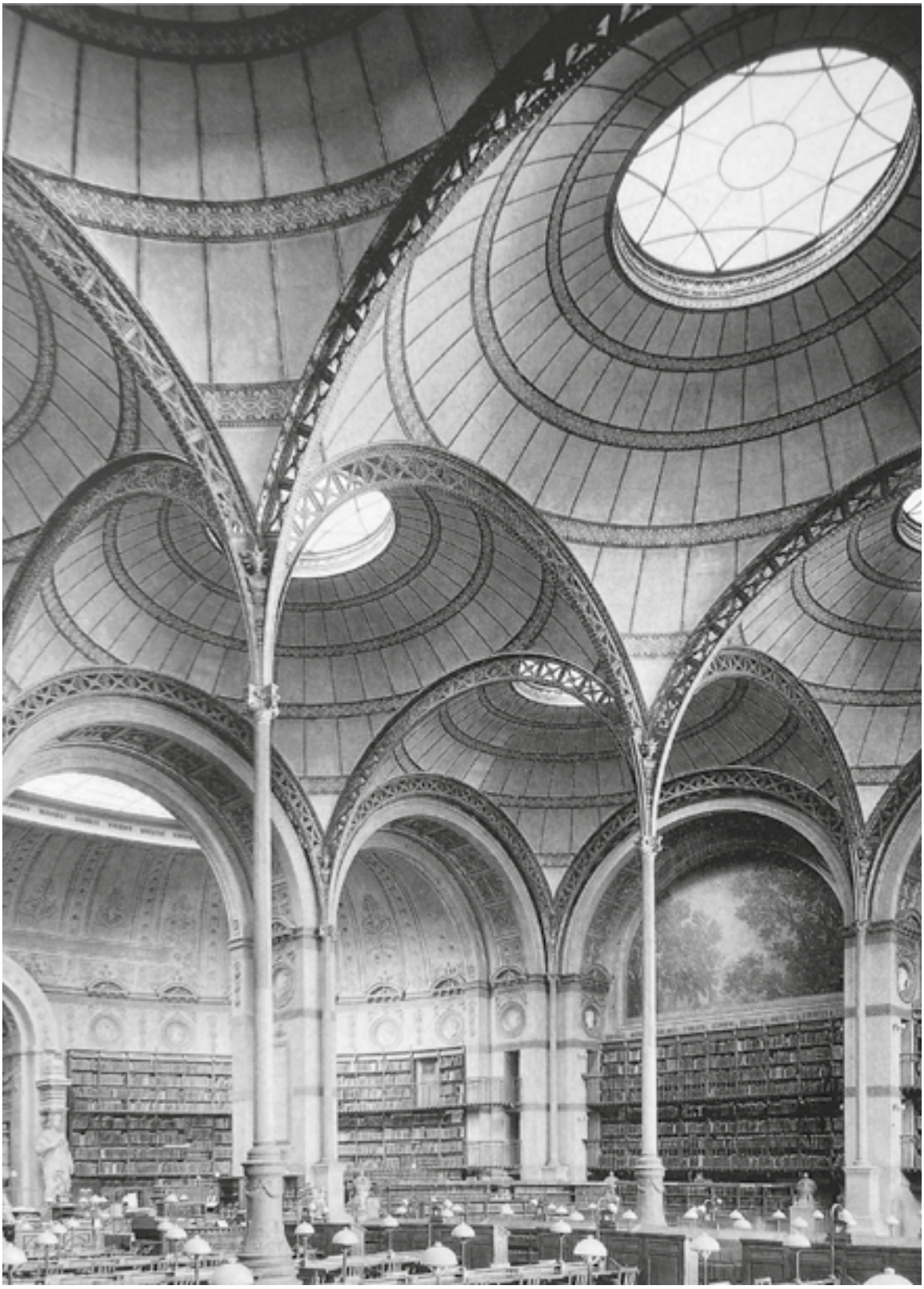
Composition, Guadet continues, is 'a mode of creation that confounds theories and conventional logic, giving the lie to Bacon and Descartes'.[4] Hence to rationalism. To compose, an idea is needed. Before the artistic idea can be born, the details of the programme must be suppressed. Once grasped with the power of intuition, the idea, that 'noble abstraction', will guide the mind like a navigation light. It will indicate the road that must be taken. More tangibly, composition favours the *dessin géometral* (flat projection drawing). Unlike a perspective, which merely shows the aspect of things, a flat projection presumes absolute accuracy. Plans, sections, elevation – 'remember this order,' Guadet writes, 'because it is the logical order.'[5]

2
André Kempe and Oliver Thill, 'A General Architecture', in: Kempe, Thill et al., *Atelier Kempe Thill* (Berlin: Hatje Kanz Verlag, 2012).

3
Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture,* vol, 1, book 2 (Paris: Librairie de la construction moderne, 1909), 100.

4
Ibid.

5
Ibid., 37.



Henri Labrouste, Bibliothèque Nationale, Paris/ Parijs, 1854-1875

It is fascinating to see many of these ideas absorbed by Le Corbusier, his contempt for the École des Beaux-Arts notwithstanding. Writing less than 20 years after Guadet, he salutes in architecture a *pure creation of the mind*. Viewed from the air, architecture forms so many geometrical figures (Guadet referred to seeing *en géometral*). Like Guadet, Le Corbusier forsakes picturesque drawing, whose aspect is merely accidental. Instead, he affirms *l'ordre*, the thoughts and actions of humans being regulated by the straight line. 'Man walks straight because he has a goal.'[6] Most tellingly, Le Corbusier's models are the same that were proposed by Guadet before him. Among them Bernini's piazza at St Peter's, the Place d'Armes at Versailles, Place Stanislas in Nancy, Place Vendôme, Place de la Concorde and the Esplanade des Invalides in Paris. To these, Le Corbusier adds the work of Hausmann.

Nineteenth-century composition was inherently conservative. For more than a century, the same premises, the same values, the same methods and ultimately much the same practices were reaffirmed again and again. Not for nothing do we refer to its adepts (then by far the majority of architects) as the guardians of the tradition of architecture, as the upholders of the *discipline*. This last term, with its unpleasant connotations, was used neither by Durand for whom architecture was a method, nor by Guadet for whom it was an art – it came in usage in the twentieth century. But anyone who is familiar with their works will know how punishing reading them actually is. Guadet himself calls his *Éléments et Théories* a *livre de classe* (a school textbook), and it does read like one.

Reason as a Faculty

Rationalism stands for the belief and the trust in reason. To be rational is to be true to reason. Reason itself designates the faculty to think. And it is this faculty that enables us to acquire knowledge, to exercise judgement and to act accordingly. Reason embraces reality. In effect rationalism is a realism. It bears upon the world in which we live with the same rigour, with the same exigency with which the founders of realism in painting, Courbet and Manet, sought a true vision of their own world. Rationalism is not a property of things. It does not designate in architecture certain qualities of form, for instance in works by Labrouste and Schinkel, by Giorgio Grassi and Oswald Ungers. Rationalism is a means to an end. It enables us to learn, to argue, to communicate and to act.

Between the rationalism of the École and that of modernists, there exists a fundamental difference. The former insists upon the internal coherence of a composition, upon its formal consistency (Jacques Lucan refers to an *ordre fermé* – a closed order). More often than not, a composition is inscribed within a square or a rectangle. Its figure is surrounded by the *entourage*, a technical term referred to dismissively by students of the École as the 'sauce'. Outside the geometric figure of a composition, there is nothing bar a few alleys and shruberry.[7] For modernists, by contrast, reason progresses outwards. It breaks

6
Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning* (New York: Payson & Clarke, 1929), 5.

7
Jacques Lucan, *Composition, Non-composition: Architecture et Theories, XIXe-XXe siècles* (Lausanne: EPFL Press, 2009), 175.

geeft.'[4] Om te componeren, heb je een idee nodig. Voordat een artistiek idee kan ontstaan, moeten de details van het programma onderdrukt worden. Als het idee eenmaal intuïtief begrepen is dan zal dat idee, die 'edele abstractie', de geest leiden als ware het een navigatielicht. Het idee verlicht de weg die moet worden ingeslagen. In tactiele termen heeft de compositie een voorkeur voor het *dessin géometral* (de vlakke projectie). In tegenstelling tot een perspectief, dat slechts het aanzicht van een object laat zien, gaat de vlakke projectietekening uit van absolute nauwkeurigheid. Plattegronden, doorsneden, aanzichten – 'onthoud deze volgorde,' schrijft Guadet, 'want het is de logische volgorde.'[5]

Het is fascinerend om te zien hoeveel van deze ideeën Le Corbusier ondanks zijn minachting voor de École des Beaux-Arts heeft overgenomen. Minder dan 20 jaar na Guadet ziet hij in de architectuur 'een pure creatie van de geest'. Van bovenaf gezien, vormt de architectuur vele geometrische figuren (Guadet sprak van zien *en géometral*). Net als Guadet wees Le Corbusier *the picturesque*, oftewel het schilderachtige, af omdat dit onderworpen was aan het toeval. In plaats daarvan koos hij voor *l'ordre*: menselijk denken en handelen gereguleerd door de rechte lijn. 'Mensen lopen rechtop omdat zij een doel hebben.'[6] Het is veelzeggend dat de voorbeelden van Le Corbusier dezelfde zijn als die van Guadet vóór hem. Het gaat daarbij bijvoorbeeld om Bernini's plein bij de San Pietro, de Place d'Armes in Versailles, de Place Stanislas in Nancy en de Place Vendôme, Place de la Concorde en Esplanade des Invalides in Parijs. Le Corbusier voegde hier het werk van Hausmann aan toe.

De negentiende-eeuwse compositie was inherent conservatief. Meer dan een eeuw lang werden dezelfde uitgangspunten, dezelfde waarden, dezelfde methoden en uiteindelijk dezelfde werkwijzen keer op keer bevestigd. Het is niet zonder reden dat we naar de aanhangers ervan (indertijd de overgrote meerderheid van de architecten) verwijzen als de hoeders van de architectonische traditie, de bewaarders van de 'discipline'. Deze laatste term, met zijn onaangename connotaties, werd noch door Durand gebruikt, voor wie architectuur een methode was, noch door Guadet, voor wie het een kunst was – de term kwam pas in de twintigste eeuw in gebruik. Maar iedereen die bekend is met hun werk weet hoe vermoeiend het is om het te lezen. Guadet zelf noemt zijn *Éléments et Théories* een *livre de classe* (een schoolboek), en zo leest het ook.

De rede als vermogen

Het rationalisme vertegenwoordigt het geloof en vertrouwen in de rede. Rationeel zijn is: trouw zijn aan de rede. 'Rede' zelf verwijst naar het vermogen om te denken. En het is dit vermogen dat ons in staat stelt om kennis te vergaren, een oordeel te vormen en dienovereenkomstig te handelen. De rede omarmt de werkelijkheid. Het rationalisme is in feite een vorm van realisme.

4 Ibid.

5 Ibid., 37.

6 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning* (New York: Payson & Clarke, 1929), 5.

through existing design conventions (those of the discipline) to engage with reality. The *entourage* of modernists is society. It is the world in which we all live. Outside modern design, there lies literally everything.

In the recent past, the project of the Enlightenment and, by extension, the modern project found little support. Reluctantly, Bruno Latour concedes some greatness in the moderns, notably their daring, their innovativeness, the scale of their action. What he cannot retain is the 'illusion' they have about themselves, in particular that of being rational, objective and universal.[8] But a rational architect needs not impose these values on everyone. He or she needs not lead everyone into a race for progress. It can mean more modestly a belief in the capacity of humans to improve their *entourage*, both physically and socially. Atelier Kempe Thill clearly shares this belief. While remaining cautiously sceptical about the prospect of an architecture guided by pure reason, they nevertheless call for a new clarity. They seek a logical, objective approach to architecture that can moderate the relativism of today.

At first sight their designs seem to exemplify qualities attributed to the French architects of the late eighteenth century. In his *Architecture*

8
Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (translated by Catherine Porter) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993),133.



Foster Associates, Stansted Airport terminal, Stansted, Essex, 1991

Het redelijke oog beziet de wereld waarin we leven met dezelfde strengheid, dezelfde urgentie, als die waarmee de grondleggers van het realisme in de schilderkunst, Courbet en Manet, probeerden hun eigen wereld werkelijk te zien. Rationalisme is geen eigenschap van de dingen. In de architectuur duidt het niet op bepaalde vormeigenschappen van, bijvoorbeeld, het werk van Labrouste en Schinkel, van Giorgio Grassi en Oswald Ungers. Rationalisme is een middel om een doel te bereiken. Het stelt ons in staat om te leren, te argumenteren, te communiceren en te handelen.

Er bestaat een fundamenteel verschil tussen het rationalisme van de École en dat van de modernisten. Het eerste legt de nadruk op de interne samenhang van een compositie, op de formele consistentie ervan (Jacques Lucan spreekt van een *ordre fermé* – een gesloten orde). Een compositie is meestal ingeschreven in een vierkant of een rechthoek. De figuur wordt omringd door de *entourage*, een technische term die door studenten van de École geringschattend 'de saus' werd genoemd. Buiten de geometrische figuur van een compositie bestaan er slechts een paar stegen en struiken.[7] Bij de modernisten daarentegen beweegt de rede zich naar buiten toe. De rede doorbreekt de bestaande ontwerpconventies (die van de discipline) en houdt zich met de werkelijkheid bezig. De *entourage* van de modernist is de maatschappij. Het is de wereld waarin wij allemaal leven. Buiten het moderne ontwerp bestaat er letterlijk van alles.

In het recente verleden was het project van de Verlichting, en het verlengde daarvan, het project van de moderniteit, maar weinig populair. Met tegenzin erkent Bruno Latour dat de modernen iets van grootheid bezitten, vooral dankzij hun durf, hun vernieuwingsdrang en de schaal van hun activiteiten. Wat hij niet kan onderschrijven, is de 'illusie' die ze over zichzelf hebben, met name de illusie dat ze rationeel, objectief en universeel zijn.[8] Dat architecten rationeel zijn, wil echter niet zeggen dat zij hun waarden aan iedereen moeten opleggen. Zij hoeven niet voorop te lopen in de vooruitgangsrace. Het kan ook zo zijn, bescheidener, dat zij geloven in het vermogen van de mensen om hun *entourage* te verbeteren, zowel fysiek als maatschappelijk. Bij Atelier Kempe Thill wordt dit duidelijk geloofd. Hoewel ze voorzichtig-sceptisch zijn over het vooruitzicht van een architectuur die door de pure rede wordt geleid, roept men duidelijk op tot een nieuwe helderheid. Ze zijn op zoek naar een logische, objectieve benadering van de architectuur, die het hedendaagse relativisme kan temperen.

Op het eerste gezicht lijken de ontwerpen van Atelier Kempe Thill het toonbeeld te zijn van eigenschappen die aan het eind van de achttiende eeuw aan Franse architecten werden toegeschreven. In zijn *Architecture in the Age of Reason* schreef Emil Kaufmann over elementaire vormen, een nadruk op eenvoudige massa's en compactheid, een zuivere omtrek en vlakke, strakke muren. 'In het tijdperk van de rede,' zo concludeerde hij, 'begon een nieuw architectonisch tijdperk, met geheel nieuwe compositorische idealen en, uit-

7
Jacques Lucan, *Composition, Non-composition: Architecture et Theories, XIXe-XXe siècles* (Lausanne: EPFL Press, 2009), 175.

8
Bruno Latour, *We Have Never Been Modern* (vertaling Catherine Porter) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993),133.

in the Age of Reason, Emil Kaufmann wrote about elementary forms, about an emphasis on simple solids and a compactness of body, a clean outline and flat forbidding walls. 'In the Age of Reason,' he concluded, 'a new architectural epoch began, with entirely new compositional ideals and, in the end, entirely new architectural forms.'[9] The phrase seems written to please Gropius and Le Corbusier. Thus was established the genealogy (and the confusion) between French architects of the late eighteenth century and modernists. This tradition reached from Ledoux to Le Corbusier. Atelier Kempe Thill carries it forward to include Mies van der Rohe and Norman Foster – and of course themselves.

Reason in Practice

Which building could better embody the mentality of the Enlightenment, the *Siècle des Lumières*, than the terminal at Stansted airport. The project was described by Norman Foster as 'a study in light and lightness'.[10] Stansted has no dark corners. In the accounts given by the architects, nothing appears to remain obscure, unexplained or beyond explanation. The design is presented as the methodical, conclusive refinement of an initial hypothesis. Everything appears logical and impersonal. Everything self-evident and inevitable. Everything

9
Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955), 215.



Kersten Geers/ David Van Severen, Villa Buggenhout, 2007-2012

eindelijk, geheel nieuwe architectonische vormen.'[9] De zin lijkt te zijn geschreven om Gropius en Le Corbusier een plezier te doen. Dit was het begin van de genealogie van (en de verwarring tussen) de Franse architecten uit de late achttiende eeuw en de modernisten. Deze traditie strekte zich uit van Ledoux tot Le Corbusier. Volgens Atelier Kempe Thill behoren ook Mies van der Rohe en Norman Foster tot deze traditie – en zijzelf, natuurlijk.

De rede in de praktijk

Welk gebouw representeert de mentaliteit van de Verlichting, de *Siècle des Lumières*, beter dan de terminal op Stansted Airport? Norman Foster omschreef het project als 'een studie in licht en lichtheid'.[10] Op Stansted zijn geen donkere hoeken. In de beschrijvingen van de architecten blijft niets duister, onverklaard of onverklaarbaar. Het ontwerp wordt gepresenteerd als een methodische, overtuigende uitwerking van de oorspronkelijke hypothese. Alles lijkt logisch en onpersoonlijk. Alles is vanzelfsprekend en onvermijdelijk. Alles is redelijk. Foster sprak over de helderheid van de ruimte en een gevoel van visuele rust. De stemming is er een van onthechting, de esthetische stijl is Apollinisch.

9
Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955), 215.

10
Zie voor meer informatie over Stansted: Irénée Scalbert, 'Beauty without Taste', *San Rocco* 13 (2017).



Karl Friedrich Schinkel, Pavillon Charlottenburg, Berlin/ Berlijn, 1824-1825

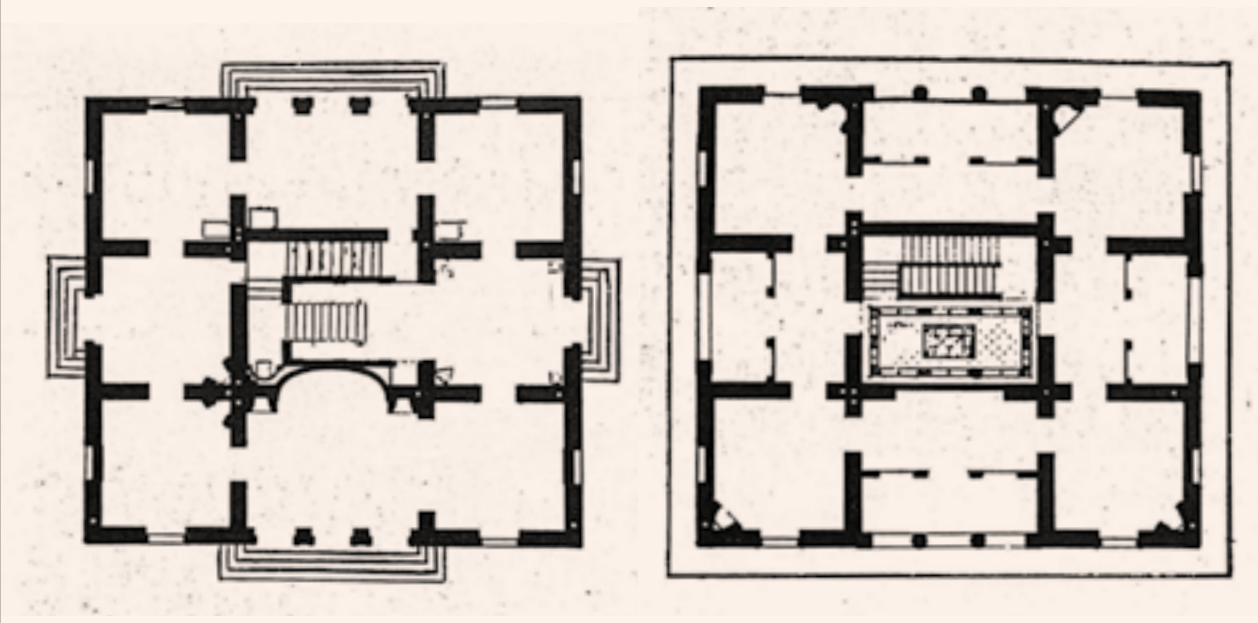
standing to reason. Foster referred to the clarity of the space and to a sense of visual calm. The mood is one of detachment, the aesthetic Apollonian.

The project is rational, but it is not rationalist in the sense attributed to Durand and, by a stretch, to Guadet. It does not demonstrate principles. To the contrary, theoretical ballast tends to be discarded in the progressive refinement of the design. The engineer responsible for the structure, Martin Manning, described the solution as interesting rather than innovative, its limitations lying precisely in its rationality. A logical response suggested branches rising from the floor of the terminal. Instead, an impure solution evolved, consisting of three distinct, impure units: an upended Vierendeel truss (the trunk), a pretensioned pyramidal frame (the branches) and a ribbed dome (the crown). The solution is not logical, but it is rational, reason being compatible with trial and error, with experiment, even with bricolage. 'We are,' Foster says about his office, 'a belt and braces outfit but nobody believes it.'[11] The architects do not publicly discuss visual judgement, but the outcome at Stansted is incomparably graceful.

The capacity for sound, sensitive judgement is a central characteristic of rational architecture. Durand's systematic mind did not permit it. Schinkel,

10
For more information about Stansted, see: Irénée Scalbert, 'Beauty without Taste', *San Rocco* 13 (2017).

11
Witold Rybczynski, *The Biography of a Building: How Robert Sainsbury and Norman Foster Built a Great Museum* (London: Thames and Hudson, 2011), 126.



Karl Friedrich Schinkel, Pavillon Charlottenburg, Berlin/ Berlijn, 1824-1825, plan/ plattegrond

Het project is rationeel, maar het is niet rationalistisch in de betekenis die aan Durand en, met een beetje fantasie, aan Guadet wordt toegeschreven. Er worden geen principes gedemonstreerd. Integendeel, er is theoretische ballast afgeworpen naarmate het ontwerp verder werd uitgewerkt. De ingenieur die verantwoordelijk was voor de constructie, Martin Manning, omschreef de oplossing als 'eerder interessant dan vernieuwend', omdat de beperkingen ervan juist uit de rationaliteit voortvloeiden. Een logische oplossing zou met zich meebrengen dat er takken uit de vloer van de terminal zouden oprijzen. In plaats daarvan werd er een onzuivere oplossing ontwikkeld die uit drie afzonderlijke, onzuivere eenheden bestond: een omgekeerd Vierendeel-spant (de stam), een voorgespannen piramidaal frame (de takken) en een geribde koepel (de kroon). Deze oplossing is niet logisch, maar wel rationeel: de rede is verenigbaar met vallen en opstaan, met experimenteren, zelfs met *bricolage*. 'Wij zijn,' aldus Foster over zijn bureau, 'van het knip- en plakwerk, hoewel niemand dat gelooft.'[11] De architecten bespreken hun visuele opvattingen niet in het openbaar, maar op Stansted is het resultaat onvergelijkbaar sierlijk.

Het vermogen om een deugdelijk, afgewogen oordeel te vormen is een centraal kenmerk van de rationele architectuur. Durand's systematische geest stond dit niet toe. Schinkel daarentegen was er erg goed in. Neem bijvoorbeeld het Schinkel Pavillon in Berlijn, dat ook wel Het Zomerhuis wordt genoemd. Koning Friedrich Wilhelm III van Pruisen woonde eerder in Villa Reale Chiatamone in de wijk Santa Lucia in Napels. Net als deze villa is het huis dat hij in Charlottenburg liet bouwen vrijstaand en wordt het op de eerste verdieping omgeven door een smeedijzeren buitengalerij. De symmetrie wordt op de bovenverdieping bevestigd door de loggia's, die de blik het gebouw in trekken, en op de benedenverdieping door de trappen die het huis met de tuin verbinden.

De plattegrond van het paviljoen is bijna vierkant en heeft, net als de Villa Buggenhout van KGDVS, negen vierkante kamers met een trap in het midden. Echter, daar waar de kamers in Villa Buggenhout allemaal even groot zijn, had Schinkel enkele subtiele aanpassingen doorgevoerd. De tuinkamer op de hoofdas is iets breder dan de hoekkamers. Hier staat een ellipsvormige zitbank in de stijl van de Mamia-bank in Pompeï. Omdat de bank in een nis staat, werd de achterwand in de ruimte van het trappenhuis geschoven. Dit leidde weer tot verdere aanpassingen, vooral de plaatsing van de eerste trap evenwijdig met de dwarsas van het huis en de plaatsing van de bovenste trap tegen de achterwand van het trappenhuis.

Het ontwerp is rationeel, maar vermijdt wat Schinkel 'de fouten van de pure arbitraire abstractie' noemde.[12] De zuivere rede, zo geloofde hij, produceert ontwerpen die 'droog en star zijn, weinig vrijheid bieden', en sluit volgens hem een aantal essentiële architectonische elementen uit: geschiede-

11
Witold Rybczynski, *The Biography of a Building: How Robert Sainsbury and Norman Foster Built a Great Museum* (Londen: Thames and Hudson, 2011), 126.

12
Alex Potts, 'Schinkel's Architectural Theory', in: Michael Snodin (red.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man* (New Haven/Londen: Yale University Press, 1991), 47

on the other hand, was a consummate master. Consider, for instance, the Schinkel Pavilion in Berlin, sometimes known as the Summer House. King Friedrich Wilhelm III of Prussia had lived in Villa Reale Chiatamone in Santa Lucia, Naples. Like the villa, the house he commissioned in Charlottenburg is free-standing and it is surrounded on the first floor by an external iron gallery. Symmetry is acknowledged on the upper floor with loggias drawing the eye into the building, and on the lower floor by flights of steps connecting the house with the garden.

The plan of the Pavilion is nearly square and it has, like the Villa Buggenhout by KGDVS, nine square rooms with stairs in the middle. But whereas rooms in the Villa Buggenhout are all identical in size, Schinkel makes subtle adjustments. The garden room in the main axis is marginally wider than the corner rooms. It accommodates an elliptical seat modelled on the Mamia bench in Pompeii. The seat being fitted in a niche, the rear wall of the room was pushed into the space of the stairwell. This prompted further adjustments, notably the alignment of the first flight of stairs with the cross axis of the house and the placement of the upper flights against the back wall of the stairwell.

The design is rational, but it avoids what Schinkel called 'the error of pure arbitrary abstraction'.[12] Pure reason, he believed, produces designs that are 'dry and rigid, lacking in freedom'. It excludes what were for him essential elements in architecture: history, poetry, *Phantasie*. The quality of his architecture relies to no small extent on refinements seen, for instance, in the Schinkel Pavilion, none of which can be found in comparable designs by Durand. Schinkel believed that design seldom admits pure solutions. He saw that human relations do not conform to the law of reason. It followed that reason in architecture must be complemented with an ethical feeling (Kempe and Thill, too, refer to the ethical and social dimension of architecture).

Notwithstanding their admiration of the Prussian architect, contemporary Rationalists seem closer to Durand than they are to Schinkel. The use of the gridded plan, the predilection for repetition have become systematic. They seem motivated more by ideology than by design. But exceptions, adjustments, refinements can also be rational. Examples, we showed, can be found in the work of Foster as well as Schinkel.

Particulars have obsessed the profession for half a century and a corrective was inevitable. It is also welcome. But universality can impose itself with a rigour that is excessive, producing works that are needlessly dry and rigid. We may take heed of the Enlightenment. Inaccurately known as the Age of Reason, the Enlightenment was both rationalist and empiricist. It was receptive to both the ancients and the moderns, the particularists and the universalists. It accommodated both history and eternity, details and abstractions, nature and art, freedom and equality.[13] Diderot was chief editor of the *Encyclopédie* and the author of *Le neveu de Rameau* (Rameau's nephew), an eccentric tribute to inconstancy. Fantasy is not a crime.

12
Alex Potts, 'Schinkel's Architectural Theory', in: Michael Snodin (ed.), *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man* (New Haven/London: Yale University Press, 1991), 47

13
Tzvetan Todorov (translated by Gila Walker), *In Defence of the Enlightenment* (London: Atlantic Books, 2009), 4.

nis, poëzie, *Phantasie.* De kwaliteit van zijn architectuur berust in niet geringe mate op verfijningen die bijvoorbeeld wel in het Schinkel Pavillon, maar geen van alle in vergelijkbare ontwerpen van Durand te vinden zijn. Schinkel geloofde dat het ontwerpen zelden pure oplossingen toelaat. Hij zag in, dat menselijke relaties niet aan de wetten van de rede voldoen. Hieruit volgde dat de rede in de architectuur moet worden aangevuld met een ethische dimensie (ook Kempe en Thill verwijzen naar de ethische en sociale dimensie van de architectuur).

Ondanks hun bewondering voor de Pruisische architect lijken de hedendaagse rationalisten dichter bij Durand te staan dan bij Schinkel. Het gebruik van een raster en de voorliefde voor herhaling zijn systematisch geworden. Ze lijken eerder gemotiveerd door ideologische, dan door ontwerpkundige overwegingen. Uitzonderingen, aanpassingen en verfijningen kunnen echter ook rationeel zijn. Voorbeelden hiervan zijn dus te vinden in het werk van zowel Foster als Schinkel.

Het beroep wordt al een halve eeuw door details gedomineerd en een correctie was dan ook onvermijdelijk. En is ook welkom. Universaliteit kan zich echter met overdreven strengheid opdringen, waardoor werken ontstaan die nodeloos droog en rigide zijn. We moeten nota nemen van de verlichtingsperiode. De Verlichting, die onnauwkeurig ook wel bekend staat als het tijdperk van de rede, was zowel rationalistisch als empiristisch. Men stond open voor zowel de oudheid als de moderniteit, voor zowel particularisten als universalisten. Er was plaats voor zowel de geschiedenis als de eeuwigheid, voor details en abstracties, natuur en kunst, vrijheid en gelijkheid.[13] Diderot was zowel de hoofdredacteur van de *Encyclopédie* en de auteur van *Le neveu de Rameau* (De neef van Rameau): een excentriek eerbetoon aan de wisselvalligheid. Fantaseren is geen misdaad.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

13
Tzvetan Todorov (vertaling Gila Walker), *In Defence of the Enlightenment* (Londen: Atlantic Books, 2009), 4.