



#3

HET VERHAAL VAN DE ARCHITECT

DA
AD



In zijn architectuur stelt Eric de Leeuw enkele telkens weerkerende thema's aan de orde: het menselijk lichaam in de ruimte en de zintuigelijke beleving van de gebouwde omgeving.

Daarnaast is het labyrinth een belangrijke inspiratiebron voor hem. Het geldt als een van de oudste vormen van architectuur; in het labyrinth komen de voor De Leeuw essentiële aspecten van architectuur in de meest pure vorm samen: de relatie tussen de architectuur en het lichaam en het sterk narratieve karakter.

In zijn werk –De Leeuw noemt het zelf 'architectonische verkenningen'– vormen deze thema's de leidraad.

EEN WOORD VOORAF

Ingrid van Zanten/ Eric de Leeuw

OVER HET VERHAAL VAN DE ARCHITECT EN DE TAAL VAN DE ARCHITECTUUR EEN ESSAY

Lourens Minnema

Eric de Leeuw was van 1997 tot 2005 partner en architect van DAAD Architecten, het bureau dat hij in 1997 samen met Rob Hendriks, Chris Stuut en Henk Bakker oprichtte. Hij was betrokken bij talloze projecten waarin zijn visie op architectuur dan ook zeer herkenbaar naar voren komt.

Integer, gevoelig en met een scherp oog voor de menselijke maat, geeft Eric op heel persoonlijke wijze invulling aan het vak. De keuze om zijn individuele ontwikkeling voort te zetten in een meer persoonlijke en kleinschaliger sfeer is dan ook een logische consequentie. Hij werkt nu samen met zijn partner, Ingrid van Zanten, aan projecten op het gebied van architectuur interieur en beeldende kunst.

Gelukkig is er een modus gevonden om zijn visie en kwaliteiten te blijven behouden voor DAAD Architecten. Eric zal in de toekomst op projectbasis met ons blijven samenwerken.

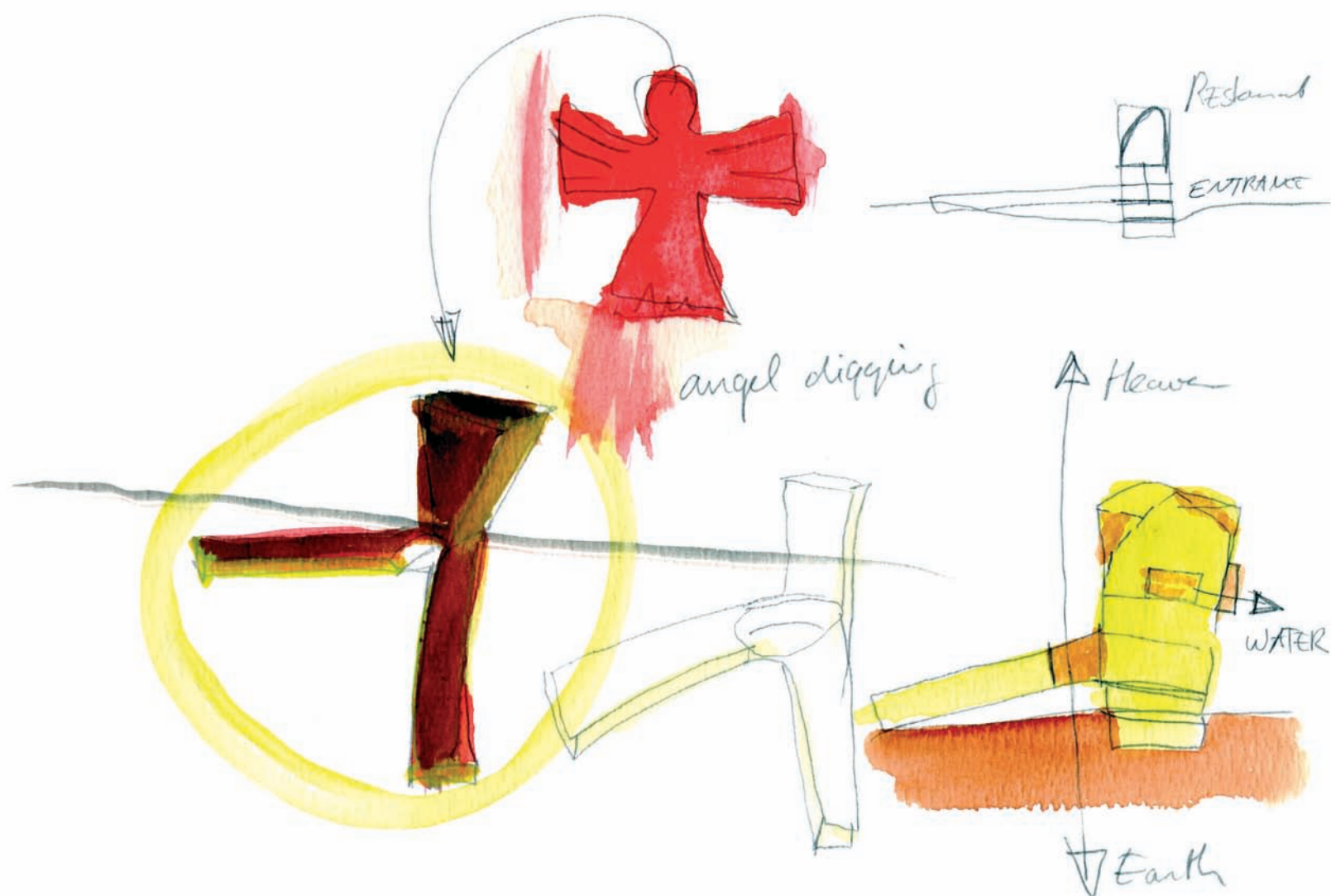
Als blijk van onze waardering voor zijn bijdrage aan DAAD Architecten publiceren we in DAAD Cahier #3 een essay van Lourens Minnema. In dit essay belicht Minnema, die een grote betrokkenheid bij Eric's werk heeft, het gedachtengoed en de inspiratiebronnen van Eric.

Voor de illustraties is een keuze gemaakt uit Eric's vrije werk en architectuurschetsen van zijn hand.

Rob Hendriks, DAAD Architecten
Beilen, april 2005

talloze trappen
trede voor trede betreden
tempeltaal

L. Minnema



EEN WOORD VOORAF

■ Als architecten zijn we voortdurend op zoek naar de essentie van architectuur. In de contacten met onze opdrachtgevers en in gesprekken met studenten blijven we ons afvragen: wat is nu architectuur? Steeds meer zijn we er van doordrongen geraakt dat architectuur meer is dan een programma van eisen vertalen in een bouwwerk, meer is dan een verzameling materialen samenvoegen tot een huis. Al werkend ontdekten we dat architectuur voor ons vooral betekent: verhalen vertellen. Verhalen waarin niet alleen plaats moet zijn voor het concrete bouwwerk maar vooral voor de mens die dat bouwwerk zal gaan gebruiken. Voor ons is het verhaal de metafoor geworden die uitdrukt wat architectuur zou moeten zijn. Het verhaal staat voor de beleving van architectuur. Het geeft het bouwwerk een ziel en daarmee geeft het betekenis aan de architectuur. De vraag blijft wel in hoeverre architectuur een taal is waarmee je een verhaal kunt vertellen.

Verhalen vormen de neerslag van het leven zelf: ze vertellen wie je bent, ze vertellen over de geboorte van je kind, over je geliefden. Verhalen vertellen over de plek waar je woont, de seizoenen, over de wind en de regen. Verhalen geven structuur aan de wereld van de verteller. Deze verhalen vertellen ons als architecten hoe een opdracht te benaderen. Het ontwerpproces heeft een sturend verhaal nodig. Elementen voor dit verhaal worden gevormd door de plek, het programma van eisen, bijzondere wensen van de opdrachtgever, maar evengoed door de magische werking van een kunstwerk of de natuur.

Het is voor ons belangrijk dat tijdens het ontwerpproces dit verhaal meer en meer het verhaal van de opdrachtgever wordt. Een proces dat er op een heel organische wijze toe leidt dat de opdrachtgever zich de nieuwe te bouwen ruimte eigen maakt. De nieuwe omgeving krijgt zo structuur en wordt onderdeel van de belevingswereld van de opdrachtgever. De ruimte wordt geladen met betekenissen, de architectuur wordt zo weer deel van een verhaal.

Het is aan de architect om zijn ontwerpen zo goed mogelijk af te stemmen op de mens. Dan kan de beleving van de ruimte optimaal zijn. Een mens maakt met zijn lichaam deel uit van de gebouwde ruimte; de beleving van architectuur is voor alles een fysieke beleving. Denk bijvoorbeeld aan een fraai gevormde deurgreep die je met je hand streelt of een massieve deur die je met je hele lichaam moet opendrukken of het geluid van je voetstappen in een kerk waardoor je de maat van de ruimte ervaart.

Deze zintuiglijke beleving van architectuur is voor ons het belangrijkste ontwerpprincipe geworden; het uitgangspunt dat het lichaam de ruimte 'bewoont' staat voorop bij iedere opdracht.

De ervaring heeft ons geleerd dat een perfecte ruimte deze fysieke ervaring in de weg staat. Wanneer een ruimte alleen maar perfectie ademt, voel je je als mens kennelijk buitengesloten. We zeggen dan dat het er aan sfeer ontbreekt. Als ieder detail tot in de perfectie is uitgewerkt, de materialen te glad zijn en de ruimten geen afstemming hebben op de menselijke maat, voel je je als mens niet opgenomen in de ruimte. Juist imperfectie en slijtage maken dat een gebouw wordt gewaardeerd. Dat is het element 'sfeer' dat in oude gebouwen zo vaak wordt gewaardeerd. Dan is het juist een kwaliteit dat de naden in vloeren niet perfect aansluiten, dat verwarmingsbuizen gewoon

in het zicht liggen en dat er slijtsporen van het lopen in een houten vloer te zien zijn. Blijkbaar is het deze onvolmaaktheid die oude gebouwen zo menselijk maakt.

Al deze ervaringen hebben ons doen inzien dat aandacht voor het detail een belangrijk onderdeel is van het ontwerpproces. Naast de totale ruimtelijke werking van architectuur is de zintuiglijke beleving van de bouwdetails essentieel voor de architectonische kwaliteit. Een zorgvuldige detaillering en een keuze voor herkenbare materialen maken dat de mens zich thuis kan voelen in de ruimte.

In Japan maakten we kennis met wabi-sabi, de leer van het onvolmaakte. Wabi-sabi was voor ons een bevestiging van de ervaringen die we in ons eigen werk hadden opgedaan. In het theepaviljoen dat we bezochten, overheerste de natuurlijke onvolmaaktheid van de toegepaste materialen. Details waren op een ingetogen wijze, in een niet gebonden vorm van esthetiek ontworpen. De schoonheid van het onvolmaakte.

Door een heel zorgvuldige afstemming van de ruimte op de menselijke maat en een toepassing van 'humane' materialen kan de architect een architectuur creëren die de verschillende zintuigen aanspreekt en de fysieke ervaring van de ruimte optimaal tot haar recht laat komen. Het lichaam maakt zo deel uit van de ruimte, wordt deel van het verhaal dat de architectuur vertelt. Eenmaal mochten wij ervaren wat dat kan teweegbrengen; in het klooster in Vaals van Dom H. van der Laan. Een onbeschrijflijk moment.

Met deze publicatie willen we onze ideeën en ervaringen over het samengaan van mens en architectuur een meer theoretische onderbouwing geven. Lourens Minnema, docent vergelijkende godsdienstwetenschappen aan de VU, was bereid onze intuïtieve associaties, fragmenten van inzicht, helder uit te werken en te nuanceren in een essay van zijn hand. Voor ons betekent de publicatie niet alleen het vastleggen en verantwoorden van onze ideeën van dit moment over architectuur maar is het ook een opstap naar nieuwe architectonische verkenningen.

Ingrid van Zanten, Eric de Leeuw

'Architecture in general is frozen music'

F. von Schelling



'Afscheid nr. 1', 2004, karton, gouache, 60 cm hoog, 30 cm breed

OVER HET VERHAAL VAN DE ARCHITECT EN DE TAAL VAN DE ARCHITECTUUR

EEN ESSAY

Lourens Minnema

■ We leven in een tijd waarin mensen hun persoonlijke levensverhaal in boekvorm en op TV en websites publiekelijk delen met vele onbekende medemensen. Dat wijst op een dringende behoefte. De expressie van het levensverhaal in autobiografie, interview en homepage is uitdrukking van een diepgewortelde behoefte aan verworteling. Behoeftte aan verworteling is op zichzelf iets van alle tijden, maar de publieke vorm die deze behoefte tegenwoordig aanneemt is eigentijds en heeft te maken met het eigen karakter van onze postmoderne cultuur. In tweeërlei opzicht is de huidige aandacht voor het persoonlijke levensverhaal symptomatisch te noemen.

Het persoonlijke levensverhaal en plein public is allereerst symptomatisch voor een postmoderne cultuur, die afscheid heeft genomen van het geloof in de overkoepelende religieuze en ideologische grote verhalen waaronder de middeleeuwse en de moderne cultuur konden schuilen wanneer de eigen leefwereld te onherbergzaam werd. [Jean-François Lyotard, Gérard Raulet] Het gat in de koepel van het Pantheon in Rome werd toen nog niet ervaren als het zicht op een gat in de ozonlaag, maar als het zicht op de sterrenhemel, op een kosmos vol orde en harmonie, een complete macrokosmos waarin de microkosmos van het persoonlijke levensverhaal zich geborgen weet, omdat het in de sterren geschreven staat. Deze geborgenheid van een overkoepelende grote wereld en een overkoepelend groot verhaal begint onherstelbare gaten te vertonen. In de postmoderne cultuur van tegenwoordig ontbreekt het uitzicht op voltooiing, afronding en afsluiting. In de plaats van het grote verhaal treedt het kleine verhaal ter compensatie.

Het persoonlijke levensverhaal en plein public is bovendien symptomatisch voor een postmoderne cultuur, die het letterlijk ondeelbare individu van de moderne cultuur heeft zien uiteenvallen in vele onderdelen, in deelsubjecten die samen geen consistentie meer vertonen. Hetzelfde 'individu' heeft nu naar eigen besef vele gezichten, wisselende contacten, glijdende werktijden, talloze nevenactiviteiten en allerlei neveninkomsten. In de postmoderne cultuur ontbreken het inzicht in de samenhang der dingen en het overzicht over de gevolgen ervan.

Kortom, het persoonlijke levensverhaal is de plek geworden waar mensen

hun identiteit beleven en legitimeren, nu het niet meer lukt om deze eigen identiteit te ontleen aan de grote verhalen van de traditie en al evenmin aan de consistentie van een ondeelbaar subject in een coherente leefwereld. Daarmee is het persoonlijke levensverhaal onmisbaar geworden voor de wijze waarop mensen zichzelf proberen te uiten, te legitimeren, te begrijpen en betekenisvol te duiden. Wat mensen meemaken proberen zij te uiten en te duiden met gebruik van eigen associaties, metaforen, verhaalmotieven, significante anderen, herhalingen, rode draden en uitzonderingen die de regel bevestigen.

Dit essay poogt een antwoord te vinden op de vraag of architectuur de aangewezen kunstvorm is om gehoor te geven aan de tijdgeest en uitdrukking te geven aan het persoonlijke levensverhaal. Leent dit verhaal, leent deze plek waar mensen hun identiteit beleven, zich voor bebouwing? Biedt deze biografisch gefundeerde plek voldoende ruimte en diepte voor architectonisch gefundeerde woningbouw? Leent de verhalende taal van het sprekende subject zich voor een vertaling in architectonische vormtaal?

II

Een architect die een pakkend verhaal heeft bij zijn architectuur maakt meer kans om zijn architectuur als pakket te verkopen. De koper krijgt het verhaal in dat geval op de koop toe. In feite is een dergelijk verhaal altijd secundair, een verkooppraatje bij een architectonisch plaatje.

Een architect die een 'sturend verhaal' heeft bij zijn architectuur laat zich in eerste instantie inspireren ('sturen') door dat verhaal, om vervolgens een geïnspireerd concept vol ideeën uit te werken tot een bouwtekening die uiteindelijk ergens wordt gerealiseerd. Het verhaal kan in dat geval het levensverhaal van de opdrachtgever zijn, of het historische en contextuele verhaal van de beoogde locatie, of het narratieve scenario dat ontspringt aan de verbeeldingskracht van de architect. In feite is een dergelijk verhaal

alleen primair, zolang er nog aan de bouwtekening gewerkt wordt, want zodra de bouw voltooid is blijkt een bezoeker die het gebouw betreedt zonder daarvan het (intussen achterliggende) sturende verhaal te kennen, niet automatisch in staat te zijn om het verhaal erachter 'eruit te halen'. Het sturende verhaal blijkt soms niet het enig mogelijke verhaal.

De mogelijke discrepantie tussen het achterliggende sturende verhaal van de architect (of opdrachtgever) enerzijds en het verhaal waarmee de bezoeker het pand verlaat anderzijds kan bij de architect de angst of verontwaardiging oproepen, dat de bezoeker met zijn bouwwerk aan de haal gaat en dus het sturende verhaal fundamenteel misverstaat. Lijkt de discrepantie te worden toegeschreven aan de architect, dan wekt dat bij de architect de angst, dat hij in zijn opzet niet geslaagd is. Lijkt de discrepantie te worden toegeschreven aan de bezoeker, dan wekt dat bij de architect verontwaardiging of twijfel omtrent het oordeelsvermogen van de bezoeker. Er bestaat echter een derde mogelijkheid: de discrepantie kan ook eigen zijn aan het associatieve en evocatieve wezen van verhalen. Verhalen bestaan uit een evocatieve beeldtaal van configuraties die associatief samenhangen, maar die zelfs in detectives niet zo dwingend samenhangen, dat de uitkomst daarvan volstrekt eenduidig is. Alternatieve configuraties van beelden en associaties blijven mogelijk ondanks de strakke verhaallijn. Dat wat verhalen oproepen is een veelheid aan beelden en associaties, en daarom zijn verhalen altijd meerduidelijk. Deze meerduideligheid is juist een bron van identificatiemogelijkheden, raadselachtigheden en spel, en daarmee van genot. Maar deze meerduideligheid is tevens de reden, dat het sturende verhaal wezenlijk ongeschikt is om letterlijk te worden vertaald in architectuur. Het sturende verhaal kan inspireren, maar het bouwwerk kan dit verhaal niet letterlijk uitbeelden. De vraag is dan of het bouwwerk dit verhaal kan oproepen.

Een architect die voorbij wil aan het sturende verhaal en in die zin geen verhaal wil bij zijn architectuur, omdat hij vindt dat zijn architectuur voor zichzelf moet spreken, vanzelfsprekend moet zijn, geen uitleg zou moeten behoeven, gaat uit van een visie op architectuur die het moet hebben van de ordening van de ruimtes, proporties en materialen zelf zonder de tussenkomst van een sprekend subject dat het bouwwerk toelicht. In feite wordt de rol van een dergelijk subject primair die van een luisterend subject dat de architectuur ondergaat, terwijl de architectuur 'haar eigen verhaal vertelt'. Maar beschikt de architectuur over een taal die verhaal, ook al is het dan in evocatieve zin? Wat is architectuur precies?

III

Architectuur laat zich omschrijven in termen van volumes en leegte. [Jürgen Joedicke] De interactie tussen volumes en leegte schept een ruimte. De bewuste ordening (vormgeving) van deze interactie tussen volumes en leegte schept een architectonische ruimte. Overheerst de pool van de leegte, dan leidt de vormgeving van de interactie tussen volumes en leegte tot een open ruimte, tot een architectonisch 'ruimteveld' tussen volumes. Een voorbeeld daarvan is het Duitse Paviljoen van Mies van der Rohe in Barcelona, waarvan de minimale muren slechts de horizontale contouren van de ruimte aanduiden en al het overige openlaten. Overheerst de pool van de volumes, dan leidt de vormgeving van de interactie tussen volumes en leegte tot een besloten ruimte, tot een architectonische 'ruimtehouder'. Een voorbeeld daarvan is Villa Almerico ('La Rotonda') in Vicenza, waarvan het binnenste interieur besloten ligt onder de centrale koepel, terwijl de binnenruimtes daaromheen aan alle vier zijden van de villa worden ontsloten door gangen, die weer zijn voorzien van voorportalen met trappen, die echter op hun beurt door hun extraverte karakter de massieve beslotenheid van het interieur van binnenuit openbreken naar heel de omgeving rondom. Op basis van de formulering, dat de bewuste ordening (vormgeving) van de interactie tussen volumes en leegte een architectonische ruimte schept, zou ik 'architectuur' in eerste instantie willen omschrijven als 'vormgeving van de ruimte'.

Architectuur laat zich daarnaast ook omschrijven in termen van ervaring. Een 'ruimtelijke ervaring' is een 'ervaring van de vorm gekregen ruimte'. Een 'architectonische ervaring' is een 'ervaring van de vorm gegeven ruimte'.

In beide gevallen is er sprake van vormen die op de mens inwerken. Voor zover gevormde ruimte en architectuur op de mens inwerken als waarbare vormen, die indruk maken en dus blijkbaar iets uitdrukken, is het verleidelijk om te spreken van 'vormtaal'. De vraag is echter of de expressiviteit van deze vormtaal tevens communicatief van aard is en dus met recht een taal mag heten. Maar daarover straks meer.

Is er sprake van vormen, dan zijn deze vormen als zodanig nog geen ruimte. De volumes moeten zich positioneel tot elkaar houden, iets met elkaar hebben, een verbinding of spanning met elkaar aangaan, posities ten opzichte van elkaar innemen, voordat er sprake is van ruimtewerking. Losse vormen worden niet als ruimtewerking waargenomen maar als sculpturen. Daarentegen worden vormpatronen als ruimtewerking, als interactie tussen meerdere vormen onderling en leegte, als ruimtelijke ordening waargenomen. Trafalgar Square in Londen is een voorbeeld van een plein, waarvan het pleinkarakter zich heeft weten te handhaven ten overstaan van de functie van verkeersader. Het plein is gelegen aan de noordzijde van Charing Cross waarvan het niet is afgescheiden. Visueel maakt Charing Cross zelfs deel uit van Trafalgar Square. Charing Cross was reeds in de zestiende eeuw het scharnierpunt tussen de middeleeuwse City of London enerzijds en het kninklijke Paleizencomplex van Westminster anderzijds, het kruispunt waar the Strand, King's Street (Whitehall), Pall Mall, the Haymarket en St. Martin's Lane op uitkwamen en waar zich de Mews (Paardenstallen) bevonden. Na de afbraak van Northumberland House aan de zuidoostelijke Strandzijde in 1873 zou daaraan nog Northumberland Avenue worden toegevoegd. Het lijnenspel van zoveel belangrijke wegen had karakterbepalend kunnen worden voor het nieuwe Trafalgar Square, dat begin negentiende eeuw door John Nash werd ontworpen voor de locatie van de oude Mews en pas in de loop van de twintigste eeuw zijn huidige vorm kreeg. Toch is het tegenwoordige Trafalgar Square een echt plein. Dat is niet te danken aan het lijnenspel van wegen, die elkaar hier kruisen, en ook niet aan de Nelson-zuil uit 1843, die zo dominant in het centrum staat. Het is te danken aan de interactie tussen de gebouwen, die het plein creëren: de National Gallery (1838) aan de noordzijde, het Canada House (1824-1827) aan de westzijde, het South Africa House (1935) aan de oostzijde, en de National Westminster Bank (1871), de Royal Bank of Scotland (1890) en de Admiralty Arch (1911-1912) aan de zuidzijde. Het is de interactie tussen deze gebouwen, die het plein als vormgegeven ruimte bijeenhoudt. De rankheid van de Nelson-zuil heeft niet voldoende gewicht om een dergelijke functie te kunnen vervullen. Zou men Nelson's Column wegnemen, dan zou het plein zijn pleinkarakter niet verliezen. Maar zonder Canada House en het erachter gelegen gebouwencomplex zou het South Africa House nauwelijks tegenwicht ondervinden, zodat het pleinkarakter behoorlijk aan zeggingskracht zou inboeten. In dat geval zou namelijk de interactie, die het plein als vormgegeven ruimte bijeenhoudt, veel minder steunen op de omringende gebouwen en veel meer zijn aangewezen op het lijnenspel van wegen, een vormpatroon dat vooral van bovenaf vanuit de lucht en op de tekentafel, zichtbaar wordt als conceptuele projectie in het platte vlak. Weliswaar is Trafalgar Square geen plat vlak maar een hellend vlak, zodat het lijnenspel als zodanig zichtbaar is, maar het is toch zeer de vraag of zo'n lijnenspel voldoende ruimtewerking heeft om het plein als plein bijeen te houden. Zonder de interactie tussen de omliggende gebouwen dreigt Trafalgar Square een leegte te blijven: zonder contouren die samen het karakter en gezicht van het plein bepalen. Die samenhang is cruciaal: zonder coherente contouren en patronen wordt een leegte tussen gebouwen geen plein of boulevard, wordt een vlakke geen voorbeeld van landschapsarchitectuur worden de muren, wanden, vertrekken en gangen geen gebouw in de zin van een architectonische ruimte, doch een toevallige samenvoeging van willekeurige volumes en leegtes die niet op elkaar afgestemd zijn. Maar afstemming van welke aard? Van welke aard moet de afstemming zijn om architectuur te mogen heten?

De architectonische samenvoeging van volumes en leegte tot een coherente ruimte is niet alleen geen toevallige samenloop van omstandigheden, maar bovendien meer dan een kunstmatige ingreep in het empirisch voortvarende, meer dan ruimtelijke ordening als zodanig. Sloppenwijken staan vol bouwsels die met veel kunstgrepen in elkaar gezet zijn en overeind worden gehouden, maar deze bouwsels worden doorgaans niet waargenomen als architectuur. Zij dienen een bijzonder praktisch doel en zijn zo functioneel mogelijk uitge-

rust en ingericht, maar deze functionele samenhang vereist geen onderlinge afstemming van de onderdelen die verder gaat dan het praktische doel van beschutting. Architectuur beoogt echter meer dan een functionele ordening van de ruimte. Zij beoogt een kunstzinnige ordening van de ruimte. Bij wijze van nader gepreciseerde definitie zou ik 'architectuur' dan ook willen omschrijven als 'kunstzinnige vormgeving van de ruimte'. Maar wat is kunstzinnig?

IV

De artistieke dimensie is een toegevoegde maar inherente en daarmee onmisbare dimensie van alle architectuur. De functionele vormgeving van de ruimte wordt gebruikt en min of meer gehandhaafd maar getransformeerd. De alledaagse ruimtelijke ordening blijft het uitgangspunt, maar er wordt mee gespeeld. De praktische vormgeving van de ruimte wordt blootgesteld aan de inwerking van de verbeeldingskracht. De virtuele vorm – dat wat je erin uitgedrukt ziet – is voor de architectuur belangrijker dan de fysieke vorm – dat wat je empirisch ziet. [Susanne K. Langer] Deze inwerking van de verbeeldingskracht gaat verder dan het ombouwen van een oud pakhuis tot een nieuw woonhuis, voor zover althans de functionaliteit van een dergelijke ingreep allesbepalend blijft en de ingreep niet primair is toe te schrijven aan een vondst van de verbeeldingskracht. Maar dit voorbeeld van het pakhuis als woonhuis is een grensgeval geweest, want wie ooit voor het eerst op het idee kwam om een woonhuis te zien in de contouren van een pakhuis had een creatieve visie die transformerend heeft ingewerkt op de praktische constellatie van een bouwkundig uitdagende locatie. En dat kan opnieuw gebeuren. De verbouwing tot een nieuw woonhuis kan zo worden uitgewerkt, dat men daarna nog moet kunnen zien dat het ooit een pakhuis was. Het oude pakhuis werkt dan transformerend in op het nieuwe woonhuis, of liever op de visie die de architect ontwikkelt op het nieuwe woonhuis, een visie waarin het oude pakhuis spreekt tot de verbeelding van zowel de architect als de bewoner die daar oog voor heeft (en dus over eenzelfde verbeeldingskracht bezit).

De inwerking van de verbeeldingskracht gaat ook verder dan het schilderen van een oud pakhuis in een nieuwe kleur. Architectuur gaat verder dan het aanbrengen van ornament. Ornament kan, zoals bij Antoni Gaudí, een heel belangrijke rol spelen in een architectonisch ontwerp, maar noodzakelijk is dat niet. Architectuur kan zich uitputten in overdadige versiering of juist volstaan met een minimum aan ornament, mits zij de coherentie van een samenhangend geheel voor ogen houdt. Architectuur is zonder een visie op het geheel geen architectuur. [Roger Scruton]

Deze visie op het geheel ontspringt niet aan nuttigheidsoverwegingen maar aan de verbeeldingskracht die speelt met de aangereikte verschijnselen en genoeg doet scheppen in het laten verschijnen van de hoedanigheid van de verschijnselen – kunst laat zien hoe dingen zijn – en in het cultiveren en intensiveren – kunst onderstreept, verdicht, verheft en overdrijft – van de verschijningsvorm als zodanig. [Georg Picht] Het verschaffen van dit genoeg is de eigensoortige, typisch artistieke functie van kunst, en deze eigensoortige functionaliteit vergt visie.

Indien volumes ruimtelijke posities ten opzichte van elkaar innemen, ruimtelijke verhoudingen tot stand brengen en ruimtelijke relaties onderhouden, en indien deze interactie bovendien door de mens kunstmatig georganiseerd en kunstzinnig geregisseerd is, dan is er sprake van een 'architectonische ruimte'. Een architectonische ruimte bestaat bij de gratie van dergelijke posities, verhoudingen en relaties. Maar daarmee is niet alles gezegd, want een architect(onische ruimte) doet daar iets mee. Als kunstuiting laat de architectonische ruimte deze posities, verhoudingen en relaties tevens zien, en wel op zo'n manier dat daarvan een coherente ruimtewerking uitgaat. De architectonische ruimte vertoont samenhang, dankzij de uitdrukkelijke schepping van een coherent vormpatroon. Een architect is een kunstenaar die nieuwe verbanden schept tussen vormen op zo'n manier dat deze letterlijk plaatsbepalend worden, of die ruimtelijke verbanden aan het licht brengt tussen vormen die er al waren. Zulk een vertoon is van een andere orde dan de functionele vertoning van een meubeltoonzaal. Een toonzaal doet in feite het

omgekeerde. Een toonzaal is een lege uitstalruimte voor losse vormen zonder 'verbeeldingskrachtig' vormpatroon, een 'nietszeggende' setting die bestaat bij de gratie van een nadere invulling. Maar hoe 'sprekend' is de vormtaal van de architectonische ruimte? Is de vormtaal van de architectuur wel een taal?

V

Een architectonische ruimte kenmerkt zich door een eigen karakter te hebben, eigen contouren die het gezicht ervan bepalen. Maar hoe sprekend is dat karakter, hoe betekenisvol het gezicht? Betekent zulk een vormpatroon iets begrijpelijks? Wil het ons iets zeggen?

Een deur in een muur suggereert toegang tot een andere ruimte. Die suggestie is gegeven met de functie van deuren, net zoals muren juist als afgrenzing en afscherming van een ruimte fungeren. De vraag is nu of deuren en muren ons dat willen 'zeggen'. Kan de suggestie, die deuren en muren wekken, worden uitgelegd als een boodschap, een teken van communicatie? Maar wat zouden deuren en muren anders kunnen 'betekenen' dan hun natuurlijke functie van toegang en afbakening?

Een stadspoort in een stadsmuur onderstreept deze suggestie van toegang en afbakening met torens en kantelen, zowel om functionele redenen – een zwakke plek in de muur wordt verstevigd tot verdedigingsbolwerk, en de afschrikwekkende indruk van onneembaarheid van de vestingsstad wordt als signaal afgegeven –, als om kunstzinnige redenen – de trots van het privilege om de stad te mogen betreden en bewonen wordt gecultiveerd en gevierd met veel vlagvertoon. Deze suggestiviteit heeft de kracht en de bedoeling om indruk te maken. De expressiviteit ervan laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Zowel de praktische doelen als de symbolische bedoelingen van de stadspoort zijn evident. En zelfs de weggeslagen stenen in het metselwerk, die eerdere beschietingen verraden, dragen hun steentje bij aan de suggestie van onneembaarheid en van het privilege van stadsrechten. Hier gaat functionele vormgeving vloeiend over in de symbolische vormgeving van buitengewoon toegankelijke beeldtaal. De stadspoort lijkt letterlijk en figuurlijk een grensgeval van ontoegankelijkheid en toegankelijkheid. Waarom?

De vormtaal van de architectuur lijkt een echte taal, maar is het niet echt. Zij lijkt een echte taal, want net zoals een echte taal houdt architectuur zich aan bepaalde regels en conventies, zodat sommige combinaties van vormen wel mogelijk zijn en andere niet. Woordgebruik in een zin is afhankelijk van syntaxis, van de regels van de geldende grammatica. Vormcombinaties zijn niet willekeurig: het geheel heeft gevolgen voor de details. Omgekeerd zijn vormcombinaties doorslaggevend voor het opbouwen (of afbreken) van een totaalbeeld: de delen hebben gevolgen voor het geheel. Op vergelijkbare wijze zijn feitelijk taalgebruik (details) en grammaticale grondstructuur (totaal) op elkaar aangewezen en genereert hun samenspel een betekenisvolle samenhang. Eveneens op vergelijkbare wijze veronderstelt de poëtische afwijking van de grammaticale regel niettemin de regel.

Deze analogie (van wederzijdse afhankelijkheid van delen en geheel) tussen architectuur enerzijds en taal anderzijds is echter geen analogie tussen twee talen, maar tussen stijl en taal. [Roger Scruton] Een architectonische stijl veronderstelt, dat de delen onderling harmonieus op elkaar zijn afgestemd, en die harmonieuze afstemming is alleen mogelijk, indien er sprake is van een 'grammaticale' orde. Maar deze architectonische 'grammatica' is geen syntaxis in de eigenlijke zin van het woord. Syntaxis is in de taal onmogelijk zonder semantiek: structuur is in de taal aangewezen op inhoud. Niet alleen moeten de woorden in een zin onderling samenhangen (structuur), ze moeten bovendien samenhangen met datgene waarover de zin zich uitspreekt (inhoud), en wel op zo'n manier dat de onderlinge samenhang van de woorden zich voegt naar de inhoud. Zo hangen onderwerp en lijdend voorwerp in een zin allebei samen met het werkwoord, maar ze zijn om inhoudelijke redenen niet uitwisselbaar in de zin. En inhoud verwijst op haar beurt (referentieel) naar werkelijkheid, zodat je kunt nagaan of een zin (in de taal) waar of onwaar is (in de werkelijkheid). Het verband met de werkelijkheid (semantische structuur) is verwerkt in de syntaxis, want je kunt alleen dingen (syntac-



'Maar jij, jij woont in mij' nr 2, 2003, staal, zand, 40 cm hoog, 10 cm breed

tisch) correct zeggen in de taal, die (semantisch) waar of onwaar zijn in de werkelijkheid. Je kunt geen dingen zeggen die inhoudelijk helemaal nergens op slaan. Wat je zegt moet inhoudelijk verwijzen naar iets dat traceerbaar is in de werkelijkheid, anders zegt het niets.

De vormtaal van de architectuur is dus een 'taal' zonder verwijzingen naar een werkelijkheid daarbuiten, een 'syntaxis' zonder semantiek, een structuur zonder inhouden, een patroon zonder mededelingen, een abstract schilderij zonder titel. Vormen zijn daarin een rudimentair soort vocabulaire, maar niet meer dan een vormenvoorraad die ons bekend of vreemd voorkomt, een klankenvoorraad die ons bekend of vreemd in de oren klinkt. Het uitspreken van klanken is soms een hele prestatie, maar het is slechts de eerste stap op weg naar het spreken van de afgesproken taal, naar het produceren van een reëel verwijzende samenhang van klanken. Architectuur is geen taal voor zover een stadspoort geen uitspraken doet die op hun waarheid of onwaarheid kunnen worden beoordeeld. In die zin is een stadspoort ontoegankelijk voor interpretatie, of liever: voor communicatie. Het ontbreekt een stadspoort niet aan connotaties met geschiedenisverhalen er omheen, en al evenmin aan connotaties met de symboliek rond het toegevoegde vlagvertoon, maar het ontbreekt een stadspoort wel aan de uitgesproken inhoudelijkheid van een eigen bewering of mededeling.

Desalniettemin wordt een stadspoort doorgaans ervaren als een 'statement'. Blijkbaar wordt een architectonisch bouwwerk als dit toch als betekenisvol ervaren. Welk soort van betekenisoverdracht vindt hier plaats?

VI

Het soort samenhang dat vormtaal produceert is verstaanbaar op de wijze waarop patronen verstaanbaar zijn: zij zijn anders dan andere patronen maar wel vergelijkbaar met die patronen, variaties op een thema, varianten van een structuur. De vormen roepen wel associaties op, maar die hebben niet de verwijzende precisie van een woordbetekenis. Dat is ook niet hun functie. De functie van de afzonderlijke vormen is, dat ze naar elkaar verwijzen, zodat er een patroon ontstaat dat als zodanig herkenbaar is en in die zin 'verstaanbaar' is. De verstaanbaarheid ervan speelt zich af op het niveau van de structuur, van de herkenbaarheid van de structuur. Patroonherkenning veronderstelt kennis van de structuur en oriëntatievermogen, weten waar je bent en wat je kunt verwachten, teneinde de variaties daarop te kunnen appreciëren. De vormtaal van de architectuur is vergelijkbaar met de vormtaal van de muziek.

In bepaalde opzichten zijn de verschillen tussen architectuur en muziek groter dan de overeenkomsten. Architectuur is een zaak van kijken, muziek een zaak van luisteren. Architectuur werkt met hout, steen, beton, licht e.d. als bouwmaterialen, muziek werkt met geluiden. Architectuur wordt opgetrokken in een empirische ruimte, muziek in een virtuele ruimte en tijd. Toch hebben zij twee opmerkelijke overeenkomsten.

De eerste overeenkomst werd reeds aangeduid: beider vormtaal is formeel, abstract, een kwestie van structurele figuraties, die onderling naar elkaar verwijzen en zodoende intiem een systeem vormen, dat zoveel samenhang vertoont dat patroonherkenning mogelijk wordt. Zowel in de muziek als in de architectuur is het mogelijk om aan te voelen wat wel en wat niet op elkaar is afgestemd, zonder dat het patroon verwijst naar iets buiten het patroon zelf. De ene toon en het ene akkoord verwijzen naar de andere tonen en akkoorden, niet naar de instrumenten die de tonen en akkoorden voortbrengen. Op vergelijkbare wijze verwijst de ene trapgevel naar de andere gevels, niet naar de wolken die daarboven drijven.

De tweede overeenkomst is van geheel andere aard: zowel muziek als architectuur weten ons gevoel te beïnvloeden waardoor wij aangedaan zijn door de blootstelling eraan. Muziek en architectuur zijn zelf niet emotioneel, maar zij werken in op onze emoties. Een muziekstuk in mineur is zelf niet triest, maar het zal menig treurende nog somberder stemmen. Een stadspoort is zelf niet trots, maar zij werkt wel in op potentiële gevoelens van trots en zelfvertrouwen in de gepriviligeerde en machtige stedeling. In beide voorbeelden versterkt de 'vormtaal' de 'aangesproken' emoties. Maar dat hoeft niet

altijd het geval te zijn. Waarom niet?

Het verband tussen de vormtaal van de muziek en de 'vormen' die onze emoties aannemen is intiem maar niet automatisch. Er is een intiem verband: treurniswekkende muziek kan ons treurig stemmen, kan ons gevoel kneden naar de mineur-vorm, zoals 'vrolijke' muziek ons gevoel kan kneden naar de majeur-vorm. De tonale structuren corresponderen tot op zekere hoogte met de 'vormen' van ons gevoel: hoger en lager, groei en afzwakking, stuwning en stroming, conflict en oplossing, snelheid en traagheid, optrekken en tot stilstand komen, opwinding en kalmte, koortsachtigheid en dromerigheid, het zijn allemaal vormpatronen die zowel de muziek als het gevoel kenmerken. Is de afstemming tussen muziek en gevoel compleet, dan versterken ze elkaar. Zo niet, dan zal het gevoel zich proberen aan te passen en de vorm die het gevoel aanneemt zich zoveel mogelijk voegen naar het vormpatroon van de muziek, of men zal de muziek zachter zetten en in het uiterste geval uitzetten. De muziek wordt dan als storend ervaren. Het vormpatroon van de muziek wordt dus gevoelsmatig niet gecopieerd of letterlijk overgenomen, maar hernomen: opgenomen op de manier waarop het gevoel daartoe bereid is. Oftewel, er zit speling tussen de muziek en het gevoel.

Dankzij de speelruimte van de speling tussen muziek en gevoel kan ik niet alleen luisteren naar de muziek, maar ook naar het gevoel. Via de spiegel van de muziek kan ik de contouren van mijn gevoelens waarnemen. Doordat de muziek bepaalde vormen aanneemt, waarin de gesteldheid van het gevoelsleven zich kan spiegelen en herkennen zonder daarmee samen te vallen, ontstaat er speelruimte om de eigen gevoelens te omlijnen en nader te bepalen, en om een gevoeliger gevoelshouding te ontwikkelen. Lukt dat niet, omdat bepaalde muziek haaks staat op het gevoelsleven, dan wordt die muziek onverdraaglijk: het gevoel wordt gedwongen zich te vormen naar de vormpatronen van de muziek. De enige speelruimte die het gevoel dan overblijft is: oostindisch doof worden. Werkt de muziek als een muur ondoordringbaar en contactloos afstotend, dan wordt zij geschikt om zich andere storende geluiden van het lijf te houden. Lukt het wel om je in de muziek te herkennen, dan fungeert de muziek als symbolische expressie van je gevoelsleven, als uiting én bespiegeling daarvan. Muziek is dan om 'je uit te leven' én om 'tot bezinning te komen', tot een afweging te komen van de zin ervan, van de waarde van je gevoelens. Daardoor kan muziek je gevoelens transformeren: zij doet iets met je, zij maakt iets los in je, en dat is niet willekeurig maar afgestemd.

Iets dergelijks geldt ook voor de werking van architectuur. Net als muziek beoogt architectuur door middel van vormtaal indruk te maken op onze gemoedstoestand. Wat de vormtaal uitdrukt is niet een bepaald gevoel, maar een vormpatroon dat elementaire emoties evoceert. Muzikale 'stuwning' en 'stroming' bijvoorbeeld hebben een vormpatroon dat in de architectuur vergelijkbaar is met 'stagnerend' en 'vloeiend'. Een voorbeeld van 'stagnerend' zijn de talloze verkeerstunnels waarvan het vormpatroon gevoelens van stagnatie en claustrofobie oproept zodra men naar binnen rijdt. Zulke tunnels zijn zelf niet claustrofobisch, maar zij corresponderen met de 'vorm' van bepaalde emoties die zij daardoor kunnen oproepen. Een voorbeeld van 'vloeiend' zijn de glooiende trappen die zich vertakken in zijtrappen, zoals in Michelangelo's vestibule van de Biblioteca Laurenziana in Florence. Deze trappen, die de indruk wekken over te stromen van toenadering – dat is niet wat we zien maar wat we erin zien –, roepen gevoelens van hooggespannen verwachting en theatrale dramatiek op. En om terug te komen op het voorbeeld van de stadspoort: deze is niet zelf trots, maar evoceert wel gevoelens van trots en zelfvertrouwen, omdat zij een vormpatroon vertoont dat gelezen wordt als de rondborstige vormtaal van een bouwwerk dat bol staat van zichzelf, zozeer zelfs dat de stedeling daarin diens eigen gevoelens van trots en zelfvertrouwen als grondpatroon weerspiegeld ziet.

Net als muziek beoogt architectuur dus door middel van vormtaal indruk te maken op onze gemoedstoestand. En net als muziek is een architectonische ruimte soms niet langer te verdragen en proberen mensen haar te ontvluchten. Maar er zijn in dat opzicht twee graduele verschillen tussen muziek en architectuur.

Het eerste graduele verschil is, dat muziek als krachtenveld van tonen veel krachtiger inwerkt op onze emoties dan architectuur. Architectuur is demonstratief en uitnodigend, muziek is dwingend en meeslepend. Architectuur creëert een emotionele atmosfeer, muziek creëert een emotio-

nele identificatie. Een atmosfeer voltrekt zich om je heen en aan je, een identificatie voltrekt zich in je.

Het tweede graduele verschil is, dat muziek zich bij uitstek voltrekt als een beweging (door virtuele ruimte en tijd), terwijl architectuur eerder rust belichaamt. Hoezeer muziek een vorm van beweging is valt op te maken uit het feit, dat het onnatuurlijk is om naar muziek te luisteren zonder zelf mee te bewegen. Ter compensatie van het passieve toekijken zoomt een cameraman bij het uitzenden van een klassiek concert dan ook bij voorkeur in op de dirigent en de violisten, die plaatsvervangend bewegen namens de concertbezoeker in de zaal en de kijker in de huiskamer. Bij architectuur daarentegen zoomt een cameraman in op de rust die het gebouw uitstraalt, of op de beweging van de bezoeker die het gebouw betreedt en daarmee dynamiseert.

Wat wordt er zichtbaar in de verhouding tussen gebouw en bezoeker zodra de cameraman zijn focus niet richt op de uitstraling van het gebouw maar zich richt op de bezoeker zodat de blik van de bezoeker ons blikveld gaat bepalen?

VII

Een cameraman die inzoomt op de beweging van de bezoeker in plaats van op de dynamiek van het gebouw zelf is dat niet een teken aan de wand, een teken van architectonisch falen? Wat blijft er over van de architectonische werking, wanneer deze afhankelijk wordt van de actieve presentie van de bezoeker en bewoner? Wat gebeurt er, wanneer het gebouw niet alleen wordt gebouwd maar bovendien bezocht en bewoond? Wat verandert er aan een architectonisch gebouw, zodra de bezoeker zich meldt aan de poort? Wat gebeurt er vanuit de bezoeker gezien in de interactie tussen de bezoeker en het gebouw? Hoe verhoudt de bezoeker zich tot het gebouw?

Cruciaal in deze encenering is het gegeven, dat de bezoeker zich meldt aan de poort, en niet aan de tekentafel waarop het gebouw werd ontworpen. Het architectonisch ontwerp staat en valt niet met het idee, maar met de architectonische inwerking ervan op de bovengenoemde bezoeker. Om preciezer te zijn: met de inwerking ervan op diens zintuiglijke gewaarwording van het gebouw. Voordat de bezoeker zich een idee vormt van de bedoelingen van de architect, staat de bezoeker bloot aan zintuiglijke indrukken. Voordat de bezoeker conceptuele ideeën heeft ontwikkeld over het bouwwerk, raakt de bezoeker lichamenlijk vertrouwd met het bouwwerk.

Het heeft tot de twintigste eeuw geduurd, voordat dit inzicht wijsgerig werd verwoord: in de omgang met zijn omgeving is de mens primair lichamenlijk en zielsmatig betrokken op deze omgeving, in plaats van geestelijk. De tegenstelling tussen lichaam en geest, die het uitgangspunt had gevormd van het moderne denken tot en met de negentiende eeuw, veronderstelde een kloof tussen enerzijds de dominante geest, die dankzij de rede zijn kennis verwerft door verschijnselen te doorzien als slechts schone schijn, en door ze te reduceren tot kennisobjecten waaraan het geestelijk subject zijn vormende wil kan opleggen, en anderzijds de wereld van objecten die door de geest beheerst zou kunnen worden. [o.a. Georg Friedrich Wilhelm Hegel] Het lichaam was niet meer dan de materiële drager van de dominante geest, en als zodanig één van de vele objecten van redelijk inzicht en conceptuele wilskracht. Het moderne denken was echter niet in staat gebleken deze kloof tussen subject en object met terugwerkende kracht te overwinnen zolang de kloof tussen beide het uitgangspunt vormde.

In de twintigste eeuw heeft de Westerse filosofie het uitgangspunt zelf ter discussie gesteld en is men tot de conclusie gekomen, dat aan de kloof tussen een kennend en wilskrachtig subject enerzijds en een gekend en bewerkt object anderzijds een andersoortige relatie tussen de mens en zijn omgeving voorafgaat. [Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger]

Deze andersoortige relatie heeft het karakter van vertrouwdheid. Een mens is vertrouwd met zijn directe omgeving. Hij weet er de weg zonder een plattegrond te hoeven raadplegen. Hij weet hoe zijn directe omgeving werkt, klinkt en voelt. Het gaat in deze primaire relatie om een vertrouwdheid in de omgang van de mens met zijn omgeving, die niet is ingegeven door cognitieve voorkennis omtrent de omgeving, maar door ontvankelijkheid voor de omge-

ving op het niveau van de zintuiglijke en zielsmatige gewaarwordingen. Nog voordat een mens ideeën heeft over zijn wereld, die hij aan zijn wereld oplegt met behulp van zijn conceptuele kader en ontwerperszin, wordt de mens zijn wereld gewaar als een omgeving die hem omringt en waarvan hij deel uitmaakt. De mens is dan al wel 'geest' en 'subject', want hij is niet bewusteloos en al evenmin een willoos slachtoffer van een wereld waaraan hij zou zijn uitgeleverd, maar zijn geesteshouding is nog primair doordrenkt van ontvankelijkheid in plaats van beheersingsdrang. Hij laat de omgeving op zich inwerken. Hij staat toe en juicht toe, dat zijn omgeving indruk op hem maakt in plaats van dat hij een stempel wil drukken op zijn omgeving. Bovendien is deze primaire vorm van ontvankelijke subjectiviteit niet aangewezen op ideeën in de geest en op wilskracht in de dadendrang, maar op een gevoeligheid van de zintuigen van het lichaam en op een pre-reflectieve, intuïtieve betrokkenheid op samenhang in de omgeving. Een mens staat open voor zijn omgeving, maar die openheid is geen formele openheid, zoals bij een deur die open of dicht is onverschillig wie er voor de deur staat. Een mens geeft in zijn openheid blijk van betrokkenheid, geeft blijk van een vragende houding, hoe vaak ook de vraag mag zijn.

Op haar beurt is de omgeving niet primair het product van een ontwerpend en onderwerpend subject, dat zijn omgeving net zolang heeft bewerkt totdat het overeenkomt met het conceptuele ontwerp, maar is de omgeving als een zinvol antwoord, dat werd opgeroepen door een zintuiglijk en intuïtief gevormde vraag. De betekenis van de omringende wereld wordt niet vooraf door een concept ervan vastgesteld, maar opgeroepen door een gevoelig afgestemde zintuiglijke subjectiviteit, die zijn wereld verkent en letterlijk aftast met zijn zintuiglijke en zielsmatige lichamenlijkheid.

Als lichamenlijk subject is de mens dus zintuiglijk en zielsmatig betrokken op de omgeving waaraan het vragen stelt, nog voordat de mens zijn ideeën en wil kan opleggen als geestelijk subject. Als zintuiglijk ingesteld subject met een vragende betrokkenheid roept de mens onmiddellijk een omgeving op, die daardoor georiënteerd wordt. Dat geldt ook voor de ruimtelijke oriëntatie van de mens, en daarmee zijn we terug bij de bezoeker die zich meldt aan de poort in plaats van aan de tekentafel. Wat verwacht hij daar aan te treffen?

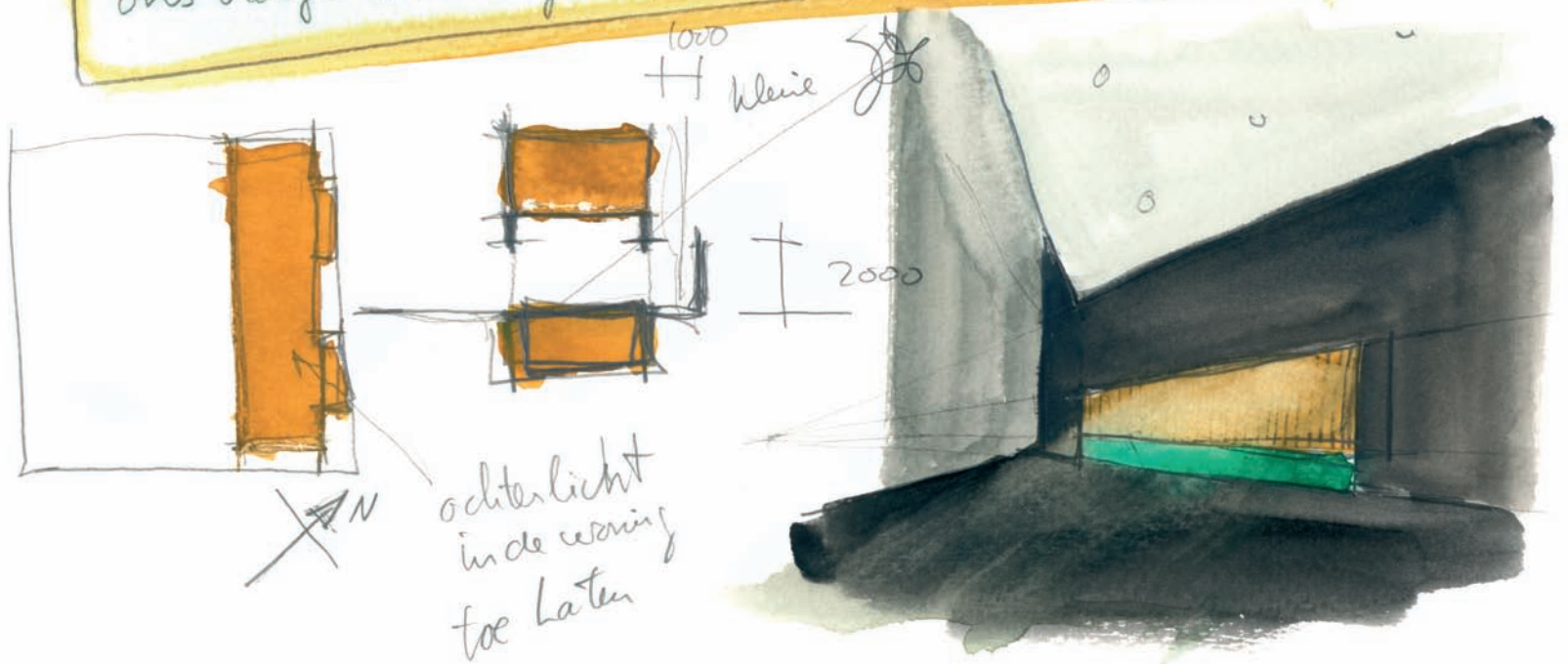
VIII

De bezoeker aan de tekentafel weet wat hij wil en verwacht zijn ideeën aan de tekentafel te kunnen omzetten in een concept. De bezoeker aan de poort heeft niet zulke afgeronde ideeën en verwachtingen. Hij houdt er als vanzelfsprekend rekening mee, dat het gebouw dat hij op het punt staat binnen te gaan hem kan verrassen, omdat het op zijn zintuigen en gemoedstoestand anders kan inwerken dan hij van tevoren had kunnen bedenken. Op de agenda staat uiteraard een 'bezoek aan het gebouw'. Maar de bezoeker aan de poort staat op het punt niet slechts om een gebouw binnen te gaan teneinde een bezoek af te leggen, doch veeleer om een ruimte te betreden die zin en samenhang vertoont voor zover de bezoeker innerlijk toestaat, dat deze concrete ruimte op hem inwerkt als heenleiding naar en ambiance voor zijn bezoek. Enerzijds vraagt de bezoeker om een bezoek en bepaalt die vraag de mate van zin en samenhang die hij vervolgens hoopt aan te treffen in het gebouw. Anderzijds roept die vraag van de bezoeker op, dat niet elk willekeurig gebouw verschijnt, maar een gebouw dat zich voordoet als route naar en ambiance voor diens bezoek.

Het gebouw beantwoordt echter niet automatisch aan de verwachting van de bezoeker. De bezoeker kan zelfs hopeloos verdwalen en onverrichterzake huiswaarts keren. Ook in dat geval evenwel heeft de bezoeker met zijn onberedeneerde verwachting een primaire oriëntatie aan de dag gelegd die de ruimte structureerde tot route en ambiance, een oriëntatie die omsloeg in desoriëntatie toen de verwachting werd teleurgesteld en de vraag zonder antwoord bleef.

Het gebouw werd immers niet betreden in de hoop een echte doolhof te betreden, waarin men doelbewust en gegarandeerd zal verdwalen. Zou dat wel zo zijn, dan zouden vraag en antwoord vastliggen: men krijgt dan waar men om vraagt. Teneinde de uitgang te vinden zouden de zintuiglijke gewaar-

Het licht begint te wandelen door het huis
 en raakt de dingen aan. Wij eten
 ons voege brood gedoopt in zon. Ida Gerhardt



wordingen terstond worden ingeruild voor gelukstreffers, geheugensteuntjes en redeneerkunst. Wie immers in een echte doolhof afgaat op zijn zintuiglijke gewaarwordingen, ziet alleen de alsmaar identieke hoge heggen voor zich opdoemen en vindt nooit de uitgang, want de uitgang is een conceptuele uitvinding van de geest, niet een zintuiglijke vondst van het lichaam.

Wat een doolhof niettemin zo spannend maakt is de paradoxale combinatie van lichaam en geest, die verwarring en ambivalentie teweegbrengt. Een doolhof appelleert aan het lichaam, want men moet de doolhof lichamelijk ondergaan, zozeer zelfs dat men er claustrofobie van kan krijgen, indien men de uitgang niet bijtijds vindt. Door te appelleren aan het lichaam dat zich niet zintuiglijk kan oriënteren, suggereert de doolhof dat zowel het probleem als de oplossing een zaak van het lichaam zijn, terwijl dit appèl aan het lichaam de redenerende geest moet misleiden. En hoewel de redenerende geest deze misleiding gemakkelijk doorziet, lukt het de geest slechts met moeite om zich aan de lichamelijke desoriëntatie te onttrekken. Waarom kost het de redenerende geest zoveel moeite? Omdat de geest geconfronteerd wordt met een onberedeneerbaar en oorspronkelijk (primaïr) gegeven: in de omgang met zijn omgeving is de mens primair lichamelijk en zielsmatig betrokken op deze omgeving—in plaats van geestelijk. Het is deze primaire oriëntatie van de lichamelijke subjectiviteit, die de mens in een doolhof verliest. Hoe hoger de heggen, des te groter de kans op claustrofobische paniek. Maar hoe hoog moeten die heggen precies zijn om zo’n angstaanjagende indruk te maken? Is de hoogte ervan misschien ingegeven door de angst ervoor? Hoe komt de correlatie tussen de mens en zijn omgeving precies tot stand?

IX

Het is denkbaar, dat de hoogte van heggen in een doolhof is ingegeven door de angst ervoor. Angstige denkbeelden zijn dan zo dominant, dat de angstige verwachting de feitelijke ervaring vervormt. Maar normaal gesproken gaat aan de angst in eerste instantie een ~~ew~~aring vooraf. De hoogte van de heggen wordt namelijk primair gemeten aan de eigen lichamelijkheid. Bovendien wijzigt de georiënteerde ruimte zich met de groei van het lichaam en van de ziel. Een kind ervaart de hoogte van de heggen anders dan een volwassene, omdat een kind fysiek en zielsmatig kleiner is, ook al wil het nog zo graag groot zijn. Ik herinner me nog steeds het ~~induk~~wekkende moment waarop ik als kind plotseling voor het eerst over de rand van de tafel in de huiskamer kon kijken, want ik begreep onmiddellijk de zin en samenhang ~~ewan~~: nu ben ik groot! Dat de ruimte georiënteerd is gaat aan mijn keuze en voorstelling ervan vooraf, maar hangt samen met de positioneringsmogelijkheden van mijn lichaam en van de behoeftes van mijn ziel. Daaraan gekoppeld is iets hoog of laag, ver of dichtbij, links of rechts, los van mijn ideeën daarover

Er is dus sprake van een correlatie, die niet ontspringt aan de wilskracht en denkkraft van een dominante geest, maar aan het lichamelijk subject dat zich situeert in zijn omgeving en zich daarop instelt. De correlatie tussen het lichamelijk subject en zijn omgeving is een kwestie van afstemming, op de wijze waarop de muziekliefhebber zijn oren en zijn liefde afstemt op de muziek die ten gehore wordt gebracht. De positie van zijn oren hangt samen met de positioneringsmogelijkheden van zijn lichaam, terwijl de houding van liefde een uitkristallisering is van de behoeftes en gevoeligheden van zijn ziel.

Aangezien er sprake is van een correlatie tussen de ene pool, van de mens, en de andere pool, van de omgeving, kan de correlatie van twee kanten worden benaderd. Probeert men de correlatie te beschrijven vanuit de pool van de mens, dan is het mogelijk om dit te doen in termen van drie fundamentele grondhoudingen van de mens, die de verhouding van de mens tot zijn leefwereld bepalen. Probeert men de correlatie te beschrijven vanuit de pool van de omgeving, dan is het mogelijk om dit te doen in termen van drie fundamentele oriëntaties van de leefruimte zelf, die door de menselijke aanwezigheid daarin worden opgeroepen. Laten we onze aandacht eerst richten op de driedledige verhouding van de mens tot zijn leefwereld. Hoe ziet de correlatie tussen mens en omgeving eruit, indien beschreven vanuit de pool van de mens?

mens-wereld verhouding	deel-zijn	initiërend-zijn spontaan-zijn	op-afstand-zijn
sociale wereld	verwantschapsbetrekkingen	organisatieverbanden	gemeenschapsbanden
binnenwereld	Es (Id)	Ich (Ego)	Über-Ich (Super Ego)
buitenwereld	stemmingsruimte centrale ruimte	bewegingsruimte actieruimte	open ruimte aanschouwingsruimte

X

Er zijn mijns inziens drie fundamentele manieren waarop de mens zich verhoudt tot zijn leefwereld. Heel de menselijke cultuur is gebouwd met drie elementaire soorten bouwstenen. De eerste steen, die gelegd is, is het deel-zijn van de mens van zijn wereld. De tweede steen, die is opgericht, is het initiërend-zijn of spontaan-zijn van de mens ten opzichte van zijn wereld. En de derde steen, die de mens als amulet met zich meedraagt, is het op-afstand-zijn van de mens tegenover zijn wereld. Dit klinkt abstract, maar het model laat zich op allehande niveaus illustreren, ook op gebieden die relevant zijn voor de architectuur. Met het oog daarop zal ik de meeste aandacht schenken aan de verhouding van de mens tot zijn buitenwereld.

De driedledige verhouding van de mens tot zijn leefwereld geldt enerzijds de voorgegeven, ‘objectieve’ leefwereld van de mens (uit te splitsen in: sociale wereld, binnenwereld en buitenwereld), anderzijds het ingegeven, ‘subjectieve’ reactievermogen van de mens (uit te splitsen in: voelen, handelen en denken). Deel-zijn van de sociale wereld wordt zichtbaar in verwantschapsbetrekkingen, die kunnen variëren van verwantschap tot vreemdelingschap. Initiërend of spontaan-zijn ten opzichte van de sociale wereld wordt zichtbaar in organisatieverbanden, die kunnen variëren van coöperatie tot conflict. Op-afstand-zijn tegenover de sociale wereld wordt zichtbaar in de mogelijkheid van alternatieve gemeenschapsbanden, die kunnen variëren van vrijwillige uitwisseling tot afgedwongen uitsluiting.

Deel-zijn van de binnenwereld wordt zichtbaar waar de mens wordt geleefd door zijn stemmingen, impulsen en hetgeen Freud het onbewuste Es noemde. Initiërend-zijn ten opzichte van de binnenwereld wordt zichtbaar waar de mens zijn gevoelens en gedachten beheerst en vanuit een wilskrachtig Freudiaans Ich disciplineert en kanaliseert. Op-afstand-zijn tegenover de binnenwereld wordt zichtbaar waar de mens zich richt op een ideaal zelfbeeld waarmee hij zich innerlijk heeft geïdentificeerd, zodat dit Ik-ideaal of Freudiaans Über-Ich een instantie binnen de binnenwereld wordt, die als geweten een toeziend oogje houdt op het Ich dat zich schuldig voelt, zich schaamt, of trots is.

Alvorens in te gaan op de driedledige verhouding van de mens ten opzichte van de buitenwereld is het nodig om één aspect van het ‘subjectieve’ reactievermogen van de mens te noemen. Wat namelijk opvalt aan het voelen, handelen en denken van de mens is, dat bij een onderlinge vergelijking tussen deze drie vormen van het menselijk reactievermogen het voelen primair ligt in de sfeer van het deel-zijn, het handelen vooral ligt in de sfeer van het initiërend-zijn, en het denken met name in de sfeer van het op-afstand-zijn.

Hoe ziet de correlatie tussen mens en omgeving eruit, indien beschreven vanuit de pool van de mens en diens driedledige verhouding tot de buitenwereld? En wat draagt dat bij aan een beter begrip van de ‘taal’ van de architectuur?

XI

De toepassing van het zojuist geïntroduceerde wijsgerig-antropologische model op de (drieledige) verhouding van de mens tot de buitenwereld heeft onmiddellijke relevantie voor die architectuur die zichzelf sinds 1900 is gaan verstaan als in het verlengde van het menselijk lichaam, dat volgens de toenmalige kunsthistoricus August Schmarsow tactiel, mobiel en visueel van aard is en een dienovereenkomstige ruimte heeft. [Cornelis van de Ven] Neemt men de strekking van deze benadering over dan is deel-zijn van de buitenwereld primair een tactiele aangelegenheid, initiërend-zijn vooral een kwestie van mobiliteit, en op-afstand-zijn visueel van aard. Er is veel in de ervaringswereld van de mens dat hiervoor pleit.

In een overvolle lift bijvoorbeeld zullen mensen de neiging hebben om stil te vallen. Mensen zijn in de lift zozeer binnengetrokken in de tactiele gevaarzone van het eigen lichaam van een ander dat ongewenste intimiteit dreigt en dat men deze ongewenste intimiteit alleen weet te bezweren door een muur van zwijgen op te trekken tussen het eigen lichaam van zichzelf en het eigen lichaam van een ander. Mensen zijn in een lift al te zeer deel van de tastbare aanwezigheid en lichamelijke integriteit van een vreemde. Niet de verhouding van het op-afstand-zijn maar die van het deel-zijn is hier in het geding.

Initiërend-zijn drukt zich lichamenlijk uit in de behoefte aan beweging. Zelfs gevangenen hebben, indien ze in positieve zin zijn ingesteld op de fundamentele behoeften van ieder mens, een loopruimte waar de gevangenen kunnen luchten.

Op-afstand-zijn is niet primair een kwestie van mobiliteit, maar visueel van aard. Wanneer een mens bijvoorbeeld een lastige vraag krijgt waarover hij moet nadenken, heeft hij afstand, speelruimte en overzicht nodig om de chaotische complexiteit van het vraagstuk te kunnen ordenen. Daartoe wendt hij zich bijna altijd af van de vragensteller die hij niet in de ogen kijkt, omdat hij dan niet kan nadenken. In plaats van direct oogcontact te zoeken wendt hij zijn blik in de verte, de leegte, waar de wereld open ligt. Die openruimte heeft de mens letterlijk en figuurlijk nodig om afstand te kunnen nemen van zijn wereld. Het is met zo'n blik, dat Hans Holbein de Jongere de denker Erasmus portretteert: tegelijkertijd afwezig in de verte starend en naar binnen gekeerd in gedachten verzonken. (National Gallery, Londen)

De architect en architectuurtheoreticus Dom H. van der Laan, die zich geïnspireerd wist door de fenomenologie van Otto Friedrich Bollnow, heeft deze benadering uitgewerkt. Volgens hem – en ik volg hier zijn eigen terminologie – kent de ervaringsruimte een intieme zone van 'handelen', een wijdere zone van 'lopen', en een uitgestrekte zone van 'zien'. De ruimte van ons lopen moeten we beschouwen als een verwijding van onze 'handelruimte', en het 'gezichtsveld' als de volledige ontplooiing van onze 'loopruimte'. De ervaringsruimte is dus een samengestelde ruimte, een superpositie van steeds groter wordende ruimtes: een 'handelruimte', een 'loopruimte' en een 'gezichtsveld', waarvan de kleinere telkens centraal ten opzichte van de grotere is gesitueerd. Deze drievoudige ervaringsruimte vereist een drievoudige architectonische afbakening van de woonruimte: de 'cella' en de 'hof' (die gebouwd worden) en het 'domein' (dat onbebouwd blijft).

De intieme handelruimte van Van der Laan's cella, die tegemoet komt aan de behoefte om thuis te zijn, correspondeert met het deel-zijn. De loopruimte van de hof, die voorziet in de behoefte om naar buiten te treden, correleert met het initiërend-zijn. Het uitgestrekte gezichtsveld van het domein, waaruit de behoefte spreekt om verder te kunnen kijken dan wat op loopafstand ligt, is uitdrukking van het op-afstand-zijn.

Hoe ziet de correlatie tussen mens en omgeving eruit, indien beschreven vanuit de pool van de omgeving? En wat draagt dat bij aan een beter begrip van de ruimtewerking van de ruimte?

XII

Proberen we de correlatie tussen de mens en zijn omgeving te beschrijven vanuit de pool van de omgeving, dan is het mogelijk om dit te doen in termen

van de drie fundamentele oriëntaties van de leefruimte, die door de menselijke aanwezigheid daarin worden opgeroepen. Met de zojuist besproken drieledige verhouding van de mens tot zijn leefwereld corresponderen namelijk drie georiënteerde leefruimtes, die hier iets anders worden benoemd dan bij Van der Laan het geval was: de stemmingsruimte (of centrale ruimte), de bewegingsruimte (of actieruimte) en de open ruimte (of aanschouwingsruimte). [Elisabeth Ströker]

De kwaliteit van de stemmingsruimte (of 'centrale ruimte') wordt bepaald door het deel-zijn. De stemmingsruimte is atmosferisch, onmiddellijk, 'zelf-mededeelzaam', 'vanzelfsprekend', indrukwekkend, alomtegenwoordig. De ruimte is vol betekenisdragers, die direct aanspreken en zich in hun eigenheid tonen; de ruimte is een vindplaats, een veld van contactuele gegevens. De dingen in deze ruimte hebben geen specifieke eigenschappen of nuttigheid maar karakter. De mens als lichamenlijk wezen is drager van uitdrukkingsinhouden, van beleving en stemming. De plaats van de mens temidden van de dingen is niet-fixeerbaar, want de alomtegenwoordigheid van de ruimte staat centraal. De mens weet niet waar precies hij in de ruimte is, maar wel waar hij aan toe is, hoe het met hem gesteld is. De mens is niet specifiek ergens op gericht, en de ruimte is daarmee zelf ook richtingloos, en zonder subject-object-kloof.

De kwaliteit van de bewegingsruimte (of 'actieruimte') wordt bepaald door het initiërend-zijn. De bewegingsruimte is efficiënt ingericht met het oog op een doel, functioneel, multifunctioneel. De ruimte verschijnt als een aaneenrijging of combinatie van verschillende gebieden, die elk hun eigen functie hebben. De dingen verschijnen daarin als bruikbare middelen voor een doel dat elders ligt. Qua omvang valt deze handelings- of doorgangruimte samen met de actieradius van de initiatiefnemende ondernemer, een subject dat zich verhoudt tot objecten en tot een voorliggende ruimte, die mee-beweegt met de loopbeweging van het subject. De beweging van het subject hoeft niet rechtlijnig te zijn, kan zigzaggen, als zij maar doelgericht is. De afstanden worden 'gemeten' naar hun functionaliteit.

De kwaliteit van de open ruimte (of 'aanschouwingsruimte') wordt bepaald door het op-afstand-zijn. Deze ruimte is wijds, open, een speelruimte voor de geest, vrij, leeg, overzichtelijk en oeverloos. De mens als lichamenlijk wezen is het toeziend oog dat alles aanschouwt. De plaats van de mens is aan de periferie van de wereld waartoe hij behoort, als toeschouwer als eenheid van alle afzonderlijke zintuiglijke waarnemingen, en als randverschijnsel. De dingen hebben in deze ruimte een fixeerbare maar uitwisselbare plaats in het overzicht, en worden waargenomen van alle kanten, meebegrepen, en beschouwd als ding. De ruimtewerking van de leefruimte is dus op een elementair niveau gecorreleerd aan de wijze waarop de mens daarin aanwezig is. De stemmingsruimte, de bewegingsruimte en de open ruimte, deze drie elementaire soorten van ruimte, verschillen kwalitatief van elkaar omdat de mens daarin zintuiglijk en zielsmatig op kwalitatief verschillende manieren aanwezig is: primair tactiel en voelend in de stemmingsruimte, primair mobiel en handelend in de bewegingsruimte, primair visueel en denkend in de open ruimte. In feite zijn het voorbeelden van de drie fundamentele wijzen waarop de mens zich verhoudt tot zijn leefruimte, en zijn de reeksen tactiel-mobiel-visueel (zintuiglijk lichamenlijk) en voelen-handelen-denken (zielsmatig reagerend) daarvan slechts uitingvormen. Het is op het elementaire niveau van dergelijke fundamentele manieren van zijn, dat de verhouding van de mens tot zijn wereld zich afspeelt, niet op het uitgedifferentieerde niveau van het verhaal.

Het is ook op dit elementaire niveau, dat de interactie tussen de bezoeker en het gebouw zich afspeelt. Architectuur is niet in staat om een inhoudelijk (referentieel) verhaal uit te beelden, en al evenmin om een (per definitie gedifferentieerd) verhaal op te roepen, tenzij de bezoeker het verhaal al kent en er alleen aan herinnerd hoeft te worden.

Bovendien is een verhaal taal met een narratieve structuur. Een verhaal structureert de tijd naar heden, verleden en toekomst [Paul Ricoeur], terwijl architectuur primair de ruimte structureert. Een verhaal brengt samenhang aan in de tijd, brengt gebeurtenissen samen in een tijdsverloop, zodat er een tijds patroon ontstaat, terwijl architectuur een ruimt patroon aanbrengt. Narrativiteit is vormgeving van de tijd, terwijl architectuur vormgeving van de ruimte is.



'Afscheid' nr. 2, karton, gouache, 50 cm hoog, 40 cm breed

Indien het elementaire niveau van de ruimtewerking van de leefruimte en het uitgedifferentieerde niveau van een inhoudelijk verhaal van zo verschillende orde zijn, heeft een architect dan geen enkele 'vormtaal' tot zijn beschikking, die dit niveauverschil kan overbruggen?

XIII

Een architect die voorbij wil aan het sturende verhaal en in die zin geen verhaal wil bij zijn architectuur, omdat hij vindt dat zijn architectuur voor zichzelf moet spreken, vanzelfsprekend moet zijn, geen uitleg zou moeten behoeven, gaat zoals gezegd uit van een visie op architectuur die het moet hebben van de ordening van de ruimtes, proporties en materialen zelf zonder de tussenkomst van een sprekend subject dat het bouwwerk toelicht. Is een dergelijke ambitie niet tot mislukken gedoemd? De sleutel tot het welslagen van een dergelijke onderneming is gelegen in een benadering, die architectuur verstaat als bouwen in het verlengde van het menselijk lichaam en van de menselijke ziel. Een architectuur, die aansluit bij de gevoeligheid van de menselijke zintuigen en bij de ontvankelijkheid van de menselijke zielsbehoeften, zal op zoek gaan naar materialen, proporties en ordeningen van de ruimte die zijn afgestemd op diezelfde gevoeligheid en ontvankelijkheid.

Dat vergt van de architect een grote mate van zintuiglijkheid en inlevingsvermogen, zodat de architect weet welke materialen hij moet gebruiken om een ruimte tot stemmingsruimte om te toveren, welke proporties hij in acht moet nemen om van een bewegingsruimte geen claustrofobische tunneldoorgang te maken, welke ordening van de ruimtes zal leiden tot de plotselinge gewaarwording van een bevrijdend uitzicht op de horizon.

Het vergt van de architectuur dat mensen zich met lichaam en ziel kunnen inlaten met hetgeen de architectonische ruimte beoogt uit te drukken. Of liever: dat mensen de indruk, die de architectonische ruimte op hen maakt, naar lichaam en ziel kunnen ondergaan, zonder de tussenkomst van een sturend verhaal. Daartoe zal de architectuur een 'vormtaal' moeten spreken, die indruk maakt op de zintuigen en de ziel, zonder te vervallen in het uitbeelden van een verhaaltje. Zij zal een 'vormtaal' moeten spreken, die evocatief is op de wijze waarop muziek evocatief is en inspeelt op het gehoor en het gemoed. Architectuur beschikt niet over een taal die verhaal, maar wel over vormen die uitnodigen tot het betreden van uiteenlopend gekwalificeerde ruimtes, zoals bijvoorbeeld een stemmingsruimte, een bewegingsruimte, of een open ruimte. Dit soort ruimtes doet geen uitspraken, heeft geen narratieve structuur. Het zijn immers leefruimtes voor de mens, die daarin binnentreedt en daarmee elementair vertrouwd is lang voordat een dominant subject zich gedifferentieerd over een vreemd object gaat uitspreken.

Dit soort ruimtes blijft uit de aard der zaak voor meerderlei uitleg vatbaar. Er is geen garantie, dat de bezoeker dezelfde ervaring zal opdoen aan de architectonische ruimte als de architect erin heeft gelegd. Dus toch tot mislukken gedoemd of althans een kwestie van willekeur? Niet noodzakelijkerwijs, want de cruciale voorwaarde voor het welslagen van de architectonische onderneming is afstemming. Het welslagen hangt af van de mate van afstemming van de zintuiglijkheid en het inlevingsvermogen van de architect op de zintuiglijke gevoeligheid en zielsmatige ontvankelijkheid van de bezoeker en omgekeerd, van een wederzijdse luistehouding en dialoog, net zoals die tussen de componist en de muzikliefhebber. Lukt de architectonische onderneming, dan is de ene architectonische ruimte de andere niet, en zijn de ruimtes niet willekeurig uitwisselbaar, doch zo zeer afgestemd op de mens die deze leefruimtes betreedt, dat deze door het ondergaan ervan steeds opnieuw onder de indruk komt en er eens te meer naar gaat leven. De menselijke leefwijze en de architectonische leefruimte versterken elkaar dan op dezelfde wijze waarop het menselijk gemoed en de muziek elkaar versterken.

Het vermogen dat nodig is om een dergelijke afstemming in te schatten (het inschattingsvermogen van de architect) en naar waarde te schatten (het evaluerend vermogen van de bezoeker) is een oordeelsvermogen. We noemen dit oordeelsvermogen 'smaak'. Smaak is nodig om willekeurige omgeving te voorkomen en te bekritisieren. Getuigt een bepaalde ontvangsthal van een bepaalde smaak, dan roept deze hal niet elke willekeurige beleving op, aan-

gezien de stilering ervan een afstemming zoekt, die vormend inwerkt op een bepaald soort bezoeker. Niet elke bezoeker zal gecharmeerd zijn van het soort betovering waartoe deze ruimte in staat is, want menig bezoeker zal een andere smaak zijn toegedaan, maar dat neemt niet weg dat elke bezoeker, wiens verbeeldingskrachtige aandacht is uitgegaan naar de omgeving van de ontvangsthal, zich heeft gerealiseerd hoe zeer er sprake is van een bepaald soort vormgeving in plaats van willekeur. En die bepaalde soort van vormgeving moet worden toegeschreven aan de architect. Hoe komt de architect aan zijn vormgeving?

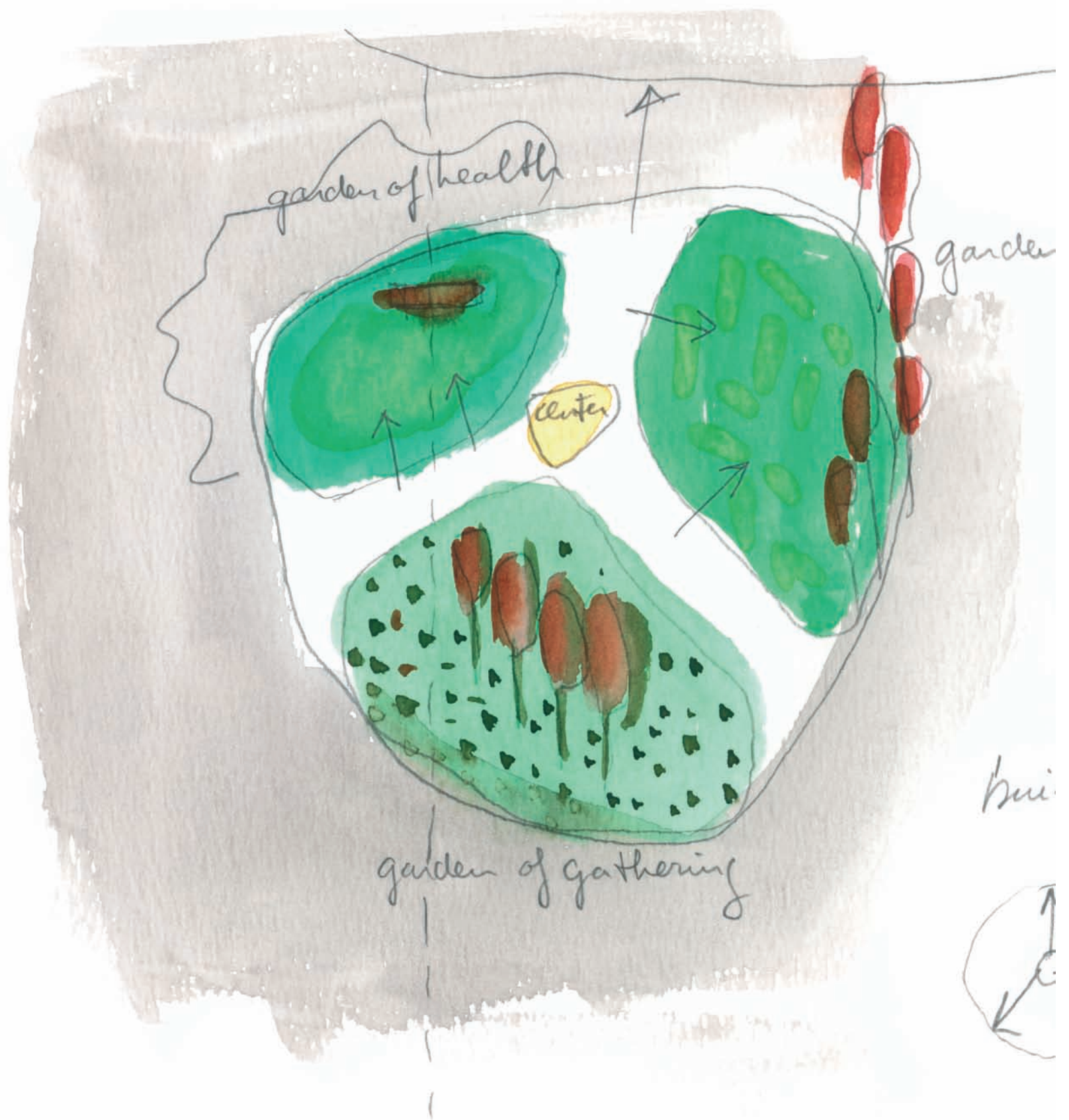
XIV

Heeft de architect dan toch een eigen 'verhaal'? Is hij zichtbaar aan zijn stijl als aan zijn handtekening? Verdwijnt hij niet achter zijn eigen architectuur? Lost hij niet op in een diversiteit aan architectonische ruimtes, die even zovele georiënteerde leefruimtes evoceren? Is zijn architectuur zijn visitekaartje, dat weliswaar niet mag worden opgevat als een sturend verhaal maar toch zeker als een uitnodiging aan de bezoeker?

De architect mag dan geen eigen verhaal hebben in de zin van een bepaalde architectuur die een bepaald verhaal vertelt, potentieel—voor zover een bouwkunstenaar meer artistiek potentieel heeft dan een bouwkundige—heeft hij een eigen smaak en een eigen stijl. Kenmerkend voor een architect met een eigen smaak en stijl is het feit, dat hij deze heeft ontwikkeld. Smaak en stijl zijn de uitkomst van een ontwikkeling, de vrucht van een bepaald groei-proces, van voortdurend verfijnde interactie met en afstemming op de eigen leefwereld. Alleen oefening baart kunst. Zintuiglijke waarneming en zielsmatige ontvankelijkheid zijn deugden, die voortdurend gevoed en gecultiveerd moeten worden om werkzaam te kunnen zijn tijdens het kunstzinnige vormgevingsproces. Dat vergt van de architect een houding van aanhoudende aandacht, niet alleen voor zijn omgeving maar ook voor wat zich afspeelt in zijn innerlijk. Zoals de componist in zijn dialoog met de muzikliefhebber in de eerste plaats zelf een muzikliefhebber is, en dus in dialoog met zichzelf, is de architect in zijn dialoog met de bezoeker allereerst in dialoog met zijn eigen zielsbehoeften waarvoor hij ontvankelijk probeert te zijn en waarop hij een leven lang probeert af te stemmen. Het valt niet mee om te luisteren naar je eigen ziel. Het vergt een gedisciplineerde luistehouding. De architectonische mode biedt soms meer houvast dan je eigen ziel. En toch zit er niets anders op dan bij je eigen zintuigen en zieleroerselen te rade te gaan. Het is een proces van vallen en opstaan, maar ook van levenslange loutering en aanscherping van wat uitgroeit tot je eigen smaak en stijl—met het voortdurende risico, dat je feitelijke vormkracht met het klimmen der jaren niet toeneemt maar afneemt bij gebrek aan energie en creativiteit. Een steeds geoefender oog voor relevante details en onderliggende samenhangen is zeker het gevolg, en het inschattingsvermogen van een geoefend oog mist zijn uitwerking niet. De ontwikkeling van smaak resulteert in een verfijnde manier van kijken, die is gezuiverd van de modebewuste ambitie om origineel te zijn.

Zoals authenticiteit iets anders is dan ambitieuze originaliteit, zo is eigentijdsheid iets anders dan modegevoeligheid. Eigentijdsheid houdt feeling met de eigen tijd zonder zich uit te leveren aan de smaak die de mode voorschrijft. Eigentijdsheid is een vorm van aandacht voor wat zich afspeelt in het heden. Deze aandacht kan merkbaar worden in de wens om gehoor te geven aan de tijdgeest door uitdrukking te willen geven aan het persoonlijke levensverhaal. Dat ligt buiten het bereik van de architectuur. Architectonische vormtaal leent zich niet voor het vertalen van verhalende taal, zelfs niet op een evocatieve manier. Het enige verhaal waarover de architect beschikt is het verhaal van zijn eigen smaak en stijl. Het is het verhaal van zijn eigen ontwikkelingsgang, het persoonlijke levensverhaal van de wijze waarop zijn eigen smaak en stijl zich hebben ontwikkeld.

Hoe belangrijk is het om dit verhaal van de ontwikkeling in zijn eigen smaak en stijl te vertellen? Voor de architectonische ervaring is het vertellen van het verhaal niet doorslaggevend. Doorslaggevend is het niveau dat de architect heeft bereikt als gevolg van zijn ontwikkelingsgang, de graad van verfijning van zijn smaak, en de toetsing ervan aan de architectonische eva-



ring van de bezoeker. Beider smaak zal op elkaar afgestemd moeten zijn, wil de architectonische omdememing slagen. Alleen zo wordt zijn architectuur zijn visitekaartje en is verdere toelichting overbodig.

En toch kan het verhelderend en behulpzaam zijn voor opdrachtgevers en bezoekers om van het persoonlijke verhaal van de ontwikkelingsgang van de architect kennis te nemen. Dat verhaal kan namelijk wel degelijk een dimensie aan de architectonische ervaring toevoegen, doordat de bezoeker dit verhaal terugvindt en herkent in de architectuur, zodat zijn ervaring wordt geïntensiveerd. Bij overtuigende architectuur doet het verhaal van de ontwikkelingsgang van de architect geen afbreuk aan de architectonische ruimte, maar versterkt het datgene wat de architectonische ruimte zelf reeds laat zien door de samenhang daarin te benoemen en daarmee te onderstrepen, zoals een potlood met eye-liner de contouren en het licht van de ogen onderstreept. Het verhaal van de gelouterde smaak en de uitgekristalliseerde stijl van de architect maakt iets fijnzinnigs nog fijnzinniger door de aandacht expliciet te richten op de gelouterde en uitgekristalliseerde fijnzinnigheid ervan. Die aandacht gaat niet uit naar het verhaal van de ontwikkelingsgang van de architect, maar naar de architectuur die daarvan de uitkomst is. Dat is de verdienste van het persoonlijke verhaal: de architectuur zelf staat centraal, niet de architect. Dit blijkt ook daaruit, dat de architectuur uiteindelijk wel zonder dit verhaal van de architect kan, maar niet omgekeerd. Het persoonlijke verhaal van de gelouterde smaak en de uitgekristalliseerde stijl van de architect kan zijn architectuur niet vervangen. Waarom eigenlijk niet?

XV

Het persoonlijke verhaal van de gelouterde smaak en de uitgekristalliseerde stijl schetst de ontwikkelingsgang van de architect tijdens diens zoektocht naar een totaalbeeld van wat architectuur zou kunnen en moeten zijn in een steeds wisselende concrete setting. De architect ontwikkelt zijn smaak niet door telkens andere luchtkastelen te ontwerpen, maar door zijn oordeelsvermogen te confronteren met de weerstand van tastbare materialen, zichtbare proporties en ongeordende ruimtes. Het ontwerpen van een totaalbeeld is geen vrije beweging van de fantasie door het luchtledige, maar een zintuiglijke en zielsmatige beweging van een verbeeldingskrachtig lichamenlijk wezen door een concrete ruimte, onderhevig aan de zwaartekracht van de imponerende materie. Alleen een totaalbeeld dat materieel aanwezig is in tastbare materialen en zichtbare proporties laat zich ervaren. Zonder het fysieke contact met de materie kun je het totaalbeeld van een architect wel verstandelijk begrijpen, maar niet lijfelijk voelen. Laat staan toetsen aan je esthetische smaak, want over smaak valt niet te twisten zolang je niet fysiek kunt proeven: The proof of the pudding is in the eating. Zoals de bezoeker zonder zijn lichamenlijkheid geen toegang heeft tot het gebouw, zo heeft het gebouw zonder materialiteit geen zeggingskracht voor de bezoeker. Het lijfelijk betreden van het gebouw door de bezoeker moet uitwijzen of het gebouw zo aanvoelt zoals de architect het zich heeft voorgesteld, of liever: zoals hij dat heeft voorvoeld.

Materialiteit is in de eerste plaats een kwestie van materiaalgebruik, dat is afgestemd op de zintuigen en op de beleavingsdimensie van lichaam en ziel. Natuurlijke materialen in de architectuur tonen het verstrijken van de seizoenen en de jaren. Ze worden daarom in bepaalde architectuurstijlen zoveel mogelijk in het zicht gelaten en zullen door hun kwetsbaarheid onder invloed van de elementen en het dagelijks gebruik op natuurlijke wijze verouderen. Ze laten het gevolg zien van zon, wind, regen, hitte en koude door middel van verkleuring, barsten, deuken, krassen en andere verwormingen die getuigen van de geschiedenis van het gebruik. Toegepast worden dan klassieke materialen of kort cyclische materialen. Klassieke materialen als zink en koper worden zodanig verwerkt, dat hergebruik mogelijk is. Kort cyclische materialen zijn bijvoorbeeld hennep, vlas en kokos. De toe te passen materialen moeten een begrijpelijke ontstaansgeschiedenis hebben, en dus niet te ver verwijderd raken van hun oorspronkelijke verschijningsvorm in de natuur. Zo is baksteen herkenbaar als klei, gemaakt van aarde, maar zullen weinig mensen de herkomst van kunststof begrijpen. Materialen rechtstreeks voortkomend uit de

natuur, zoals vlas, kurk en baksteen, hebben een ruwe structuur, zijn warm en nodigen daarom uit tot aanraken. Hout doet 'warm' aan, staal doet 'koud' aan, bamboe lijkt 'meebuigend', stof komt 'zacht' over, steen komt 'hard' over, een gepolijste steen suggereert 'ideale vorm', een ruw bewerkte steen suggereert 'mensenwerk' of 'aardse materie', materiaalverkleuring suggereert 'veroudering'.

In de tweede plaats heeft materialiteit in de architectuur te maken met gevoel voor detail. Wie aandacht heeft voor materiaalgebruik heeft aandacht voor materiële details. Hoe groter de aandacht, des te groter de verfijning. Het esthetische karakter van deze aandacht is gerelateerd aan de intrinsieke band tussen het detail en het totaal. Het significante detail is significant, omdat het op markante wijze bijdraagt aan de totstandkoming van het totaalbeeld. Materialen, vormen en proporties constitueren samen een significante samenhang waarvan het orderingspatroon harmonieert met de details. Een detail dat 'vloekt' past niet in het geheel. Een bezoeker die smaak heeft voelt dat aan en kan de architect daarop wijzen. De architect wordt dan gewezen op het detail—niet op zijn stijl (ordering van het geheel) maar juist bij de gratie van zijn stijl waarin dit onderdeel niet past. Bezoeker en architect kunnen twisten over smaak, indien hun beider smaakoordeel betrekking heeft op het detail, niet op de stijl als zodanig. (Voor zover de stijl zelf ter discussie staat, kan ook deze worden gemeten aan de mate waarin deze voortbouwt op voorafgaande stijlen. Een echte stijlbreuk daarentegen leent zich niet voor smaaktwisten, tenzij in termen van het waarderen van het creatief probleemoplossend vermogen van de nieuwe stijl ten opzichte van de voorafgaande stijlen.) Het smaakoordeel evalueert de harmonie tussen de onderdelen en het geheel, op basis van de fysieke ervaring ervan. De architectonische ervaring is een fysieke ervaring van de inpasbaarheid van de materiële details in het virtuele totaalbeeld. Daarom staat en valt het esthetische oordeel met gevoel voor detail en expliciete aandacht voor materiële details, en kan het persoonlijke verhaal van de gelouterde smaak en de uitgekristalliseerde stijl van de architect de fysieke ervaring van zijn architectuur, die de toetssteen daarvan vormt, niet vervangen.

Er rest ons nog één vraag: Indien voor het persoonlijke verhaal van de gelouterde smaak en de uitgekristalliseerde stijl van de architect geen doorslaggevende rol is weggelegd in de architectonische ervaring zelf, geldt dan hetzelfde voor het 'sturende verhaal' dat als inspiratiebron ten grondslag ligt aan het gerealiseerde ontwerp?

XVI

Het 'sturende verhaal', dat als inspiratiebron ten grondslag ligt aan het gerealiseerde ontwerp, is bij bezoekers van een architectonische ruimte meestal niet als zodanig bekend, terwijl bezoekers vaak wel bekend zijn met de (algehele) stijl en (specifieke) uitdrukkingvormen waarvan de architect gebruik heeft gemaakt om zijn eigen invulling daaraan te geven.

Laten we in deze slotparagraaf de 'droge landschapstuin' (kare-sansui) van Ryoan-ji, de 'Vrede Draak-Tempel', in Kyoto als voorbeeld nemen. Op ongevoefde buitenstaanders maakt deze tuin hoogstwaarschijnlijk een bevreemdende indruk. Zij zouden zelfs kunnen gaan betwijfelen of hier wel sprake is van een tuin. Het nieuwe van dit type landschapstuinen was voor de Japanse tijdgenoten van weleer—in de Muromachi-tijd (1338-1573)—, dat men nu helemaal had afgezien van het gebruik van echt water. Toch zullen de eerste bezoekers ervan in 1488 onmiddellijk hebben begrepen, dat het in deze architectonische ruimte gaat om het genre 'landschapstuinen', ook al zouden zij niet in staat zijn geweest om de lange voorgeschiedenis van de Japanse tuinarchitectuur te reproduceren. Dat laatste is ook niet nodig, laat staan de bedoeling. Het 'sturende verhaal' is geen geschiedverhaal, want bij het betreden van deze tuin wordt geen gevoel voor de historische ontwikkeling van de Japanse tuinarchitectuur overgedragen. In feite is er zelfs geen sprake van een 'verhaal' in de zin van een narratieve structuur: er is geen begin, midden en einde aan wat er te zien is. Er zijn slechts motieven, die samen voldoende houvast bieden om te concluderen tot een herkenbaar patroon: het patroon 'landschap'. De term 'verhaal' krijgt hier de veel ruime-

re betekenis van 'referentiekader'. De herkenning van het patroon en van de bijbehorende motieven is een kwestie van culturele bagage: toeëigening en verinnerlijking van de voorstellingswereld van de eigen cultuur. Maar deze culturele bagage, die moet hebben geleid tot de onmiddellijke herkenning van motieven en patronen, werd in Japan niet verbaal overgedragen door iemand, die het 'sturende verhaal' heeft verteld bij wijze van mondelinge toelichting. De bezoekers hebben de referenties van hun referentiekader vergaard door overal in Japan en met name in Kyoto de beroemdste tuinen te bezoeken als even zovele voorbeelden van hetzelfde genre: 'landschapstuinen'. Al doende leert men. Zo hebben ook de Japanse tuinarchitecten zelf het vak geleerd: eerst kijken naar het werk van oude meesters, dan leren van de natuurvervolgens als leerling bij een meester assisteren, en pas daarna de mondelinge overlevering van meester op leerling en esoterische teksten ontvangen voor zover de leerling daaraan toe is en zijn bevattingsvermogen toereikend is.

Naam en persoonlijk levensverhaal van de tuinarchitect van de droge landschapstuin van Ryoan-ji zijn niet bekend, maar van de cultuurhistorische en religieuze context is des te meer bekend, zodat het toch mogelijk is om het 'sturende referentiekader' van de tuinarchitect te reconstrueren.

Deze tuin van Ryoan-ji staat ten eerste in de Japanse traditie van het imiteren van natuurlandschappen. Binnen de Japanse landschapstraditie concentreert men zich op bepaalde landschappelijke scènes, zoals rotspartijen, watervallen, bomen, oevers aan een rivier of zee, eilanden en water. Een combinatie van dergelijke scènes of motieven vormt een landschap, zoals het Japanse woord voor landschap, *sansui*, is samengesteld uit de Chinese karakters voor 'berg' en 'water'. Door deze scènes of motieven te imiteren wordt de natuur nagebootst, of liever: opgeroepen. Want de taak waarvoor in de Westerse filosofie de klassieke fenomenologie zich gesteld ziet, namelijk het terugbrengen van de verschijnselen tot het wezen *ewan*, wordt in Japan van oudsher vervuld door de activiteit en techniek van het imiteren. Zoals een toneelspeler met zijn imitatie van een persoon al imiterend doordringt tot het wezenlijke karakter van die persoon, zo dringt een landschapsarchitect met zijn imitatie van de natuur door tot het wezenlijke karakter van dat natuurlandschap. [Günter Nitschke] Rotsen en water zijn daarin belangrijkere motieven dan bomen of planten. Leidraad voor de tuinaanplant is de natuurlijke omgeving van bomen of planten, zodat dezelfde (objectieve) setting en (subjectieve) atmosfeer worden opgeroepen als in de natuur het geval zou zijn. Op dat punt signaleert David A Slawson overigens een belangwekkende accentverschuiving tussen het *Sakuteiki*, het esoterische handboek voor tuinarchitectuur uit 1227, en de Illustraties voor het ontwerpen van berg-, water- en heuvel landschappen uit 1466. Terwijl de nadruk in de dertiende eeuw ligt op het herscheppen van geselecteerde natuurscènes en landschapstrekken, komt daar in de vijftiende eeuw een nadrukkelijke aandacht bij voor de werking van het geselecteerde materiaal. Door meer aandacht te besteden aan de waarnemingskwaliteiten van de omvang, vorm, textuur en configuratie van de materialen wordt de tuin niet meer zozeer gefundeerd in de natuurlijke wereld als wel in de menselijke zintuigen die deze natuurlijke wereld waarnemen. Niet de landschapstrekken maar de stemming die zij teweegbrengen komt voorop te staan. Oorspronkelijk moet het zo geweest zijn, dat een bepaalde stemming de eigenschap was van het bepaalde landschap zelf waarin die stemming werd opgeroepen, net zoals in het shintoïsme de geesten en goden zetel(d)en in bepaalde rotsen, bomen en stromend water. In de Illustraties zijn we getuige van een verschuiving van stemmingen gekoppeld aan de natuurlijke wereld naar stemmingen gekoppeld aan de zintuigen en het eigen hart. In beide fasen overigens gaan natuurlijke wereld en gevoelswereld een symbiose aan.

De droge landschapstuin van Ryoan-ji staat ten tweede in de Chinese traditie van de landschapsschilderkunst. De landschapsschilderingen van de Sung-dynastie (960-1276) en de Yüan-dynastie (1276-1368) vielen zeer in de smaak bij een deel van de Japanse elite, in het bijzonder bij de zen-monniken en bij de krijgersklasse van shoguns en samurai, die daarmee tegenover het keizerlijk hof haar status van nieuwe machthebber kon onderstrepen. Een kenmerk van deze landschapsschilderingen is de suggestie van diepte in de ruimte. Toegepast op tuinen betekent dit, dat de natuurlijke vormen van de tuin moeten worden gezien als ingekaderd door de rechthoekige vormen van de ommuring, deurposten en veranda, zodat binnen dat frame een kijktuin

ontstaat. Deze combinatie van strakke rechthoeken en natuurlijke vormen is volgens Nitschke het tijdloze kenmerk van het Japanse *omgeving* en de droge landschapstuin van Ryoan-ji één van de mooiste voorbeelden daarvan. Geïnspireerd door de landschapsschilderingen worden bepaalde plekken, zoals het midden van de veranda, de vaste posities van waaruit de bezoeker de tuin in ogenschouw neemt, alsof een landschapsschildering voor zijn ogen wordt uitgerold. De feitelijke ondiepte van de tuin krijgt dieptewerking door een uitgebalanceerde compositie van driehoeken (drie rotsen of rotspartijen) in het verticaal oplopende vlak, maar ook in het zich horizontaal uitstrekkende vlak. In het horizontaal (voor de ooghoeken niet meer zichtbaar) uitgestrekte vlak brengt de afwisseling van beweging en rust (rotsen en rotspartijen en die bepaalde richtingen ten opzichte van elkaar innemen) ritmiek en spanning teweeg. Driehoeken hebben een stabiele basis, maar kunnen ook beweging uitdrukken door voorwaarts, achterwaarts of zijwaarts over te hellen. De gehanteerde ratio's 3:1 en 3:2 voor rotsparen komen dicht in de buurt van de Griekse Gulden Snede. Ook van dergelijke driehoeksverhoudingen, ritmiek en klassieke proporties biedt de rotstuin van Ryoan-ji treffende voorbeelden. [David A. Slawson]

De monochrome soberheid van het materiaal versterkt de indruk, dat deze zanderige rotstuin een hoogst abstract landschap suggereert, dat volgens tuinarchitecten uit de Edo-tijd (1603-1868) een meer of zee met daarin eilanden voorstelt, terwijl anderen de vijf steengroepen duiden als de 'Vijf Bergen' (vijfledig classificatieprincipe voor zenkloosters). Het is verleidelijk om de indruk van een hoge abstractiegraad te vergelijken met de abstracte landschapsschilderingen *Pier en Oceaan* (1914) en *Compositie nr 10* (1915) van Piet Mondriaan, en de rotstuin van Ryoan-ji voor te stellen als een doorbraak richting abstracte kunst. Maar is hier sprake van abstracte kunst?

De droge landschapstuin van Ryoan-ji staat ten derde in de Chinees-Japanse traditie van het zen-boeddhisme. De tuin maakt deel uit van een zenklooster van de Rinzaï-sekte en is als onderdeel daarvan ontworpen tijdens een periode, waarin zen-meesters zich toediepten op zowel landschapsschilderkunst als tuinarchitectuur. Zen-schilderingen zijn niet abstract. Hun schilders doen geen poging om de natuurlijke vormen te ontrafelen of te ontkennen: zij abstraheren niet, maar reduceren. [Frits Vos, Erik Zürcher] Dat heeft te maken met de zen-boeddhistische visie op de verhouding tussen de empirische werkelijkheid en de 'leegte' (vergankelijkheid en grondeloosheid van de empirische werkelijkheid). De natuurlijke vormen manifesteren in hun ongedwongen spontaneïteit de leegte, die de dieptedimensie van de natuurlijke vormen uitmaakt. Deze manifestatie is geen eigenschap van de natuurlijke vormen of lege ruimte, maar een gebeuren dat zich intuïtief voltrekt in de menselijke geest. De rotstuin van Ryoan-ji komt weliswaar tamelijk leeg over, maar dat wil niet zeggen, dat op die manier de 'leegte' wordt uitgebeeld. Dat de natuurlijke vormen 'leeg' zijn wordt wel degelijk gesuggereerd door de lege ruimte en het monochrome materiaalgebruik, maar deze suggestie is alleen toegankelijk voor een geest, die spiritueel in staat is om de reikwijdte daarvan psychosomatisch totaal tot zich te laten doordringen. In plaats van de 'leegte' uit te beelden spiegelt deze droge landschapstuin de geestesgesteldheid van de bezoeker. Is de bezoeker een toerist, dan ziet deze in de tuinen een oceaan met eilanden erin, of een landschap met bergen erin. Een toerist verlangt immers naar tekens die iets betekenen. Is de bezoeker een zen-novice, dan ziet deze er een voorstelling van de 'leegte' in. Een zen-novice verlangt immers naar tekens die niets of 'het niets' betekenen. Is de bezoeker een zen-meester, dan zal deze tuin zijn geest leegmaken en alle voorstellingen in zijn geest van tuinen en leegtes, van natuurlijke vormen en lege ruimtes, en ook van zijn eigen zelfbeeld en spirituele vorderingen, tenietdoen. De zen-meester verlangt immers nergens naar en wordt daarvan een manifestatie, die zich niet meer onderscheidt van die van de rotstuin waarin hij zich ophoudt. Beide verzinken in de manifeste diepte van het leeg-zijn, zonder daarin te verdwijnen of te verdampen in een abstractie.

De functie van deze zentuin is gelegen in de contemplatie *ewan*, en daarmee van zichzelf als daarvan ten diepste niet onderscheiden. Contemplatie vergt meer dan dat men bepaalde posities inneemt om van daaruit het landschap in ogenschouw te nemen. Volgens Nitschke is de sleutel tot het ontsluiten van de betekenis van de tuin van Ryoan-ji een meditatie-techniek waarbij de mediterende zich concentreert op één punt. De stenen in de tuin zijn dus-

danig perfect gearrangeerd op het grondvlak, dat voor de mediterende beschouwer de omtrekken ervan langzamerhand vervagen en hij tenslotte stenen en zand als een grote eenheid waaneemt. Op deze wijze keert zich de energie van de zintuiglijke mens, die eigenlijk naar buiten, op de dingen in de buitenwereld is gericht, naar binnen, naar de geest als het centrum van zijn lichaam, en wordt de beschouwer terugverwezen naar zichzelf. Nitschke laat achterwege toe te voegen, dat dit in zen niet leidt tot een losmaking (ab-stractie) van de buitenwereld, maar tot het loslaten van de onderscheiding tussen buitenwereld en binnenwereld.

Doch is (tuin)architectuur tot zulk een loslaten in staat? Wat (tuin)architectuur kan doen is de randvoorwaarden daarvoor scheppen. Dat gebeurt reeds indien de (tuin)architectuur van Ryoan-ji een stemming van rust, harmonie en contemplatie weet over te brengen op de bezoeker. Maar uit het voorafgaande blijkt, dat dit niet genoeg is om het potentieel aan inwerking, waartoe deze (tuin)architectuur in staat is, te realiseren. Daartoe is het nodig om zich het 'sturende referentiekader' van deze architectuur naar vermogen toe te eigenen, opdat dit referentiekader zijn sturende inwerking kan hebben op de geest van de bezoeker. Zonder toeëigening van dit 'sturende referentiekader' zou de bezoeker niet in staat zijn om in een zanderige rotstuin de virtuele samenhang waar te nemen, die maakt dat ook hij ziet wat de architect erin ziet. Het eigenlijke potentieel aan inwerking van deze zanderige rotstuin is namelijk gelegen in de mogelijkheid van het vrijmaken van de menselijke geest voor diens innerlijke ruimte, een ruimte van spontane ongedwongenheid, een ruimte van dezelfde spontaneïteit die zich ook manifesteert in de natuurlijke vormen van het landschap. Wie daarvan geen idee heeft bij het betreden van de tuin zal van dit potentieel weinig merken. Wie echter genegen is zich door het veronderstelde referentiekader te laten sturen, zal bij het in ogenschouw nemen van deze architectonische ruimte zijn begerige blik zuiveren van begeerte en het landschap zien zoals het zich toont in ongedwongen spontaneïteit, in plaats van het te zien als het toppunt van Japanse gekunsteldheid of als een doorbraak richting abstracte kunst. Zen gaat zelfs zo ver, dat het ertoe uitnodigt om uiteindelijk alle mogelijke referentiekaders los te laten teneinde zich in te laten met de werkelijkheidservaring die dan in alle vrijheid kan doorbreken. De oriëntatie op het loslaten domineert het referentiekader van zen, en dat geldt ook voor het referentiekader dat ten grondslag ligt aan zen-tuinarchitectuur.

Architectuur kan niet ten volle worden ervaren zonder kennis van de virtuele samenhang, die het sturende referentiekader ten grondslag heeft gelegd aan het gerealiseerde ontwerp. Dit inspirerende referentiekader of sturende verhaal kan niet als zodanig in architectuur worden uitgedrukt, maar het ligt er wel aan ten grondslag. Voor de architectonische ervaring is een elementaire bekendheid met dit sturende verhaal, dat als inspiratiebron ten grondslag ligt aan het gerealiseerde ontwerp, onontbeerlijk. Zonder de voorbereidende sturing van een referentiekader komt geen betekenisvolle ervaring tot stand. Zonder referentiekader gebeuren dingen met je zonder dat je ze kunt plaatsen en zodoende als betekenisvol ervaren. Dat wordt met name duidelijk in het geval van een architectonische ervaring van natuurlijke vormen en lege ruimte: de droge landschapstuin van Ryoan-ji. Het persoonlijke levensverhaal van menig zen-monnik ligt daarin verzonken, ten gunste van die specifiek zen-boeddhistische ervaring van ruimtewerking waartoe de architectonische vormtaal van deze architectonische ruimte uitnodigt: de Verlichting.

- Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Die Phänomenologie des Geistes. (Bamberg/Würzburg, 1807) Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1986
- Martin Heidegger, Sein und Zeit. (1927) Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986
- Jürgen Joedicke, Raum und Form in der Architektur. Über den behutsamen Umgang mit der Vergangenheit. Space and Form in Architecture. A Circumspect Approach to the Past. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1985
- Dom H. van der Laan, De architectonische ruimte. Vijftien lessen over de dispositie van het menselijk verblijf. Leiden: E.J. Brill, 1977
- Susanne K. Langer, Feeling and Form. A Theory of Art. London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1953
- Jean-François Lyotard, La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979
- Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception. Paris: Gallimard, 1945
- Günter Nitschke, Gartenarchitektur in Japan: Rechter Winkel und natürliche Form. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1991
- Georg Picht, Kunst und Mythos. Stuttgart: Ernst Klett/J.G. Cotta, 1986, 1987
- Gérard Raulet, 'Singuläre Geschichten und pluralistische Ratio', in: J. le Rider, G. Raulet (Hrsg.), Verabschiedung der (Post-) Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen: Narr, 1987, 275-292
- Paul Ricoeur, Temps et récit. Tome 2: La configuration du temps dans le récit de fiction. Paris: Seuil, 1984
- Roger Scruton, The Aesthetics of Architecture. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980
- David A. Slawson, Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens: Design Principles, Aesthetic Values. Tokyo/New York: Kodansha International Ltd., 1987
- Elisabeth Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965, 1975, 1-196 (Erster Teil: Der gelebte Raum)
- Cornelis van de Ven, Space in Architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements. Assen/Maastricht/Wolfeboro: Van Gorcum, 1983
- Frits Vos, Erik Zürcher, Spel zonder snaren. Enige beschouwingen over Zen. Deventer: N. Kluwer, 1964



'Maar jij, jij woont in mij', nr1, 2003, staal, 40 cm hoog, 60 cm breed

DAAD-CAHIER

berichten uit de wereld van de architectuur
verschijnt onregelmatig.

Redactie/

DAAD Architecten (Rob Hendriks),

Ontwerp/

Vormgeversassociatie, Hoog-Keppel

(Loek Kemming)

Druk/

Drukkerij Loor BV, Varsseveld

Foto's/

Loek Kemming: omslag

Christiaan de Bruijne: pag. 6,

pag. 10, pag. 16, pag. 22



Bij DAAD Architecten in Beilen vindt, naast werk aan de concrete ontwerp- en bouwopgaven, architectonisch onderzoek plaats: de veranderende verhouding tussen architectuur en landschap, de omgang met de geschiedenis, tijd en complexiteit, het verhaal en de zintuiglijke beleving van architectuur en andere aan de ontwerpdiscipline gerelateerde vraagstukken.

DAAD Architecten is een architectenbureau waarin architectuur, onderzoek en bouwen als samenhangend geheel zijn ondergebracht.

Door de integratie van disciplines is een efficiënte aanpak van interdisciplinaire opdrachten mogelijk vanuit een visie en op een hoog kwaliteitsniveau.

Met 22 medewerkers werkt het bureau, gevestigd in Beilen, aan opdrachten van verschillende aard en omvang. DAAD Architecten opereert op het grensvlak van architectuur en landschap, in complexe stedelijke en landelijke situaties, met een scherp bewustzijn van de tijd en vanuit een sterke betrokkenheid bij de mens in zijn ruimte.

Eric de Leeuw (1965) studeerde architectuur aan de Kunstacademie in Kampen en de Academie van Bouwkunst in Amsterdam. Na zijn studie was hij werkzaam bij onder andere Studio Alchimia, Milaan, Kerste-Meijer Architecten, Amsterdam en Mecanoo Architecten, Delft. In 1996 trad hij als architect in dienst bij Architectenburo Cor Kalfsbeek in Borger. In 1997 was hij mede-oprichter van DAAD Architecten, waarvan hij als architect/directeur deel uitmaakte tot 2005. Sedertdien werkt hij zelfstandig aan projecten op het gebied van architectuur, interieur en beeldende kunst. Daarnaast is hij werkzaam als docent aan de Academie van Bouwkunst in Groningen en de CABK te Zwolle.

Dr. Lourens Minnema (1960), studeerde theologie en godsdienstwetenschappen in Kampen (NL), Birmingham (GB), Göttingen (D), Kyoto (JAP), Chantilly (F); als docent vergelijkende godsdienstwetenschap verbonden aan de Faculté de la Théologie Protestante de Butare (Rwanda) van 1992 tot 1994; sinds mei 1995 docent godsdienstwetenschap aan de Theologische Faculteit van de Vrije Universiteit te Amsterdam; sinds september 2002 tevens docent godsdienstwetenschap aan de Educatieve Faculteit Amsterdam (Hogeschool van Amsterdam en Hogeschool Inholland).

Lourens Minnema publiceert regelmatig op het gebied van de vergelijkende godsdienstwetenschap.

© DAAD Architecten BV

Postbus 5

9410 AA Beilen

Telefoon 0593 58 24 50

Fax 0593 58 24 51

www.daad.nl



'Music heard so deeply
that is not heard at all,
but you are the music
while the music lasts'

T.S. Eliot

'Afscheid' nr. 3, 2004, gouache, 65 cm hoog, 50 cm breed