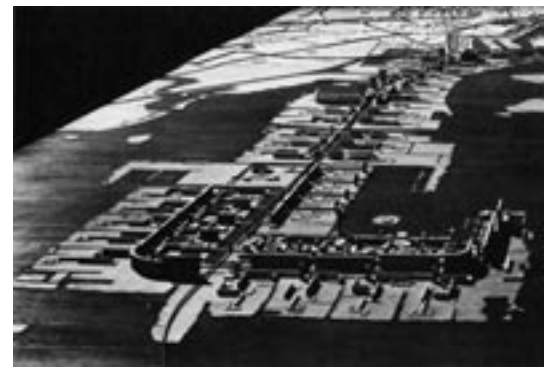


Bijdrage aan conferentie

Henk Engel



Waarop duidt die kolossale historische behoefte van de onbevredigde moderne cultuur, het zich omringen met talloze andere culturen, de allesverterende wil om te weten – waar duidt dit anders op dan op het verlies van de mythe, op het verlies van de mythische geboortegrond, van de mythische moederschoot? Men kan zich afvragen of de koortsachtige en zo lugubere activiteit van deze cultuur iets anders is dan het gretig toetasten en het op eten jagen van iemand die honger heeft – en wie zou nog iets aan deze cultuur willen bijdragen, een cultuur die ondanks alles wat ze verslindt niet te verzadigen is en bij wier aanraking zelfs het krachtigste en heilzaamste voedsel in 'geschiedenis en kritiek' pleegt te veranderen?
Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872.¹

Eind 2005 werd het lang verwachte overzicht van het werk van Team X gepresenteerd in een grote tentoonstelling in het NAI, vergezeld van een al even groot boek. Sinds de publicatie in 1999 van het speciale nummer van OASE (nr. 51) over het werk van Peter en Allison Smithson, hebben Max Risselada en Dirk van den Heuvel bijna al hun energie gestoken in de creatie van deze gebeurtenis. Bij de afsluiting van de tentoonstelling hebben zij tenslotte ook nog een conferentie georganiseerd onder de titel *Keeping the language of modern architecture alive*; een titel die misschien enig licht werpt op de wat naïeve drijfveer achter deze hele onderneming.² De eerste vraag die natuurlijk gesteld moet worden, is: over welke taal zou het dan moeten gaan? De taal van *Plan Pampus* van Van den Broek en Bakema (1964), de taal van het reconstructieplan voor de *Nieuwmarkt* van Van Eyck en Bosch (1970), of moeten we andere mogelijkheden in overweging nemen, die Team X te buiten gaan? Ik doel op het *postmodernisme*, dat zich in de marge van deze presentatie van Team X ophoudt.

In dit verband zijn sommige van de in het boek opgenomen interviews met leden van Team

X, die stammen uit de vroege jaren negentig, interessant. Het meest onthullend is het interview met Giancarlo de Carlo. Ook al was het postmodernisme naar zijn mening *al doodgelopen*, toch is zijn oordeel erover vol rancune. Zoals hij het ziet, 'nam het postmodernisme uiteenlopende vormen aan en had het twee uitersten, het ene fascistisch van karakter, het andere vaag anarchistisch. De vaag-anarchistische stroming bestond in de Verenigde Staten (niet in Italië) en bezat de verdienste dat zij architecten dwong na te denken over eclecticisme, over de redenen voor die aandrang om niet-homogene talen te mengen of te combineren'.³ Voor De Carlo was het debat over het postmodernisme niet iets dat simpelweg was begonnen na de publicatie van *The language of Post-Modern Architecture* door Charles Jencks in 1977.⁴ Voor De Carlo greep de hele kwestie terug op twintig jaar daarvoor, toen het opnieuw binnengalen van klassieke vormen in de ontwerpen van sommige studenten voor hem aanleiding was daar een scherpe kritiek op te schrijven.⁵ *Een onafgebroken oorlog tegen het formalisme*, niet alleen tegen deze *revolte van de 'zuilenaren'* (colonnisti), zoals hij ze noemde, maar in de eerste plaats tegen het formalisme in de moderne architectuur, de *International Style*, dat was het voornaamste doel van de medewerking van De Carlo aan *Casabella Continuità* onder leiding van Ernesto Rogers.⁶

Aangezien ik meer geïnteresseerd ben in architectuur dan in de 'family business' van Team X, lijkt mij de vraag naar de lotgevallen van de taal van moderne architectuur relevant, vooral omdat daarbij ook de Nederlandse bijdrage in het geding is aan datgene dat door Peter Smithson op het laatste congres van CIAM in Otterlo (1959) werd aangeduid als: 'de noodzaak om een werkelijk nieuw formeel vocabulaire uit te vinden – een nieuwe architectuur'.⁷ Toentertijd leek deze oproep des te dringender, aangezien de Engelse kunsthistoricus John Summerson duidelijk had gemaakt dat wat er in feite ontbrak in de moderne



architectuur nu juist een 'architecturale taal' was, of, in de woorden van Walter Gropius: 'een optische "sleutel" ... als een objectieve gemeenschappelijke noemer van het ontwerpen'; iets wat zou kunnen voorzien 'in de onpersoonlijke basis als een eerste vereiste voor algemeen begrip', iets wat zou kunnen dienen 'als de controlerende instantie binnen de creatieve daad'.⁸ Herlezing van een groot aantal geschriften over moderne architectuur bracht Summerson tot de conclusie dat vanuit een betrokkenheid bij sociale factoren enkel het *programma* algemeen werd geaccepteerd als bron van eenheid in het ontwerpen. Zodra het op de vorm aankwam, was de moderne architectuurtheorie niet in staat een gemeenschappelijk antwoord te geven, en tegen het einde van de jaren vijftig was het ook niet mogelijk om uit de architectuurpraktijk een uniform beeld af te leiden, zoals Hitchcock en Johnson vijftig jaar eerder hadden gedaan in *The International Style*.⁹

In tegenstelling tot de jaren waarin de moderne architectuur vorm had gekregen, had de functionalistische doctrine zich in de jaren vijftig werkelijk over de hele wereld verspreid. Daarbij had ze echter als stijl haar consistentie verloren. Allerlei vormen van *regionalisme* staken de kop op. Binnen die groeiende pluriformiteit merkte James Stirling (in *Regionalism and Modern Architecture*) echter een aanmerkelijk verschil op tussen de houdingen aan weerszijden van de Atlantische Oceaan: 'de Oude Wereld exploiteerde en vormde haar traditionele middelen en methoden, terwijl de Nieuwe Wereld nieuwe technieken uitvond en een passende expressie van moderne ideeën ontwikkelde.'¹⁰ Zelfs de oude meesters van de moderne architectuur in Europa hadden hun onvoorwaardelijke vertrouwen in de technologische vooruitgang verloren. Het rustieke stadhuis in Saynätölo van Alvar Aalto (1949-1952) en Maison Jaoul van Le Corbusier (1952-1956) waren uitgesproken manifestaties van deze mentaliteitsverandering.

Ondanks alle verschillen maken zowel *Plan*

Pampus als het *Ontwerp voor de Nieuwmarkt* deel uit van de regionalistische trend: ten eerste door in de vormgeving van het (geheel kunstmatige) landschap de kenmerken van het Nederlandse waterland te integreren; ten tweede door het stedelijk weefsel en de traditionele gebouwtypologie van de Nederlandse steden tot uitgangspunt van het ontwerp te nemen. *Plan Pampus* suggereert echter de mogelijke synthese van regionalisme en technologische vooruitgang waar Stirling op hoopte, terwijl een dergelijke synthese in het Nieuwmarktontwerp moeilijk te vinden is. Binnen het bereik van de Nederlandse architectuur en de stedenbouw is het veelbetekenend dat het bij deze plannen niet alleen maar gaat om alternatieve visies op hetzelfde onderwerp. De plannen werden ontworpen met een tussentijd van vijf jaar. *Plan Pampus* en het *Ontwerp voor de Nieuwmarkt* laten op een uiterst dramatische wijze zien hoe radicaal het denken over de architectuur van de stad in de tweede helft van de jaren zestig is veranderd.

Na de periode van wederopbouw, waarin alle aandacht was gericht op stedelijke uitbreidingsplannen, werden de historische centra van de Nederlandse steden geconfronteerd met de omvangrijke gevolgen van de stadsontwikkeling. In Amsterdam veroorzaakte de aanleg van de Metro, na felle debatten over de vestiging van de Nederlandse Bank op het Frederiksplein en het nieuwe Stadhuis op het Waterlooplein, een ware volksoptocht. De geoliede planologiemachine kwam tot stilstand en alleen Van Eyck en Bosch boden een uitweg aan, door het futuristische enthousiasme van *Plan Pampus* te verruilen voor een nostalgische reconstructie van de stad. Vanaf dat moment traden de sluimerende ideologische tegenstellingen binnen de gemeenschap van de Team X-architecten in het volle daglicht.

Na 1970 had het werk van Van den Broek en Bakema geen betekenis meer voor het stadsontwerp in Nederland. Aldo van Eyck daarentegen groeide uit tot de spraakmakende architect van een alternatieve aanpak van architectuur en ste-

001
Pampusplan, Pampus, 1965
Van den Broek en Bakema

002
Stedenbouwkundig plan
Nieuwmarktbuurt, Amsterdam, Aldo van Eyck, 1970

003
Stedenbouwkundig plan
Nieuwmarktbuurt, Amsterdam, Aldo van Eyck, 1970

001
Pampus plan, Pampus, 1965
Van den Broek en Bakema

002
Urban plan Nieuwmarkt
neighbourhood, Amsterdam,
Aldo van Eyck, 1970

003
Urban plan Nieuwmarkt
neighbourhood, Amsterdam,
Aldo van Eyck, 1970

denbouw, maar dat gebeurde pas nadat zijn werk een opvallende verandering had ondergaan. Na de eerste signalen in zijn ontwerp voor het stadhuis van Deventer (1966) markeerde het ontwerp voor de Nieuwmarkt, met het bijbehorende manifest *Stadskern als donor*, een definitieve verschuiving.¹¹

Tegen het jaar 1970 was de Nederlandse moderne architectuur in een verwarrende toestand beland. Terwijl de traditionalistische architecten van de Delftse School in toenemende mate de vormtaal van de moderne architectuur absorbeerden, gaf Van Eyck, een van de exponenten van de moderne architectuur, steeds meer de voorkeur aan de vormtaal van de traditionele Nederlandse steden. De ambiguïteit van deze situatie doet denken aan de discussies op het congres van Otterlo in 1959, die gingen over de taal van de moderne architectuur en de traditie, of, in mogelijk duidelijker termen: over utopie en sociaal-realistie.

CIAM in het museum

Vanaf de eerste studies voor *Pendrecht* (1947-1951) tot die voor *Alexanderpolder* (1953-1956) en *Kennemerland* (1957-1959) hadden de Nederlandse CIAM-bijdragen na de Tweede Wereldoorlog zich het meest consequent vereenzelvigd met de uitwerking van het *Charter of habitat*. Siegfried Giedion en Leonardo Benevolo zagen in deze ontwerpen de meest geslaagde integratie van de erfenis van het *Neoplasticisme*, de *Nieuwe Zakelijkheid* en *La Ville Radieuse* van Le Corbusier.¹² Tegen het midden van de jaren zestig zag Benevolo echter scherp in, dat de samenwerking tussen de planingsautoriteiten en het 'moderne' deel van de Nederlandse architecten al enige tijd tot stilstand was gekomen: 'juist omdat zij zo lang geleden is gemoderniseerd, is de Nederlandse planologie niet meer in staat om de meest recente ontwikkelingen in het architectuuronderzoek in zich op te nemen. De Nederlandse overheidsinstanties hebben altijd gretig gebruik gemaakt van avant-garde architec-



ten, maar (...) al minstens 15 jaar zijn de meest vooruitstrevende voorstellen gedaan door particuliere ontwerpbureaus en die hebben de praktijk van overheidsorganisaties maar ten dele kunnen beïnvloeden’.

Benevolo verwees met name naar het bureau van Van den Broek en Bakema. De moeizame relatie tussen de moderne architectuur en de plannologen van de Nederlandse overheid werd overduidelijk bij het streekplan *Kennemerland*. In 1957 kreeg het bureau van Van den Broek en Bakema de gelegenheid om haar onderzoek van de geleiding van woonwijken op een veel grotere schaal in de praktijk te toetsen. Als bijdrage aan de voorbereiding van het streekplan voor het noorden van Kennemerland door de provinciale commissie, nodigden de twaalf gemeenten in deze regio Van den Broek en Bakema uit om een studie te maken van de toekomstige ontwikkeling van hun dorpen in termen van bouwvormen en architectonische versiering.

De voorstellen van Van den Broek en Bakema zijn heel belangrijk, vooral voor de systematische studie van woningtypologie in relatie tot nieuwe bouwtechnieken en het gebruik van het landschap als kwaliteit in het stadsontwerp. Echter in de eindpresentatie, voorjaar 1959, maakte de vertegenwoordiger van de provinciale planologische commissie de studie van de architecten tot een bagatel. Voor hem was het slechts een vingeroefening.¹³ Dat was niet alleen een slag in het gezicht van de architecten. Ook de gemeenten, die hun aandeel in het opstellen van het streekplan opeisten en de architecten in alle opzichten steunden, werden terzijde geschoven. Deze gebeurtenissen moeten we zeker betrekken in de beschouwing van de zendingsijver die Bakema in de jaren daarna aan de dag legde met zijn plan voor *Tel Aviv* (1962), *Plan Pampus* (1964) en zelfs op de Nederlandse televisie met de serie *Van Stoel tot Stad* (winter 1962-1963).¹⁴

De vechtlust van Bakema is ook overduidelijk tijdens het elfde en laatste CIAM-congres in sep-

tember 1959 in Otterlo, waar hij als gastheer optrad. Deze bijeenkomst leidde niet alleen tot de opheffing van CIAM, maar uiteindelijk ook tot een breuk met de Italiaanse delegatie, met uitzondering van Giancarlo de Carlo. Naar aanleiding van de opheffing van CIAM schrijft Ernesto Rogers in het oktobernummer van *Casabella* (nr. 232, 1959) een redactioneel commentaar onder de titel: *I CIAM al Museo*. ‘Deze titel dient onmiddellijk verklaard te worden: Musea zijn architectonische organismen voor het conserveren van gedocumenteerde historische ervaring, niet van dingen die voor altijd dood zijn, maar van dingen die, ondanks het feit dat ze uit de actieve cyclus van het leven zijn verdwenen, nog steeds de moeite waard zijn om tentoon te stellen en te bestuderen.’

Tijdens de presentatie van het werk van de deelnemers aan het congres in Otterlo, lanceerden Peter Smithson en Jaap Bakema – in naam van de Moderniteit – een frontale aanval op de samenspraak met de geschiedenis en het inspelen op lokale tradities die in de Italiaanse ontwerpen werden getoond. Er was geen enkel begrip voor de intenties die aan het werk van de Italiaanse architecten ten grondslag lagen. Volgens Rogers was er sprake van een complete communicatiestoornis. Een gemeenschappelijke grond voor discussie was verdwenen. In feite was de discussie in Otterlo een voortzetting van Reyner Banhams polemieken tegen *Neoliberalty*, de Italiaanse revisie van de moderne architectuur.¹⁵ Voor Rogers behoort CIAM na Otterlo tot het verleden. CIAM als organisatie van moderne architecten was dood. Wel verdedigt Rogers CIAM als een historische ervaring die van betekenis zal blijven. Daarom is CIAM het waard bijgezet te worden in het museum. Als museumstuk staat het werk van CIAM aan iedereen ter beschikking en stelt het zich teweer tegen degenen die CIAM alleen voor zichzelf als erfenis opeisen.

In het tijdschrift *Casabella* van Rogers speelt de historische reflectie al een sleutelrol sinds 1953. In 1959 sloot het een bondgenootschap met

een studiegroep van jonge architecten, die de historische wortels van de moderne architectuur bloot wilden leggen. De jonge Italianen waren zich bewust van de verschillende interpretaties van de geschiedenis van de moderne architectuur. Toen ze de geschiedenis van de *moderne architectuur* gingen bestuderen, had het weinig zin meer om dat begrip nog langer onverkort te gebruiken. De Italiaanse benadering leidde tot de ontmanteling van wat eens als een homogene beweging werd beschouwd.¹⁶ Toen ze de verschillende tendensen binnen de moderne architectuur lieten zien, kwamen de jonge Italianen onvermijdelijk voor een keuze te staan.

De groepering van jonge Italiaanse architecten rond Rogers, die in de jaren zeventig als *Tendenza* bekend zou worden, vond haar grondbeginselen in de modernistische stroming die kan worden beschouwd als de voortzetting van de klassieke traditie. Evenals Loos verwierpen zij de idee dat de architectuur oorspronkelijke vormen zou moeten, of zelfs maar zou kunnen ontwerpen. Vormen hebben een eigen leven (Henri Focillon, *La vie des formes*, 1934); ze zijn het sediment, de formalisering van de architecturale ervaring. *Tendenza* gaf een duidelijke richting aan Rogers’ programma van *Utopia della realtà* (*Casabella* nr. 259, 1962), en plaatste zowel de studie van de stad als de problemen van het architectonische ontwerp in een nieuw perspectief. Tegelijkertijd kan er toch een opmerkelijke parallel worden getrokken tussen de discussies van Team X in het begin van de jaren zestig en het debat in Italië in die jaren, dat is gedocumenteerd op de pagina’s van *Casabella*.

1962: de verschuiving van architect-urbanist naar stedelijke architect

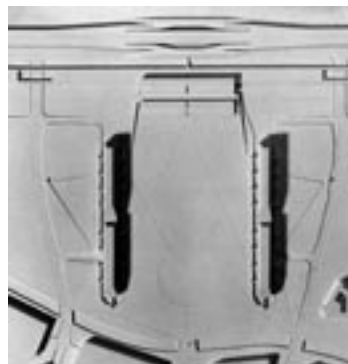
Om enig licht te werpen op de parallele ontwikkeling van Team X en *Tendenza* in de vroege jaren zestig is het belangrijk om te weten dat Team X



zich aanvankelijk had vastgelegd op de uitwerking van het *Charter of habitat*, het thema van CIAM IX (Aix-en-Provence 1953). In het meeste werk van de leden van Team X nam deze thematiek de vorm aan van een *megastructuur*, waarmee zij de beperkingen van het *regionalisme* trachtten te onderwerpen. *Golden Lane* (1952) was in dit opzicht een paradigmatisch ontwerp, en dat gold in nog grotere mate voor de inzending van de Smithsons voor de prijsvraag *Hauptstadt Berlin* (1957). In 1962 was het standpunt van de Smithsons echter radicaal veranderd.

Op de bijeenkomst van Team X van 1962 in Royaumont presenteerde Aldo van Eyck *de Ark van Noach* van Piet Blom, en Bakema het ontwerp voor de *Universiteit van Bochum*. Voor de Nederlandse architecten, met name voor Van Eyck, was Royaumont een traumatische gebeurtenis.¹⁷ De discussie over het ontwerp van Blom concentreerde zich op het thema van *het huis als een kleine stad en de stad als een groot huis*, een concept dat Van Eyck voor het eerst naar voren had gebracht in zijn aantekeningen bij het ontwerp voor het *Burgerweeshuis* (Amsterdam 1955-1960).¹⁸ Aan het eind kwam Peter Smithson tot een vernietigend oordeel: 'Ik denk dat dit precies het tegendeel is van waar we naar zoeken. We zijn op zoek naar systemen waarbinnen de dingen zich kunnen ontwikkelen zoals ze zich moeten ontwikkelen, zonder elkaar tot concessies te dwingen. Hier heb je een systeem waarin het concept dat de stad een groot huis is, volkomen letterlijk wordt genomen; maar de stad is geen groot huis; dit is een totaal verkeerde analogie, een verkeerd beeld.'¹⁹

In de biografie van Van Eyck heeft Francis Strauven alle aandacht gevestigd op de discussie rond de *Ark van Noach*. In feite werd niet alleen het ontwerp van Piet Blom door Peter Smithson veroordeeld, maar ook Bakema's ontwerp voor de *Universiteit van Bochum*, en wel op dezelfde gronden. Beide ontwerpen werden van tafel geveegd vanwege hun geometrische megalomanie: 'Ik denk dat er een gevaar schuilt in dit de-stad-is-één-



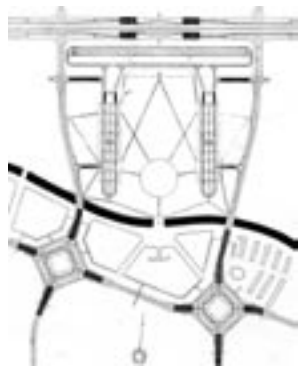
groot-gebouw-idee – het wordt te letterlijk genomen, terwijl het eigenlijk een metafoor is en het hoeft niet zo te zijn dat alles-met-alles-is-verbonden, dat alle geometrieën met alle andere geometrieën zijn verbonden. Dit is systeembouw, die resulteert in een systeem dat één-groot-ding is. Ik heb zeer sterk het gevoel dat dislocatie van elementen in het algemeen een betere techniek is om een collectief te maken dan elementen aan elkaar plakken. We zijn het in het algemeen eens op het punt van systemen van verbindingen, maar die hoeven niet fysiek te zijn.'²⁰

De kritiek van Peter Smithson op de Nederlandse bijdragen in Royaumont kan alleen ten volle worden begrepen tegen de achtergrond van de verschuiving die zojuist had plaatsgevonden in het werk van de Smithsons. Zelf presenteerden ze in Royaumont *Greenways and Landcastles* (1962), *Citizens' Cambridge* (1962) en ze hadden net de inzending voltooid voor de prijsvraag voor de *Mehringplatz* (Berlijn 1962). In Otterlo hadden ze *Hauptstadt Berlin* (1957) en *London Roads Studies* (1959) ingebracht. De nieuwe stedenbouwkundige studies die ze in Royaumont lieten zien waren de aanzet tot een heel andere idee van architectuur in relatie tot stedenbouwkunde. *Mehringplatz* is een definitieve breuk met de megastructuur van *Hauptstadt Berlin*. Zoals de Smithsons in het *AD* van augustus 1964 verklaarden: 'Het ontwerp voor *Mehringplatz* kan worden gelezen als een antwoord op de mode van het "kasbahisme" – het stapelen van functies om financiële redenen. (...) De behoefte aan extra "elleboogruimte" – aan het maken van openingen, zodat gebouwen, wegen en diensten zich elk vrij, volgens hun eigen wetten, kunnen ontwikkelen en kunnen veranderen zonder de ontwikkeling van het geheel te hinderen – dat is essentieel voor ons voorstel.'²¹

In datzelfde jaar, 1962, organiseerden Manfredo Tafuri en Carlo Aymonino een conferentie aan de architectuurfaculteit van Rome onder de titel: *Città Territorio*.²² Tegelijkertijd vond in dat jaar de prijsvraag plaats voor het *Centro direzionale* in

Turijn. De radicale inzending voor deze prijsvraag door het team van Aldo Rossi, *Locomotiva 2*, kwam op veel punten tot dezelfde conclusies als het ontwerp voor de *Mehringplatz*. Het team van Rossi stelde weliswaar voor een reusachtig gebouw neer te zetten, maar, tegen de hausse van megastructuren in, verklaarden ze in de toelichting met nadruk dat het hier één enkel gebouw betrof; geen uitbreidbare structuur, geen open vorm, maar een afgerond architectonisch object. Megastructuren absorberen niet alleen alle stedelijke functies, maar zuigen ook alle mogelijke toekomstige ontwikkelingen van te voren op. Ze sluiten het afzonderlijke ontwerp uit, als unieke handeling in het hier en nu. *Locomotiva 2* was een antwoord op 'een cultuur van architectuur en stedenbouwkundig ontwerp, die gevangen was en welhaast geobseedeerd door het overkoepelende stedenbouwkundig ontwerp, en feitelijk haar begrip voor afzonderlijke interventies was verloren (...): een project van dit type wordt opgevat als een architectonisch project op grootstedelijke schaal, als een architectuur die op radicale wijze naar de stad verwijst. Het ontwerp voor het zakencentrum richtte de aandacht weer op de duurzame factoren die onmisbaar zijn voor de groei van de stad.'²³

Het is duidelijk dat het ijkpunt voor de jonge Italiaanse architecten niet gezocht moet worden in het *Charter of habitat* (CIAM IX, 1953) maar in *The heart (core) of the city*, het thema van CIAM VIII (Hoddesdon 1951, met Rogers in het organiserende comité), en het debat over een nieuwe monumentaliteit, net na de oorlog.²⁴ Bij herlezing van *Nuovi problemi*, een artikel van Aldo Rossi over deze kwesties in *Casabella* (1962), kan daar geen twijfel over bestaan: 'Wij verwijzen naar de nieuwe dimensies van het grootstedelijke gebied, naar het bestaan van de grootstedelijke regio als een objectief feit waarmee rekening moet worden gehouden als we niet op een abstracte manier aan een stad willen werken die min of meer traditioneel is, min of meer vatbaar voor herontwikkeling, maar die in ieder geval niet langer kan worden gedefini-



eedr binnen de traditionele, geografische, economische en fysieke grenzen.

Het vraagstuk van het wonen – dat veeleer wordt bepaald door de overkoepelende oplossing die voor de stad wordt gekozen – moet worden behandeld zoals het er vandaag voorstaat: als een dynamisch element, dat, gezien vanuit zowel een economisch als een technologisch en psychologisch standpunt, tot een kortstondig leven en een snel verbruik is gedoemd. De band tussen de mens en zijn thuis, opgevat als de band tussen de mens en zijn omgeving, wordt steeds minder hecht; maar het bewustzijn van de band tussen de mens en de samenleving om hem heen moet voortdurend worden versterkt.

Daarom zullen de zakencentra, de universiteiten, de culturele centra en de publieke gebouwen opnieuw een formele betekenis krijgen: zij zullen de monumenten worden van een uitgebreid grootstedelijk gebied, dat wordt doorsneden door een enorm net van openbaar vervoer, in staat om de verschuivingen, contacten en participatie van alle mensen in de geest van de nieuwe stad te doen toenemen en groeien. De architect die nu wordt vernederd door speculatie, zal opnieuw de grote maatschappelijke thema's beproeven, en met de kracht van de steeds geavanceerdere technologie het voortschrijden van de beschaving volgen.²⁵

Investigations in collective form

In weerwil van het klaaglijke commentaar van Van Eyck en zijn biograaf over het debat in Royaumont is het duidelijk dat, in vergelijking met het ontwerp voor de *Mehringplatz* en *Citizens' Cambridge*, de Nederlandse synthese van de moderne architectuur op de een of andere manier een te zware last was geworden. Met de huisvesting als uitgangspunt, die vanaf het begin de solide ondergrond van de CIAM-studies was geweest, had het onderzoek van de geleiding van de wijk stap voor stap geleid tot de studie van de stad en het platteland erom-

heen.²⁶

Het onderzoek van de Smithsons had zich min of meer langs dezelfde lijnen ontwikkeld. Maar tegen 1962 hadden Louis Kahns studie van Philadelphia (1951-1953) en Scharoun's inzending voor *Hauptstadt Berlin* (1957) hun visie op de stedenbouwkunde grondig veranderd, wat had geleid tot een herwaardering van de architectonische ingrepen in de stad. Het bijwonen van de *World Design Conference* in Tokio, in mei 1960, zou hen ertoe kunnen hebben aangezet *de tijd* opnieuw als de belangrijkste factor van de planning te zien. Op deze conferentie werd het *Metabolisme* gelanceerd. Kenzo Tanghe presenteerde er zijn *Tokyo Bay Plan* en Fuhimiko Maki samen met Masato Othaka hun ontwerp voor de herontwikkeling van het gebied *Shinjuku* in dezelfde stad. Deze twee plannen waren voorbeelden van wat Maki later zou definiëren als twee typen van *collective form*: *megavorm* (of *megastructuur*) en *groepsvorm*.²⁷

Toen de Smithsons in 1962 tot de conclusie kwamen dat de betekenis van een architectonische interventie lag in de welomschreven beperkingen ervan in tijd en plaats, kwam er meteen ook een eind aan hun stedenbouwkundige studies. Hun stedenbouwkundig onderzoek is gedocumenteerd in *Urban Structuring* (1967), een uitgebreide versie van *UPPERCASE 3* (1960). Juist in hetgeen ze hebben toegevoegd aan de publicatie uit 1960, kunnen we de verschuiving achterhalen die zich in Royaumont voltrok.²⁸ Het interview met Peter Smithson uit 1991, dat is gepubliceerd in het Team X compendium, bevestigt achteraf de conclusies die hij in de eerste helft van de jaren zestig trok. In een commentaar op het werk van de Indiase architect Balkishna Doshi verklaart hij: 'Om nog maar eens een kort verhaal te herhalen: de stedenbouwkunde van onze eeuw begon met Tony Garnier, die een plattegrond maakte en alles tekende, iedere straat, ieder huis, iedere kruising, iedere fabriek. In de periode na de oorlog deed Le Corbusier hetzelfde in zijn plannen, St. Dié, enzovoort, ieder huis werd getekend. Na de periode van Team X bete-

Alison & Peter Smithson, prijsvraag Hauptstadt Berlin, 1957-58

Alison & Peter Smithson, Mehringplatz 1962

Alison & Peter Smithson, Mehringplatz 1962

Alison & Peter Smithson, competition Hauptstadt Berlin, 1957-58

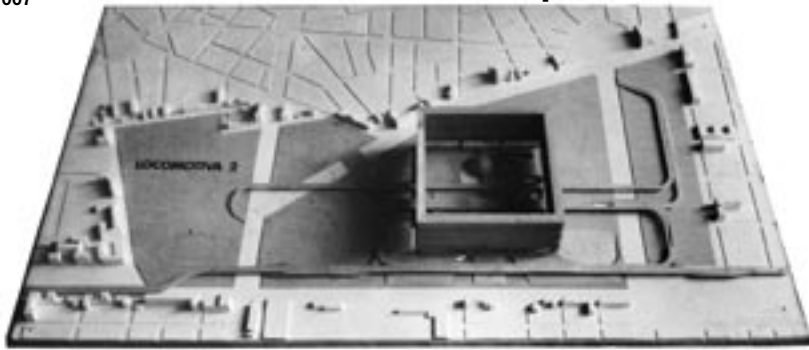
Alison & Peter Smithson, Mehringplatz 1962

Alison & Peter Smithson, Mehringplatz 1962

kende stedenbouw niet langer dat je ieder huis moest tekenen; het ging erom de drijvende krachten te vinden. Je zou kunnen zeggen dat je nauwelijks iets hoeft te tekenen. Onlangs ging ik naar een lezing van Doshi, en Doshi is nog steeds plannen aan het maken zoals in Chandigarh, waar ieder godvergeten detail wordt getekend. Ik was verbijsterd. Steden ontwikkelen zich door de jaren heen. In die dingen speelt tijd een rol, door de tijd ontvouwen dingen zich tot een echte stad.²⁹

Voor architecten in de periferie van het oorspronkelijke Team X baande de bijeenkomst van 1962 de weg voor onderzoek in andere richtingen. Onder hen valt in het bijzonder Oswald Mathias Ungers op. In de jaren zestig bevond het onderzoek van Ungers zich ergens midden tussen Team X en de jonge Italianen. Al in 1960 introduceerde Aldo Rossi zijn werk in *Casabella*.³⁰ Even daarvoor hadden Ungers en Reinhard Gieselmann een manifest gepubliceerd, *Zu einer neuen Architektur*, waarin ze protesteerden tegen de nivellerende tendens van de naoorlogse functionalistische architectuur: 'De architectuur verliest haar expressiviteit door het gebruik van technisch-functionalistische methodes. Het uiteindelijke resultaat is dat woongebouwen eruit zien als scholen, dat scholen eruit zien als kantoorgebouwen en kantoorgebouwen als fabrieken.' De vernietiging van de typologie en het karakter van gebouwen moest worden tegengegaan door een architectuur waarvan het 'de creatieve missie is om de uit te voeren opdracht visueel begrijpelijk te maken, aan te passen aan reeds bestaande elementen, en de bouwlocatie te accentueren en te verfraaien. Kortom, architectuur als een voortdurende ontdekking van de *genius loci* waaraan ze haar drijfveren ontleent.'³¹ Drie jaar later had dit mengsel van Alvar Aalto's *The Decadence of Public Building* (1953) en regionalisme zich ontwikkeld tot een meer analytische benadering.³²

In zijn aantekeningen uit 1963 over het woningbouwontwerp *Neue Stadt* (Keulen 1961-1964) in het Zwitserse tijdschrift *Werk* (1963 nr.7) laat



Locomotiva 2, prijsvraaginzending, nieuw zakencentrum, Turijn, Aldo Rossi, 1962

Locomotiva 2, prijsvraaginzending, nieuw zakencentrum, Turijn, Aldo Rossi, 1962

Locomotiva 2, competition entry, new business centre, Turin, Aldo Rossi, 1962

Locomotiva 2, competition entry, new business centre, Turin, Aldo Rossi, 1962

Ungers zijn gedachten gaan over de stad als kunstwerk en de autonomie van compositieregels. In hetzelfde nummer van *Werk* werd een Duitse versie van Fuhimiko Maki, *Toward group form* gepubliceerd. In hun eerste pamflet over *Metabolism* (1960) presenteren Maki en Othaka het concept *groepsvorm* (*group form*) als een van de metabolistische vormen van planning.³³ Een jaar later, in een uitgebreidere versie van de tekst waarnaar de Duitse vertaling werd gemaakt, wordt *groepsvorm* niet alleen gepresenteerd als het tegendeel van het concept klassieke architectonische compositie in het ontwerp van stedelijke masterplannen, maar ook als kritiek op de statische megavorm – het grote raamwerk – van megastructuren. *Groepsvorm* wordt gedefinieerd als een stedelijke syntaxis: ‘het is een vorm die voortkomt uit een systeem van generatieve elementen. Het is geen verzameling van niet-samenhangende, afzonderlijke gebouwen, maar een verzameling gebouwen die een reden hebben om bij elkaar te zijn’.³⁴

Sommige basisideeën van de *groepsvorm* kunnen worden herkend in historische voorbeelden van anonieme stedenbouw, zoals traditionele dorpen en oosterse bazaars, in tegenstelling tot de gecomponeerde vormen van paleiscomplexen. In de laatste en meest uitgewerkte versie van de tekst, gepubliceerd in 1964, beschreef Maki een traditioneel Japans lineair dorp en Nederlandse grachtensteden, waaruit blijkt dat het begrip *groepsvorm* uiteindelijk verwijst naar wat later *stedelijk weefsel* zou worden genoemd.³⁵ In een eerder stadium had het concept *groepsvorm* een sterke invloed op Aldo van Eyck en het stimuleerde hem om het concept van de *configurative* compositie van het *Burgerweeshuis* uit te breiden tot het stedenbouwkundig concept dat hij naar voren heeft gebracht in *Steps Towards a Configurative Discipline* (1962) en waarvoor hij in Royaumont Bloms *Ark van Noach* als voorbeeld gebruikte.³⁶

De aantekeningen van Ungers in *Werk* 1963 beginnen met: ‘De stad wordt geregeerd door dezelfde formele wetten als de afzonderlijke huizen

waaruit zij is samengesteld.’ Het dictum dat Van Eyck verdedigde als metafoer in het debat over het ontwerp van Blom, verandert in de handen van Ungers in het uitgangspunt van een rigoureuze formele analyse. ‘De overeenkomsten tussen het huis en de stad kunnen worden aangetoond – onafhankelijk van de plaats en het historische tijdperk – niet alleen binnen de woningarchitectuur, maar ook in relatie tot de structurele compositie van grote gebouwen, zoals kastelen, paleiscomplexen, kerken, scholen enzovoort. Het zij voldoende te zeggen dat de structuur van de stad wordt bepaald door de som van de afzonderlijke gebouwen en dat de plattegrond van een woning en die van een stad aan elkaar verwant zijn, omdat ze elkaar wederzijds bepalen.’

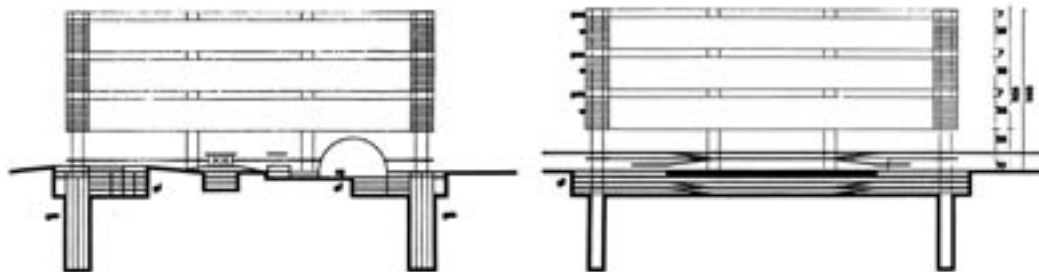
De ommekeer die Ungers teweegbracht is verstrekkend. Voor hem was de kwestie huis-stad niet alleen van belang als een analogie waaruit hij nieuwe vormen kon afleiden, zoals voor Maki en Van Eyck. Het belangrijkste was zijn conclusie dat er in de geschiedenis, op basis van de wederzijdse beïnvloeding van het huis en de stad, verschillende *bouwwormen* zijn ontstaan, en dat in het merendeel van onze steden, omdat ze zich in de loop van de tijd hebben ontwikkeld, de verschillende *bouwwormen* direct naast elkaar voorkomen. Het stedelijk landschap wordt niet langer als een homogene eenheid gezien, maar als een compositie van onderdelen: ‘We staan nu voor de vraag hoe we de verschillende bouwwormen (...) kunnen verenigen in één geheel. Deze vraag kan niet worden beantwoord door de sociologie, de verkeersplanning of de technologie – dat zijn slechts gereedschappen – maar alleen met behulp van de inzichten die uit het morfologisch onderzoek voortkomen.’³⁷

Eerste vereiste voor het samenvoegen van verschillende entiteiten is een gemeenschappelijke noemer. In de benadering van Ungers worden de verschillende *bouwwormen* gezien als variaties op een onderliggend thema: ‘de correlatie tussen de positieve vorm van de bouwvolumes en de negatieve vorm van de ruimte daartussen. In het sa-

menpel van volumes en ruimte wordt het karakter van een complex uitgedrukt, dat ontstaat uit het vermogen om twee domeinen – binnen en buiten – met het oog op een specifiek doel te organiseren.’ Hoewel de overeenkomst met de thema’s die door het Nederlandse *Forum* werden aangesneden evident is, was de verwijzing van Ungers naar de esthetische theorie van Herman Sörgel van grote betekenis voor de volgende stap in het architectonisch onderzoek naar de complexe problematiek van de stedelijke vorm.

De stad uit delen

De Einführung in die Architektur-Ästhetik (1918) van Sörgel ligt in het verlengde van de Duitse *Kunstwissenschaft* (van onder meer Riegl, Smarsow, Wölfflin, Brinckmann, Behrendt, Frankl) waardoor ook de theorie van het vroege Neoplasticisme werd geïnspireerd – dat wil zeggen: *De Stijl* voor de hocus-pocus van de vierde dimensie in zwang raakte, met het ontwerpen van binnen naar buiten en de tesseract (het vierdimensionale analogon van de kubus) als het paradigma waardoor de omhulling van het gebouw werd opgelost. In Sörgels definitie van het grondprincipe van de architectuur zijn de buitenruimtes – zoals straten, pleinen, parken, binnenplaatsen en tuinen – even belangrijk als de binnenruimtes. Ungers verwijst met name naar wat Sörgel de *Januskop van de architectuur* noemde: de omhulling van het gebouw als grensvlak, bepaald door de begrippen van binnen- zowel als buitenruimtes.³⁸ Dit grondprincipe, dat de architectuur onderscheidt van andere beeldende kunsten (schilder- en beeldhouwkunst), wordt het duidelijk gedocumenteerd door de verschillende structuren van de stedelijke vorm die door verschillende culturen en in verschillende perioden zijn gerealiseerd. Om dezelfde reden kan de stad worden gezien als een architectonische collage. Dat wil zeggen: niet als een hoop oud afval, maar op de manier waarop Kurt Schwitters wilde dat zijn *Merzbilder* werden begrepen,



namelijk als compositie. In feite was het Schwitters die al in de vroege jaren twintig met het idee kwam om de collagetechniek uit de schilderkunst over te brengen naar de architectuur van de stad.

In het met utopieën bezwangerde architectuurdebat in Duitsland aan het begin van de jaren twintig getuigde het standpunt van Schwitters van een ongekend realisme. Hij schreef in *Frühlicht*, het tijdschrift van de architect Bruno Taut: 'De architectuur is naar haar aard van alle kunsten het meest op de Merz-gedachte ingesteld. Zoals bekend betekent Merz het gebruik van het voorhanden oude als materiaal voor het nieuwe kunstwerk. Vanwege de weerbaarheid van het materiaal waarvan huizen gebouwd worden, zat er voor de architectuur niets anders op dan steeds weer het oude te gebruiken en op te nemen in het nieuwe ontwerp. Zo zijn buitengewoon rijke en mooie bouwwerken ontstaan; omdat voor de architect niet de stijl van het oude onderdeel maatgevend was, maar de idee van het nieuwe "Gesamtkunstwerk". Op die manier zouden onze steden, om een voorbeeld te noemen, bewerkt moeten worden. Door voorzichtig de meest storende delen te slopen, door lelijke en mooie huizen op te nemen in één omvattend ritme, door een juiste verdeling van accenten zou de metropool in een geweldig Merzkunstwerk kunnen worden veranderd.'³⁹

Wat hier van belang is, is dat er enkele cruciale verschillen zijn tussen de handelingen van de schilder en die van de architect. Schwitters maakte duidelijk dat de eenheid en coherentie van zijn Merz-schilderijen het resultaat zijn van een proces van reductie. In zijn collages zijn de verwijzingen die door de fragmenten van de werkelijkheid worden gemaakt, naar de achtergrond gedrongen en buiten werking gesteld. Binnen de grenzen van het beeldvlak wordt het materiaal gereduceerd tot zuiver visuele data en gerangschikt tot een visuele compositie.⁴⁰ Het is duidelijk dat een dergelijke reductie voor de architectuur alleen zinvol kan zijn als die in architectonische termen wordt gerealiseerd; dat wil zeggen dat de fysieke werkelijkheid

van de stad wordt gereduceerd tot de omhullingen van de volumes (de grensvlakken, *interfaces*, tussen de binnen- en buitenruimtes) waaruit de stad is opgebouwd.

Dat brengt ons op het tweede verschil tussen schilder en architect. Het is niet de architect die van de stad een collage maakt. Dankzij haar ontwikkeling door de tijd heen, is de stad, als collectief kunstwerk, een collage. De architect voegt er slechts één of meer fragmenten aan toe. Alleen door de stad als een architectonische collage te beschouwen, kan de architect de betekenis begrijpen van de toevoegingen die hij maakt. Dit impliceert zeker niet dat de architectonische interventies zelf gefragmenteerd zouden moeten zijn. Hoewel Ungers' ontwerpen voor de *Studentenhuisvesting voor de TU Twente* (1962) en *Grünzug Süd, Keulen* (1962-1965) dat zouden kunnen doen vermoeden, laten de afstudeerprojecten van zijn studenten aan de TU Berlijn vanaf 1963 het tegendeel zien. Het voornaamste studieobject was daar *Grossformen* in de stad, en het resultaat was een reeks publicaties die een unieke documentatie vormen van Ungers' onderwijsactiviteiten in de tweede helft van de jaren zestig.⁴¹ De onderliggende vraag van deze studies is die naar een formele taal die de stedelijke context commensurabel maakt met nieuwe architectonische interventies. Ungers vond die taal in de esthetische theorie van Herman Sörgel.

Aan het slot van de korte inleiding op het werk van Ungers in *Casabella* van oktober 1960 vermeldde Rossi met bewondering 'de ongebruikelijke samenhang en de voortdurende ontwikkeling, van een werk naar het volgende, van een oorspronkelijk idee en opvatting van de architectuur.' Dat was reden genoeg om 'de toekomstige ontwikkeling van dit idee en deze zoektocht met grote belangstelling te volgen.'⁴² Zeer waarschijnlijk heeft Rossi dat in de jaren daarna ook gedaan. In ieder geval was er op de tentoonstelling *Architettura razionale*, georganiseerd door Rossi voor de XV^e Triennale van Milaan in 1973, onder de ont-

werpen van de studenten in de afdeling architectuuropleidingen werk van slechts twee niet-Italiaanse universiteiten te zien: de ETH in Zürich waar Rossi toen zelf les gaf, en de TU van Berlijn.⁴³ In de tien jaar tussen 1963 en 1973 was een benadering van de architectuur en de stad ontwikkeld, waarvoor Rossi's boek *L'Architettura della città*, gepubliceerd in 1966, als een waar manifest geldt. Zoals Rossi later schreef, was het boek een 'schot in de roos', maar verliep de ontvangst ervan niet vrij van misverstanden.⁴⁴ In feite was het boek het resultaat van drie jaar werk aan het *Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUVA)*.

In 1963, een jaar nadat hij de conferentie *Città Territorio* aan de architectuurfaculteit van Rome had georganiseerd, kreeg Carlo Aymonino een professoraat in Venetië. Samen met Aldo Rossi en Costantino Dardi begon hij het vak *Caratteri distributivi degli edifici* (Distributieve kenmerken van gebouwen) te hervormen en zette hij een onderzoek van de stad Padua op. Het uitgangspunt was om twee soorten onderzoek aan elkaar te koppelen, die tot dan toe uitsluitend afzonderlijk werden bedreven: *stedelijke morfologie en typologie van gebouwen*: 'Elk van deze twee disciplines bestudeert een klasse van homogene feiten. Maar de gerealiseerde bouwtypes zijn de bouwwerken waaruit de stad fysiek bestaat.'⁴⁵ De colleges in de eerste academische jaren zijn vastgelegd in drie boekjes: *Aspetti e problemi della tipologia edilizia* (1963-1964), *La formazione del concetto di tipologia edilizia* (1964-1965) en *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia* (1965-1966). De studie *La città di Padova* werd pas in 1970 gepubliceerd.⁴⁶

De theoretische verkenningen in Venetië bewogen zich van typologie van gebouwen naar stedelijke morfologie. Dat betekende in de eerste plaats dat vanaf het begin de kern van het onderzoek niet alleen woningbouw betrof, maar ook openbare gebouwen. En ten tweede, dat de einduitkomst van de stedelijke analyses niet een uiterst algemeen architectuurbegrip is in termen



van de jonge Duitse *Kunstwissenschaft*. Het onderzoek in Venetië kon voortbouwen op het typomorfologisch stadsonderzoek dat sinds de vroege jaren vijftig door Saverio Muratori was uitgewerkt. Toen Fuhimiko Maki in 1960 het begrip *groepsvorm* introduceerde, als alternatief voor *compositorische vorm* en *mega-vorm*, had Muratori al gedetailleerd onderzoek verricht naar de ontwikkeling van stedelijke weefsels in Venetië en Rome.⁴⁷

L'Architettura della città van Aldo Rossi is in hoofdzaak een bewerking en uitwerking van zijn bijdragen aan de colleges in Venetië.⁴⁸ Rossi zag het boek als 'een schets van een stadstheorie: een theorie die de stad als architectuur beschouwt'.⁴⁹ Voorlopig schoof men de implicaties voor het architectonisch ontwerpen voor zich uit. Daarom moet *L'Architettura della città* in de eerste plaats worden gezien als een theoretische voorbereiding op het onderzoek van de stad Padua, met de bedoeling om daarvan een test case te maken voor de ontwikkeling van een *wetenschap van de stad*.⁵⁰

A view from the graveyard

L'Architettura della città laat duidelijk zien dat in de meeste stedenbouwkundige studies de vorm van de stad in het algemeen wordt beschouwd als de resultante van sociale, economische en politieke krachten. En inderdaad kan de stad op veel manieren worden geanalyseerd, waarbij elke benadering haar eigen taal heeft, en binnen het specifieke bereik van haar discours blijft. Volgens Rossi echter biedt alleen een architectonische benadering de mogelijkheid door te dringen tot de unieke verschijning van de steden zoals ze zijn. Bovendien houdt Rossi staande dat woningbouw – ook al beslaat die het grootste deel van het bebouwde oppervlak – niet de belangrijkste factor is om de individualiteit en de ontwikkeling van een stad te begrijpen. *L'Architettura della città* wijst de topografie en de monumenten aan als de primaire (meest permanente) elementen. Vanuit historisch gezichtspunt gezien is het overduidelijk dat de inter-

actie tussen topografie, monumenten en woongebieden fundamenteel is, niet alleen voor het prille begin van de stadsvorming, maar ook voor alle latere ontwikkelingen.

L'architettura della città wil geen veralgemeend begrip van de stad presenteren. Wanneer Rossi spreekt over de 'idee van de stad als een synthese van al haar kwaliteiten', verwijst hij naar bestaande steden: 'Athene, Rome, Constantinopel en Parijs zijn stadsdeelen'.⁵¹ De idee van een stad is evenzeer een feit als haar fysieke kenmerken dat zijn. Er bestaat echter een essentieel onderscheid tussen wat men de *levende stad* en de *stad van steen* zou kunnen noemen. Indien de *stad* staat voor een *duurzame entiteit*, dan is de term in de eerste plaats van toepassing op de fysieke kwaliteiten van de stad, de stad als artefact. De centrale vraag van *L'architettura della città* is hoe de verbinding tussen de *idee van de stad* en de *stad als artefact* kan worden gedacht.

L'architettura della città bestaat uit vier delen. Het eerste deel behandelt 'de problemen van beschrijving en classificatie, dat wil zeggen de vraagstukken van de typologie.' Het tweede gaat over de structuur van de delen waaruit een stad bestaat. Het derde deel behandelt de architectuur van de stad met betrekking tot de *locus* en dus de geschiedenis van de stad. In het vierde deel worden tenslotte de voornaamste problemen aangestipt van de stedelijke dynamiek en het probleem van de politiek als een moment van keuze. Het is van belang op te merken dat, in tegenstelling tot veel van het latere typomorfologisch onderzoek, Rossi geen afstand neemt van de moderne architectuur. In zijn geschriften is altijd sprake van groot respect voor de meesters: Adolf Loos, Le Corbusier, Mies. In *L'architettura della città* kritiseert Rossi het modernisme slechts voorzover het zich beroept op een *naïef functionalisme* als analyse- en ontwerpmethode van de stad. Rossi's kritiek is kennistheoretisch van aard. Vanuit die invalshoek verwerpt hij niet alleen 'organische' opvattingen in de moderne architectuur, maar ook soortgelijke

Prijsvraag voor Les Halles, Parijs, 1979, Antonio Monestiroli

Prijsvraag voor Les Halles, Parijs, 1979, Antonio Monestiroli

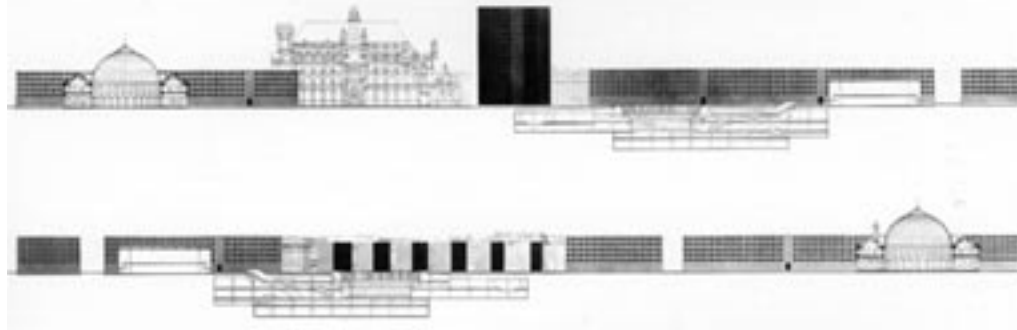
Competition for Les Halles, Paris, 1979, Antonio Monestiroli

Competition for Les Halles, Paris, 1979, Antonio Monestiroli

ideeën in het stadsonderzoek van geografen.⁵²

Alleen stadsstudies die historiografisch te werk gaan, weten te ontsnappen aan het kortademige *form follows function*. Zij tonen aan dat de algemene regel juist het tegendeel is en bevestigen de stelling die Friedrich Nietzsche als het belangrijkste beschouwde voor welke soort geschiedschrijving dan ook: 'namelijk dat de oorzaak voor het ontstaan van een ding en de uiteindelijke nuttigheid ervan in een systeem van doeleinden mijlenver uiteenliggen; dat een bestaand feit, iets wat op de een of andere manier tot stand is gekomen, voortdurend door een superieure macht in een nieuw kader wordt geplaatst, dat het opnieuw in beslag genomen, tot een nieuw nut omgevormd en geherwaardeerd wordt (...). Ook al heeft men de *nuttigheid* van een of andere fysiologisch orgaan (of een rechtsinstituut, een maatschappelijke conventie, een politiek gebruik, een vorm in de kunst of in een godsdienstige cultus) nog zo goed begrepen, men heeft nog niets begrepen van de oorsprong ervan (...). De hele geschiedenis van een "ding", een orgaan, een gebruik kan aldus een voortgezette teken-keten zijn van steeds weer nieuwe interpretaties en aanpassingen, waarvan de oorzaken zelf onderling niet behoeven samen te hangen en in de regel zuiver toevallig op elkaar volgen en elkaar afwisselen. De "ontwikkeling" van een ding, een gebruik, een orgaan is zodoende allesbehalve een progressus naar een *doel* (...) De vorm is vlottend, de "zin" is dat echter nog meer ...'.⁵³

Morfologisch stadsonderzoek toont de complexe relatie tussen architectonische vormen en de geschiedenis. In de stad overleven de architectonische vormen de oorspronkelijke aanleiding tot hun constructie. Juist daardoor staan ze open voor veranderende functies en betekenissen. Bovendien is de vorm van de stad geen eenheid, maar vertoont breuken en contrasten die getuigen van het gebruik van de stad en haar historische ontwikkeling. Ter ondersteuning van deze zienswijze verwijst Rossi naar Frits Schumacher.⁵⁴ Het is in



dit verband interessant Schumacher zelf erop na te lezen. Die schreef in 1951: 'de huidige "metropool", ja zelfs de huidige grote stad, is in wezen niet meer een schepping die tot een enkel grondprincipe kan worden herleid. Ze is samengesteld uit stadsdelen, waarvan de sociologische kenmerken zeer verschillend zijn. Men kan deze differentiatie zelfs als een van haar karaktereigenschappen bestempelen. (...) Het zou geheel verkeerd zijn deze delen in één vormwet te willen persen. De geometrische geest die in de representatieve stad heerst, is totaal niet dezelfde als die welke in de zakenstad naar voren komt, en weer anders komt deze tot uitdrukking in de industriestad. In de verschillende soorten van de woonstad kunnen we zelfs zonder moeite de kenmerken terugvinden die voor het type van de "middelgrote stad", de "kleine stad", de "tuinstad", ja zelfs het "dorp" bepalend zijn.'⁵⁵

In vergelijking met het organische stadsbegrip van Unwin is de instelling van Schumacher werkelijk verfrissend. Tegelijkertijd wordt duidelijk dat Rossi een stap verder gaat. Wat Schumacher als kenmerk van de stad van vandaag beschouwde, wordt op grond van een nadere beschouwing van de historische stad door Rossi bestempeld tot integraal bestanddeel van het begrip stad. 'De stad is', zegt Rossi, 'van nature niet een schepping die tot een enkele grondidee kan worden teruggevoerd. Dat geldt voor de moderne metropool, maar evengoed voor het begrip stad zelf als som van vele delen, wijken en districten die sterk van elkaar verschillen en in hun formele en sociologische kenmerken gedifferentieerd zijn. Juist deze differentiatie is een van de typische kenmerken van de stad. Het is zinloos deze verschillende zones aan een enkel soort verklaring of een enkele formele wet te willen onderwerpen.'⁵⁶

Voor Rossi is het beeld van de stad uitdrukking van de collectieve verbeelding en het geheugen: 'De stad is het collectieve geheugen van de volkeren en zoals de herinnering aan feiten en plaatsen is gebonden, zo is de stad de locus van

het collectieve geheugen, waarvan architectuur en landschap de uitdrukking zijn. En zoals aan het geheugen steeds nieuwe feiten worden toegevoegd, zo vergroeien ook steeds nieuwe feiten met de stad. In deze geheel positieve zin slaan de grote ideeën in de stad en haar geschiedenis neer en drukken zo hun stempel op haar beeld. Eigenlijk heeft de stad zichzelf tot doel, voorzover ze geleidelijk aan een bepaalde stadsidee ontplooit.'⁵⁷ Dit heeft Rossi tot uitgangspunt gemaakt van stadsanalyse en ontwerp. Daarbij zijn evenwel voor de structuur van het geheugen het vergeten en het weglaten minstens zo belangrijk als het herinneren.

In het brede gebied dat de theoretische verkenning van *L'architettura della città* bestrijkt, worden begrippen als de stad uit delen en de locus diepgaander behandeld. Daarnaast is de belangrijkste dienst die *L'architettura della città* en in nog sterkere mate Giorgio Grassi's *La costruzione logica dell'architettura* (1967) aan de architectuur hebben bewezen, dat zij de herinnering hebben doen herleven aan de centrale positie van de Duitse architectuur en stedenbouwkunde bij het ontstaan van de moderne architectuur. Na het trauma van de Tweede Wereldoorlog was de radicale en veelstemmige erfenis van de Duitse architectuur in vergetelheid geraakt. De *Siedlungen* van Ernst May in Frankfurt a.M. en van Bruno Taut in Berlijn, het werk van Frits Schumacher in Hamburg en het theoretische werk van Ludwig Hilberseimer, zelfs het werk van grensfiguren als Alexander Klein en Heinrich Tessenow, al deze werken kregen weer de aandacht die hun toekwam.

Dat gebeurde niet vanwege hun historische curiositeit, maar omdat Rossi en Grassi in deze werken de verbinding zagen met de grote handboeken van Reinhard Baumeister, Camillo Sitte, Joseph Stüben en Rudolf Eberstadt, en via deze grondleggers van *Der Städtebau* met de traditie van de architectuur als discipline. Na de Tweede Wereldoorlog waren er maar twee Grote Modellen voor de stad overgebleven: *the Garden City* en *la*

Ville Radieuse. Deze hadden de diepgravende Duitse studies van de Europese steden en de instrumenten voor hun transformatie naar de moderne metropool volkomen overschaduwd.⁵⁸

Pas na deze herontdekking van de wortels van de moderne architectuur als discipline in Duitsland, begonnen Manfredo Tafuri, Marco de Michaelis, Francesco DalCo en bovenal Massimo Cacciari – kortom *de Venetiaanse school van de historische kritiek* – met het opgraven van de culturele, politieke en filosofische wortels van het modernisme in Duitsland. Door niet alleen de grote invloed maar ook de waarde van Friedrich Nietzsches antidialectische filosofie te erkennen, gaf Cacciari de marxistische kritiek een radicale wending en opende hij de weg om het functioneren van het discours en de acties van de avant-garde in de kapitalistische ontwikkeling ter discussie te stellen.⁵⁹

De expositie *Architettura razionale* in 1973 zorgde voor de internationale doorbraak van Aldo Rossi en ook van Manfredo Tafuri. Vooral als gevolg van hun deelname aan het Amerikaanse tijdschrift *Oppositions* onder leiding van Peter Eisenmann, werd de dominante positie van Team X overgenomen door de twee Italiaanse projecten – het project van Tendenza en dat van de historische Kritiek. De verhoudingen tussen deze twee projecten zijn echter complex en nog steeds niet opgehelderd. Op het vlak van de marxistische cultuurkritiek lijkt de positie van Tendenza eerder verwant aan de esthetische theorie van Georg Lukács, die door de historisch-kritische methode werd verworpen. Er is een kort aforisme van Nietzsche, dat misschien licht werpt op datgene waar het in beide projecten om draaide, maar dat in twee verschillende richtingen werd uitgewerkt. Het luidt: 'Als de mensen geen godshuizen hadden gebouwd, stond de architectuur nog in de kinderschoenen. De taken die de mens zich op basis van verkeerde aandnames stelde (bijvoorbeeld dat de ziel zich los kan maken van het lichaam), hebben de aanzet gegeven tot de hoogste cultuurvormen. De "waarhe-

den” zijn niet bij machte zulke motieven te leveren.⁶⁰

Het is voor architecten waarschijnlijk uiterst moeilijk om deze waarlijk moderne wijsheid in haar volle consequentie te accepteren, en werken die dat wel doen, hebben maar zelden succes. Een voorbeeld van zo'n werk is de inzending van Antonio Monestiroli voor de prijsvraag voor het terrein van *Les Halles* in Parijs (1978). Zijn voorstel was de plaats na de sloop van de beroemde markthallen bijna helemaal open te laten; om die plaats terug te geven aan de natuur, om haar tot een stadsgebied te maken waar de stad is begraven; een groen, open centrum waar de Kerk terzijde is geschoven en van waaruit men zich kan bezinnen op de werken van de mens, de stad eromheen. Het komt maar zeer zelden voor in de moderne architectuur dat er zo over de menselijke conditie wordt gesproken, op de manier zoals alleen de architectuur dat kan.⁶¹ Het ontwerp van Monestiroli doet denken aan een verwant aforisme van Nietzsche. Zijn *filosofen met de hamer* stond aan de wieg van vele onderling tegenstrijdige bewegingen in de moderne architectuur, en het komt niet als een verrassing dat hij onlangs weer is ontdekt, ditmaal als de filosoof van het postmodernisme.⁶² Maar bijna niemand heeft ook maar een poging gedaan om datgene te realiseren wat hij een *architectuur voor de kennenden* noemde. Onder deze titel schreef hij in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882): ‘Ooit, en waarschijnlijk binnenkort, zal er behoefte zijn aan wat vooral in onze grote steden ontbreekt: stille en ruime, uitgestrekte plaatsen om na te denken, plaatsen met hoge, lange zuilengangen voor slecht of al te zonnig weer, waar geen rumoer van wagens en venters doordringt en waar een verfijnder fatsoen zelfs de priesters het hardop bidden verbieden zou: bouwwerken en plantsoenen, die als geheel de verhevenheid van de bezinning en de afzijdigheid uitdrukken. De tijd is voorbij dat de Kerk het monopolie van het nadenken bezat, dat de *vita contemplativa* altijd in de eerste plaats *vita religiosa* moest zijn: en alles wat de Kerk gebouwd

heeft, brengt deze gedachte tot uitdrukking. Ik zou niet weten hoe wij met haar bouwwerken, zelfs wanneer die van hun kerkelijke bestemming ontdaan zouden zijn, genoeg zouden kunnen nemen; deze bouwwerken spreken een veel te pathetische en geïntimideerde taal, huizen Gods en pronktonelen van een bovenwereldlijk verkeer als ze zijn: wij goddelozen zouden hier *onze gedachten* niet kunnen denken. Wij willen *ons* in steen en plant vertaald zien, wij willen *in ons* gaan wandelen, wanneer wij in deze hallen en tuinen wandelen.⁶³

Ter afsluiting

Als contrast met het ontwerp van Monestiroli voor het terrein van *Les Halles*, is het van belang op te merken dat de Smithsons in het begin van de jaren zeventig het debat hebben heropend over de thema's die in Royaumont aan de orde waren geweest. Ze waren zeer geïnteresseerd in het ontwerp voor de *Freie Universität* van Candilis – Josic – Woods en Manfred Schiedhelm (1963-1973). In 1962 hadden ze het Nederlandse concept van *une 'casbah' organisée* op stedenbouwkundige schaal verworpen.⁶⁴ In het begin van de jaren zeventig, met hun ontwerpen voor *Kuwait City* (1968-1970) and *Lucas Headquarters* (1973-1974), werd het idee echter geaccepteerd voor de verkenning van een nieuw type gebouw: *Mat building*. *Mega-structures* waren uit, *mini-structures* raakten in. *Flexibiliteit* en *multifunctionaliteit* werden zodoende weer besproken op de bijeenkomsten in Berlijn (1973), op het terrein van de *Freie Universität*, en in Rotterdam (1974), met bezoeken aan het *stadhuis van Terneuzen*, ontworpen door Van den Broek en Bakema (1963-1972), het kantoorgebouw van *Centraal Beheer* in Apeldoorn, ontworpen door Herman Herzberger (1969-1972) en de *Pastoor van Arskerk* in Den Haag, ontworpen door Aldo van Eyck (1964-1969).⁶⁵ In 1974 publiceerde Alison Smithson *How to recognize Mat-Building* en een jaar later *Team X at Royaumont 1962*.⁶⁶ Vanuit

deze achtergrond valt te begrijpen dat in 1991 de tekst over Royaumont opnieuw werd uitgegeven, samen met de tekst over de bijeenkomst in Rotterdam. Misschien kunnen we concluderen dat deze twee discussies samen alle elementen bevatten die voor de Smithsons belangwekkend waren in Team X.⁶⁷ Tegelijkertijd kan men zich afvragen hoe wijs het was om in het begin van de jaren zeventig het thema van de kashba opnieuw aan de orde te stellen.