

# Bevrijd uit de boeien en ketenen van het verleden

OVER MICHELANGELO'S BIBLIOTECA LAURENZIANA \*(1)

*Caroline van Eck*

I

Eén van de meest raadselachtige gebouwen in de geschiedenis van de westerse architectuur is de Biblioteca Laurenziana in Florence. (afb. 1) Dit gebouw maakt op de meeste bezoekers een verpletterende indruk, die varieert van perplexe twijfel aan Michelangelo's bedoelingen tot mateloze bewondering voor de vrijheid waarmee hij de regels van de kunst heeft geschonden. Hoewel het gebouw veel tongen heeft los gemaakt, laat de betekenis ervan zich bijzonder moeilijk in woorden vatten: de interpretatie die - althans in mijn ogen - het dichtst de werking van het gebouw zelf benadert is niet geformuleerd in woorden, maar vastgelegd in verf: Rothko's cyclus voor het restaurant van het Seagram Building in New York, die nu in de Tate Gallery in Londen hangt, door hem geschilderd naar aanleiding van de bibliotheek met als doel de ervaring van de architectonische ruimte weer te geven. De bibliotheek geeft zich bovendien nauwelijks prijs aan gebruikelijke interpretatiemethodes zoals de stilistische analyse of de iconologie. Daarom is het een geschikt voorbeeld om iets te tonen van het problematische karakter van de relatie tussen woorden en beelden, hier toegespitst op de vraag, hoe het mogelijk kan zijn om het eigen karakter van architecturale betekenis over te brengen in interpretaties die in taal zijn geformuleerd. Hiertoe zal ik twee interpretaties van de vestibule formuleren door gebruik te maken van twee methodes die oorspronkelijk zijn ontwikkeld om tekstuele communicatie te interpreteren: de hermeneutiek en de retorica. Zoals zal blijken vallen die interpretaties nogal verschillend uit, wat te maken heeft met de verschillende houding die de hermeneutiek en de retorica ten opzichte van het verleden innemen.

II

Michelangelo ontwierp de bibliotheek en de bijbehorende vestibule, waar het hier vooral om gaat, in opdracht van de Medici-paus Clemens VII om de bibliotheek te huisvesten die was bijeengebracht door zijn voorouders Cosimo il Vecchio en Lorenzo il Magnifico. Zij is gelegen in het complex van gebouwen waartoe ook de kerk en het klooster van San Lorenzo en de Medici-kapel behoren. De opdracht maakte deel uit van het programma van politieke propaganda waarmee de Medici het herstel van hun macht in Florence wilden bevestigen. Het ontwerp van de leeszaal dateert van 1525, dat van de vestibule van 1526; de trap werd pas in 1558/9 ontworpen. De bouwgeschiedenis is ingewikkeld, en zoals bij alle architectonische ontwerpen van Michelangelo is ook dit gebouw niet door hemzelf of volledig volgens zijn aanwijzingen voltooid. (2)



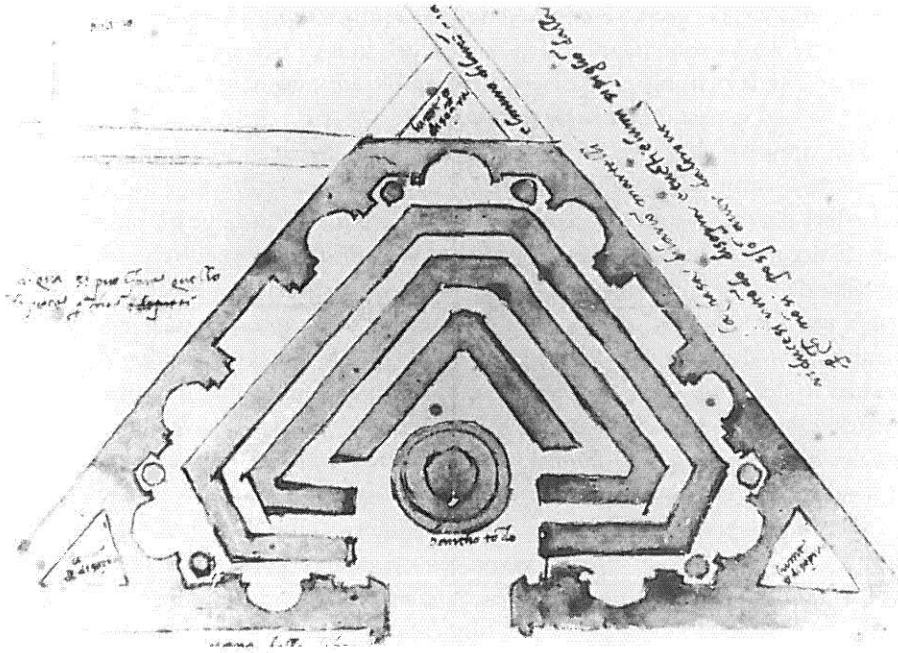
1 Michelangelo, Vestibule van de Biblioteca Laurenziana, Florence, 1526. Foto ontleend aan: G.C. Argan en B. Contardi, Michelangelo Architect. Thames & Hudson, Londen 1993.

Een aantal basisvoorwaarden voor het ontwerp werden gevormd door het praktische doel dat de opdrachtgever voor ogen stond: veilige en toegankelijke huisvesting van de collectie, zuinigheid en gebruikersgemak. De laatste twee overwegingen leidden tot de keuze van de locatie binnen het klooster van San Lorenzo. (zie afb. 2) De aard van deze locatie en statische overwegingen bepaalden de ongebruikelijke vorm van het vertrek en de relatief dunne muren. De problemen die hierdoor werden veroorzaakt loste Michelangelo op door een systeem van steunberen te gebruiken aan de buitenkant. De op regelmatige afstand van elkaar geplaatste steunberen resulteerden in een patroon van nissen in de binnenzijde van de muur waardoor de positie van de ramen en de articulatie van de muur wordt bepaald.

De vestibule is 14 m. 60 hoog, 9 m. 51 lang en 10 m. 31 breed. Na een dwaaltocht door het complex van San Lorenzo, waarbij de bezoeker door de voortdurende verandering van richting volledig is gedesoriënteerd, wordt hij bij het betreden van de vestibule overweldigd door de kolossale orde die boven hem uittorent. Omdat de vestibule anderhalf keer zo hoog is als lang of breed treedt er een verticale ruimte-as op: bij binnenkomst verwacht de bezoeker dat de ruimtewerking zo is geregisseerd, dat hij wordt gestuurd naar de leeszaal zelf, omdat dit immers pas de vestibule is. Wie probeert te ontsnappen naar de leeszaal ziet zijn weg versperd door de trap die op hem af komt. Pas in de leeszaal zelf wordt de horizontale axialiteit van de ruimte enigszins hersteld; maar uiteindelijk loopt de ruimte dood in het - uiteindelijk niet uitgevoerde - labyrint van de driehoekige kamer voor zeldzame en geheime boeken (afb. 2 en 3).

Het grootste deel van de ruimte wordt ingenomen door de trap naar de leeszaal, zodat er erg weinig bewegingsruimte overblijft. De wanden zijn verdeeld in drie horizontale zones (afb. 1). De onderste zone, van de vloer tot de top van de trap naar de leeszaal, is versierd met telkens twee consoles. In normale omstandigheden worden consoles gebruikt om iets te ondersteunen. Hier hebben ze geen enkele dragende functie. De tweede en de derde zone zijn met elkaar verbonden door wat op het eerste gezicht een normale kolossale orde lijkt te zijn, zoals die ook kan worden aangetroffen in de gevel van Felix Meritis aan de Keizersgracht. Maar deze zuilen staan niet voor de wand, om een last te dragen, zoals gebruikelijk is, maar in nissen in de wand. De tweede zone is versierd met aedacula of tabernakels (oorspronkelijk de 'huisjes' van standbeelden in tempelgevels, en ook wel toegepast als omlijsting van deuren, vensters of andere muuropeningen) bestaande uit pilasters die bekroond zijn door pedimenten die afwisselend driehoekig of afgerond zijn en geheel in strijd met de wetten van de statica naar beneden toe spits toelopen. Tussen de pilasters en de pedimenten liggen kapitelen, die kleiner zijn en minder uitsteken dan de pilasters, met als gevolg dat ze hun gebruikelijke dragende en bemiddelende functie tussen pediment en pilaster niet vervullen. Integendeel, ze lijken aan de onderkant van de pedimenten te hangen. De derde zone tenslotte is voorzien van blinde vensters, gemarkeerd met stucco omlijstingen die ondersteboven lijken te staan. Dit effect wordt waarschijnlijk veroorzaakt door de vensterbank-achtige horizontale stucco balken aan de bovenkant.

De gelijkvormigheid van de vier muren staat in sterk contrast met de trap, het enige onderdeel van de vestibule dat de starre bewegingsloosheid doorbreekt en een



2 Plattegrond van het San Lorenzo-complex. De cijfers 6 en 7 verwijzen respectievelijk naar de leeszaal en de vestibule. Ontleend aan: G.C. Argan en B. Contardi, Michelangelo Architect. Thames & Hudson, Londen 1993.

effect van beweging geeft, veroorzaakt door de conflicterende richtingen van de centrale en de flankerende trappen. Tegen alle regels in is de beweging van de trap niet opwaarts, in de richting van de leeszaal, maar lijkt hij vanuit de leeszaal in een glijdende beweging naar de vestibule te stromen.

Het ontwerp als geheel wordt gekarakteriseerd door een plastische en driedimensionale vormgeving van de ornamenten die een bijna sculpturale indruk geven; het effect daarvan wordt versterkt door het contrast tussen de grijze pietra serena van de decoraties en het witte stucwerk van de muren. Een tweede en minstens zo opvallende karakteristiek is de consequente afwijking van, en opstand tegen de regels van de klassieke architectuur: de pilasters lopen spits toe naar beneden in plaats van breder te worden, de consoles ondersteunen niet, en de zuilen zijn opgenomen in de wand, in plaats van ervoor te staan, en duwen met hun opeens weer uitstekende kapitelen de muur naar voren. Hoewel elke figuratieve decoratie ontbreekt, hebben de wanden door de manier waarop pilasters, kapitelen en voluten zijn gehanteerd een plastische, sculpturale werking. (3)

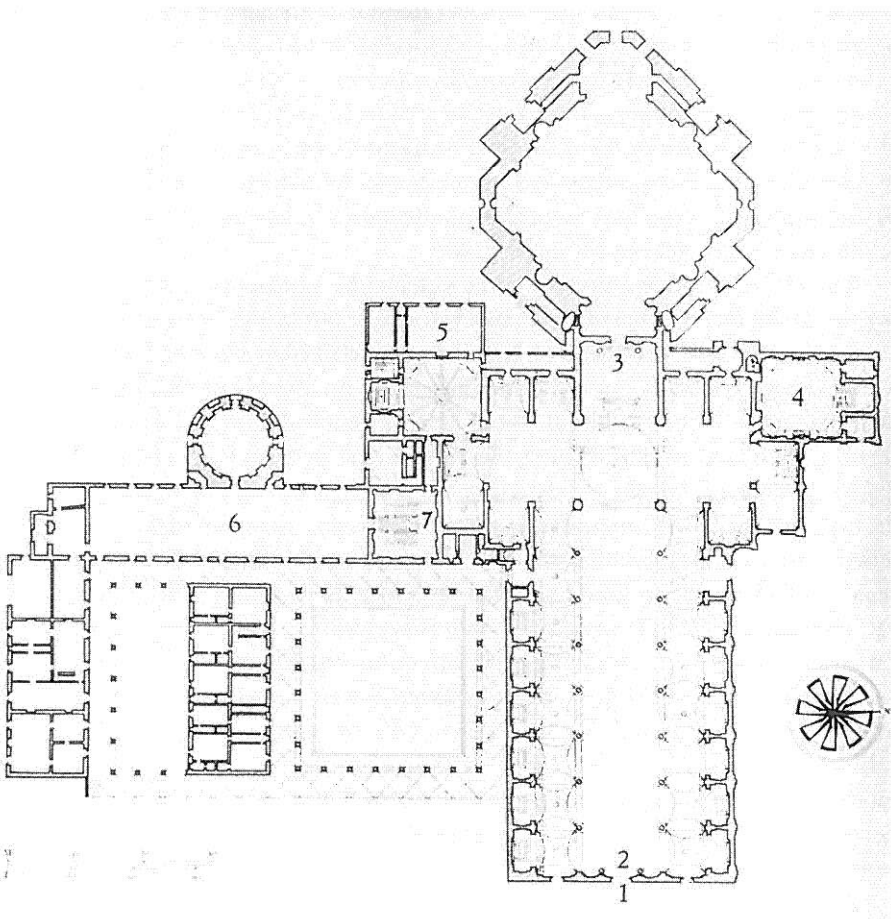
Het vertrek wekt een indruk van tegenstrijdigheid, zinloosheid en beklemming: de hoge wanden zonder vensters geven een opgesloten gevoel, wat nog versterkt wordt doordat de muren door de wijze van hanteren van de kapitelen en pilasters naar voren lijken te komen; als we bij binnenkomst om ons heen kijken blijken we te zijn omgeven door vier wanden, versierd met pilasters die gewoonlijk op de bodem beginnen, maar hier boven ons uit torenen. (4)

### III

Welke aanknopingspunten biedt een dermate uitzonderlijk vertrek ons om tot een interpretatie te komen die niet alleen de diepe indruk die het op de beschouwer maakt adequaat onder woorden brengt, maar liefst ook nog die ervaring begrijpelijk maakt door hem in een breder perspectief te plaatsen? Zoals we hebben gezien is een stilistische analyse van de vestibule in termen van de klassieke stijl niet volledig succesvol, omdat hij de regels en voorschriften daarvan voortdurend negeert. De vestibule onttrekt zich ook aan een beschrijving in wiskundige termen van geometrische vormen of getalsmatige proporties, die wel goed bruikbaar is bij de beschrijving van gebouwen uit de vroege Renaissance, omdat de drie-dimensionale en irrationele vormen die zo duidelijk overheersen weliswaar een sculpturale indruk maken, maar toch te abstract zijn om als figuratieve beeldhouwwerken te kunnen worden beschreven. Toch moet juist die overweldigende eerste ervaring aanknopingspunten bevatten voor een reflectie die verder gaat dan de nauwkeurige registratie van de zintuiglijke ervaring, als we niet willen blijven steken in een zwijgend wijzen naar wat ons zo afstoot en tegelijkertijd fascineert. Of, zoals Ackerman het formuleert: "The innocent observer is confined to a cloistered sensuous world where art is removed from life." (5)

### IV

Zowel het sculpturale karakter van de ornamenten, als de rol van de regels van de klassieke stijl - of het schenden ervan - behoren tot het architectonische domein; ze lijken niet direct te verwijzen naar een wereld buiten de architectuur.



3 Michelangelo, niet uitgevoerd ontwerp voor een kamer voor zeldzame en geheime boeken. Het vertrek zou aan de linkerkant van de leeszaal worden toegevoegd. Foto ontleend aan: G.C. Argan en B. Contardi, Michelangelo Architect. Thames & Hudson, Londen 1993.



Hoewel Michelangelo's schending van de regels van de klassieke architectuur en zijn ornamentgebruik interessante aanknopingspunten bieden voor een poging om de betekenis van de vestibule onder woorden te brengen, brengen ze ons toch op het eerste gezicht, juist vanwege hun specifiek architectonische karakter, weinig verder. Het ligt dan ook voor de hand om eerst in algemene termen na te denken over het probleem van het interpreteren van visuele kunst. Misschien kan de hermeneutiek soelaas bieden vanwege haar aandacht voor de onherleidbare manier waarop in verschillende media betekenis tot stand komt.

Eén van de weinige hermeneutische auteurs die systematisch heeft nagedacht over de problemen van het interpreteren van visuele kunst is de Duitse kunsthistoricus en filosoof Gottfried Boehm. In een reeks artikelen en in een monografie over de Mont Sainte Victoire-cyclus van Cézanne heeft hij een theorie van het interpreteren ontwikkeld, die hij zelf aanduidt als een "Hermeneutik des Bildes". Hieronder verstaat hij twee activiteiten: ten eerste het vragen naar de mogelijkheid van een overgang van één medium, dat van de visuele kunsten, naar een ander medium, dat van de taal, waarin iedere interpretatie zich voltrekt. De hermeneutiek, opgevat als reflectie over de mogelijkheid van interpretatie, vraagt hier naar de overeenkomst tussen taal en beeld, op grond waarvan het mogelijk is om interpretaties te geven van visuele kunst. (6) De tweede activiteit is het resultaat van de eerste: een manier van interpreteren die het resultaat is van zijn opvatting over de overeenkomst tussen taal en beeld en die recht doet aan de karakteristieken van betekenisvorming zowel in het 'origineel' als in taal. Dit houdt niet in dat zulke interpretaties van afzonderlijke kunstwerken vanzelfsprekend kunnen worden afgeleid uit de reflectie op het interpreteren in het algemeen. Bij ieder individueel kunstwerk moet opnieuw worden gezocht naar een wijze van interpreteren die recht doet aan de manier waarop betekenis tot stand wordt gebracht.

Traditioneel wordt de mogelijkheid van de overgang tussen beeld en taal gesitueerd in het 'talige' karakter van beelden: de schilderkunst vormt - zoals *mutatis mutandis* de muziek en de architectuur - een taal, die op eigen, maar vergelijkbare wijze kan uitbeelden of overbrengen wat in teksten gezegd kan worden. (7) Zo noemt Alberti bijvoorbeeld het onderwerp van een schilderij de "historia". En drie eeuwen later waarschuwt Sir Joshua Reynolds nog dat "Invention in Painting does not imply the invention of the subject; for that is commonly supplied by the Poet or Historian." (8)

Volgens Boehm doet het schilderij echter geen uitspraak over een stand van zaken in de vorm van een verbinding van subject met predikaat, zoals dat wel in de taal gebeurt. Het is geen statische uitspraak, maar een proces van uitbeelden, het maakt zichtbaar wat zonder beeld, en onlosmakelijk daarvan, niet zichtbaar zou zijn: "schilderijen 'spreken niets uit', maar gaan zo op in het proces van 'spreken', dat dit spreken het echte thema lijkt te zijn van hun 'spraakhandeling'". Of, anders geformuleerd, schilderijen zijn geen representaties, maar presentaties. (9)

We zijn dus genoodzaakt ons opnieuw te bezinnen op de overeenkomst tussen beeld en taal, die de basis is van iedere interpretatie van visuele kunst. Dat er een overeenkomst is tussen schilderij en tekst is onbetwistbaar: het bestaan van de kunstgeschiedenis is er het bewijs van. Maar tegelijkertijd zijn ze zo verschillend, dat

we wel moeten spreken over schilderijen, en niet kunnen volstaan met een zwijgend wijzen. In een geslaagde interpretatie moeten zowel overeenkomst als verschil tot hun recht komen, of, zoals Boehm het uitdrukt, “meevertaald” worden. Interpretatie is namelijk volgens Boehm een vorm van vertalen - van *übersetzen* of *übertragen* - dat wil zeggen van overbrengen van betekenis opgebouwd in één medium naar het andere. Het is met andere woorden een activiteit die metaforisch van aard is, in overeenkomst met de oorspronkelijke Griekse betekenis, omdat er een reeks begrippen uit één domein van de werkelijkheid - dat van de taal, waarin over het kunstwerk al interpreterend wordt gesproken - wordt toegepast op een ander domein, namelijk dat van de visuele, niet-talige schilderkunst. Zo'n overgang van een domein naar een ander wordt mogelijk gemaakt door metaforen te gebruiken, die fungeren als brug tussen woord en beeld.

We moeten dan ook de ondergeschiktheid van het beeld aan het woord, zoals die bijvoorbeeld tot uitdrukking komt in de iconografie verwerpen, en in plaats daarvan uitgaan van wat Boehm de “Bildlichkeit” van taal noemt. Hiermee verwijst hij naar een structurele overeenkomst in mogelijksvoorwaarden van de totstandkoming van betekenis in taal en beeld. Het is een vergelijkbaarheid tussen schilderij en taal die alleen geldt voor de mogelijksvoorwaarden; niet voor de betekenis die in het kader van die voorwaarden tot stand komt. Zowel in gesproken of geschreven taal als in visuele kunst worden deze mogelijksvoorwaarden gevormd door het spel van contrasten tussen de kleinste samenstellende delen. In taal zijn dat de fonemen; in schilderijen vormen punten, lijnen, kleuren en vlakken de elementaire bestanddelen waaruit ieder schilderij is opgebouwd. Met een beroep op Saussure wijst Boehm erop dat zowel in de kunst als in taal betekenis ontstaat door een spel van contrasten van op zich betekenisloze, niet verwijzende of afbeeldende elementen. Betekenis of verwijzing ontstaat pas door de combinatie of het contrast met andere elementen. Zo vergelijkt Boehm de landschappen van Cézanne met tapisserieën van kleur en vorm, die geen voorbeeld hebben, maar wel een doel, namelijk het tegenwoordig stellen van een landschap. (10)

Boehm noemt dit “Bildlichkeit” of het “ikonisch Dichte”: het geheel van meerduidige relaties van beeldelementen tot elkaar. In het traditionele kunsthistorische taalgebruik wordt ‘Bildlichkeit’ aangeduid met behulp van termen als ‘compositie’, ‘perspectief’ of ‘clair-obscur’.

In het vertaalprocédé dat volgens Boehm interpretatie van visuele kunst altijd is, moet zowel het karakter van het “origineel” als dat van het medium waarin het “vertaald” wordt bewaard blijven. Daarom moeten interpretaties van schilderijen altijd iets laten zien van de manier waarop in het schilderij op specifiek “bildliche” manier betekenis is ontstaan. Hiermee raken we aan het tweede onderdeel van Boehm's hermeneutiek van het schilderij: een manier van interpreteren die is gebaseerd op zijn reconstructie van de mogelijksvoorwaarden van het doen van uitspraken over, en toekennen van betekenis aan visuele kunst. Wat dit inhoudt kan het best worden gedemonstreerd aan de hand van een voorbeeld ontleend aan zijn studie over de Mont Sainte Victoire-cyclus van Cézanne.

Uitgangspunt van zijn bespreking is de uitspraak van de schilder zelf, dat “schilderen contrasteren is”. Door ‘taches’ - verfvlekken - als basis-element te hanteren



geeft Cézanne de kijker een constructief gezichtspunt, een leidraad bij het ontcijferen van het schilderij. Iedere 'tache' die hij neerzet op het doek schept telkens weer een nieuwe reeks van relaties of contrasten tot andere 'taches'. Door steeds de betekenis van afzonderlijke 'taches' te bepalen in het geheel van het doek, en onze visie op het geheel weer te laten bepalen door onze waarneming van de kleinste delen ervan, kunnen we langzamerhand bomen, huizen of een bergtop ontwaren. Maar omdat de 'taches' geen iconische afbeeldingen zijn van objecten uit de werkelijkheid 'daarbuiten', maar elementen uit een patroon van contrasten die door hun abstracte, 'lege' karakter alleen maar betrekking hebben op elkaar en het geheel, en alleen verwijzen naar het schilderij zelf, is de toeschouwer gedwongen telkens terug te keren naar de structuur van het schilderij zelf, in plaats van in gedachten de blik vergelijkend te laten afdwalen naar de 'echte' Mont Sainte Victoire. Cézanne dwingt ons zo, ons al kijkend te realiseren dat de natuur niet iets is dat al kant en klaar aanwezig is, maar dat zij in wording is, en zichzelf vormt: *natura naturans*, en niet *natura naturata*. Het is een visuele ervaring van visuele zin. (11)

Aldus heeft Boehm, door te wijzen op het letterlijk metaforische karakter van interpretatie, opgevat als transpositie van een medium naar een ander, de mogelijkheid geopend voor een naar mijn mening fundamenteel inzicht: iedere interpretatie van een visueel kunstwerk is gebaseerd op een metafoor, die de overgang van het ene medium naar het andere mogelijk maakt. Voor het vinden van zulke metaforen zijn geen algemene regels vooraf te geven vanwege het unieke karakter van ieder individueel kunstwerk. Telkens opnieuw moet in het kijken een brug worden gevonden van de zintuiglijke ervaring naar de verbale formulering. (12)

Metaforen spelen echter niet alleen een rol in het mogelijk maken van een interpretatie. Er schuilt ook een metaforisch moment in de tweede fase van Boehm's hermeneutische interpretaties, namelijk in de formulering van de betekenis die het kunstwerk heeft voor de beschouwer hier en nu: in samenvattende uitspraken zoals die over de landschappen van Cézanne als een *natura naturata*.. Daarmee relateert Boehm de picturale betekenis aan een ander medium, namelijk het discursieve medium van de filosofie, maar op zo'n manier dat de overeenkomst met de manier waarop de oorspronkelijke picturale betekenis tot stand kwam nog steeds bewaard blijft.

Door als één van de zeer weinigen na te denken over de mogelijkhedenvoorwaarden van het interpreteren van beeldende kunst, heeft Boehm aldus de basis gelegd voor inzichten of overwegingen die van groot belang zijn voor een systematische reflectie op het interpreteren van architectuur. Het inzicht dat de basis vormt voor zijn hermeneutiek van het beeld - dat iedere interpretatie van visuele kunstwerken, uitgedrukt in taal, is gebaseerd op een metaforische overgang tussen twee domeinen van de werkelijkheid - is niet beperkt tot de interpretatie van de schilderkunst: het geldt even goed voor de bouwkunst (of de beeldhouwkunst, of het ballet).

Er zijn verschillende aanknopingspunten die de toepassing van Boehm's hermeneutiek van het schilderij op de interpretatie van architectuur vergemakkelijken en interessant maken. Zo is er een duidelijk aanknopingspunt in Boehm's opvatting van het kijken naar visuele kunst als activiteit waarin de interpretatie tot stand komt en zich voltrekt. Architectuur is geen beeldende kunst; onze manier van kijken naar gebouwen, en beschrijvingen ervan zijn dus veel minder gevormd in overeen-

stemming met het representatiemodel dat in de schilderkunst zo'n bepalende rol heeft gespeeld. Daar komt bij dat vooral de klassieke architectuur zich uitstekend leent voor een beschrijving waarin het paratactische of laterale karakter van de combinaties van afzonderlijke elementen is benadrukt.

We zouden zo een beschrijving kunnen formuleren van de vestibule van de Biblioteca Laurenziana in termen van contrastpatronen tussen de basiselementen van het klassieke vormenrepertoire, precies zoals Boehm zocht naar basiselementen in Cézanne's repertoire aan vormen. Geheel in de trant van de klassieke traditie zouden we delen van de zuilenordes, bij voorbeeld de bestanddelen van het hoofdgestel, kunnen beschouwen als equivalenten van de basiselementen van een taal. Vervolgens zouden we dan kunnen nagaan hoe betekenis tot stand komt door en in het spel van contrast en overeenkomst tussen die architectonische basiselementen. Zo zou de manier waarop Michelangelo de onderdelen van de pilasters combineert in de aedícula kunnen worden opgevat als een inbreuk op de eisen die de zwaartekracht stelt, en vandaar als een suggestie van gebrek aan stabiliteit en onveiligheid.

Maar op dit punt aangekomen is een op Boehm gebaseerde interpretatie nog niet compleet. De betekenis die de vestibule hier en nu, voor ons heeft moet nog onder woorden gebracht worden. Zoals we hebben gezien, is één van de eerste opvallende gewaarwordingen bij het betreden van het vertrek een gevoel van tegenstrijdigheid en gefrustreerde verwachtingen. Als we nu Michelangelo's voortdurende verwijzingen naar, en inbreuken op, de klassieke regels als uitgangspunt nemen, kunnen we die eerste ervaring van frustratie, 'verkeerdheid' en terugwijzende gebaren omvormen tot de formulering van een paradox, die dezelfde samenvattende rol speelt als Boehm's metafoor van de *natura naturata*. in zijn interpretatie van Cézanne's Mont Sainte-Victoire: deze vestibule van een bibliotheek, die om begrepen te worden appelleert aan de (kunst)historische kennis van de bezoeker, verspert juist de ingang tot de humanistische boekerij van de Medici, waar die gewenste kennis ligt opgeslagen. Daarmee kunnen we de vestibule duiden als de onherleidbaar architectonische uitdrukking van een diepgaande ambivalentie ten opzichte van de waarde van historische kennis, en van de humanistische cultuur in het algemeen, voor ons leven.

## V

Er is echter nog een andere benadering mogelijk, die net zoals de hermeneutiek wortelt in de interpretatie van tekstuele communicatie, maar al in de Oudheid en Renaissance een veel uitgebreidere toepassing had gekregen als de ars van alle beschaafde communicatie, tekstueel of niet: de retórica. (13) Juist door een paar centrale noties uit de retórica te hulp te roepen is het mogelijk om de eerste zintuiglijke ervaring van de vestibule meer gearticuleerd onder woorden te brengen en in een breder kader te plaatsen.

De toepassing van het retorische begrippenapparaat op de architectuurtheorie begon in het werk van Vitruvius, en kreeg zijn meest bepalende vormgeving in dat van Alberti. De retórica heeft een tweeledige rol gespeeld in de klassieke architectuurtheorie. Zij fungeerde als strategie van inventie door een begrippenapparaat te leveren waarmee het ontwerpproces kon worden beschreven; daarnaast fungeerde

zij als strategie van interpretatie om gebouwen te begrijpen en te beoordelen. De retorische metafoor van het gebouw als toespraak, met het doel de gebruiker van dienst te zijn, plezier te verschaffen en vooral te ontroeren, maakt het mogelijk zowel het ontwerpproces als de zintuiglijke ervaring van architectuur op een algemeen toegankelijke manier onder woorden te brengen.

Aan deze retorische architectuuropvatting ligt de introductie van de typische retorische scheiding van *res en verba*, van de boodschap en de formulering en stilistische inkleding ervan, ten grondslag. Precies zoals in de welsprekendheid een identieke inhoud of boodschap op tal van manieren kan worden vormgegeven en gerepresenteerd door en in de woordkeuze en de stijl, zo kan in de retorische visie op architectuur van Alberti de constructie - het fundament, het staketsel - op tal van manieren worden vormgegeven door middel van de decoratie van façade en interieur. Dat zien we heel sterk bij Alberti's eigen ontwerpen, waarbij de relatie tussen façade en inwendige constructie telkens los is en wordt gevarieerd naar gelang de status en het karakter van het gebouw. De retorica concentreert zich op het ornamentgebruik; maar door zo duidelijk constructie en ornament van elkaar te onderscheiden en beide onderdelen van een gebouw een plaats te geven in de retorische benadering van architectuur biedt de retorica juist ruimte om - weliswaar in niet-retorische termen - ook de constructie van een gebouw, en de relatie tot het ornament, ter sprake te brengen.

Alberti behandelt in zijn eigen ontwerpen de façades van openbare gebouwen, zoals kerken en gerechtshoven, als een 'pathos-motief', als uitdrukking van het verheven karakter van de godheid en de staat. Deze theatrale opvatting van façades als pathetische decorstukken is kenmerkend voor de architectuur vanaf de Renaissance tot ver in de 18e eeuw. Zij werd overgenomen door Raphael, Bramante en Palladio, maar het revolutionaire van Michelangelo schuilt in zijn gebruik voor de decoratie van een interieur van elementen (zuilen, pilasters, consoles en aedacula) die vóór hem - met enkele uitzonderingen, zoals het Pantheon - alleen voor façades werden gebruikt, en in de sterk plastische modellering van zijn wanden. Gezien tegen deze retorische achtergrond kan Michelangelo's decoratie van de vestibule worden opgevat als een decor, als de pathetische inscenering van een politieke activiteit. De bibliotheek is immers een onderdeel van het San Lorenzo-complex, dat op allerlei manieren een uitdrukking is van de positie van de Medicis in Florence, en is gebouwd als onderdeel van het propaganda-offensief dat de Medicivorsten voerden bij hun terugkeer naar de macht in Florence in de jaren '20 van de zestiende eeuw.

Als we kijken naar de rol van de retorische leer van de stijlfiguren - *de elocutio* - in de visuele kunsten, dan zijn twee stijlfiguren vooral van belang: *antithesis en varietas*. Het belangrijkste voorbeeld van de toepassing van een retorisch stijlmiddel in de visuele kunsten is het gebruik van de figuur van de *contrapposto*. (14) In de Renaissance wordt onder *contrapposto* een ogenschijnlijk onevenwichtige houding verstaan, waarbij een figuur meestal op één been rust. Deze houding wordt gebruikt om beweging weer te geven, in overeenstemming met de Aristotelische definitie van beweging als een axiale onevenwichtigheid van de delen van het lichaam. In het Latijn wordt deze houding 'contrapositum' genoemd, wat weer een letterlijke vertaling is van het Griekse 'antithesis', waarmee een retorische stijlfiguur werd aangeduid: het direct

naast elkaar plaatsen van tegenstellingen. In de Renaissance had het een brede betekenis: het kon het combineren van alle mogelijke tegenstellingen - licht en donker, links en rechts of jong en oud - betekenen. Vanaf Alberti was *contrapposto* het belangrijkste middel om picturale composities te structureren. Het resulteerde in een effect van beweging (varietà) en levendigheid, die de twee belangrijkste doelen waren van de Renaissance kunst: *contrapposto* is een stijlmiddel, dat bijdraagt tot de varietà van een kunstwerk. De analogie tussen poëzie en schilderkunst - zo bepalend voor de kunstopvatting van de Oudheid en de Renaissance - werd gestalte gegeven in een stijl van schilderen en beeldhouwen die zich concentreerde op het weergeven van gestalten in beweging door het stijlmiddel van de *contrapposto* te gebruiken.

Binnen de categorie van de *elocutio* neemt de *varietà* - afwisseling gebaseerd op artistieke vrijheid - eveneens een belangrijke plaats in als regulerend begrip. Al in de Oudheid werd deze varietà vooral geassocieerd met beweging. Zo vergelijkt Quintilianus in een beroemde passage de gecompliceerde draaiingen van de *Discuswerper* van Myron met de gratie en aantrekkingskracht die resulteren uit het gebruik van stijlfiguren. (15) De weergave van beweging werd de belangrijkste vorm van ornament in de schilderkunst van de Renaissance. De hoogste perfectie die de redenaar met dit stijlmiddel kon bereiken, is het tot leven brengen van zijn onderwerp. Hierdoor kon zijn publiek het best ontroerd en overtuigd worden. Ook in de visuele kunsten was het hoogste doel, de emotionele kracht van het kunstwerk te vergroten door het te begiftigen met de glans en presentie van leven. (16)

Het werk van Michelangelo, die, zoals we hierboven hebben gezien, een sculpturale opvatting had van architectuur, leent zich goed voor een beschouwing in termen van *contrapposto* of antithese en varietà. De trap met zijn conflicterende beweging is een duidelijk geval van een driedimensionale *contrapposto*; maar ook de decoraties van de wanden met hun contrasterende patronen van uitstulpingen en holtes en hoekige en vloeiende lijnen vormen antitheses. Ze dragen bij tot de varietà en daarmee tot het leven van het ontwerp.

Wanneer we de vestibule bekijken vanuit dit retorische perspectief, als een decor voor het openbare leven, voelen we opnieuw de perplexiteit die hierboven beschreven is. Zelden heeft de vestibule van een bibliotheek - het hart van de cultuur van de Italiaanse Renaissance - een vorm gekregen die zo afhoudend en terugwijzend is. Noties als *antithesis en varietas* kunnen ons helpen om de eerste, zintuiglijke ervaring van betekenis onder woorden te brengen in retorische termen, en haar daarmee in een theoretische en kunsthistorische context te plaatsen. Door de hulp in te roepen van het begrippenapparaat van de retorica wordt ook onze manier van kijken naar de vestibule bepaald. De notie van leven, uitgedrukt in beweging, kan dan dienen als een leidraad die eenheid brengt in onze ervaringen. En terwijl we ons anders eerst zouden concentreren op de functionaliteit van het ontwerp of het materiaalgebruik, richten we ons nu op de decoratie, en beschouwen die niet langer als overbodige luxe, maar als een onontbeerlijk middel om de illusie van leven en beweging te creëren, waardoor de bezoeker wordt geroerd en ontvankelijk gemaakt voor datgene wat de vestibule moet overbrengen.

We kunnen echter nog verder gaan in een retorische interpretatie als we gebruik maken van de centrale overtuiging van de retorica dat beschaafde welsprekendheid

het hart vormt van de antieke beschaving, die in de Renaissance weer tot leven werd gewekt. Daarnaast was het in de Renaissance, en zeker ook voor Michelangelo, een algemeen aanvaarde opvatting dat taal het belangrijkste kenmerk is van het leven. (17) We hebben ook gezien dat een retorische interpretatie de vestibule zou zien als het decor van de activiteiten van het openbare leven, in dit geval van één van de kernactiviteiten van de Renaissance: het bewaren van de tekstuele erfenis van de klassieke Oudheid. De combinatie van deze noties met het besef dat in de mausoleum-achtige verstarring van de vestibule de trap als enige de illusie wekt van beweging en daarmee van leven, leidt tot het inzicht dat juist door het gebruik van retorische middelen zoals antithesis en varietas de bezoeker doordrongen wordt van het besef dat taal en geleerdheid het leven van een beschaving vormen.

## VI

We kunnen nu de retorische en hermeneutische interpretaties die hier zijn ontwikkeld met elkaar vergelijken. Beiden hebben als uitgangspunt dat de bouwkunst een taal is, of in ieder geval op belangrijke punten als een taal kan worden beschouwd. Beiden kunnen niet alleen maar worden opgevat als manieren om gebouwen te interpreteren, maar ook als verhelderingen van het tekstuele karakter van de architectuur. Boehm localiseert het tekstuele karakter in de constitutie van betekenis in en door het spel van contrast tussen de basiselementen; er is dus sprake van een overeenkomst in structuur. De retorische benadering beschouwt niet de constructie van een gebouw, maar het ornament als betekenisdrager. Haar visie op de architectuur als een taal is gebaseerd op de opvatting dat de bouwkunst een vorm van beschaafde communicatie is, en als zodanig onder haar bereik valt. Het gebruik van de retorica als strategie voor de interpretatie berust op de distinctie tussen constructie en ornament, vergelijkbaar met het onderscheid tussen *res* en *verba*. In de retorische visie wordt het gebouw een toespraak in steen. Niet in de zin dat het de uiting is van een propositionele inhoud, maar omdat het fungeert als decor voor het openbare leven.

We hebben ook gezien hoe een hermeneutische en een retorische interpretatie van de vestibule eruit kunnen zien; maar het is duidelijk dat er één groot nadeel kleeft aan een uitbreiding van Boehm's hermeneutiek van het beeld naar de architectuur: er kan geen recht worden gedaan aan typisch architectonische eigenaardigheden zoals constructie, functionaliteit of *Raumgestaltung*, of aan de lichamelijke ervaring van het door en om een gebouw heenlopen. Door zijn concentratie op patronen van contrast en overeenkomst kan Boehm geen recht doen aan de drie-dimensionale materialiteit van een gebouw: het wordt gereduceerd tot een plat valk, een beeld, een schilderij.

Paradoxaal genoeg is het juist de retorische benadering die recht kan doen aan de relatie tussen constructie en façade, of tussen structuur en ornament, omdat ze uitgaat van het onderscheid tussen *res* en *verba*, die zich goed laat omzetten in de distinctie constructie-ornament. De retorische benadering is wel gericht op het gebruik van ornament, maar reduceert een gebouw niet tot dat alleen. Precies zo reduceert de retorica in haar aandacht voor de stilistische representatie van de inhoud een toespraak niet tot een reeks stijlfiguren, maar laat ze juist zien hoe de



inhoud wordt overgebracht door de *elocutio*. (18) In tegenstelling tot wat we zouden verwachten kan juist een benadering die de retorica als uitgangspunt neemt het best recht doen aan de specifiek architectonische representatie van betekenis.

#### Noten

- \* Ik wil James McAllister, Annemarie van Toorn en Auke van der Woud graag bedanken voor hun verhelderende commentaar en suggesties.
- 1 De titel is ontleend aan een opmerking van Vasari in zijn 'Leven van Michelangelo', waarmee hij de reacties van Michelangelo's tijdgenoten op diens breuk met de klassieke regels in zijn werk in het San Lorenzo-complex beschrijft: "Kunstenaars en ambachtslieden hebben een enorme en altijd voortduren de schuld bij Michelangelo, omdat hij de boeien en ketenen verbrak waardoor ze gedwongen waren dezelfde platgetreden paden te volgen." (cf. G. Vasari, *The Lives of the Artists*. Translated with an Introduction by J.C. Bondanella and P. Bondanella. Oxford University Press, Oxford etc. 1991, p. 454)
  - 2 Zie R. Wittkower, 'Michelangelo's Biblioteca Laurenziana' in: *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*. Thames & Hudson, London 1978, pp. 11-71 voor een gedetailleerd onderzoek naar de verschillende stadia van ontwerp en uitvoering en de consequenties daarvan voor de uiteindelijke vorm van het gebouw.
  - 3 Cf. J. Summerson, *The Classical Language of Architecture*. Thames & Hudson, Londen 1988 [1963], p. 48.
  - 4 Cf. J. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*. A. Zwemmer Ltd, Londen 1961, p. 42.
  - 5 J. Ackerman, 'Interpretation, Response: Toward a Theory of Art Criticism' [1984] in: *Distance Points*. MIT Press, Cambridge (Mass.)/Londen, 1991, p. 41.
  - 6 G. Boehm, 'Zu einer Hermeneutik des Bildes' in: H.-G. Gadamer and G. Boehm (eds.), *Seminar: die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, p. 444. Zie ook het recente pleidooi van John Onians voor een architectonische betekenis die niet herleidbaar is tot tekstuele betekenis: J. Onians, 'Architecture, Metaphor and the Mind' in: *Architectural History*, 35, 1992, pp. 192-207.
  - 7 Cf. bij voorbeeld Horatius' (uit zijn verband gerukte) uitspraak 'ut pictura poesis', en R.W. Lee's "'Ut Pictura Poesis': a Humanist Theory of Painting" in: *Art Bulletin*, 30 (1940), pp. 197-269, waarin de enorme invloed van deze uitspraak vanaf de Renaissance wordt getraceerd.
  - 8 J. Reynolds, *Discourses*. Penguin Books, Harmondsworth, 1992 [1771], p. 117.
  - 9 G. Boehm, 'Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers' in: *Neue Hefte für Philosophie*, 5, p. 123; cf. Boehm, 'Zu einer Hermeneutik des Bildes', p. 451 en H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990 [1960], pp. 142 en vv.
  - 10 G. Boehm, 'Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik' in: W. Oelmüller (red.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I: Ästhetische Erfahrung*. Paderborn 1981, pp. 16-19.
  - 11 G. Boehm, *Paul Cézanne: Montagne Sainte Victoire. Eine Künstlermonographie von Gottfried Boehm*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988, pp. 100-102.
  - 12 Zie over dit laatste punt ook P. Ricoeur, 'Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen' in H.-G. Gadamer and G. Boehm (eds.), *Seminar: die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, pp. 102 en vv.
  - 13 Zie voor de rol van de retorica in de klassieke architectuurtheorie H. Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance*. Leon Battista Alberti. Habelt Verlag, Bonn 1981; J. Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. Cambridge University Press, Cambridge etc. 1981; Chr. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism*. Oxford University Press, Oxford etc. 1992; en mijn *Organicism in Nineteenth-Century Architecture. An Inquiry into its theoretical and philosophical background*. Architectura & Natura Press, Amsterdam 1994, hoofdstuk 2 en 3.
  - 14 D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton University Press, Princeton 1981, pp. 76 en vv.
  - 15 Quintilianus, *Institutio oratoria* II.xiii.9-11.
  - 16 Summers, a.w., pp. 76 en 96.
  - 17 Ter ondersteuning van deze interpretatie kan de anekdote over Michelangelo worden aangevoerd, volgens welke hij na zijn standbeeld van Mozes te hebben voltooid, het met een hamer zou hebben geslagen, en zou hebben uitgeroepen: "perchè non parla?" "Waarom spreekt hij niet?".
  - 18 Zie voor een uitgebreide bespreking van de typisch retorische verstrengeling van vorm en inhoud C.A. van Eck en R. Zwijnenberg, 'Kunst en retorica. Over de rol van de retorica in het werk van Piero della Francesca en J.S. Bach' in: *Tmesis*, 2 (april 1994).