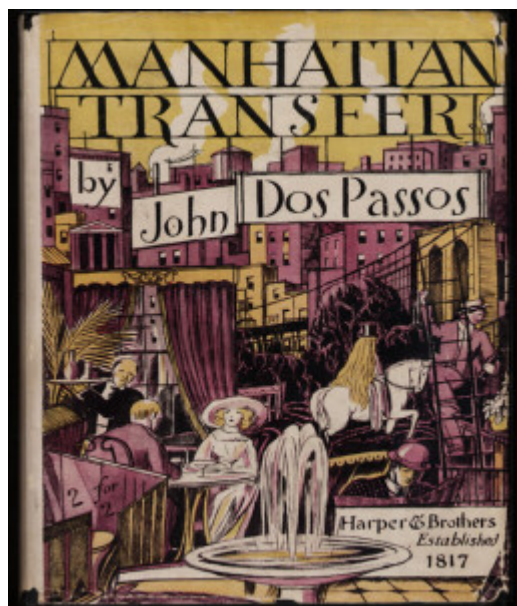


Herhaling in verhalen over ornament



De bekende roman *Manhattan Transfer* (1925) van John Dos Passos dompelt de lezer onder in de gefragmenteerde samenleving van New York aan het einde van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. Groepen immigranten komen met schepen aan om hun geluk te zoeken in de stad. Ieren, Fransen, Italianen, Polen, Duitsers die allemaal hun eigen talen spreken. Anderen spreken Engels met zware accenten of een dialect. Ook mensen van het Amerikaanse platteland komen naar de stad, omdat ze ergens anders niets meer te zoeken hebben. Mannen en

vrouwen die fortuin hopen te maken of hopen op een beter bestaan.

Mannen die honger hebben en zwerven. Jeugdbendes. Voor veel mensen is de stad een illusie op een beter leven, maar de stad krijgt hen uiteindelijk klein. Het vertelperspectief heeft het tempo en de versnippering van de metropool. Het perspectief wisselt tussen families en individuen, levend in de eigen situatie en tegelijk in een krioelende menigte.

Sfeerbeschrijvingen volgen de stroom van het snelle moderne leven met rijdende treinen, boten, paardenkarren, en later auto's, alles door en langs elkaar. Langere passages over personen worden met enkele regels of woorden onderbroken door een terugblik of vooruitblik die het lot dat de mensen te wachten staat terloops aangeeft.

Flarden van de materiële omgeving typeren de personages en situaties. Kamers zijn vervallen, huizenblokken gehorig, appartementen herbergen mensen van verschillende afkomst, en men wordt voortdurend geconfronteerd met geluiden van mensen en verkeer. In het tweede hoofdstuk, getiteld 'Metropolis', bekijkt het echtpaar Olafson een nieuw appartement in een opkomende wijk bij de Hudson. Zij kunnen oorlogsschepen in de haven zien liggen en een stoomschoener stroomopwaarts zien varen. Het appartementenblok heeft "lege schoongeboende

kamers waar nog niemand in had gewoond". (41) Het is duur wonen, en Mr Olafson twijfelt. Maar zijn vrouw is er enthousiast over en verbindt er zelfs haar geluk in het leven mee: "Het wordt het nu echt waard om te leven." Tegen de home agent liegt ze dat ze tijdelijk verblijven in het chique Hotel Astor. Haar man wil niet dat zij zich beter voordoen dan ze zijn, en als hij haar vraagt waarom zij het hotel opgeeft, blijkt dat discriminatie aan de orde van de dag is: Ik kon hem niet vertellen dat we in de Bronx woonden, toch? Hij zou gedacht hebben dat we Joden waren and zou ons het appartement niet hebben verhuurd.

Als ze van het beoogde appartement weg lopen, komen ze langs bouwkavels waarop nog een gedeelte van een boerderij staat:

Op een hoek stond nog een half afgebroken verweerde boerenwoning. Er was een halve kamer met op de muren blauwgebloemd papier opgevreten door bruine vlekken, een geblakerde haard, een stukgeslagen ingebouwde kast, en een dubbelgebogen ijzeren bedframe. (42)



Ben Leenen, A Room with Blueflowered Paper (John Dos Passos), 2011. 35x50cm, hout/linodruk, oplage 25 op 320 gr. etspapier.

Het behangpapier in deze regels over het vernielde en vergane interieur inspireerde grafisch kunstenaar Ben Leenen tot een kunstdrukwerk. Het druksel op papier, dat zelfs ontstond door een gevonden stuk gescheurd behang te gebruiken, toont herhalende motieven van bloemtakken en pijlen - blauwgebloemd papier (afb. 1). De titel is *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos). Geen treinen of avenues die de moderne stad representeren, en ook geen mensen, maar dit fragment van een patroon verwijst door de ogen van de

kunstenaar naar de roman. De fragmentatie is als die van de moderne metropool: een toevallige chaos met terugkerende patronen. De pijlen tussen de bloemtakken, die lijken op aanwijzingen voor eenrichtingsverkeer, wijzen vier 'geografische' richtingen voorbij het vlak uit. Ze geven in het beeld iets prijs van de spanning in de roman. De afgebroken boerenwoning met de kamer waar ooit mensen woonden, symboliseert het verdwijnen van de agrarische samenleving. Voor mensen in een metropool is deze samenleving ouderwets. De inrichting van de boerenwoning die moet wijken voor nieuwe bebouwing staat tegenover het door Mrs Olafson begeerde nieuwe appartement dat maagdelijk is door zijn "lege schoongeboende kamers waar nog niemand in had gewoond". Maar in het behang van het druksel hebben de bloemtakken ook schaduwen, als een vage afspiegeling van de herhaling van het herhalende patroon. Alsof het nieuwe leven iets achter zich laat waarvan het de schaduw toch altijd zal meedragen.

De passage in het boek en het kunstwerk dat erop is geïnspireerd laten zien dat herhaling visueel aanwezig is in de herhaling van bepaalde motieven als decoratie van tapijten, behang of elk ander denkbaar vlak. Bloemen of dieren, maar ook geometrische vormen zoals strepen of cirkels, kunnen ons omringen in ruimten waar we verblijven. De motieven staan in een regelmatige ordening op muren en vloeren, en kunnen eindeloos worden herhaald. Deze decoraties worden ook wel aangeduid met het algemene begrip ornament. De eerste vorm van herhaling met betrekking tot vormgeving is deze letterlijke herhaling van een motief tot een geordend patroon op een vlak.

Een tweede vorm van herhaling is de terugkeer van een *bepaald* type ornament door de eeuwen heen. Deze herhaling betreft een motief dat een compositie is van veel verschillende onderdelen; het is veel complexer dan herhaling van één, relatief klein motief. Een heel belangrijk voorbeeld van zo'n ornament in de geschiedenis van de westerse wooncultuur en vormgeving, is de groteske. Op de groteske kom ik nog terug.

Deze eerste twee visuele vormen van herhaling zeggen op zich erg weinig. Een derde vorm van herhaling betreft dan ook niet de decoratieve ornamenten als zodanig, maar de manier waarop erover wordt geschreven - dit blijkt al uit het fragment in *Manhattan Transfer*. Architecten, ontwerpers, geletterden, theologen, maar ook filosofen zoals Kant en Hegel, schreven over de vormgeving en toepassing van ornament. Deze schriftelijke teksten verwijzen naar de visuele ornamenten, maar wijken in zoverre van hen af dat zij niet louter beschrijvingen

geven van ornament, maar dit vooral interpreteren. Ze maken visuele vormen tot 'visuele teksten'. Ze relateren ornament aan een bepaald gebruik of bepaalde context. Én ze beschrijven niet alleen hoe ornament eruit ziet, maar ook hoe ornament eruit zou *moeten* zien. De schriftelijke teksten zijn specifieke vormen van receptie. Meestal betekent die receptie dat ornament wordt verbonden met het begrip 'smaak': de teksten herhalen opvattingen en oordelen over smaak. De oordelen in dit zich herhalende 'discours' zijn vooral normatieve uitspraken die opvoedkundige meningen (goed-slecht) combineren met esthetische oordelen (mooi-lelijk).

Deze oordelen zijn dus moraliserend. De vierde vorm van herhaling is dan ook die van een *bepaalde* moraal in de geschiedenis van het schrijven over ornament.

In dit essay wil ik de verwevenheid van deze vier vormen van herhaling laten zien aan de hand van verschillende teksten waarin ornament ter sprake komt. De herhaling in dit essay gaat over terugkerende elementen, niet over exacte kopieën. Zoals het drukwerk *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos) een herhaling heeft van losse bloemtakken en pijlen, en niet van het *gehele* patroon. Anders dan het echte behang waar het druksel op is geïnspireerd, heeft het kunstwerk een gelaagdheid die impliceert dat exact dezelfde herhaling nooit kan bestaan en ten minste vier kanten van de 'one way street'-pijlen op kan gaan.

Regelmaat, orde en de groteske in oordelen over ornament

Problemen met vormgeving komen al voor bij Plato in de discussie over mimesis en het opvoedende karakter van vormgeving. In het betoog over de muzikale opvoeding als onderdeel van "De literaire vorm en de nabootsing" in *Het Bestel*, zegt Socrates tegen Adimantus dat het goed is voor jonge mannen om omringd te worden door goede dingen, omdat ze alleen dan later naar behoren kunnen functioneren in de staat. Deze dingen kunnen van alles zijn, zolang ze maar een goede vorm hebben. En een goede vorm van de dingen bezit regelmaat, orde, ritme, harmonie:

De schilderkunst en al zulke kunstvormen zitten denk ik vol met die dingen. Vol ervan zijn ook het borduren, het weven, de architectuur, het maken van allerlei andere dingen, zelfs de bouw van lichamen en alles wat groeit. (III 401, Warren, Molegraaf 117; De Win 170-171)

Socrates heeft het over het 'gevaar' van onevenwichtigheid. Alles kan evenwichtig (sierlijk) of onevenwichtig (plomp) zijn. Onevenwichtigheid, zoals een "verkeerd ritme, het ontbreken van harmonie", is volgens Socrates verwant aan "stomme

dingen zeggen en een slecht karakter”. Domheid of slechtheid is dus ook onharmonieus. Evenwichtigheid hoort bij “wijsheid en een goed karakter” (ibid.). En harmonie wordt bereikt door de “mooie” maatstaf van de rede. Dichters, schrijvers en vormgevers kunnen door hun verstand van goede vormen de opvoeding van burgers beïnvloeden en die van jongeren in het bijzonder.

Socrates’ opvatting is rationalistisch en moraliserend, en in zijn kritiek lijken een goed ritme en goede harmonie het concept van herhaling als het ware te impliceren. Deze opvatting is in feite de dagelijkse praktijk bij de eerste vorm van herhalend ornament zoals van het behang: een zich regelmatig herhalend klein visueel motief als onopvallende decoratie. De opvatting heeft ook gevolgen voor een oordeel over ornament, de derde vorm van herhaling, want het belang dat Socrates hecht aan orde en harmonie werkt door in kritieken op een van de meest complexe ornamenten in de geschiedenis van vormgeving: de groteske.



Agostino Musi (detto Veneziano), Prent met grotesk, 1530.

Als motief is de groteske een voorbeeld van de tweede vorm van herhaling: de herhaling door de eeuwen heen van een type ornament dat is samengesteld uit een heel complex patroon. Grotesken zijn composities van absurde wezens: mens-dier hybriden die figureren tussen vazen, sierlijke twijgen, gevlochten banden, vaak zittend of hangend in tempelgebouwtjes of priëlen (afb. 2 en 3). Grotesken nemen als onderdelen wel landschappelijke tafereeltjes op die er naturalistisch en realistisch uitzien, kleine *vedute*, maar volgen geen enkele ‘realistische’ maat en

proportie. Als gehele composities zijn grotesken samengesteld uit herhalingen van motieven – zoals de twee gecombineerde opties in het Italiaanse ontwerp van Agostino Musi voor een vlakvulling op afbeelding 2, of het Franse ontwerp voor een wand door Jacques Androuet du Cerceau van afbeelding 3 dat is gespiegeld rond een middenas. Maar ze lijken vooral een chaos van motieven en ornament te zijn zonder enig logisch verband en zonder orde. Ook gaat het *niet* over een keurige geordende herhaling van een en hetzelfde kleine motief, zoals de eerste vorm van herhaling (afb. 1).

Groteske vlakken komen eeuwenlang voor op plafonds en wanden in paleizen, villa's, bibliotheken en kloosters, en hun meest herhaalde bron van inspiratie is de Domus Aurea van Nero. Grotesken tonen het ongekende en absurde binnen de kaders van vlakken in een ruimte. Ze geven een 'opening' aan voor het denken in irreële beelden. De groteske vertaalt tijd in ruimte, narrativiteit in een enkel, zeer complex beeld. Hij doet dit door de vervaging van vertrouwde categorieën zoals die tussen mens, dier en allerhande bouwsels, en door vervorming van proporties. Hij verwijst naar zowel het luchtige en burlesk komische, als het afschrikwekkende (Zamperini 168, Swain 11, naar Mikhail Bakhtin). Er zijn verbanden gelegd tussen visuele grotesken en regels voor retorica (Gombrich 18-20), en tussen de groteske in visueel ornament en in letterkunde. Ook in de letterkunde tart de groteske het weergeven van werkelijkheid en waarachtigheid. De visuele groteske is dan ook beslist niet naturalistisch of illusionistisch, en vooral de combinatie van mens-dier hybriden lijkt doorslaggevend te zijn voor de bijzondere status van het type ornament dat de grotesk is.



Chateau d'Ancy-le-Franc,
Plafond met decoratie van
grotesken in de Salle de
Diana, 1574.

In teksten over ornament komt de groteske in al zijn variaties naar voren als zeer controversieel. Lange tijd en bij herhaling wordt slechte of verkeerde smaak verbonden met de groteske. De afkeer van visuele grotesken wordt bijvoorbeeld verwoord door de Romeinse architect Vitruvius in een beroemde passage uit zijn theoretische verhandeling over de bouwkunde, *De architectura libri decem*, die hij waarschijnlijk schreef tussen 25-23 v.Chr. (Vitruvius/Peters 9-26). Als Vitruvius adviezen geeft voor woningen en wandschilderingen, bekritiseert hij een mode om op wanden niet meer de juiste verbeelding van de werkelijkheid te schilderen. Deze mode is voor hem vrij recent en ze gaat in tegen de naar zijn idee goede decoratieve voorstellingen. Voorbeelden van goede decoratieve voorstellingen zijn voor hem representaties van gebouwen, landschappen, havens, kusten, tempels of herders, alles naturalistisch of realistisch van aard. Deze schilderingen impliceren het effect van trompe-l'oeil door een buitenwereld te suggereren in een besloten ruimte. De 'recente' mode representeert voor Vitruvius de slechte smaak. Deze mode schildert op bepleisterde wanden "wangedrochten" in plaats van natuurgetrouwe afbeeldingen van reële dingen. In plaats van zuilen, die hij goede motieven vindt, komen rietstengels, dus motieven uit de natuur; deze vindt hij niet goed. In plaats van goede zuilen komen "gecanneleerde tierelantijnen met gekrulde bladeren en voluten" voor de gevels - het woord tierelantijnen geeft zijn afkeuring aan. Er worden kandelabers geschilderd die voorstellingen van tempeltjes ondersteunen. En boven geschilderde gevels "schieten te midden van voluten fragiele bloemen uit wortels omhoog". Op die bloemen zitten zonder enige logica of reden mensfiguurtjes. Dan zijn er "ook nog stengels die halve lichamen dragen, sommige met menselijke hoofden, andere met koppen van dieren." "Al met al", stelt Vitruvius, "zulke dingen bestaan niet, kunnen niet bestaan en hebben nooit bestaan." (Boek VII, 205-206)

De decors die Vitruvius ziet als slechte smaak, komen overeen met onderdelen van grotesken als vlakvullende composities - mensfiguren die op bloemen zitten bijvoorbeeld, en stengels met halve lichamen en koppen van dieren of mensenhoofden (afb. 2). Vitruvius merkt op dat de mensen er plezier in hebben en er niet op letten of de decoraties wel of niet in de werkelijkheid mogelijk zijn. Hij

meent dat de voorkeur van de mensen is verduisterd door hun onbekwame oordeel, zodat ze niet weten te waarderen wat indrukwekkend kan zijn en tegelijk beantwoordt aan de eisen van decorum. Men mag immers geen schilderijen mooi noemen die niet op de werkelijkheid lijken.

Vitruvius ziet het liefst decoraties die zich voegen naar bepaalde eisen en regels over wat wel en niet passend is – het decorum. En voor hem betekent dit dat decoraties moeten lijken op de werkelijkheid.

Na Vitruvius herhaalt Horatius de afkeer van irreële vormgeving in de *Ars Poetica* (20 v.Chr.), waar het gaat om de dichtkunst. Hij adviseert jonge dichters voor het beoefenen van poëzie om te matigen met mooie effecten. Een van die effecten vergelijkt hij met mens-dier hybriden. Zo'n hybride is een groteskemotief, maar Horatius beschrijft het zonder het woord groteske te gebruiken: "Een mensenhoofd geschilderd op een paardenek / Een verenpracht, aan ledematen vastgeplakt / Van elke soort, zodat een vrouw, van boven mooi, / Beneden uitloopt in een grauwe vissestaart" (26-27). Hij vindt het uitbeelden van figuren als een vrouwenlichaam met vissenstaart bespottelijk en schrijft dat zo'n schilderij op een boek lijkt "dat beelden irreëel als koortsdromen bevat / zodat de samenhang ontbreekt van kop tot staart". De vrijheid die schilders en dichters hebben mogen zij niet gebruiken om zomaar te doen wat ze willen. In werkelijkheid paart een lam nu eenmaal niet met een tijger, of een vogel met een slang. Hybriditeit tussen mensen en dieren doorbreekt de veronderstelde zuiverheid en ordelijkheid van de realiteit, en zuiverheid en ordelijkheid worden juist gewenst.

Horatius hekelt tevens het maken van een kunstwerk omwille van het mooie effect en zonder goed plan of doel. Door vergelijkingen met pottenbakken, schilderkunst en beeldhouwkunst spreekt hij zijn angst uit voor overdrijving en een voorkeur voor regelmaat. Ook wil hij dat bizarre details niet afleiden van de aandacht voor het geheel. (Horatius: 26-29) Hij wil geen extremen aan de ene of aan de andere kant; de mens zou van nature zijn aangetrokken tot harmonie en ordening.

Horatius combineert Plato en Vitruvius door zowel orde en regelmaat te loven, als irreëel ornament af te keuren. Het klassieke ideaal dat hij vertegenwoordigt in de letterkunde, vindt verstandelijke ordening en zelfbeperking voorwaarden om succesvol te schrijven. Harmonie en ordening zijn een literaire kwaliteit, en, zoals Piet Schrijvers aangeeft, deze vertegenwoordigt een algemeen ethisch ideaal

(9-10). In vormgeving is het niet anders. De bekende kunsthistoricus Ernst Gombrich, die Plato, Horatius en Vitruvius meermalen aanhaalde in *The Sense of Order*, zijn studie naar ornament, verbond deze “sense of order” met de psychologische, evolutionistisch gestuurde behoefte die mensen zouden hebben om hun omgeving, dus ook afbeeldingen en ornament, gestructureerd te willen waarnemen. Voor de groteske leek hem eerder de tegendraadse functie van belang dan het beschrijven van de vormgeving (18-20, 255-256).

Eenvoud, orde en werkelijkheid

Terwijl in deze teksten ornament en decoratie dus worden verbonden met een smaakoordeel, en een beroep wordt gedaan op wat logisch en normaal zou zijn, wordt hybride en ‘fout’ ornament in de praktijk gewoon gebruikt. De tegendraadsheid van grotesken is inderdaad zo belangrijk dat ze een vitaal element zijn in visuele vormgeving vanaf de Middeleeuwen tot in de negentiende eeuw; het recente overzicht over grotesken door Alessandra Zamperini bewijst dit. Maar de teksten en visuele ‘eenvoud’ van het classicisme blijven aantrekkelijk, want Horatius’ oordeel wordt eeuwen later letterlijk herhaald door de Franse kunstcriticus Jean Bernard Le Blanc, ook bekend als abbé Le Blanc. Deze doet dit als hij in een van zijn *Lettres*, eerst gepubliceerd in het Frans en in 1747 in het Engels, het verschil in smaak bespreekt tussen Engelsen en Fransen onder de titel “Of Architecture in England; and the bad taste of the English, and ridiculous taste of the French in their ornaments and furniture”. De titel verbindt smaak nadrukkelijk met “ornaments and furniture”, ornament en meubilering. En ook Le Blancs vergelijking van volken/gebieden, in dit geval de Engelsen met de Fransen, is een opzet die vaker wordt herhaald. Vitruvius immers, vergeleek groepen mensen toen hij een verschil in opvatting tussen steden aanhaalde: Als we in schilderijen dus iets mooi vinden wat in werkelijkheid geen bestaansgrond heeft, scharen wij ons onder de steden die vanwege zulke fouten onwijs worden gevonden. (Boek VII, 205-206)

Vitruvius zag schilderijen met onrealistische decoraties als iets van onwijze steden – men is er niet goed bij z’n hoofd. Zoals Vitruvius, wil Le Blanc de ware smaak terugbrengen in vormgeving door de orde van de werkelijkheid als voorbeeld te nemen. Hij ziet de werkelijkheid als zijnde geordend. Deze ‘werkelijkheid’ representeert voor hem eenvoud. Hij verdedigt wat hij noemt de “edele eenvoud” van de klassieken, want hij meent dat men in zijn tijd van de klassieken is afgedwaald, zoals Vitruvius meende dat zijn tijd van de ‘Ouden’ was

afgedwaald. In de tijd van Le Blanc worden in ornament nog steeds allerlei zaken en wezens gecombineerd, bijvoorbeeld een cupido met een draak of een schelp met de vleugels van een vleermuis. Hij heeft er de volgende kritiek op:

Niets is afzichtelijker, zoals HORATIUS opmerkte, dan het samenvoegen van wezens van verschillende aard; en toch is het dat wat veel van onze kunstenaars doen. (284-285)

De kunstenaars die in de nieuwe smaak ontwerpen, laten volgens Le Blanc niet langer orde en waarschijnlijkheid zien in hun producten. Kroonlijsten, voetstukken, watervallen, beekjes en rotsen worden op een voor hem verwarde wijze op elkaar gestapeld, tot een chaos (afb. 4). En dan komt er ook nog een zielige cupido in deze chaos terecht:

[...] en in een hoekje van deze chaos, zullen ze een door angst verlamde cupido plaatsen, en erboven zetten ze een bloemslinger.



François Cuvilliés,
Ornamentprent met
rocailles, München, ca
1740.

Le Blanc meent dat het overschrijden van de grenzen van orde de mensen terugvoert naar “modieus-gotische barbaarsheid”. Zoals bij Vitruvius, is ‘mode’ verkeerd, en Le Blanc verbindt mode met “gotische barbaarsheid”. De vermeende barbaarsheid van een andere tijd, het onklassieke gotische verleden, ziet hij terug in de *style rocaille*. De kronkelige, ongecontroleerde rocaille, te zien in een extravagant ontwerp voor een kandelaar van de bekende Franse ontwerper Juste-

Aurèle Meissonnier op afb. 4, is een stijl die eigentijdse grotesken ook nog eens vermengt met de nieuwe mode van de chinoiserie waarvoor het vreemde van het verre China de inspiratiebron is. Een typisch losjes opgezet chinoiserietafereel met Chinese figuren in de natuur is te zien op de eveneens Franse prent door Jean Pillement van afb. 5. Ook China is allesbehalve 'klassiek'. Le Blanc was directeur van de Bâtiments du Roi van Lodewijk XV - een prestigieuze positie in het Franse discours over smaak - en hij wil een beperking van variëteit in vormen om extravagantie te voorkomen. Te veel weelderigheid maakt ornament volgens hem "fatterig":

Ternauwernood ontsnappen we aan het ene exces voordat we al weer schuldig zijn aan een groter. Niets is zo moeilijk als het uitroeien van slechte smaak: 't is een hydra met veel koppen, waarvan de andere al weer aangroeit zodra je de ene afhakt. (207)

Slechte smaak woekert dus en moet daarom worden uitgeroeid. Le Blanc verbindt ook moeiteloos zijn eigen kritiek op ornament met de letterkunde: hij noemt Molière als goed voorbeeld van iemand die de grillen van zijn tijd in zijn toneelstukken eveneens aan de kaak stelde (207).



Nicolas Pineau,
Ornamentprent met
chinoiserie en grotesk,
Parijs, 1727.

De herhaalde afkeuring van de groteske betreft de groteske als troop, want de

visuele vorm verandert. Zo heeft de literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin een verschil opgemerkt tussen het zorgeloze van vroege grotesken en het vervreemdende en negatieve dat grotesken krijgen vanaf de negentiende eeuw (samengevat in Swain 3-4). Het belang dat Victor Hugo begin negentiende eeuw hecht aan de grotesk voor de “moderne denkwereld” betekent eveneens een verandering in opvatting. In het voorwoord tot zijn toneelstuk *Cromwell*, getiteld ‘De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya’, stelt Hugo als “geschiedkundige” dat er geen schoonheid is zonder lelijkheid, zonder het absurde en groteske. Dit is niet zozeer een smaakoordeel, als wel een zaak van esthetica. Maar schoonheid en smaak liggen dicht bij elkaar; in het Franse discours van de zeventiende en achttiende eeuw staat het ene begrip nauwelijks los van het andere (Saisselin). Hugo ziet het groteske, dat het stoffelijke dier of lichaam betreft, als de tegenhanger van het sublieme dat de onstoffelijke geest of ziel betreft. Het is voor hem het imperfecte tegenover perfectie en regelmaat, ofwel tegenover “de uniforme eenvoud van de geest van de Ouden” (Totds 76-77, 79). Volgens Hugo heeft de “universele schoonheid” van de klassieke kunst zijn eigen eentonigheid. Dezelfde vaak herhaalde indruk zal volgens hem onvermijdelijk op langere termijn vervagen, want, zo meent hij, “er is slechts één soort schoonheid, terwijl er duizenden soorten lelijkheid zijn. Schoonheid, op menselijke schaal, is slechts vorm beschouwd in zijn eenvoudigste verschijning, in zijn meest absolute symmetrie, of in zijn intiemste harmonie met ons gestel” (79-81).

Hugo richt zich tegen de gevolgen van Socrates’ “orde en harmonie”. Hugo meent dat grotesk en subliem samenkomen in de “moderne geest”. Hij geeft voorbeelden van letterkunde en beeldende kunst, maar zijn observatie kan eveneens gelden voor vormgeving. Hij verbindt de groteske bovendien met de komedie, de humor, iets wat de Schots-Engelse ontwerper Christopher Dresser eveneens stelt als hij schrijft: “in ornament wordt humor uitgedrukt in het groteske. [...] Grotesken zijn voor ornament wat humor is voor literatuur” (33-34). Voor Dresser, die in zijn plaatwerk *Studies in Design* uit 1874 een aantal principes gaf voor goede smaak in decoraties, staat de figuur van de groteske als ornament niet zonder meer voor slechte smaak. Maar hij erkent beperkingen, want heel weinig ontwerpen in dit boek zijn grotesken en het zijn alleen ontwerpen met dieren, zoals dat van afb. 6. Verder houdt hij rekening met decorum: een grotesk ornament met lopende hazen vindt hij vooral geschikt voor een eetkamer.

Zijn diergrotesken zijn bovendien eenvoudig en hebben een regelmatig herhalend motief. Deze eenvoudige, eerste vorm van herhaling is niet expliciet genoemd in de voorbeelden die betrekking hadden op herhaling van oordelen over de vormgeving van decoratie en ornament. Het tweede deel van dit essay gaat over eenvoudige motieven.



Christopher Dresser, Two grotesque dado-rails, uit *Studies in Design*, Londen 1874, Plate XIV.

Harmonie, orde en abstractie

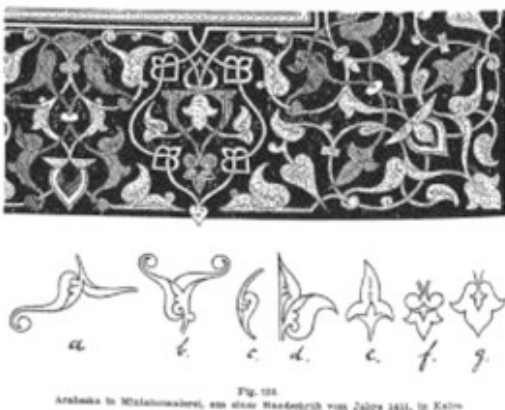
Herhaling van eenvoudige motieven werd geïntroduceerd bij het behang in de afgebroken boerenwoning in *Manhattan Transfer*. In platenboeken van ontwerpers zoals Christopher Dresser staan talloze statische patronen met een regelmatige en exacte herhaling van motieven. Deze patronen hebben ook te maken met een debat over goed ornament. In de tweede helft van de negentiende eeuw komt goed ornament overeen met abstrahering van de werkelijkheid. Dressers ontwerpen representeren deze abstrahering, en de bloemen op het drukwerk *A Room with Blueflowered Paper* (John Dos Passos) zijn er de nazaten van. Abstractie als eigenschap van vormgeving komt ook voor in literaire teksten. Twee vroege voorbeelden zijn te vinden bij Poe en Dickens. Beide voorbeelden combineren de abstractie van eenvoudige herhalende motieven met een herhaling, of beter gezegd toe-eigening, van eerder besproken smaakoordelen.

In zijn korte essay *Philosophy of Furniture* uit 1840 gaat de Amerikaanse schrijver Edgar Allan Poe in op de Amerikaanse inrichting van huizen. Poe, die leefde van 1809-1849, positioneert zich als een estheet met een verfijnde smaak. Hij leeft zich zichtbaar in, en is met zijn *Philosophy* en detectiveverhalen door Walter Benjamin dan ook de eerste “fysiognoom” van het interieur genoemd (19): iemand die interieurs beschouwt en leest als personen of karakters met bepaalde eigenschappen en ze gelijk stelt aan de eigenschappen van personen. *Philosophy of Furniture* maakt het gewichtige ‘philosophy’ uit de titel niet waar. Poe’s betoog is vooral een stellig smaakoordeel, gericht tegen de Amerikaanse manier van inrichten. Zijn kunstenaarsoog is beledigd door het interieur van wat in de United States - dat wil zeggen, in Appalachia - wordt genoemd een goed ingericht appartement. (462-463)

Poe stelt de gehele VS op één lijn met de bergachtige regio Appalachia aan de oostkant van de VS. Dit gebied gold als een onbeschaafde wildernis waar Indianenstammen en jagers woonden. Poe verbindt slechte smaak dus met onbeschaafde mensen, zoals Le Blanc slechte smaak bestempelt tot barbaarsheid. Ook geeft Poe zijn oordeel in de vorm van een vergelijking tussen volken en gebieden, iets waarin hij eerder besproken auteurs herhaalt. Poe vindt dat Amerikanen smaak en verfijning missen, in tegenstelling tot de Engelsen. Echte adel gaat het om “legitimate taste” als een vorm van verfijning. Voor Amerikanen echter, heeft smaak te maken met geld. Poe heeft het over “*parvenu rivalry*”, een “aristocracy of dollars” en een “display of wealth”.

Hoe wil Poe deze slechte smaak te lijf gaan? Allereerst hecht hij aan principes die alle vormen van kunst volgens hem in goede banen leiden. In de geest van Plato/Socrates stelt hij zelfs dat goede schilderkunst en harmonische interieurkunst, dus verschillende kunstvormen, volgens nagenoeg dezelfde wetten beoordeeld kunnen worden (463). Welke principes dit zouden moeten zijn, blijkt vervolgens uit zijn bespreking van onderdelen van Amerikaanse interieurs, en vooral uit wat hij zegt over tapijten. Hier wordt ornament van cruciaal belang. Tapijten vindt Poe buitengewoon belangrijk. Ze zijn voor hem “de ziel van het appartement” en ze bepalen zowel de kleuren van de kamer als de vormen van alle erop staande objecten. Daarom moet ornament op een tapijt aan bepaalde eisen voldoen. Allereerst mag het niet te kleurig zijn. Deze eis zet hij kracht bij door een vergelijking met het ‘wilde’ uiterlijk van Indianen. Een tapijt moet *niet* zijn “opgetooid [...] als een Riccaree Indiaan - alles rode kalk, gele oker, en

hanenveren". Het kwalijke effect van kleur doet denken aan de opmerking van Vitruvius die zegt dat kleuren het effect van serieus en verfijnd handwerk van vroeger vervangen, en dat vooral rijke opdrachtgevers kleuren als surrogaat voor gedetailleerd handwerk laten toepassen (207). Kleur ontregelt. Verder moet ornament van Poe een ordelijke structuur hebben. En de motieven mogen beslist niet naturalistisch of illusionistisch zijn, dat wil zeggen afbeeldingen zijn van bloemen of andere herkenbare zaken: "Duidelijke vlakken/velden, en levendige cirkelvormige of ronde figuren *zonder betekenis*, zijn hier Medense wetten." Natuurgetrouwe weergaven van bloemen of andere zaken op tapijten mogen volgens Poe "niet verdragen worden binnen de grenzen van het christendom". Alle stoffering, van vloerbekleding en gordijnen tot bekleding van banken aan toe, moet voor hem "streng Arabesk" zijn. Met arabesken verwijst Poe naar bladmotieven van Arabische culturen. Deze motieven zijn door vergaande abstrahering en stilering niet te herkennen als bladornament (afb. 6). Daardoor zijn ze voor Poe "*zonder betekenis*". Poe stond in deze voorkeur voor arabesken niet alleen. Hij 'herhaalt' met zijn voorkeur zelf de waardering die bijvoorbeeld ook Goethe en Hegel voor dit ornament uitspraken (Kroll 10-11, 19-20). De studie *Stilfragen* van Alois Riegl uit 1893, een belangrijke analyse over ornament, beeldt een variant ervan af (afb. 7).



Alois Riegl, *Analyse van de Arabesk*
uit *Stilfragen*, Berlijn 1893

Poe verbindt zijn smaakoordeel bovendien met een afkeer van het etaleren van poenerige opzichtigheid. Hier geeft hij af op antieke vloerkleden met "enorme, vormeloze, en naar alle kanten uitwaaiierende patronen, onderbroken met strepen, en magnifiek in al hun kleuren, waartussen geen fond [valt] te

ontdekken". Hij meent zulke kleden te vinden in woningen van "het gepeupel", en de kleden zijn voor hem "verdorven bedenksels" die op de markt worden gebracht door eigentijdse industriëlen. Deze kapitalisten vindt hij een ras van opportunisten en geldwolven - kinderen van Baal en aanbidders van Mammon - Benthams, die, om nadenken uit te sparen en sier goedkoop te maken, eerst bruut de caleidoscoop uitvonden, en toen joint-stock bedrijven oprichtten om het met stoom te laten draaien. (463-464)

Zij produceren dus dingen zoals tapijten waarvan de vormgeving zo gemakkelijk en goedkoop mogelijk moet zijn - een caleidoscoop toont immers een scala aan kleurpatronen die overweldigend werken, mensen letterlijk een rad voor ogen draaien. Ook heeft Poe een hekel aan veel licht, reflectie en glans door hard en ongelijkmatig stralend gaslicht, door glimmende kristallen kroonluchters en door te veel spiegels (465). Ofschoon hij dit niet zegt, kan zijn afkeuring hiervan ermee te maken hebben dat dit zaken zijn die visuele ervaringen vertekenen, ontregelen, tot een overdonderend schouwspel maken, en de rust voor innerlijke contemplatie waar Poe op afkoerst, verstoren.

Volgens Poe is een "smaakvol ingerichte kamer" direct herkenbaar. Verder werkt deze heilzaam op het gemoed van de beschouwer. Hoe ziet Poe's smaakvolle interieur eruit? In lijn met de morbiditeit van zijn werk geeft hij een beschrijving van zo'n kamer in de nacht in een sfeer van meditatie, hypnose en intimiteit: "De eigenaar ligt op een sofa te slapen - het weer is koel - het is tegen middernacht: we zullen een schets van deze kamer maken gedurende zijn sluimering." De kamer wordt verbonden met een droomsituatie, met het teruggetrokken zijn in een kleine besloten ruimte, als een on(der)bewuste, en Poe stipt op deze manier een ander bereik aan dan dat van de ratio. De inrichting van de kamer, die hij in zeer zinnelijke termen beschrijft, onderstreept dit. Alle aandacht gaat uit naar textuur, kleur en ornament. Dit zijn de drie aspecten die staan tegenover de klare heldere lijn. In Poe's kamer zijn de meubels en raamkozijnen van het donkere tropische palissanderhout, en als kleur overheerst karmozijnrood - wat het donkere rood van bloed oproept en van de inwendigheid van een mensenlichaam. De stoffering is van karmozijnkleurige zijde met een dessin van gouden bloemen - dus met herhalende motieven! Karmozijnrood is ook het glas van de vensters en van een lampenkap die het interieur verlicht "met een magische gloed". Subtiel gebruik van goud en zilver geeft een associatie met tedere kostbaarheid en betovering van zachte glans: boekenplanken met vergulde randen zijn afgezet

met zijden karmozijnen koorden met gouden kwasten, de marmeren tafel heeft gouden aderen, voor de ramen hangt een dik zilverkleurig weefsel, en op de muren zit zilvergrijs glanspapier dat is gedessineerd met kleine karmozijnrode arabesken - ook herhalend ornament! Ook de 'primaire' en 'verborgen' emotie van geur is van belang. In prachtige grote vazen van Sèvres porselein staan in de vier hoeken van de kamer zoet geurende bloemen die, wellicht onbewust, hun effect hebben op de slapende protagonist; een kleine antieke lamp op een kandelaber naast het hoofd van de man brandt op geparfumeerde olie. De beeldende kunst aan de muur functioneert als decoratief element in de ruimte, niet als voorstelling op zichzelf die los van de context van de ruimte staat (465).

Terwijl Poe zijn smaakvolle interieur het liefst ziet zonder schreeuwende kleuren en zonder naturalistisch of illusionistisch ornament dat bloemen, dieren of andere zaken uit de 'werkelijkheid' getrouw nabootst, en zijn ideale ruimte op deze manier verbindt met een andere, innerlijke verbeelding, presenteert zijn tijdgenoot Charles Dickens de afkeuring van naturalisme en illusionisme in een van de eerste verhalen uit de feuilletonserie *Hard Times* uit 1854 met nog meer stelligheid. De situatie direct aan het begin van het verhaal is die van een school, en deze context wijst op opvoeding van leerlingen volgens bepaalde waarden. De aard van Dickens' verhaal, dat vanaf het begin een felle kritiek is op de sociale omstandigheden van proletariaat en industrialisatie in relatie tot afkomst en klasse, en dat geldt als Dickens' hardste werk, heeft niets van Poe's esthetische dromerigheid. Desondanks wordt de kern van de boodschap over ornament in relatie tot smaak op een aantal punten herhaald. En het dromen komt er op een andere manier voortdurend in terug.

De geografische locatie is de industriestad Coketown, een stad met eenvormige fabrieken met hoge schoorstenen, een vervuilde omgeving van "smoke and ashes", en met troosteloze arbeidershuizen. De mensen leven er een monotoon leven en doen zwaar werk, dag in dag uit, zoals in de door stoommachines aangedreven textielindustrie; zij zijn 'Hands'. Alles aan de stad en aan het dagelijkse leven van de mensen is harde realiteit ofwel een "triumph of fact". Mr Thomas Gradgrind, de gefortuneerde eigenaar van de school, die zijn geld heeft verdiend met de groothandel en het vervolgens als zijn missie ziet om kinderen uit de regio volgens de nieuwste methoden te onderwijzen en op te voeden, wil van de school een modelschool maken. Dit betekent dat hij de kinderen niets dan feiten wil leren: "Nu, wat ik wil is, Feiten. Leer deze jongens en meisjes niets

anders dan Feiten. Alleen Feiten zijn in het leven gewenst. Plant niets anders, en roei al het andere uit.”(1) Een inspecteur die de school bezoekt en de leerlingen op hun kennis test, is als Gradgrind: ook hij wenst niets dan feiten. Hij laat de leerlingen het belang van feiten zien aan de hand van ornament. Hij prent de leerlingen in dat het absurd is om behang te versieren met paarden of tapijten met bloemen; alles wat ze moeten leren en zien, moet zijn gebaseerd op harde feiten die zichtbaar te maken hebben met de werkelijkheid (1-6). Eerst vraagt hij de definitie van een paard, waarop een goede leerling een opsomming geeft van de ‘onderdelen’ van een paard, een antwoord dat hij wil horen. Dan volgt de vraag aan de leerlingen of zij een kamer zouden behangen met een behang dat paarden afbeeldt. De ene helft van de klas roept in koor: “Yes, Sir!” De andere helft ziet aan het gezicht van de inspecteur dat dit antwoord verkeerd is, en roept: “No, Sir!” (5). Een jongen die zegt dat hij de kamer niet wil behangen maar schilderen, krijgt te horen dat de kamer behangen moet worden. De inspecteur legt dan zelf uit waarom er geen paarden op behangpapier horen te staan: “Zien jullie feitelijk ooit paarden op en neer lopen op de wanden van kamers? Zien jullie dat?” (5)

De ene helft van de leerlingen antwoordt opnieuw bevestigend, de andere ontkennend. De inspecteur neemt vervolgens het voorbeeld van een vloerkleed en vraagt of zij een vloerkleed zouden kiezen met bloemen erop. De meerderheid ontkent, maar een paar leerlingen zeggen: “Ja”, en onder hen is “girl number twenty” Cecilia Jupe. Cecilia, die Sissy wordt genoemd, is een meisje wier vader werkt met paarden. Hij is een clown en treedt op in een circus. Sissy en haar vader reizen rond en zijn op elkaar aangewezen, want haar moeder, een danseres, is bij haar geboorte overleden. Sissy is dus opgegroeid met fantasie, verbeelding en spel. Ze waagt het te zeggen dat zij een tapijt met een dessin van bloemen mooi vindt omdat ze van bloemen houdt, waarop de inspecteur vraagt: “En daarom zou je tafels en stoelen op ze zetten, en er mensen met zware laarzen aan op laten lopen?” Maar Sissy ziet het probleem niet. Het zijn immers maar afbeeldingen van bloemen en geen echte bloemen, en ze geeft als antwoord: Het zal ze niet pijn doen, meneer. Ze zullen niet pletten en verleppe als het u belieft meneer. Het zouden de afbeeldingen zijn van wat heel mooi en plezierig was, en ik zou denken -. (6)

Maar dat is wat ze niet mag doen van de inspecteur: zich iets indenken, en dromen en plezier beleven naar aanleiding van afbeeldingen van de werkelijkheid. Hij vermaant haar, als een gebod, en Dickens gaf de tekst later als hoofdstuktitel

'Murdering the innocents':

Je moet het woord Inbeelden helemaal vergeten. Je hebt er niets mee te maken. [...] Je loopt feitelijk niet op bloemen; je mag dus niet op bloemen in tapijten lopen. (6)

Ook dieren als decoratie keurt de inspecteur af, omdat het de werkelijkheid tegenspreekt:

Je mag geen vreemde vogels en vlinders op je serviesgoed schilderen. Je zult nooit viervoeters tegenkomen die muren op en neer lopen; je moet dus geen viervoeters op je muren hebben afgebeeld. (6)

De alternatieve ornamenten die de inspecteur geeft, zijn versieringsmotieven die de abstractie hebben van geometrische vormen: combinaties van cirkels, vierkanten en dergelijke. Deze vormen tonen volgens hem echte smaak:

Je moet [...] voor al deze doeleinden combinaties en aanpassingen (in primaire kleuren) gebruiken van wiskundige figuren die te bewijzen en uit te leggen zijn. Dit is de nieuwe ontdekking. Dit is Feit. Dit is smaak. (6)

Het betoog van de inspecteur dat het nabootsen van de werkelijkheid als verbeelding van de fantasie een gotspe is, en dat ornament logisch moet passen bij een object dat ermee wordt versierd, is de thematische introductie op de antithese tussen "fact and fancy" die door het hele verhaal loopt (ook: Lodge 80). De inspecteur wil met het afkeuren van "fancy" de leerlingen bevestigen in een volstrekt feitelijke, objectieve benadering van de wereld, alsof deze benadering de enige juiste is en inderdaad objectief zou zijn. Maar deze objectieve benadering ontbeert fantasie en gevoel, en is als zodanig subjectief. Sissy, die erg jong is, lijkt dan ook bang te worden van het "matter-of-fact" vooruitzicht dat de wereld haar volgens de inspecteur biedt. Voor haar kan "matter-of-fact" een dagelijkse harde realiteit van armoede zijn en slecht betaald, smerig werk waarmee zij gezien haar afkomst waarschijnlijk haar hele leven geconfronteerd zal worden. Zo'n leven heeft juist een persoonlijke beleving van schoonheid nodig, en iets wat die beleving kan stimuleren is de vormgeving van je materiële omgeving. Maar dromen en fantaseren zou tot gedachten kunnen leiden die gevaarlijk zijn voor een status quo van klassenverhoudingen. Daartegen kunnen mensen als Sissy beter niet in opstand komen. De circusmensen waar Sissy en haar vader mee optrekken, zijn echter net als zij. Ze zijn niet erg netjes in hun gewone dagelijkse kleren, ze waren helemaal niet ordelijk in hoe ze woonden en leefden, en de verzamelde literatuur van het hele gezelschap zou enkel een armzalig briefje over

het onderwerp hebben opgeleverd. (31)

Ze zijn dus slordig en ongeletterd. En tegelijk hangt er een “opmerkelijke zachtaardigheid en kinderlijkheid rondom deze mensen [...]”. (31) De circusbaas Sleary, die de s niet kan uitspreken door zijn astma, geeft Gradgrind dan ook mee als hij Sissy aan hem overdraagt: “Menthen moeten geamutheerd worden, Thquire, op de een of andere manier [...] ze kunnen niet altijd maar werreken, en ook niet altijd maar leeren.” (36-37)

De les over smaak die ‘fancy’ door naturalistisch ornament afkeurt, parodieert een actueel debat over “valse principes in vormgeving” onder kunstenaars. Dit debat ontstond naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling in Londen in 1851 (Fielding). Op deze tentoonstelling was kapitalistische industriële massaproductie de schrik van ontwerpers en architecten door de teugelloosheid van de vormgeving: talloze naturalistische motieven en historische stijlen uit het verleden werden door elkaar gebruikt. Dit slechte design werd veroordeeld op grond van principes voor goed design. Commentaren bij Dickens verwijzen naar nog een andere historische context: door alles in het leven te presenteren als een zaak van feiten zou Dickens in *Hard Times* zijn pijlen hebben gericht op het puritanisme van de Benthamites (Mill). Een typering van Gradgrind verwijst hier ook naar: zijn gezicht is “onbuigzaam, utilitarian, matter-of-fact” (89). Ook Poe verwijst naar “Benthams”. Hij meent dat ze bekrompen zijn door hun zuinigheid.[1] Deze context gaat opnieuw over een geforceerde beperking.

Vitruvius’ afkeer van verbeeldingskracht ten gunste van bepaalde regels komt overeen met het betoog van Dickens’ inspecteur. Ook het meisje Sissy - “girl number twenty” - heeft volgens de inspecteur te weinig verstand van goede smaak. Ook zij begrijpt niet wat passend is voor het gebruik van een bepaalde vormgeving van ornament, de eisen van decorum. Maar door het belang dat Vitruvius hecht aan nabootsing van de werkelijkheid, verschilt hij natuurlijk diametraal van Dickens’ inspecteur en van Mr Gradgrind. Als het gaat om ornament, preken zij abstrahering van de werkelijkheid, omdat abstrahering niet afleidt van serieuze zaken in het leven: hard werken.

De meningen die personages bij Poe en Dickens geven tegen opzichtige decoratieve motieven die de werkelijkheid imiteren, en die zij verbinden met opvoeding in smaak en met bepaalde groepen mensen, komen terug in teksten van ontwerpers. Lucy Crane, de nauwelijks bekende zuster van de veel bekendere

Engelse ontwerper Walter Crane, heeft eveneens kritiek op de smaak van lagere klassen. In een van haar lezingen over *Art and the formation of taste*, die postuum verschenen in 1882, geeft zij de volgende observatie:

Het is verhelderend [...] om te kijken naar de smaak van kinderen en ongeletterde mensen. Hun onvolwassen en onontwikkelde zintuigen moeten sterk worden aangesproken om een indruk teweeg te brengen.

De lagere klassen, en ook kinderen, hebben minder ontwikkelde zintuigen waardoor zij houden van vulgaire dingen. De woorden die Crane gebruikt om de voorkeuren van kinderen en 'vulgaire ongeletterden' te typeren, geven haar afkeuring aan:

Ze houden van een veelheid aan bonte kleuren, glitters van klatergoud en gaslicht, harde en schetterende geluiden; en hieraan voegen de vulgaire ongeletterden een voorliefde voor krachtige smaken, sterke geuren, onderhoudende emoties, en uitvoerige verslagen van gruwelijkheden toe. (34)

Het gaat om de felle kleuren en glittereffecten waar ook Poe een hekel aan had in zijn *Philosophy of Furniture*, en Lucy Crane trekt het verder door naar smaak van eten, het direct tonen van emoties, en naar onderwerpen van gesprek. Haar observatie heeft betrekking op mensen waartoe het circusgezelschap en het meisje Sissy uit het verhaal van Dickens en de Riccaree Indianen van Poe eveneens behoren: allen komen uit 'lagere', 'wilde' en 'onbeschaafde' klassen. Christopher Dresser begrijpt in *Studies in Design* dat dit niet de klassen zijn waar ontwerpers veel mee kunnen. Ontwerpers moeten zich richten tot "de geschoolden die kennis en verfijning bezitten". Voor Dresser heeft smaak te maken met mensen die zich van smaak bewust zijn. Wel meent hij dat kunst een appartement niet alleen schoonheid kan geven, maar, zo schrijft hij, "ook een zodanige verfijning die ervoor zal zorgen dat het een verheffende invloed heeft op diegenen die erin wonen" (9).

Bij het herhalen van een smaakoordeel stellen de auteurs de visuele herhaling van een motief niet ter discussie. Deze visuele herhaling is voor hen min of meer vanzelfsprekend. De discussie gaat over de *vormgeving* van ornament en decoraties in relatie tot een bepaald doel of gebruik. Bij Plato/Socrates zijn orde en harmonie goed. Bij Vitruvius, Horatius en Le Blanc zijn orde, harmonie, het pro-naturalisme en antigroteske goed. En bij Poe en Dresser gelden ordelijkheid, abstractie en antinaturalisme als goed. Deze herhaling van waardeoordelen wordt alleen doorbroken door auteurs die emoties door het ongewone en fantastische

een plaats geven door hun waardering ervoor uit te spreken, zoals Victor Hugo en Charles Dickens. Met name Dickens wijst op de dwangmatigheid en dictatuur van voorschriften voor vormgeving, en ook voor het leven.



Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945 en 1951

Weg met herhalend ornament, en kleur

Herhalend decoratief ornament blijft een vanzelfsprekend aspect van interieurs totdat het door het westerse modernisme ter discussie wordt gesteld. Ook de herhaling van het oordelen over ornament en smaak blijft bestaan zolang er ornament bestaat. Maar omstreeks 1925, als kunst, vormgeving, architectuur en ook letterkunde door het avant-gardistische modernisme radicaal van vorm veranderen, lijkt ornament geen 'issue' meer te zijn.[2] Ornament wordt gewoon weggelaten. Het meest extreme alternatief is het vervangen van de dichte muren die als dragers ornament en herhaling altijd mogelijk maakten, door muren van glas. Een voorbeeld van een huis met glazen muren is het weekendhuis dat de arts Edith Farnsworth tussen 1945 en 1951 in Plano, Illinois liet bouwen naar ontwerp van de Duitse architect Ludwig Mies van der Rohe. Dit "huis voor contemplatie", een pendant van Mies van der Rohe's Duitse paviljoen voor de wereldtentoonstelling in Barcelona uit 1929, werd door de architect min of meer tot een vitrine gemaakt (afb. 8a en 8b). Het heeft een minimale inrichting zonder enige vorm van traditioneel ornament, en het zette zijn (ongetrouwde) opdrachtgeefster ongewild in haar huis te kijk (Friedman 126-147). Tegelijk verbindt het deze vormgeving met contemplatie, intellect. Afbeeldingen ervan worden tegenwoordig via internet verkocht als 'wallpaper' (afb. 8b).

Met transparant glas als onzichtbare muur wordt een binnenruimte niet meer begrensd door wanden met herhalende patronen of kleurvlakken. Als er toch

behoefte blijft aan een verschil tussen het door mensen uitgedachte interieur en een ruimte die niet door mensen is bedacht of gedecoreerd, wordt de 'buitenruimte' van belang. Vanuit het modernistische perspectief van een strikte en minimalistisch ingerichte binnenruimte, kan het wegvallen van ornament worden opgeheven door de natuurlijke omgeving. Visuele onregelmatigheid van natuur als 'ornament' compenseert beredeneerde orde in de ruimte van het huis. Echte natuur vervangt Vitruvius' geschilderde verbeelding van 'de werkelijkheid' op wanden. Daarom zou de beste ervaring van modernistische architectuur een vrijstaand huis in de natuur moeten zijn, en andersom: door dit huis 'zie' je de natuur pas echt. Dit is wat het Farnsworth-huis voor Mies van der Rohe mogelijk maakte toen hij schreef:

Ook de natuur zal haar eigen leven leven. We moeten ervoor waken dat we haar niet verstoren door de kleur van onze huizen en inrichtingen. Tegelijk moeten we proberen om natuur, huizen en mensen samen te brengen in een hogere eenheid. Als u de natuur door de glaswanden van het Farnsworth-huis ziet, krijgt zij een diepere betekenis dan wanneer u buiten staat. (geciteerd in Neumeyer 292-293, en Friedman 139)

Zoals de kunsthistoricus Alice Friedman aangeeft, kwam er kritiek op de steriliteit en het geforceerde minimalisme van het Farnsworth-huis. En een van die kritieken in het tijdschrift *House Beautiful* waarschuwt toch weer voor de dictatuur van de smaak. De schrijfster verwijst daarbij naar het gevaar van politieke retoriek zoals die een rol speelde in de recent beëindigde Tweede Wereldoorlog, want "als ons verkocht kan worden dat we dictators in zaken van smaak accepteren en in de manier waarop onze huizen geordend moeten worden, dan worden we geestelijk zonder meer goed voorbereid op het accepteren van dictators op andere gebieden van het leven" (geciteerd in Friedman 141). Zoals Dickens, pleit deze vrouw voor het doorbreken van dwangmatige voorschriften.

Met dit modernistische alternatief voor herhaling van ornament verdween weliswaar het oordelen over ornament, maar niet over smaak. Waar de emoties bleven die het naturalisme, illusionisme en groteske mogelijk maakten, blijft te bezien. In elk geval blijft ornament een rol spelen in modernistische literatuur als *Manhattan Transfer* van John Dos Passos. In de roman verwijst ornament echter wel steeds naar de oude tijd. Dit blijkt uit het behang van de boerenwoning waarmee dit artikel begon, maar ook uit het appartement van het jonge gezin van Ed Thatcher. De huiskamer van Ed Thatcher, zijn jonge vrouw Susie en hun

dochtertje Ellen, is “cluttered”, volgepropt, en heeft zware kanten gordijnen en een tapijt met rode rozen. De kleine Ellen danst op dit tapijt in het licht van een zonnestraal “behoedzaam tussen de rozen”. (18)

Ellen is een zonnetje, de oogappel van vader Ed. Maar haar moeder stoot het kind vanaf haar geboorte in het ziekenhuis af. Het ornament op het tapijt laat Ellen spelen en haar fantasie in spel opgaan. Het stelt haar als kind tegenover de realiteit van afwijzing en onbegrip door haar moeder die het gezin zal verlaten en niet meer in het verhaal voorkomt. Ellen is rond haar twintigste opgegroeid tot het mooiste meisje van New York en mannen vallen als een blok voor haar. Haar lange rode haar en haar mooie kleding leiden hen af. Ellen personifieert schoonheid - door kleur en gender - tegenover de zakelijkheid en corruptie van de grauwe stad. Geld om van te leven krijgt ze van haar vader. Ze is de theateractrice Elaine, levend in een wereld van namaak, spel en chique restaurants, en als ze haar vader in zijn appartement bezoekt glijden haar ogen over “de verbleekte rode rozen van het tapijt” (199). De herhaling is er nog steeds. Bloemornament wordt, als bij Sissy in *Hard Times* van Dickens, verbonden met het spel van een meisje. Als dit meisje volwassen is, is de rode kleur van de tapijtrozen verbleekt. Ook Ellens eigen appartement wordt opgevrolijkt met ornament, want ze verbergt een saai en lelijk uitzicht op verlaten achtertuinen en bakstenen muren achter een gordijn met een “gevekt dessin van rode en paarse bloemen” (186). In deze context karakteriseert het ornament een milieu dat nog geen weet heeft van het werkelijke modernisme in design en architectuur en niets wil weten van de hardheid van de moderne tijd. Vaak is dit een burgerlijk milieu, want ook een pianokamer in het luxueuze huis van de tante van Jimmy Herf, een weesjongen die later korte tijd met Ellen getrouwd zal zijn, heeft dik en “mosachtig” tapijt op de vloer en geel behangpapier met “zilverig glanzende rozen” (99). En een delicatessenwinkel van de Franse immigrante Mme. Rigaud ademt de vergane glorie en goedkope luxe van een oude tijd evenzeer. Haar kleine huiskamer achter de zaak heeft geel gebloemd behang, oude zalmroze deurgordijnen (portières), een “gaslamp met een bos kristallen eraan”, en een piano waarop foto’s staan (59).

Naar het toekomstige modernisme verwijst *Manhattan Transfer* zijdelings met het personage van de oude en door kanker lichamelijk uitgeteerde architect Specker. Hij leeft op niet-materiële, geestelijke zaken: zijn plannen voor het herbouwen van de stad met wolkenkrabbers van de toekomst, gebouwen van staal en glas (75,

170-171) - gebouwen zoals Mies van der Rohe die ontwierp. Ook Specker is echter een dromer, iemand die bezig is met idealen en het in het werkelijke leven niet heeft gemaakt. Hij wordt de enige eerlijke man van de stad New York genoemd, een karakterisering die zijn utopische ideeën van transparantie door glas verbindt met een moraal van eerlijkheid. Om de grauwheid van de stad weg te nemen, en door die grauwheid de verderfelijke, droomt hij ook van glasachtige gekleurde keramische tegels als nieuw bouw materiaal, "vitreous and superenameled tile" als intens gekleurde gemmen. Jaren later komt de bouwkundig tekenaar Phil Sandbourne op dit idee terug. Hij heeft er op zijn beurt op doorgedroomd terwijl hij in het ziekenhuis lag nadat een vrachtwagen hem aanreed toen hij werd afgeleid door een bloedmooi meisje dat in een taxi voorbij reed - er wordt gesuggereerd dat dit Ellen/Elaine is (170-171). In het ziekenhuis, weg van de realiteit van het stadsleven, denkt hij aan een mix van beton en glanzende keramiek om de wolkenkrabbers kleur te geven. Kleur moet de decoraties van oude stijlen, zoals klassieke zuilenordes, of gotische of romaanse motieven, vervangen - rood noemt hij expliciet, waarmee hij het rode haar van Ellen 'herhaalt':

Verbeeld je deze stad als alle gebouwen in plaats van viezig grijs gedecoreerd zouden zijn met levendige kleuren. Verbeeld je banden van rood rond de bovenranden van wolkenkrabbers. Gekleurde tegels zouden het hele leven van de stad revolutionaliseren... In plaats van terug te vallen op de ordes of op gotische of romaanse decoraties zouden we nieuwe ontwerpen kunnen ontwikkelen, nieuwe kleuren, nieuwe vormen. Als er maar een klein beetje kleur in de stad zou zijn, zou al dit keiharde onherbergzame leven afbrokkelen... Er zou meer liefde zijn en minder scheiding... (257)

Maar om het idee om kleur als heilbrengend 'ornament' in te zetten tegen het zakelijke en harde leven in de stad, een plaats die doet denken aan Coketown van Charles Dickens, wordt hij door zijn vriend hard uitgelachen (258).

NOTEN

1. De Engelse filosoof, jurist en politiek en sociaal hervormer Jeremy Bentham (1748-1832) is bekend door het Utilitarisme dat menselijk handelen beoordeelt op grond van de mogelijke consequenties. Elk individu zou handelen naar wat hem het meeste geluk oplevert, en moraliteit wordt bepaald door het grootste geluk voor het grootste aantal mensen.
2. De belangrijkste kenmerken van dit avant-gardisme in letterkunde zijn: de

nadruk op de positie van het subject, nieuwe subjectiviteit, alternatieve subjectmodellen, complexere structuren, tijdbeleving. Zie Baetens, Houppermans, Langeveld, Liebregts (red.), 2003.

PRIMAIRE LITERATUUR

Baudelaire, Charles, "Over de Essentie van de Lach en over het Komische in de Beeldende Kunst", in *De Wereldtentoonstelling van 1855*, Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot, 1992, 67-84.

Crane, Lucy, Art and the formation of taste. Six lectures by Lucy Crane with illustrations drawn by Thomas and Walter Crane, Londen: MacMillan and Co, 1882.

Dickens, Charles, *Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 1966 (Norton critical edition, red. George Ford, Sylvère Monod).

Dresser, Christopher, *Studies in Design*, Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher, 2002 (Nottingham, A. Goater, 1874).

Horatius, *Ars Poetica*, ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschouwing over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. Schrijvers, Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep, 1980.

Hugo, Victor, "De emancipatie van de groteske en de herontdekking van Goya" in Herwig Todts, *Goya, Redon, Ensor. Groteske schilderijen en tekeningen*, Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2009, 75-81.

Le Blanc, Jean Bernard (abbé), *Letters on the English and French nations; containing curious and useful observations on their constitutions natural and political*, in two volumes, Londen: J. Brindley, 1747, Chapter XXXVI (online UB Leiden).

Plato, "De staat", in *Verzameld Werk*. Derde deel. Nieuwe, geheel herziene uitgave van de vertaling van Xaver de Win, bewerkt door Jef Ector, Rein Ferwerda, Ko Kleisen, Carlos Steel en anderen, Kapellen: Pelckmans, Baarn, Agora, 1999.

Plato, Deel IX, *Het Bestel, Politeia*. In de vertaling van Hans Warren en Mario Molegraaf, Amsterdam: Bert Bakker, 2000.

Poe, Edgar Allan, "Philosophy of Furniture", in *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth: Penguin Books 1984, 462-466 (1840).

Vitruvius, *Handboek bouwkunde*. Vertaald door Ton Peters, Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1997.

SECUNDAIRE LITERATUUR

- Baetens, Jan, Houppermans, Sjef, Langeveld, Arthur, Liebregts, Peter (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde 1910-1940*, Leuven: Peeters, 2003.
- Benjamin, Walter, "Parijs, hoofdstad van de xixe eeuw. Exposé", in *Kleine filosofie van het flaneren*, Amsterdam: SUA, 1992, 13-26.
- Fielding, K.J., "Charles Dickens and the Department of Practical Art", *The Modern Language Review*, XLVIII (1953), 270-277.
- Friedman, Alice, "People Who Live in Glass Houses: Edith Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe, and Philip Johnson", in *Woman and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New Haven en Londen: Yale University Press, 2006, 126-159.
- Gombrich, Ernst, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon 1984 (tweede editie).
- Kroll, Frank-Lothar, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 1987.
- Lodge, David, "The Rhetoric of Hard Times" (1966), in Norman Page (red.), *Dickens. Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook*, Londen/Basingstoke: The Macmillan Press Ltd, 1979, 69-87.
- Mill, John Stuart, "The Mind and Character of Jeremy Bentham", in Dickens, Charles, *Hard Times. An authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary criticism*, New York: W.W. Norton & Company, 1966 (red. George Ford, Sylvère Monod), 316-318.
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe: das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlijn: Siedler, 1986.
- Saisselin, Rémy, *The Rules of Reason and the Ruses of the Heart*, Press of Case Western Reserve University, 1970.
- Swain, Virginia E., *Grotesque Figures. Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity*, Baltimore/Londen: The John Hopkins University Press, 2004.
- Zamperini, Alessandra, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, Londen/New York: Thames & Hudson, 2008 (vertaling van Le grottesche: Il sogno della pittura nella decorazione parietale, 2007).