



] ARCHITECTUUR & KUNST [

[LORE TANGHE]

] ARCHITECTUUR & KUNST [

HOE HEDENDAAGSE ARCHITECTEN ALS ROBBRECHT & DAEM
EEN MEERDUIDIGE EN GELAAGDE ARCHITECTUUR CREËREN
EN WAT DAARIN DE ROL IS VAN KUNST

] ARCHITECTUUR & KUNST [

LORE TANGHE

Promotor: Prof. Dr. Bart Verschaffel

Begeleiders: Drs. Ir.-arch. Maarten Liefoghe, Dr. Ir.-arch. Maarten Vandendriessche

Masterproef ingediend tot het behalen van de academische graad van
Master in de ingenieurswetenschappen: architectuur

Vakgroep: Architectuur & Stedenbouw

Voorzitter: Prof. Dr. Bart Verschaffel

Faculteit Ingenieurswetenschappen

Academiejaar 2009-2010



TOELATING TOT BRUIKLEEN.

DE AUTEUR GEEFT DE TOELATING DEZE MASTERPROEF VOOR CONSULTATIE BESCHIKBAAR TE STELLEN EN DELEN VAN DE MASTERPROEF TE KOPIËREN VOOR PERSOONLIJK GEBRUIK.

ELK ANDER GEBRUIK VALT ONDER DE BEPERKINGEN VAN HET AUTEURSRECHT, IN HET BIJZONDER MET BETREKKING TOT DE VERPLICHTING DE BRON UITDRUKKELIJK TE VERMELDEN BIJ HET AANHALEN VAN RESULTATEN UIT DEZE MASTERPROEF.

31 MEI 2010

LORE TANGHE.

EEN WOORD VAN DANK GAAT IN DE EERSTE PLAATS UIT NAAR PROFESSOR BART VERSCHAFFEL EN MAARTEN LIEFOOGHE DIE MIJ ALS PROMOTOR EN BEGELEIDER HET HELE JAAR BIJGESTAAN HEBBEN. IK WIL HEN DANKEN VOOR DE AANZET DIE ZE MIJ GAVEN, VOOR DE KENNIS DIE ZE HEBBEN WILLEN DELEN EN VOOR HUN OPBOUWENDE COMMENTAREN BIJ IEDERE KLEINE STAP VOORUIT.

OOK MAARTEN VANDENDRIESSCHE EN MAARTEN DELBEKE WIL IK BEDANKEN OM MEE DE KOERS TE BEPALEN VAN DEZE THESIS. ILSE EN NATHAN WIL IK BEDANKEN VOOR HET NALEZEN VAN DE TEKST, HIEROP VOLGDEN DE LAATSTE STAPPEN NAAR DIT EINDRESULTAAT.

EEN AANTAL VAN MIJN VRIENDEN WIL IK BEDANKEN OMDAT IK MET HEN EENS VAN GEDACHTEN KON WISSELEN OVER HET ONDERWERP VAN DEZE THESIS. IK WIL HEN BEDANKEN VOOR DE VOORBEELDEN WAARMEE ZE –SOMS ZOMAAR UIT HET NIETS– OP DE PROPPEN KWAMEN.

VOOR DIT ALLES WIL IK OOK NATHAN EN MIJN OUDERS BEDANKEN, EVENALS VOOR HUN NIMMER AFLATENDE BELANGSTELLING EN BEMOEDIGING, NIET ALLEEN DIT JAAR, MAAR OOK DE VOORGAANDE VIER JAREN.

DEEL ÉÉN: THEORETISCH KADER.

ÉÉN. MEDIA, CODES & RELATIES.

p. 17

- Inleiding.
- Een symbiotische relatie.
- Een welkome gast.
- Een beheerste twist.
- Een architecturaal kunstwerk.

TWEE. ARTISTIEKE OPERATIES.

p. 49

- Inleiding.
- Afwerken.
- Toevoegen van buitenaf.
- Toevoegen van binnenuit.
- Aantasten.

DRIE. HECHTINGSPUNTEN.

p. 81

- Inleiding.
- Raam.
- Muur.
- Vloer.
- Plafond.

DEEL TWEE: CASE STUDY ROBBRECHT & DAEM

INLEIDING. p. 5

CATALOGUS. p. 9

- Koepels Katoen Natie.
- Leading towards the Centre.
- Rubensplein Knokke.
- Dakapartement Meert. Galerie Hurkens. Woning Mys.

BESPREEKING. p. 25

BESLUIT. p. 49

] INLEIDING [

Sinds het modernisme, en in het bijzonder sinds het verschijnen van het dictaat van Adolf Loos *Ornament und Verbrechen* in 1908, zijn ornament en decoratie lange tijd uit de architectuur verbannen. Het was te duur, niet functioneel en in de optiek van Loos bovendien verwerpelijk. Het functionele kreeg gedurende het modernisme voorrang op de vorm: ornament werd verlaten ten gunste van sobere, geometrische basisvormen. Met het grootschalig uitrollen van de principes van het modernisme na de Tweede Wereldoorlog en de massaproductie van losse bouwelementen als vloer, muur, plafond en raam, werd architectuur helemaal vrijgemaakt van *tekens en versiering*. Deze essentialiteit in de architectuur evolueerde na verloop van tijd naar een vorm van banaliteit: het moderne landschap wordt getekend door kale, brute architectuur.

Men voelt vandaag de dag dan ook opnieuw een zekere nood aan een surplus ten opzichte van de architectuur, om zich te wapenen tegen die banaliteit. Men gaat op zoek naar een manier om opnieuw tekens en versiering in de architectuur te introduceren, als dragers van betekenis. De grenzen van de architectuur worden opnieuw afgetast.

Niet zelden wordt aan kunst gedacht als katalysator om betekenis te genereren. Kunst samenbrengen met architectuur is echter geen eenvoudige opgave. Talloze voorbeelden bewijzen dat de zoektocht naar een passende manier om kunst te integreren in architectuur nog niet afgerond is. De boeken *De ferraris en Conscience*¹, *Art + Architecture, strategies in collaboration*², *Art & architecture [Charles Vandenhove]*³ en de teksten⁴ van Bart Verschaffel hebben me geholpen om inzicht te krijgen in de complexe problematiek van kunstintegratie. Langzamerhand, onder meer door een grondige lezing van het werk van Robbrecht & Daem, is wel de idee gegroeid dat kunstwerken niet de enige middelen zijn om betekenis te introduceren in de architectuur. De bijzondere mogelijkheid om betekenis te *maken* wordt in de eerste plaats

gefundeerd op de figuur van de kunstenaar, maar er bestaan ook architecturale middelen om een reflexieve laag vorm te geven. Een aantal 'excentrieke' architecturale elementen kunnen ook de laag vormen die betekenis geeft aan de architectuur.

In deze thesis ga ik dan ook op zoek naar het brede spectrum van hedendaagse methodes om een meerduidige en gelaagde architectuur te creëren.

In het eerste hoofdstuk worden vier strategieën bepaald om zo een reflexieve laag te vormen, bovenop de architectuur. De media en codes die een rol spelen bij het creëren van een betekenisvolle architectuur worden op diverse manieren aaneen gekoppeld, en elk afzonderlijk toegelicht.

In het tweede hoofdstuk wordt er ingezoomd op de artistieke kant van het verhaal. Er wordt nagegaan welke artistieke operaties op de architectuur kunnen uitgevoerd worden –gaande van afwerken, over toevoegen tot aantasten– en welke esthetische effecten daarmee gepaard gaan.

In het derde en laatste hoofdstuk ligt de focus dan weer op de architectuur. Er wordt bekeken hoe die reflexieve laag zich gaat hechten op de essentiële architectonische elementen, zoals die gedurende het modernisme gedefinieerd en geïsoleerd werden. Op welke manier gaat de rol van vloer, muur, plafond, raam veranderen, gaan ze betekenis krijgen in contact met kunst of een andere vorm van reflectie?

Al deze mogelijke relaties tussen architectuur en kunst –of alles wat daarvoor kan doorgaan– worden uitgebreid besproken en geïllustreerd aan de hand van voorbeelden die aansluiten bij de onderwerpen in kwestie.

Nadien wordt dit theoretische kader ook in zijn geheel getoetst aan concreet werk. Hiervoor is de architectuur van Paul Robbrecht & Hilde Daem een geschikte uitvalsbasis. Hun werk lijkt de verschillende vormen van betekenisproductie in de architectuur over de hele lijn grotendeels in te vullen. Hun doordachte omgang met kunst wordt gereflecteerd doorheen hun hele

¹ Davidts, W. (1999).
De ferraris & conscience, stills.
Brussel: De Vlaamse
Gemeenschap.

² Bjone, C. (2009).
Art + Architecture, strategies in collaboration. Basel:
Birkhäuser.

³ Bekaert, G.,
Verschaffel, B., &
Dercon, C. (1998).
Art & Architecture, Charles Vandenhove.
Tournai: La
Renaissance du Livre.

⁴ Zie bibliografie.

oeuvre. Dat oeuvre biedt een brede waaier aan gerealiseerd werk en geniet een ruime bekendheid in binnen- en buitenland.

Robbrecht & Daem geloven enerzijds zeer sterk in de architectuur als discipline, en gebruiken dan ook de architectuurtaal die voortvloeit uit het modernisme. Anderzijds voelen zij ook de nood aan een surplus ten opzichte van die elementaire architectuur, en daarvoor gaan zij samenwerkingen aan met kunstenaars of gaan ze zelf de artistieke toer op. Kunst biedt een surplus ten opzichte van de architectuur, aldus Paul Robbrecht, aangezien ze mogelijkheden heeft die architectuur niet heeft. Ze zijn fundamenteel verschillend van aard:

“Kunst en architectuur verhouden zich op een totaal verschillende manier ten opzichte van de realiteit. Kunst bestaat ‘bij gratie van de reële wereld’: als een reactie op een realiteit of een ervaring. Als een resultaat van een denken over of een voelen van iets dat zich buiten de representatie zelf situeert. Een kunstwerk heeft een referentieel karakter (naar een wereld buiten haarzelf).

*Architectuur is autoreferentieel. Ze verwijst in haar verschijningsvorm naar niets anders dan naar zichzelf. Een huis ziet er niet uit als een huis, het is een huis”.*⁵

Die idee over architectuur sluit goed aan bij het modernistische gedachtegoed. Het is dan ook vanuit een dergelijke architectuur dat zij vertrekken, om nadien een extra laag eraan toe te voegen met als doel het creëren van een betekenisvolle architectuur, of zoals Paul Robbrecht zou zeggen: “om een onvergetelijke plaats te creëren”. In het andere deel van deze thesis wordt, aan de hand van concrete voorbeelden, nagegaan hoe zij kunst – samen met andere hedendaagse vormen van betekenisproductie binnen de architectuur – gaan introduceren in hun architectuur.

⁵ Cassiman, B. (1989). *De architectuur en het beeld, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Antwerpen: deSingel.

[THEORETISCH KADER]

] MEDIA, CODES & RELATIES [

INLEIDING

Om de grenzen scherp te stellen van de verschillende strategieën volgens dewelke een meerduidige en gelaagde architectuur kan gecreëerd worden, is het nodig in deze inleiding even systematisch de verschillende aspecten te overlopen:

De basis voor het vormen van een meerduidige en gelaagde architectuurtaal is zoals voornoemd de architectuur zoals we die kennen voortvloeiend uit het modernisme: het is een set van basiselementen die samen een onderdak vormen en die zo sluitend beantwoorden aan een bepaald programma en een aantal functionele eisen. Ten opzichte van deze *basisarchitectuur* draait het erom een surplus te vinden die opnieuw *tekens of versiering* introduceert. Traditionele decoratie, de versiering bij uitstek, is in de hedendaagse architectuurproductie namelijk not done. De laag die deze tekens en versiering in zich draagt is een reflexieve laag. Ze overschrijdt het functionele, schept een band met de gebruiker, interageert met de omgeving, of zou althans deze intenties moeten hebben. Die laag bestaat uit een element dat fundamenteel verschilt van de *basisarchitectuur* die net beschreven werd. De eigenschappen van de reflectieve laag worden vaak op kunst geprojecteerd, het element is in dat geval een kunstwerk. Maar ook architecturale elementen kunnen deze houding aannemen. Waar het op neer komt, is dat deze architecturale elementen zich gaan *gedragen* als kunst. Het zijn architecturale elementen *in de rol van kunst*. Het *medium* is in dat geval 'architectuur', maar de *code* van zo'n element is 'kunst'.

Als ook de rest van de redenering opgebouwd wordt uit de termen *medium* en *code*, is de basisarchitectuur waarvan vertrokken wordt eigenlijk het medium 'architectuur' met als code ook 'architectuur': de architectuur is gewoon zichzelf.

De reflexieve laag die dan aan de architectuur wordt toegevoegd kan enerzijds bestaan uit het medium 'kunst' met als code ook 'kunst' of anderzijds uit het medium 'architectuur' met code 'kunst': Het is de rol die gespeeld wordt, de code die bepalend is.

De *media* draaien vooral om de middelen die ingezet worden om respectievelijk kunst of architectuur te creëren. Artistieke middelen zijn bijvoorbeeld een schilderij (met als materialen olieverf op doek) of een sculptuur (in keramiek onder andere). Architecturale middelen hebben alles te maken met *bouwen*,

Het zijn middelen –eventueel als deel van een groter geheel– om een gebouw of een constructie te vormen. Ze worden meestal gekenmerkt door een industrieel materiaalgebruik en een grote schaal.

In deze tekst is het zo dat de media kunst en architectuur het werk zijn van respectievelijk een kunstenaar of een architect.⁶ Als we het dus hebben over het medium architectuur met code kunst, dan gaat het in feite om een (architecturaal) element, ontworpen door een architect, dat een (artistieke) meerwaarde biedt aan de rest van de architectuur (de basisarchitectuur).

Bij deze twee mogelijke combinaties, namelijk basisarchitectuur met *kunst* of basisarchitectuur met *architectuur in de rol van kunst*, gaan de twee componenten van die combinaties ook nog onderling een relatie aan. Om de strategieën duidelijk te definiëren, en hen in aantal te beperken, gaan we er van uit dat enkel de twee uitersten mogelijk zijn: enerzijds kan er sprake zijn van *integratie* anderzijds van *confrontatie*. In het eerste geval gaan basisarchitectuur en reflectieve laag één geheel vormen, ze gaan zich op harmonieuze wijze verzoenen. In het tweede geval gaan basisarchitectuur en reflectieve laag mekaar uitdagen,

Als we de twee mogelijke combinaties, met elk twee mogelijke onderlinge relaties optellen, bekommen we dus vier strategieën voor het vormen van een pregnante architectuur.⁷

De bepalende factor in elk van die vier strategieën is de code 'kunst' bij de laag die aan de basisarchitectuur wordt toegevoegd. Als deze laag *te weinig* identiteit heeft om door te wegen ten opzichte van de basisarchitectuur, krijgen we eigenlijk gewoon decoratie die op de architectuur komt. Deze decoratie vormt geen reflexieve laag, omdat ze zelf weinig te zeggen heeft. Het is een voorbijgestreefde architectuur, die sinds het modernisme niet meer gangbaar is.

Gaat, aan het ander uiterste, de code 'kunst' *te veel* doorwegen, zodanig dat van de basisarchitectuur nauwelijks nog iets overblijft, dan is er ook geen reflexieve laag meer te onderscheiden. Als de *architectuur in de rol van kunst* het overwicht neemt, wordt het 'gebouw' *niet meer* ervaren als architectuur. Een voorbeeld hiervan is het Guggenheim museum in New York van Frank Gehry: Dit is het soort gebouw dat zodanig voorbij de grenzen van het functionele gaat, dat het er zelf als kunst gaat

⁶ Nochtans is het medium architectuur, gecreëerd door een kunstenaar ook denkbaar. (bijvoorbeeld De kapel van het niets (2007, Duffel) van Thierry De Cordier). Maar dergelijke voorbeelden zijn in deze thesis niet aan de orde.

uitzien. Richard Serra zei hierover treffend: “I would hope that architects could accept the fact that they are architects and useful as architects and could stop flirting with the notion of being both artist and architect.”

(*Writings/ interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 109.)

Het is tussen deze twee uitersten dat de media, codes & relaties die in dit hoofdstuk beschreven worden, zich situeren. De verschillende strategieën worden hierna uitgebreid besproken en geïllustreerd aan de hand van voorbeelden.

⁷ Medium {code}
+ Medium {code}
=> relatie

Architectuur {arch}
+ kunst {kunst}
=> integratie

Architectuur {arch}
+ kunst {kunst}
=> confrontatie

Architectuur {arch}
+ architectuur {kunst}
=> integratie

Architectuur {arch}
+ architectuur {kunst}
=> confrontatie

STRATEGIE 1

SYMBIOTISCHE RELATIE

Architectuur [arch]
+ kunst [kunst]
=> integratie

Hoewel het huwelijk tussen kunst en architectuur niet altijd probleemloos verloopt, is er toch af en toe ook sprake van een symbiotische relatie tussen beide. Binnen de eenheid van het gebouw is er dan een plaats waar kunst zo is ingepast, dat ze als vanzelfsprekend beschouwd wordt. In deze strategie wordt met *kunst* wel degelijk het werk van een kunstenaar bedoeld.

Kunst kan één geheel gaan vormen met de architectuur, doordat ze ook een architecturale functie in zich draagt. De artistieke ingreep maakt deel uit van de architecturale logica van het gebouw. Architectuur en kunstwerk zijn zo nauw verbonden, dat de grens tussen beide vervaagt. Er is sprake van integratie. Toch is de hand van de kunstenaar nog te herkennen in het kunstwerk.

*De architect roept
de hulp van een
kunstenaar in om
een inherent deel van
de architectuur te
ontwerpen.*

Een voorbeeld van een kunstwerk dat ook een architecturale functie in zich draagt, is de interventie van Aglaia Konrad aan het provinciehuis van Vlaams-Brabant. Dat deze getuigt van een sterke betrokkenheid bij de architectuur, wordt aangetoond in het boek⁹ verschenen naar aanleiding van de bouw van het nieuwe provinciehuis: Als fotografe is Aglaia Konrad intensief bezig met het in beeld brengen van de urbane ontwikkeling van wereldsteden. Haar foto's tonen drukke patronen van stapelingen, herhalingen en verbindingen en herleiden de stad tot een visueel beeld. Voor het provinciehuis heeft ze een donkergele constructie ontworpen. Het opengewerkte volume, onbereikbaar hoog tegen de westgevel, heeft iets van een klein balkon –er is een steunvlak, een borstwering en een overkapping- maar lijkt niet thuis te horen op de monumentale gesloten wand. Het balkon nodigt eveneens uit tot een onderzoekende blik en sluit op die manier aan bij de rest van haar oeuvre. Toch maakt deze constructie ontegensprekelijk deel uit van het gebouw en kan ze ook echt gebruikt worden door de werknemers, zonder harmonie na te streven met de architectuur. Aglaia Konrad maakt het mogelijk om op de tiende verdieping de klimatologisch gecontroleerde werkruimte



Aglaia Konrad, *Het
Balkon*, 1998, Leuven.

Conçalo Byrne
Arquitectos,
Het Provinciehuis.

te verlaten en te genieten van de buitenlucht, van een sigaret of een gesprek, van een panoramisch uitzicht over Leuven¹⁰. De uitbreiding van de constructie ontstond hier niet op vraag van de architect. Het was de bouwheer zelf, het provinciebestuur, die een beperkte groep kunstenaars uitnodigde een voorstel te doen om kunst te integreren in het gebouw. De link met de architectuur en de intenties van de provincie kreeg een centrale rol toebedeeld. Op vraag van de kunstenaar werden wijzigingen aangebracht in de architectuurplannen, en ook in de gehele verschijningsvorm van het gebouw.

Het is ongetwijfeld voor een architect niet vanzelfsprekend op die manier ruimte af te staan aan een kunstenaar. Meestal heeft in deze strategie, waar kunst en architectuur echt één worden, de architect dan ook de teugels in handen. De architect nodigt een kunstenaar uit om één specifiek deel van zijn architectuur te komen ontwerpen. De kunstenaar moet zich schikken in het keurslijf van een opdracht. Als kunst ergens uitgenodigd wordt, dient ze zich als een gast te gedragen. Zo'n samenwerking is dan ook niet voor iedere kunstenaar weggelegd.

Neutelings en Riedijk architecten bijvoorbeeld hadden met Jaap Drupsteen, die als grafisch vormgever gewend is zonder volledige autonomie te werken, bijvoorbeeld wel een geschikte partner gevonden voor het ontwerpen van een Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum. Drupsteen is verantwoordelijk voor het ontwerp van de gekleurde glazen gevel, een abstractie van stills uit films en video's uit de collecties van het instituut. Hier is een werkelijke synthese tussen de disciplines kunst en architectuur ontstaan. Toch kan de kunst niet echt als een apart onderdeel beschouwd worden dat bijdraagt tot de architectuur. De kunst is hier een laagje dat bovenop de architectuur –gevel, muren, balustrades- aangebracht wordt.

⁹ Rabau, E. (2003).
*Het provinciehuis,
Architectuur en
kunstintegratie*. Leuven:
Provincie Vlaams-
Brabant.

¹⁰ Ibidem. Cf. pp. 49-50.



Jaap Drupsteen, *gevel*,
2006, Hilversum.

Neutelings-riedijk,
instituut voor beeld en
geluid.



Robert Barry,
*matglazen balustrades
met woorden*, 1996,
Parijs.

Olivier Debré,
wandschildering, 1996,
Parijs.

Charles Vandenhove,
Théâtre des abbesses.

Binnen deze strategie ontstaat er een wisselwerking tussen de ideeën van de architect en die van de kunstenaar. Het kunstwerk vloeit in die mate ineen met de architectuur, dat het er een essentieel onderdeel van wordt. De architectuur slokt het kunstwerk enigszins op. Met het vervagen van de grenzen tussen kunst en architectuur vervagen ook de grenzen van het auteurschap. De vraag rijst wat de rol van de kunstenaar hier nog is. Wat is de rol van de kunst? Het gevaar dat kunst hier een decoratieve rol krijgt toebedeeld, loert om de hoek.

Blijft de kunstenaar, als oorspronkelijke geestelijke eigenaar van het kunstwerk, als auteur aanzien?

Of gaat het kunstwerk zodanig op in de architectuur dat het onder de hoedanigheid van de architect gaat vallen? Het bestaan van een kunstwerk is vaak afhankelijk van de architectuur als drager. Maakt dat de kunst schatplichtig aan de architectuur? Of is het kunstwerk van dermate groot belang voor het gebouw dat de architectuur zich nederig dient op te stellen?

Het antwoord op deze vragen is niet eenduidig. Dat er in de praktijk een wisselwerking ontstaat tussen beide, komt bijvoorbeeld ook in het werk van Charles Vandenhove naar voren. In *Charles Vandenhove: Art + Architecture* vinden we een beschrijving van één van zijn samenwerkingen met bevriende kunstenaars voor de afwerking of de inrichting van gebouwen: “In zijn Théâtre des Abesses in Parijs kozen Patrick Corrilon, Loïc Le Croumellec en Jean-Charles Blais de de motieven voor de lambrisering van de circulatieruimtes en de dansstudio's. Zo heeft Blais overal in de dansschool het woord ‘dansez’ aangebracht, wat van vriendelijk tot irriterend bevelend kan klinken, en iets van het obsessieve van de bezigheid uitdrukt. Le Croumellec heeft voor de panelen van de foyer en een van de studio's zijn logogrammen van het huis, het

kruis en de menhir opnieuw gebruikt. Corrillon heeft in de gangen de structuur van de weggegraven ondergrond nagetekend. Maar ook al dragen hun ingrepen te veel betekenis om geen kunst te zijn, toch werken ze eerst en vooral als verfraaiing. Vandenhove lijkt uit te gaan van de oude gedachte dat aandacht en zorg voor een voorwerp of een gebouw vraagt om een surplus in de afwerking of de detaillering.”¹¹

Bij dergelijke opdrachten treedt de architect op als regisseur: hij verdeelt de zones onder de kunstenaars en bakent hun terrein af; hij definieert de rol die zij in het gebouw zullen gaan spelen. De rol van de kunstenaar verschilt niet zoveel van die van een ambachtsman. In de 19^e eeuw en daarvoor werd deze aangesproken om het interieur te ‘verfraaien’. Opgeleid als schilder of houtbewerker, was een ambachtsman meest geschikt om fijne accenten af te werken in bijvoorbeeld de lambrisering. De ambachtsman trad op als vormgever van *een* verhaal, niet *zijn* verhaal. Het is deze decoratie die fel bekritiseerd werd met de opkomst van het modernisme: “door middel van kleur en reliëf is het de bedoeling de ruimte te verfraaien, zonder verder een verband na te streven met de constructie, met de rest van de bebouwde omgeving. De ornamenten worden zelfs ingezet om de constructie te verhullen”, luidde de kritiek op decoratie.

Wat maakt dat we in dit geval over *decoratie* spreken en het bij Charles Vandenhove en andere hedendaagse architecten die dit pad bewandelen, toch geneigd zijn het over *kunst* te hebben? Nochtans staan deze werken evenmin op zichzelf. Zonder hun drager, de architectuur, zijn zij onbestaande. Hier geldt de redenering echter *wederzijds*: De motieven voor de lambrisering geven het gebouw een woord of gedachte mee, de architectuur wordt van een betekenis voorzien dankzij de kunst in het gebouw. Veel meer en beter dan de architectuur kan de kunst *beelden* en

¹¹ Bart Verschaffel
in Bekaert, G.,
Verschaffel, B., &
Dercon, C. (1998). *Art
& Architecture, Charles
Vandenhove*. Tournai:
La Renaissance du
Livres, p89.

tekens inzetten. In tegenstelling tot de ornamenten die we in heel wat premoderne gebouwen herkennen, gaat het hier niet om een steeds weerkerend patroon, maar is er geen of nauwelijks herhaling te zien. De variatie die aangebracht wordt zorgt voor telkens een andere beleving van de ruimte, voor steeds nieuwe indrukken. Het is het verhaal van de kunstenaar dat verteld wordt.

Kunstenaars die een samenwerking aangaan met een architect, zijn zich ook wel bewust van deze rol. Toch leeft tot vandaag de dag nog steeds de idee dat kunstenaars die zich met dit soort werk bezighouden hun 'vak' verloochenen: kunst mag niet in dienst staan van een of ander particulier belang, zoals dat van de architectuur. Zo'n samenwerking is echter altijd een zaak van geven en nemen. De architectuur neemt gedeeltelijk beslag op het werk van de kunstenaar, maar ook de kunst gaat zich een deel van de architectuur toe-eigenen. Samen komen zij tot een eenheid doordat geen van beide de andere gaat bruuskeren. Willen architectuur en kunst zich binnen een gebouw verzoenen, dan is een goede band, of op zijn minst een goede verstandhouding tussen architect en kunstenaar, een vereiste. Enkel op die manier kunnen zij erin slagen de symbiotische relatie tussen architectuur en kunst, die we in deze strategie herkennen, in stand houden.

STRATEGIE 2

EEN WELKOME GAST

Architectuur [arch]
+ kunst [kunst]
=> confrontatie

Kunst en architectuur staan in deze strategie als twee tegenpolen ten opzichte van mekaar. Een kunstwerk, hier opnieuw van de hand van een kunstenaar, komt op vraag van de architect of de opdrachtgever in of om een gebouw terecht en gaat op die manier een relatie aan met de architectuur. Het is echter geenszins zo dat beiden met mekaar versmelten. In of om het gebouw vindt een confrontatie plaats tussen kunst en architectuur en het gebouw treedt op als podium voor deze gebeurtenis. In zekere zin doet het kunstwerk het gebouw geweld aan, waardoor er tussen beide een spanning ontstaat, die zich afspeelt in een voortdurend schouwspel. Hoewel het kunstwerk geen architecturale functie vervult, veroorzaakt de spanning die het teweegbrengt, toch een wezenlijke verandering in de ruimte. De ontstane spanning kan van ruimtelijke of institutionele aard zijn, uitgaande van Miwon Kwon's definities van site-specific art:

*"Site specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site."*¹²

*Architectuur
en kunst,
samengebracht met
als resultaat een
confrontatie tussen
beide.*

Een andere manier waarop kunst volgens Miwon Kwon site-specific kan zijn, en meer specifiek in deze context, betrekking kan hebben op een bepaald gebouw, is door in te spelen op de inhoud of sociale/institutionele betekenis van het gebouw. De kunst legt dan een link met wat of wie het gebouw huisvest of met de sociale omgeving waarin het gebouw zich bevindt. Dit kan een vorm van kritiek zijn, een bevestiging, een overdrijving of eender wat.¹³

Deze laatste vorm van spanning is komen we vaak tegen in openbare gebouwen

Annemie Kerckhoven,
Bio-systemen, 1997,
Brussel.

M. Jaspers & partners,
Graaf de Ferraris
kantoorgebouw.



opgericht met minimum 30% subsidies van de Vlaamse overheid. Één procent van de bouwsom dient dan voorbehouden te worden voor de integratie van kunstwerken. Gewoonlijk worden pas na afloop van het voorontwerp kunstenaars uitgenodigd om een ingreep voor te stellen.

In het Graaf de Ferraris gebouw in Brussel bijvoorbeeld, stelde Annemie Kerckhoven voor de conferentiezaal te bekleden met een fries van metalen roosters. Op deze roosters komen dan onder meer afbeeldingen gerelateerd aan 'openbare werken' – één van de diensten die het gebouw huisvest.¹⁴ De kunstenaar maakt hier niet echt een statement met haar werk en de link met (de inhoud van) het gebouw is vrij oppervlakkig. Hoewel er zeker ook geslaagde vormen van kunstintegratie zijn voortkomend uit die 1%-regel, zijn kunstwerken in openbare gebouwen toch al te vaak, zoals in het voorgaande voorbeeld, te gedoseerde toevoegingen. De kunstwerken verbeelden veeleer de ideeën van de kunstenaar zelf dan dat ze het gebouw verder ontwikkelen. Hoewel de kunst zich wel aan bepaalde spelregels houdt die opgelegd zijn door de architectuur, is het voornaamste aspect van het werk toch het verderzetten van het persoonlijk artistiek onderzoek van de kunstenaar. Het kunstwerk kan in concrete plaatsen en situaties wel aanleiding en gelegenheid vinden om hierop in te spelen, maar evengoed zou het dat –eventueel met een lichte wending– elders ook kunnen doen. De context wordt dan gebruikt als drager voor wat de kunstenaar zelf te zeggen heeft.

Bij de ruimtelijke vorm van site-specificity, heeft de kunst een meer voelbaar effect op de totale aanpak van de directe omgeving. Meestal zijn deze ingrepen ruimtelijk, of acteren ze op schaal van het gebouw. Zo is er het werk van Oskar Schlemmer in Rabe House van Adolf Rading. Het wandkunstwerk treedt buiten de traditionele grenzen

¹² Kwon, M. (2002).
*One place after
another*. Cambridge:
MIT Press, p. 12.

¹³ Ibidem, Miwon Kwon,
Cf. p. 14.

¹⁴ Cf. Davidts, W.
(1999). *De ferraris
& conscience, stills*.
Brussel: De Vlaamse
Gemeenschap. Pagina
zonder nr.

van de kunst en vestigt kunst als concurrerende identiteit ten opzichte van het omringende gebouw. Het samenspel van de figuren op een verschillende schaal en de plafondschilderijen vervormen de ruimtelijke kwaliteiten van het interieur.¹⁵ Aangezien het kunstwerk ageert op schaal van de architectuur en de ruimtelijke beleving van het gebouw in zekere zin aantast, is de spanning hier heel sterk voelbaar. De kunst daagt de architectuur uit en het gebouw is de arena voor deze strijd.

Om met behulp van kunstwerken een fysieke spanning in de architectuur te creëren, is het van groot belang samen te werken met kunstenaars die feeling hebben met de driedimensionaliteit van architectuur. Oskar Schlemmer breekt met zijn wandconstructie de overgang tussen twee delen van de ruimte. Dit geeft blijk van een ruimtelijke gevoeligheid die essentieel is voor het creëren van een schouwspel dat betekenis geeft aan de ruimte. Het werk van de kunstenaar dient dus compatibel te zijn met de architectuur, in die zin dat ze dezelfde taal spreken, ook al spreken ze mekaar tegen of gaan ze met mekaar in discussie.

Die boodschap hebben Claes Oldenburg en Coosje van Bruggen zeer goed begrepen. Zij ontwerpen steeds herkenbare gebruiksobjecten -zoals een verrekijker, bestek, een tandenborstel ...- maar dan op schaal van het gebouw. Door de omvang van hun objecten ontstaat een vervreemdende en tegelijkertijd dynamische invloed in en op de omgeving van de sculptuur. Er ontstaat een voelbare spanning tussen kunstwerken en architectuur. Één van de plaatsen waar de relatie tussen hun kunst en de architectuur zeer nauw is, is aan de voormalige Margo Levingalerij in Los Angeles. Een mes klieft er het gebouw in twee, het gebouw vertoont een gapende wonde. Dat grote mes was oorspronkelijk gemaakt van hout en werd gebruikt voor de performance “Il Corso del Coltello” in Venetië. Later werd het tentoongesteld in de Margo Leavin Gallery, samen

¹⁵ Cf. Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 29.



Oskar Schlemmer,
muurkunstwerken,
1931, Zwenkau.
Adolf Rading, Rabe
house.



Klaas Oldenburg en
Coosje van Bruggen,
*Knife slicing through
Wall*, 1989, Los
Angeles.
Voormalige Margo
Leavin Gallery.

met nog meer kostuums en rekwisieten van die voorstelling. In 1989 werd het mes gereproduceerd in roestvrij staal en permanent buiten het gebouw geplaatst, waar het dus een betonnen gevel in twee lijkt te snijden. Uit dit beeld blijkt heel duidelijk het architecturale potentieel van het kunstwerk.¹⁶ Het feit dat Oldenburg en van Bruggen geregeld hun bijdrage leveren aan architecturale projecten, zoals ook de verrekijker aan de hoofdingang van het reclamebureau Chiat\Day in Los Angeles, getuigt van het feit dat ze vaak op één lijn zitten met de architecten in hun denken over kunst en architectuur.

Onoverkomelijk stelt zich echter ook in deze tweede strategie de vraag hoe de rollen van kunstenaar en architect verdeeld zijn. Het mes was oorspronkelijk een ontwerp van de kunstenaars, maar in wiens handen lag de beslissing het te reproduceren? Namen de kunstenaars zelf het initiatief? Of was het de architect die de plaats bepaalde waar dit mes door het gebouw heen zou gaan? Lag de omvang van het mes min of meer vast? Waren het Oldenburg en Bruggeman die er voor kozen de tweede versie in staal uit te voeren? Of de kunstenaars hier uitgenodigd werden om “een kunstwerk met als thema hun mes” te ontwerpen buiten het gebouw, of de opdracht kregen “het mes buiten door een gebouw te laten snijden” of nog een stap verder “het mes op die specifieke plaats die specifieke gevel te laten doorsnijden”, is een niet onbelangrijke nuance. In dat laatste geval zijn kunstenaars vooral vormgevers, maar dat maakt de spanning niet minder groot. De spanning ontstaat dan ook vooral vanuit het verschil in vormtaal. Het kunstwerk hoort thuis in de traditie van de Pop-art waarvan de beeldende taal in schril contrast staat met de sobere vormen van de architectuur. Het kunstwerk geeft een niet te onderschatten speelsheid aan het gebouw, en dat niet alleen dankzij haar iconische taal.

Dit contrast in vormtaal vinden we ook terug bij de confrontatie tussen het werk van Anish Kapoor en de architectuur van Herzog & De Meuron. Op het gelijkvloers van hun

¹⁶ Cf. <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/knifeslicing.htm>.



Anish Kapoor, *sculptuur
gelijkvloers*, New York.

Herzog & de Meuron,
56 Leonard Street.

Tribeca-woontoren in New York, die onmiskenbaar modernistisch is qua architectuur, bevindt zich een kunstwerk van Anish Kapoor. De toren lijkt te steunen op de sculptuur, die, net als andere werken van hem, een spiegelende blob is van roestvrij staal. De plasticiteit van dit kunstwerk staat radicaal tegenover de rechte lijnige architectuur van glas en beton, een spel van gestapelde rechthoeken, die het gebouw kenmerkt. Net als de pop-art kunstwerken van Oldenburg en Bruggeman, lijkt dit kunstwerk de manier om de architectuur iets menselijks te geven, om een link te leggen met de omgeving. De kunstwerken van dit pop-art-duo doen dit via hun herkenbaarheid: het zijn voorwerpen die we kennen uit hun dagdagelijks gebruik, ze staan dicht bij het leven. De ironie speelt ook vaak een rol in hun werk, met een vleugje humor relativeren ze de serieus van de architectuur. Anish Kapoor's werk bemiddelt dan weer tussen architectuur en toeschouwer dankzij zijn schaal, vorm en materiaal. De vorm zorgt ervoor dat het schijnbaar eindeloze ritme van de architectuur gebroken wordt. Het torenhoge gebouw lijkt te steunen op een blob die ieder moment van vorm lijkt te kunnen veranderen en op die manier het geheel uit zijn evenwicht dreigt te brengen. Het stalen kunstwerk is daarenboven ook een geste naar de voorbijgangers toe: de blob heeft een niet te imponerende hoogte en reflecteert de beweging rondom het gebouw.

Hoewel kunst in deze strategie in strijd lijkt te gaan met de architectuur en er hoegenaamd geen eenwording ontstaat tussen beide, is kunst toch van niet te onderschatten belang voor de architectuur. Kunst is en blijft de gast, maar dan wel een zeer welkome gast.

STRATEGIE 3

EEN BEHEERSTE TWIST

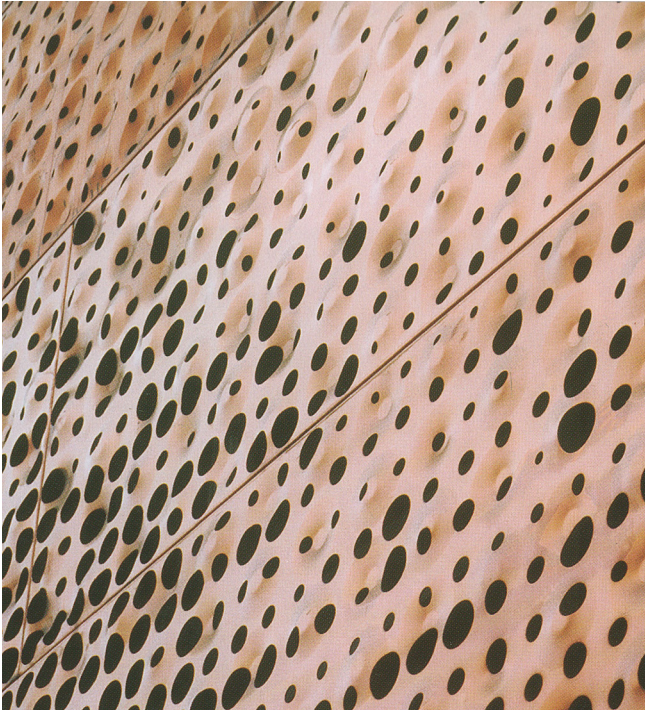
Architectuur [arch]
+Architectuur [kunst]
=> integratie.

Waar de taak van de architect stopt en waar de rol van de kunstenaar begint is een prangende vraag in het thema van kunstintegratie. De term 'kunst' kan hier vrij ruim geïnterpreteerd worden. Het slaat op alles wat tot doel heeft tekens in de architectuur te brengen, betekenis te geven aan de architecturale ruimte, en heeft niets te maken met wat een kunstenaar maakt. In deze derde strategie neemt de architect het heft in eigen handen en gaat zelf een stapje verder dan het puur architecturale. De positie van kunstenaar en architect wordt door één en dezelfde persoon ingevuld. Het gaat dan voornamelijk om bescheiden nuances zoals een patroon in de vloerbedekking, een kleurenschema doorheen het hele gebouw, een lichtstreep tegen de gevel, kleur, reliëf, die aangebracht worden op een architecturaal element.

Een voorbeeld hiervan is de gevel die Herzog & de Meuron ontworpen hebben voor het de Young memorial museum. De koperen platen bedekken de volledige gevel alsook het dak van het gebouw. Ze werden geperforeerd met een constant variërend patroon van kleine gaatjes, gebaseerd op de pixels van een vergrote foto van bomen in het omliggende Golden Gate park. Deze gaatjes voorzien het gebouw van licht en geven een kunstig effect aan de gevel. Het patroon doet denken aan het licht dat gefilterd wordt door de takken van de bomen, maar dan als een abstract kunstwerk, ontworpen door de architecten zelf.¹⁷

*Architecturaal
element krijgt
artistieke
meerwaarde, van
architecten zelf.*

Ook Tjil Vanmeirhaeghe en Carl Bourgeois van Barak architecten legden met het vloerpatroon in de keuken van woning Casteleyn een verfijnde toets in het interieur. Zonder al te nadrukkelijk aanwezig te zijn, breekt dit onregelmatige vloerpatroon het strakke ritme van de vernieuwde woning. De kleuren zijn geabstraheerd uit de kleuren van een bacterie die vaak in de keuken voorkomt. Absoluut niet herkenbaar sluipt deze bacterie, onder de vorm van vlekken gevormd door zwarte en grijze tegels op de vloer, de keuken binnen en zorgt er voor een vleugje humor.



Herzog & de Meuron,
*geperforeerde koperen
gevelpanelen*, 2005,
San Francisco.

Herzog & de Meuron,
De Young Museum.

In elk van deze vier strategieën draait het om het compenseren van het gebrek aan beeldende taalmiddelen van de architectuur. De architect voelt klaarblijkelijk de nood aan een surplus ten opzichte van de architectuur. In tegenstelling tot de vorige strategie, waar het werk van een kunstenaar heel duidelijk de 'andere' is ten opzichte van de architectuur, lijkt het er hier op dat de architectuur hier slechts een klein likje 'surplus' nodig heeft. Inderdaad, accenten als kleur, patroon en reliëf geven architecturale elementen een zeker lichtheid. Maar is dat flinterdunne laagje hier dan niet gewoon *versiering*? Ondanks de gekleurde tegels of het patroon van gaatjes, blijft de vloer hier nog steeds 'vloer' en de gevel nog steeds 'gevel', de elementen blijven heel duidelijk architecturale elementen. Misschien is het wel net die voorzichtige aanpak, die maakt dat het toch geen gewone versiering is, maar kunst. *Versiering* of *decoratie* associëren we eerder met weelderig slingerende krullen, tierende kleuren en patronen zoals we die kennen uit de barok of zelfs de art-nouveau. Bij Herzog & de Meuron en Barak wordt echter heel beheerst een twist aan alledaagse architecturale elementen gegeven. De patronen zijn ook uniek, aangezien er herhaling noch symmetrie optreedt. Ze verwijzen hier naar iets wat buiten het werk zelf ligt en dat is precies een eigenschap van kunst. De kunstwerken –dan toch– roepen ongetwijfeld vragen op, maar ze dienen niet begrepen te worden om aanvaard te worden. De architecturale omgeving wordt niet uit zijn evenwicht gebracht door van deze vorm van kunst: architectuur en kunst lopen rimpelloos in mekaar over.

Als deze werken geen versiering zijn, maar toch kunst, wat maakt dan dat de architect denkt dat hij kunst kan maken? Gaat de architect zich hier dan niet onterecht de positie van kunstenaar toe-eigenen? Het feit dat de architect de taak aan zichzelf laat, maakt het nog moeilijker deze subtiele nuances als kunst te zien. De architect houdt hier de teugels nog strakker in handen dan wanneer hij, zoals in de eerste



Barak architecten,
vloerpatroon keuken,
2006, Gent.
Barak Architecten,
woning Casteleyn.

¹⁷ Cf. Ketcham, D. (2005). *The de Young in the 21st century, a museum by Herzog & de Meuron*. Londen: Thames and Hudson.

strategie, een kunstenaar zou inroept voor het ontwerpen van deze specifieke delen van het gebouw. Het lijkt er op dat hij op die manier wil voorkomen dat versiering te veel de aandacht naar zich toe zou trekken. Of is het net doordat de architect zelf aan de slag gaat dat de versiering zo subtiel is? Het zou een kunstenaar tegen de borst kunnen stoten wanneer hij wordt aangesproken voor een beperkte toevoeging als deze. Wellicht heeft dit veel te maken met de manier waarop de sociale positie van de kunstenaar geëvolueerd is. De hedendaagse kunstenaar is veel zelfbewuster dan bijvoorbeeld een 19^e-eeuwse ambachtsman. In deze voorbeelden staat kunst in zekere zin ten dienste van de architectuur: de versieringen bestaan niet als autonoom element, en mogen ook de architectuur niet verhullen. Het abstracte spel tussen kunst en structuur laat de grenzen tussen beide vervagen. De vloer met patroon en de geperforeerde gevel blijven architecturale elementen, maar dan architecturale elementen die een uitgesproken karakter bezitten en op die manier een tegenpool vormen voor de rest van de architectuur. Om die reden acht de architect zichzelf wellicht in staat ze te ontwerpen. Het is zijn taak om een balustrade, een gevel, een vloer te ontwerpen. Je zou het kunnen zien als een zorgvuldig ontworpen architecturaal element. Zo kan ook een met veel zorg uitgewerkt detail een andere beleving van de ruimte teweegbrengen. De textuur van een materiaal, een doelmatig detail, dragen als een ornament bij tot de architectuur, zij het op een ingetogen manier, steeds ondergeschikt aan de architecturale functie.

Ongetwijfeld zijn er heel wat architecten die aan de hand van kleuren of patronen hun architectuur van een meerwaarde willen voorzien. Toch is een kleurtoets geen garantie op succes. Het is het samenspel van architectuur en/of structuur en die extra toets die bepaalt of zo'n toevoeging geslaagd is. De sereniteit waarmee zo'n ontwerpkeuzes gemaakt worden, bepaalt of ze een nuance leggen in de ervaring van de omvattende ruimte of van het hele gebouw, zonder de harmonie te verstoren.

STRATEGIE 4

EEN ARCHITECTURAAL KUNSTWERK

Architectuur (arch) +
architectuur (kunst)
=> confrontatie.

*Een architecturaal
element krijgt een
aparte behandeling
van de architect zelf.*

Net als in strategie twee, kan een ruimte opgeladen worden door de confrontatie tussen twee verschillende vormentalen. Aldus ontstaat een spanning in of om het gebouw. In deze vierde strategie zijn deze twee vormentalen echter niet kunst en architectuur. Beide worden vertegenwoordigd door architectuur. De architect probeert niet om een 'gelukt geheel' te maken, maar laat architectuur botsen binnen het gebouw. Enerzijds is er de architectuur als stabiele discipline: architectuur als de stille aanwezige, als rigide eenheid, als niet-beeld... zoals we die kennen voortvloeiend uit het modernisme. Anderzijds worden bepaalde architecturale elementen op een theatrale manier uitvergroot. Ze nemen een positie in waardoor ze prominenter aanwezig zijn dan ze uit zuiver structureel oogpunt zouden mogen zijn. Zo'n gebaar is een duidelijke geste naar de toeschouwer, op dezelfde manier als een kunstwerk een toegevoegde waarde biedt aan de architectuur. Architectuur treedt hier dus in de rol van kunst om een reflexieve laag te vormen ten opzichte van de overheersende architectuur.

De grenzen zijn hier echter heel vaag: wanneer wordt een architecturaal element een sculptuur, wanneer blijft het een architecturaal element? Het antwoord ligt niet zo voor de hand. In de eerste plaats blijven ze een 'architecturaal brokstuk'. Maar doordat zij toch die extra aandacht opeisen, geven ze meer gewicht aan een gebouw. De architectuur wordt minder vrijblijvend. Zo'n element vestigt de aandacht, legt een focus. Vaak gaat het hier om een structureel element dat wordt uitvergroot, want een structuur vormgeven, dat is op zich toch al een kunst.

In welke mate architecten deze strategie toepassen als bewuste keuze, blijft een vraag. De dakstructuur van Provinciaal domein 'De Boerekreek' is een fijn staaltje architectuur. Of is het kunst? De gewenste ruimtelijkheid dicteert de spanten. Toch hadden Coussée en Goris wellicht andere –eenvoudigere, goedkopere,



Coussée & Goris
Architecten,
dakstructuur, 2008,

Sint-Laureins.
Coussée & Goris
Architecten, De
Boerekreek.

vanzelfsprekendere – manieren kunnen bedenken om deze te realiseren. Hier wordt echter heel bewust gekozen voor een verfijnd uitgewerkte structuur. Doorheen de manège ontstaat een ruimtelijke spelende beweging van concaaf naar convex gaande spanten, vast geënt op de groeiende en krimpende tegenbeweging van het dakvlak.¹⁸ Deze structuur maakt de ruimte tot wat ze is, geeft de ruimte identiteit. Ze is uitgesproken aanwezig in de ruimte en isoleert zich op die manier van de rest van het gebouw – niet fysiek weliswaar.

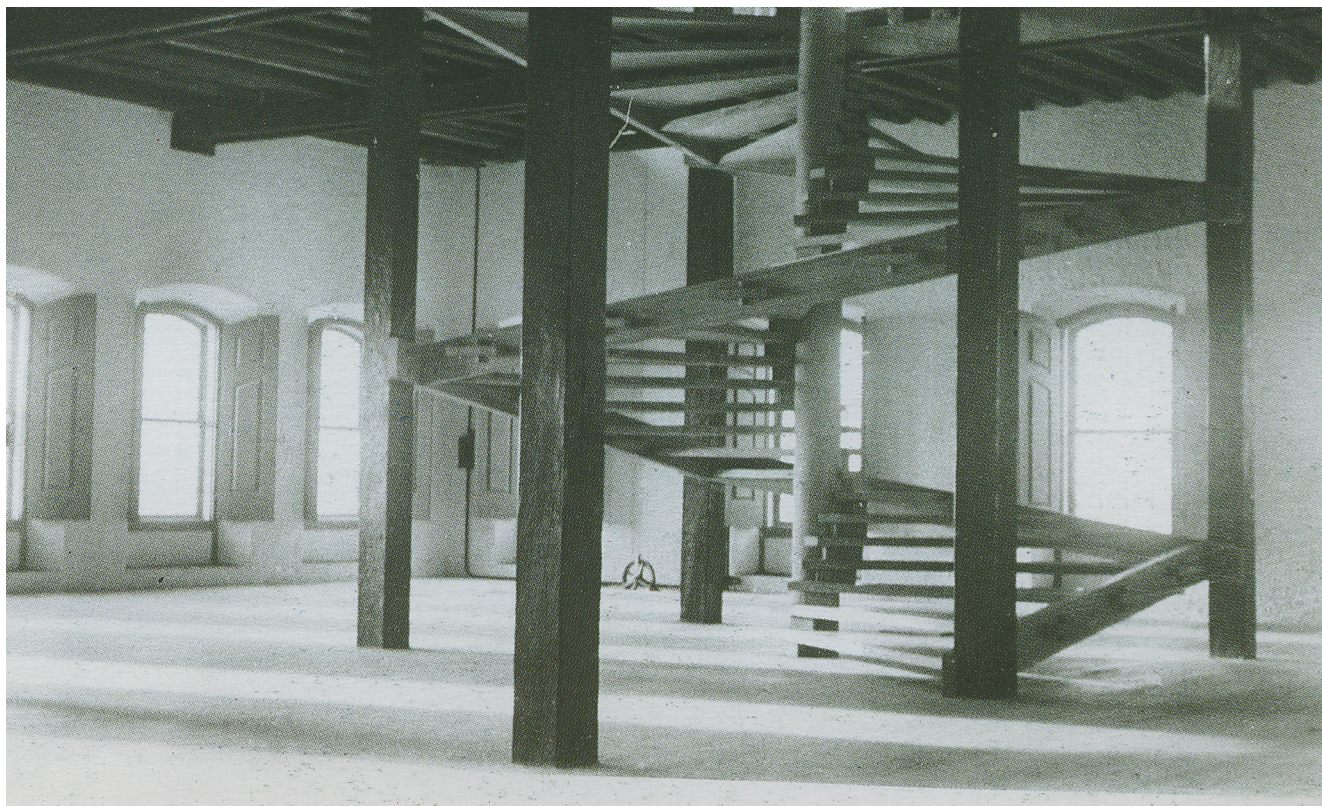
Het feit dat deze elementen zich hier isoleren van de rest van het gebouw, geeft hen eveneens een rol van gast. Architectuur als gast binnen de architectuur. Gast, omdat ze zich opvallend gedraagt binnen een verder sobere omgeving. Die sobere omgeving is wel een voorwaarde om een architecturaal element te kunnen isoleren. Een leegte rondom legt het accent op het architecturaal brokstuk in kwestie. Op die manier wordt een imaginaire sokkel gecreëerd. Net zoals de neutrale witte ruimtes van een museum een sokkel zijn voor kunst, zo cijfert de rest van de architectuur zichzelf hier weg, om het ‘architecturale kunstwerk’ in de kijker te zetten. De elementen die in deze strategie ‘architecturale kunstwerken’ genoemd worden, belichamen een optelling van architectuur en kunst. Ze zijn onbetwistbaar architecturale elementen, maar verschillen van hun soortgenoten in de manier waarop ze niet stilzwijgend in de ruimte staan of de ruimte vormgeven.

Lina Bo Bardi en Luis Barragán plaatsen elk een trap in de ruimte als “objet trouvé”. Binnen de overigens sobere architectuur krijgt de trap bij hen een extra portie aandacht. Luis Barragán maakte in zijn eigen woning in Mexico City een dermate slanke trap, zonder leuning, dat hij niet bedoeld lijkt om gebruikt te worden. Bovendien eindigt de trap bij een deurtje dat schijnbaar altijd gesloten is.

Cf. Bundel opgemaakt
n.a.v de tentoonstelling
‘Designing Together’
[Witte Zaal Gent,
25/09-31/10/2009]

Luis Barragán, *trap*,
1948, Mexico City.
Luis Barragán, eigen
huis en studio.





Lina Bo Bardi, *trap*,
1959, Salvador.
Lina Bo Bardi, Solar do
Unhão.

De nieuwe trap die Lina Bo Bardi ontwierp voor het vernieuwde Solar do Unhão in Salvador, Brazilië, is dan weer heel nadrukkelijk aanwezig. Verder lijkt de ruimte vrijwel in haar authentieke gedaante bewaard, maar de trap zwiert zich in een sierlijke beweging midden in deze ruimte omhoog. De trap is hier zo breed en tegelijk zo verfijnd van structuur, dat hij zich bijna als één van de kunstwerken in de ruimte gaat gedragen.

Er vallen verschillende redenen te bedenken waarom architecten besluiten om plots op deze manier de aandacht te trekken. Het zou een manier kunnen zijn om een kamer te *vullen*. In ruimtes zoals de manège van de Boerekreek geeft zo'n element de ruimte wat body. Het onderscheidt de hal van gelijkaardige loodsen. Mogelijk is het ook een manier om dynamiek in de ruimte te brengen. De anders zo statische architectuur wordt in beweging gebracht dankzij de vlotte lijnen van zo'n element. Wat de trappen van Lina Bo Bardi en Luis Barragán beterft, zij lokken de toeschouwer naar zich toe, de trap op. In elk van deze gevallen wordt de architecturale stilte doorbroken.

] ARTISTIEKE OPERATIES [

INLEIDING

Nu we bekeken hebben volgens welke strategieën een pregnante architectuur gevormd kan worden, is het van belang na te gaan welke de effecten zijn van de juxtapositie van architectuur en kunst. In dit hoofdstuk wordt daartoe ingezoomd op de kunst. Welke artistieke operaties kunnen uitgevoerd worden op de architectuur? Wat betekent kunst voor architectuur? Wat *doet* kunst met architectuur?

Kunst heeft het voorrecht ten opzichte van de architectuur dat ze *kan* en *magspreken*. Het is kunst die, dankzij haar referentiële karakter, aan architectuur de mogelijkheid biedt een positie in te nemen, maar tegelijk ook zelf een positie inneemt ten opzichte van de architectuur of het gebouw. Ze heeft de mogelijkheid te denken, te voelen en te spreken in een reactie op de reële wereld. Kunst kan zich op verschillende wijzen verhouden tot de Wereld en tot de architectuur.

AFWERKEN

Ten eerste kan kunst een positieve houding aannemen ten opzichte van de architectuur; Ze heeft dan tot doel de architectuur te versterken in wat ze doet, de architectuur *compleet* te maken. Die aanvullende rol van kunst –of al wat daar moet voor door gaan- gaat om het *afwerken* van de architectuur. Het gaat hier echter niet zozeer om kunst die architectuur afwerkt, maar veeleer om de artistieke operatie “afwerken van de architectuur”, wat verschillende invullingen met zich meebrengt, zoals verderop in dit hoofdstuk aangetoond wordt met voorbeelden.

AANTASTEN

Ten tweede kan kunst ook een negatieve houding aannemen ten opzichte van de architectuur. Ze zal de architectuur, in haar gewone verschijningsvorm, *aantasten*. Opnieuw gaat het hier om de artistieke operatie van het aantasten. Dit kan letterlijk inhouden dat de architectuur *beschadigd* wordt, en dat wat daarna overblijft als kunst gezien wordt. Maar het kan ook kunst zijn die toegevoegd wordt en daardoor het *gelaat* van de architectuur *wegneemt* of de geloofwaardigheid *aantast*.

Bij *afwerken* houdt de artistieke operatie die op de architectuur wordt uitgevoerd in dat het verhaal van de architectuur wordt vervolledigd. Daar kan niets meer bij aangevuld worden. Bij *aantasten*, wordt het verhaal van de architectuur daarentegen abrupt onderbroken. De architectuur krijgt niet de kans om uit te spreken, ze wordt eigenlijk bekritiseerd. *Daartussenin* zit de derde artistieke operatie *toevoegen*. Er wordt letterlijk iets toegevoegd aan de architectuur, waardoor het verhaal van de architectuur in vraag gesteld wordt. Er ontstaat een dialoog tussen de architectuur en de toevoeging. Er ontstaat een zekere spanning tussen beide, een zich wederzijds stimulerende polariteit. Die toevoeging kan letterlijk om kunst gaan, 'de andere' ten opzichte van de architectuur. Door hun verschillende esthetische identiteit worden de twee dan ten opzichte van mekaar geplaatst als in een *collage*.

Maar de twijfel kan ook van binnenuit komen: een 'architecturale toevoeging', van een andere aard dan de overheersende architectuur, creëert zeker ook een soort spanning. Door het onderscheid met de rest van de architectuur, gaan we zo'n element zien als een *architecturaal fragment*.

Deze derde artistieke operatie van het *toevoegen* wordt ook gedeeltelijk door Christian Bjone genoemd in *Art + Architecture, strategies in collaboration*.¹⁹ Hij heeft het daarin over de collage en het architecturaal fragment als één van de weinige manieren waarop kunst en architectuur zinvol ten opzichte van mekaar kunnen staan. De precieze invulling die hij aan deze ideeën geeft, strookt niet helemaal met de uiteenzetting in dit hoofdstuk. Waar ze echter wel op één lijn zitten, wordt een voorbeeld van hem aangehaald om dit aan te tonen.

TOEVOEGEN

¹⁹ Bjone, C. (2009).
Art + Architecture,
strategies in
collaboration.
Basel: Birkhäuser.



Roze kamer, 1883,
Milaan.
Fausto and Giuseppe
Bagatti Valsecchi, Villa
Bagatti Valsecchi.

AFWERKEN

Het ideaalbeeld voor een architect is vaak dat zijn architectuur kan overleven zoals ze bedoeld is. Heel wat architecten hopen –stiekem– dat hun architectuur niet aangetast wordt door het leven. Het bewonen of gebruiken van een gebouw laat echter ongetwijfeld zijn sporen na. Architectuur is dan ook het sterkst als ze niet opgaat in het leven, dus voor het gebruik of na het vertrek van de bewoners. De architect streeft er daarom naar om een gebouw af te leveren dat *af* is, om het te wapenen tegen het leven. De strategie hiervoor is het gebouw volledig af te werken, alles vast te leggen. En afwerken houdt in dat er ook details toegevoegd worden, dat het gebouw versierd wordt.

DECORATIE

In traditionele architectuurvormen werd *decoratie* ingevoerd om het gebouw te bezetten. Decoratie zorgt ervoor dat plantenbakken op de vensterbank, tapijten op de vloer, kaders aan de muur... –die allen sporen zijn van het leven– overbodig worden. Het gebouw wordt aangekleed met sierlijsten, mozaïekvloeren, gebeeldhouwde gevels en schouwen, plafond- of wandschilderijen. Deze kunst is niet autonoom en krijgt alleen betekenis dankzij haar relatie met de architectuur.

Decoratie is vooral bedoeld om *mooi* te zijn, om de architectuur te laten schitteren. De decoratie kunnen we zien als de premoderne notie van het *prachtige*, zoals die door Bart Verschaffel wordt samengevat in *Over pracht en moderne schoonheid*. “Het prachtige staat voor het surplus in de verschijning van datgene wat zich op een gelukke manier toont”²¹ en “Het prachtige wordt niet ter wille van zichzelf –‘esthetisch’- genoten. De pracht wordt steeds gezien en begrepen als datgene wat de aanwezigheid intensifieert van wat op zichzelf waardevol is of een belang heeft.”²² Veelal lijkt men te denken dat hoe weelderiger die decoratie is, hoe meer ze de architectuur intensifieert en *aanzien* geeft. Vandaar ook dat de decoratie vooral wordt aangebracht in representatieve ruimtes of op gevels. Een voorbeeld daarvan

²⁰ Hoewel ‘versieren’ en decoratie in het eerste hoofdstuk beschouwd werden als middelen van een voorbijgestreefde architectuur, benoemen ik ze toch als mogelijke artistieke operatie. Dit betekent niet dat decoratie hier als ‘kunst’ beschouwd wordt, maar wel als één van de mogelijkheden om de architectuur af te werken.



Donald Judd,
Stack Sculptures,
1968, Kansas City.
The Nelson Atkins
Museum.

is het laat 19^e eeuwse palazzo gebouwd door de broers Bagatti Valsecchi in Milaan dat nu dienst doet als museum. Op de voornaamste verdieping vormen de weelderige huiskamers een schitterende neorenaissance-setting. In *de roze kamer* bijvoorbeeld sieren cassettes met houtsnijwerk het plafond, een met krullen versierde kroonlijst gaat rondom de kamer, de deur wordt geflankeerd door marmeren pilasters en de vloer is vrij sober in hout, maar wel met een driehoekenmotief.²³ Deze manier van decoreren was een heel gangbare methode om een gebouw af te werken, vooraleer de twintigste-eeuwse idee bestond dat kunst de belichaming is van een betekenis. De werken werden uitgevoerd door een ambachtsman: Een stukadoor, houtbewerker, schilder of beeldhouwer bracht de patronen aan. Plafondschilderijen moesten bijvoorbeeld wel een door de bouwheer of architect gekozen thema verbeelden, maar dat ging dan meer om het *programma* en die kunst zocht niet echt contact met de architectuur.

Zoals gezegd werd met de opkomst van het modernisme, en vooral na Adolf Loos' *Ornament and crime* decoratie uit de architectuur verbannen. Desalniettemin bleef het verlangen van de architect bestaan om een architectuur te maken die niet zou aangetast worden door het leven. Één mogelijkheid om dan een architectuur te *beschermen* tegen de aantasting door ingebruikname is door architectuur te creëren die *op zich* helemaal afgewerkt is. Deze *perfectie* in de architectuur kunnen we associëren met minimalisme in de kunst. Minimal Art gaat over de afwezigheid van (realistische) beelden, bevat een streven naar geometrische perfectie en de verhoudingen –in het bijzonder die van de aanschouwer tot het object– gaan een belangrijke rol spelen. Donald Judd gaat met zijn *Stack sculptures* ook de lege ruimte tussen de boxen integreren en deel laten uitmaken van het geheel. Hij tracht niet zozeer de aandacht op zijn *Stack sculptures*, een reeks rechthoekige dozen

PERFECTIE

²¹ Bart Verschaffel, Over pracht en moderne schoonheid, p. 1.

²² Ibidem, Bart Verschaffel, p. 2.

in een verticale rij tegen de wand, te vestigen, maar eerder de ruimte waarin ze staan opgesteld zichtbaar te maken of te articuleren. Die eenvoudige compositie van eenvoudige elementen is typerend voor zijn oeuvre. Hij werkt met uitgesproken industriële materialen: gelamineerd hout, gegalvaniseerd ijzer, aluminium en laat zijn werken uitvoeren door gespecialiseerde vaklui. Zijn werk roept niet alleen qua materiaalgebruik veel gelijkenissen op met de architectuur. Anders dan beeldhouwers wil hij geen imaginaire wereld laten opgaan uit het materiaal dat hij bewerkt, maar wil hij de reële wereld omvormen, zoals architecten.

De architectuur die op een gelijkaardige manier streeft naar een poëtisch minimalisme wordt tevens gekenmerkt door een strenge eenvoud en het gebruik van 'eerlijke' materialen met een hoge functionaliteit. Alle overbodige structuur- en constructiedelen worden weggelaten, zodat er enkel nog een zuivere vorm overgehouden wordt. Die sobere, ornamentloze en 'zuivere' stijl vormt in zekere zin een *volle leegte* die geen verdere toevoeging *verdraagt*.

Een voorbeeld hiervan is het Barcelona-paviljoen van Mies van der Rohe. Het exclusieve materiaalgebruik (travertijn voor de sokkel, verchromde stalen kolommen, muurpanelen van marmer, wanden van onyx en glas) en de reductie van elementen als plinten, deur- en raamprofielen resulteert in een rijke detaillering, geen standaardoplossingen. De *pracht* van het gebouw komt hier voort uit het schitteren van de materialen. De patronen in het travertijn en het marmer worden hier zeker ook op een decoratieve manier ingezet, maar de schittering komt hier dus voort uit de architectuur *zelf* en dat is voor deze modernistische strekking aanvaardbaar. Het gebouw komt haast klassiek over en is op zichzelf al zo compleet dat inrichting overbodig is. De architectuur wordt hier zelf kunstobject. De architectuur bevriest tot een beeld.

PERFECTIE



Ludwig Mies van der
Rohe,
Barcelona paviljoen,
1929 (reconstruction
1986), Barcelona.



Jean-Charles Blais,
Dansez, 1996, Parijs.

Charles Vandenhove,
Théâtre des Abbesses.

Als architectuur niet zelf beeld wordt, maar ze wil met de hedendaagse middelen toch *afgewerkt* zijn, dan heeft ze kunst nodig. Moderne architectuur bezit niet genoeg tekens om een gebouw volledig af te werken. Kunst zorgt dan voor de *finishing touch* waardoor het voor de bewoner of gebruiker moeilijk wordt nog binnen te komen en alles te verknoeien met meubels en inrichting. Charles Vandenhove heeft de gewoonte op deze manier een in zekere zin *dwingende* architectuur te maken. De middelen die bij hem worden ingezet –vloerpatronen, beschilderde lambrisering, beeldhouwwerk aan de gevel- verschillen de facto niet zoveel van de decoratieve middelen van weleer. Het verschil met decoratie zit hem meer in het statuut dat kunst nu heeft. Diegenen die de verfraaiingen bij Vandenhove uitvoeren zijn *kunstenars* en geen *ambachtsmannen*. In de eerste plaats zijn zij bezig met hun persoonlijk artistiek onderzoek, en bij wijze van uitzondering stellen zij hier hun diensten ter beschikking van de architectuur. Net als decoratie gaat kunst bij Vandenhove zodanig op in de architectuur, dat ze er deel gaat van uitmaken. Toch dragen de ingrepen bij Vandenhove, zoals Bart Verschaffel al zei, te veel betekenis om geen kunst te zijn.²³ De architectuur gaat er dankzij deze artistieke toevoegingen onaantastbaar uitzien.

Cf. <http://www.casemuseomilano.it/en/index.php>.

AANTASTEN

Een tweede artistieke operatie die een toevoeging kan uitvoeren op architectuur, is het aantasten van de architectuur. Het is een manier voor kunst om zich af te zetten tegen de architectuur, om kritiek te uiten op de architectuur, maar ook op het gebouw. Kunst gaat de architectuur dusdanig behandelen dat haar negatieve houding ten opzichte van de architectuur blijkt. Ook kan de operatie de architectuur zodanig vervormen, beschadigen, dat het uiteindelijke resultaat van de operatie als kunst beschouwd wordt.

Dat kunst een uitstekend medium is om kritiek te uiten, daar bestaat geen twijfel over. Kunst wordt gelinkt aan 'openbaarheid', maar staat los van de gedisciplineerde aandachtsruimte gecreëerd door de media, zoals Bart Verschaffel stelt in *De zaak van de kritiek*.²⁵ Kunst biedt een unieke spreekbuis voor persoonlijke ideeën over en commentaar op de maatschappij in het algemeen en haar directe omgeving in het bijzonder. Kunst in direct contact met architectuur, kan haar positie benutten om de architectuur aan te tasten als vorm van kritiek.

ANARCHITECTURE

Een heel ingrijpende en letterlijke manier om dit te doen, is volgens de werkwijze van kunstenaars als Gordon Matta Clark. Hij maakt deel uit van een selecte groep kunstenaars die, gedurende de late jaren '60 tot de jaren '70 in Amerika een symbolische rebellie uitten tegen architectuur als een vorm van autoriteit en politieke controle. We kunnen hun kunst ook *anti-architectuur* noemen, of *Anarchitecture* zoals Gordon Matta Clark het noemde: een combinatie van "anarchie" en "architectuur".²⁶ Ook Chris Burden valt in deze traditie te plaatsen met zijn in 1986 gerealiseerde werk *Exposing the Foundation of the Museum*, een reeks van drie gaten, elk voorzien van een trap, in de museumvloer van het MOCA in Los Angeles. Zelf zei hij over dit werk:

²⁵ Bart Verschaffel, *De zaak van de kritiek*, p. 2.

²⁶ Cf. Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 115.



Chris Burden, *Exposing
the Foundations*,
1986/2008, museum
of contemporary art,
Los Angeles.

"It was really a work about the nature of the structure that calls itself a museum, I think it's partially a reaction to all the big, sort of monumental architecture that's being done, getting very prominent architects to design art museums, without consideration of the collection, or to the detriment of the idea of collecting. In other words, it's always easier for a board of trustees to raise money for a fancy new building by a famous architect than it is to raise funds to build an important collection."²⁷

Burdens aanval op de architectuur is agressief en confronterend. De architectuur is hier eigenlijk zijn schietschijf voor de hele hypocrisie van het museumwezen.

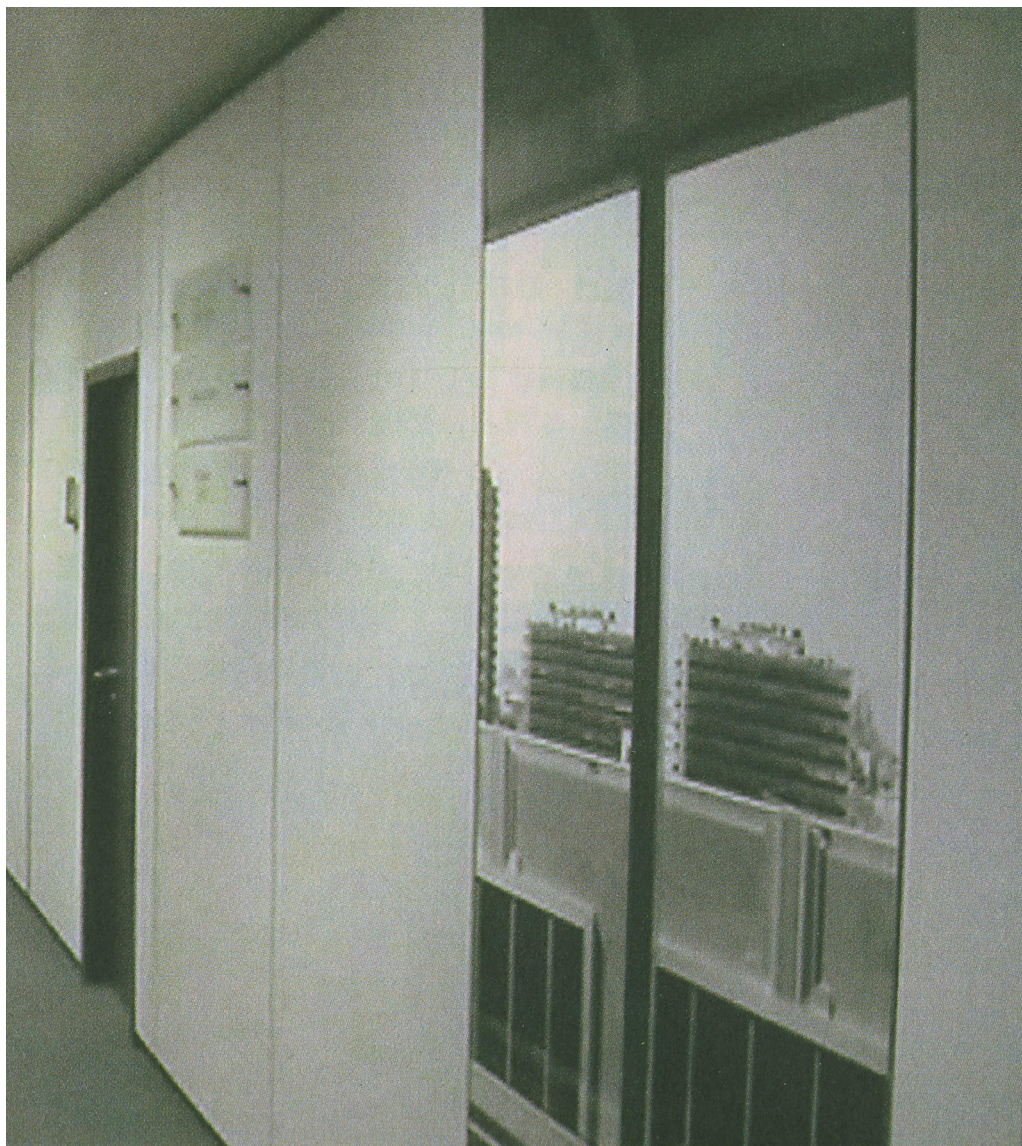
Een dergelijke vorm van kritiek op de dominantie van architectuur is ook vaak het resultaat van de kunstwerken gerealiseerd met de opgelegde 1%-regel voor openbare gebouwen opgericht met minimum 30% subsidies van de overheid. Dit programma moest publieke kunst tot bloei brengen, maar geeft in praktijk niet altijd evenveel bewegingsvrijheid aan kunstenaars. In het boek *De Ferraris en Conscience*²⁸ over de kunstintegratie in desbetreffende overheidsgebouwen, verwijst ook Wouter Davidts naar deze negatieve houding van kunstenaars. Ze komt volgens hem voort uit een instinctief of traditioneel wantrouwen als eerste reflex bij de vraag om te participeren in een officieel project van 'kunstintegratie': "De kunst neemt, als haar toch gevraagd wordt iets te zeggen, de gelegenheid te baat om op een ingewikkelde en positieve manier 'neen' te zeggen."²⁹ Hierbij zou het werk van Richard Venlet als voorbeeld kunnen dienen: Hij schilderde fotografische doorzichten in zwart-wit in de gangen van De Ferraris. Deze beelden bieden het uitzicht op Brussel, dat er zou zijn indien het niet verborgen werd door de muren, door de architectuur. Op die manier maakt hij eigenlijk ramen waar er geen ramen zijn, hij geeft bloot wat de architectuur verbergt.

1% - REGEL

²⁷ <http://www.ladowntownnews.com/articles/2008/09/15/entertainment/09-15-08-entertainment01.txt>

²⁸ Davidts, W. (1999). *De ferraris & conscience, stills*. Brussel: De Vlaamse Gemeenschap.

²⁹ Ibidem, Wouter Davidts, p. 17.



Richard Venlet, *werk
zonder titel*, 1997,
Brussel.

M. Jaspers &
partners , Graaf de
Ferrarisgebouw.

De keuzes gemaakt door de architect worden in twijfel getrokken, wat eveneens een vorm van *aantasten* is. Richard Venlet zegt echter zelf dat zijn werk verankering zoekt in de architectuur, maar dat het niet juist is zijn werk te beschouwen als een mogelijke verbetering van de architectuur. Hij wil de architectuur niet op haar plaats zetten en vindt een dergelijke vorm van kritiek, of institutionele kritiek in het algemeen, te gemakkelijk.³⁰ Vandaar wellicht dat Wouter Davidts in zijn theorie, als hij het over de negatieve houding heeft die hij *afwijzing* noemt, een ander soort kunstwerken bedoelt. Hij heeft het over kunst die de pretenties van het gebouw, de bedoelingen van de opdrachtgever, de gewichtigheid van wat men daar bedisselt, wil storen. Het gaat om kunst die bewust misplaatst wil zijn, zegt hij, en wrevel wil opwekken om de eigen wrevel te doen voelen. Een voorbeeld van zijn model is het werk van Johan Tahon in De Ferraris. Gewoonlijk werkt Tahon in donkere, vochtige ruimtes, maar hier liet hij in de inkomhal het uiterst kwetsbare beeld 'Essovisioen' plaatsen, fel verlicht, omringd door een spiegelende steen.³¹ Het beeld lijkt er geenszins thuis te horen en doet zodanig zijn zin dat het voor de architectuur een storende factor wordt. Ook die brutale afwijzing is een vorm van *aantasten*.



Johan Tahon,
Esso-visioen, 1997,
Brussel.
M. Jaspers &
partners, Graaf de
Ferrarisgebouw.

De aantasting hoeft dus niet altijd heel letterlijk schade aan een gebouw te zijn, een gebouw wordt ook aangetast wanneer het zoals, in de voorbeelden hierboven, zijn gezicht verliest. De kunstenaar kan dit ook bekomen door de representativiteit van een gebouw te minimaliseren of zelfs weg te nemen. Hij *doet* iets met het gebouw, de architectuur wordt op een onverwachte manier ingezet om de kunst te laten spreken en tegelijk wordt de architectuur het zwijgen op gelegd. De artistieke strategie bijvoorbeeld van Christo en Jeanne-Claude bijvoorbeeld is om grote opvallende bouwwerken met doek of andere stof 'aan te kleden'. Het inpakken van gebouwen of objecten leidt tot de abstractie van deze onderwerpen. Zo hebben ze onder andere

³⁰ Ibidem, interview met Richard Venlet (Brussel, 30 maart 1998), pagina zonder nummer.

³¹ Ibidem, Wouter Davidts, Cf. pp. 17-18.



Christo & Jeanne-
Claude, *Wrapped*
Reichstag, 1995,
Berlijn.

GELAAT WEGNEMEN

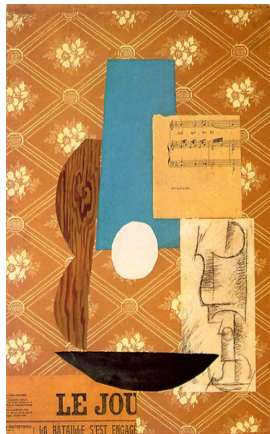
de Rijksdag in Berlijn in 1995 ingepakt gedurende 14 dagen. Dit gebouw wordt gekenmerkt door voortdurende veranderingen en verstoringen: gebouwd in 1894, beschadigd door een brand in 1933, bijna vernield in 1945 en uiteindelijk hersteld in de jaren '60, bleef het steeds het symbool van de democratie en is het dan ook een bijzonder belangrijk gebouw in Duitsland. Gedurende twee weken creëerde het zilveren weefsel een weelderige stroom van verticale plooien die de eigenschappen en proporties van de imposante structuur benadrukte, maar tegelijk zijn representatieve gevels wegnam. Hiermee werd de Reichstag voor een korte periode herleid tot zijn essentie. Hoewel de kunstenaars zelf beweren dat hun werk puur esthetisch bedoeld is³², schuilt in deze reductie van de realiteit ook een vorm van kritiek: de zo representatieve architectuur wordt gerelativeerd, een deel *overbodigheid* wordt blootgelegd. Dit kunstwerk heeft ongetwijfeld ook tot gevolg dat mensen 'met andere ogen' gaan kijken naar hun omgeving.

³² Cf. <http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml>.

TOEVOEGEN

Minder dwingend dan de architectuur die volledig afgewerkt is, is de architectuur die nog ruimte laat voor dialoog. Architectuur waaraan een artistieke toevoeging gedaan wordt, gaat als het ware een gesprek aan met die toevoeging. Het is overigens dankzij die toevoeging dat architectuur iets kan zeggen. Datgene wat aan de architectuur wordt toegevoegd, zal niet zozeer een positieve of een negatieve houding aannemen ten opzichte van de architectuur, maar zorgt voor een evenwichtig samenspel. De toevoeging is geen vervollediging van het verhaal van de architectuur (zoals bij afwerken), het is geen onderbreking van het verhaal (zoals bij aantasten). Het is eerder een vraagstelling bij het verhaal van de architectuur. Daarna is het aan de architectuur om zo precies mogelijk te antwoorden. De toevoegingen die aan de architectuur gedaan worden, zijn afkomstig van twee kanten en veroorzaken dan ook twee verschillende esthetische effecten. Enerzijds is er datgene wat van buitenaf komt, de kunst als 'andere', waarmee architectuur in dialoog gaat. Architectuur en toevoeging worden over, naast, in mekaar geschoven, het resultaat hiervan is de collage. Anderzijds is er datgene wat van binnenuit aan de architectuur wordt toegevoegd. Deze toevoegingen komen vanuit de architectuur, of zelfs het gebouw zelf. Architecturale fragmenten krijgen een ander statuut dan de overheersende architectuur en creëren daardoor ook dualiteit.

TOEVOEGEN VAN BUITENAF COLLAGE



Pablo Picasso, *Gitaar, partituur en glas*, 1912, McNay Art museum, Texas.

Collage is een strategie die Christian Bjone in *Art + Architecture, strategies in collaboration* naar voor schuift als één van de weinige manieren waarop kunst en architectuur betekenisvol kunnen samengaan³³. Het woord 'collage' is afgeleid van het franse 'coller' wat plakken betekent en is een manier om verschillende contrasterende elementen bij elkaar te brengen. Wat de eigenschappen zijn van zo'n collage is best uit te leggen aan de hand van een voorbeeld. In het werk *Gitaar, partituur en glas* plakt Pablo Picasso, de collagekunstenaar bij uitstek, verschillende stukken papier en textiel op een achtergrond van behangpapier en combineert ze tot één compositie. Die verschillende materialen zijn onderling *contrasterende* entiteiten. De combinatie van verschillende vormen, materialen en kleuren (houten bubbels, zwarte halfronde, witte cirkel, blauwe vierhoek...) creëert een gediversifieerd geheel. Samen vormen ze wel degelijk één geheel, want ze vormen samen één kunstwerk, maar daarbovenop suggereren de verschillende vormen samen ook de vorm van een gitaar. De houten golvende lijnen zijn uiteraard het meest duidelijk, maar de witte cirkel stelt het klankgat van de gitaar voor, en de blauwe vierhoek doet denken aan de hals van een gitaar. Op die manier ontstaat er wel *cohesie* tussen de diverse elementen. Hoewel de titel aanduidt dat de drie elementen gitaar, partituur en glas naast mekaar staan, is de gitaar hier duidelijk het dominante of op zijn minst het structurerende object. Deze *hiërarchie* maakt het verhaal dat de collage probeert te vertellen meer leesbaar. In deze collage spelen dus contrast, cohesie en hiërarchie een rol. En dat kan ook geprojecteerd worden op grootschalige collages als die van architectuur en kunst.³⁴

³³ Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 150.

³⁴ <http://www.mh-a.nl/visie/collage.html>

We hebben het over *collage* als artistieke operatie wanneer kunst en architectuur op zo'n manier bij mekaar geplaatst worden dat ze ruimtelijk duidelijk aan mekaar gerelateerd zijn, maar elk gekenmerkt worden door hun eigen vormtaal, waardoor ze eruitzien alsof ze naast mekaar geplakt zijn. Het feit dat ze elk hun visuele identiteit



Lew Kerbel,
Karl Marx Monument,
1978, Chemnitz.

behouden, maakt dat ze willekeurig bij mekaar gegoooid lijken, als twee aparte laagjes op één gekleefd. Het voorbeeld dat ook Christian Bjone hierbij aanhaalt is het monumentale socialistische, realistische *Karl Marx monument* van Lew Kerbel in Chemnitz, Duitsland. Het 7,5-meter hoge bronzen hoofd van de Duitse filosoof Karl Marx is visueel vastgehecht aan het aanpalende kantoorgebouw dankzij een bronzen plakkaat, zo hoog als het gebouw, met in vier talen de inscriptie “workers of all countries unite”. Het zes verdiepingen hoge gebouw met zijn continu doorlopende bandramen en stenen stroken biedt een abstracte achtergrond (zonder menselijke schaal) die de monumentale schaal van de sculptuur versterkt³⁵. Het is dankzij zijn plaatsing tegen de achtergrond van een grootschalig gebouw, dat de reusachtige sculptuur niet bedreigend overkomt. Ten opzichte van dit gebouw ziet het hoofd van Karl Marx er eigenlijk slechts een ‘poppenhoofd’ uit. Die participatie van het gebouw aan de beleving van de sculptuur brengt ook het gebouw zelf een stapje dichterbij de toeschouwer.

Collage kan daarnaast ook wijzen op de manier waarop de kunst zelf op de architectuur wordt aangebracht. Dit neemt niet weg dat ook hier het kunstwerk als een laagje voor of op de architectuur terecht kan komen, maar “collage” slaat dan meer op het visuele effect dat het kunstwerk zelf bereikt. De architectuur is in dit geval de drager van de collage. Haar rol als drager zorgt er evenwel voor dat de architectuur als het ware ook zelf versnipperd wordt. De ervaring van het gebouw zal in dat geval vervangen worden door de ervaring van de collage. De installatie *Clothed House* van Matej Andraz Vogrincic voor de biënnale van Venetië in 1999, die eveneens door Christian Bjone wordt aangehaald, bedekt de gevel van een historisch gebouw dat ooit werd gebruikt als weeshuis. De centrale sculptuur van Madonna die haar mantel rond de kinderen slaat, wordt gereflecteerd in de woordspelingen en de visuele ambiguïteit

³⁵ Cf. Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 152.



Matej Andraž
Vogrinčič, *Clothed*
house, 1999, Venetië.

van de installatie. De voornamelijk vrouwelijke kleren configureren een grid van kleur en textuur dat het oppervlak van het gebouw accentueert en tegelijk compleet transformeert. Het werk roept een associatie op met de voorbije geschiedenis en levens van de vorige bezetters van het gebouw.³⁶

Een gelaagde betekenis wordt ook aan de architectuur gegeven, wanneer ze met een *set van kunstwerken* gaat converseren door samen een collage te vormen. Christian Bjone wijst het voormalige ministerie van Luchtvaart aan als een gebouw dat niet alleen optreedt als drager voor de collage, maar dankzij de duidelijke verbanden in schaal en afmetingen ook deel gaat uitmaken van de collage. Het gebouw zelf, de glasplaat met foto ter nagedachtenis van de opstand van 17 juni 1953 gemaakt door Wolfgang Rüppel en het muurschilderij *Building the Republic* van Max Lingner lijken niet samen te hangen. Toch zijn ze subtiel op mekaar betrokken als een serie overlappende collage-stukken. Het gebouw werd in 1936 ontworpen door de architect Ernst Sagebiel (assistent van de modernistische architect Erick Mendelsohn) voor het fascistische Derde Rijk en bestaat uit een extreem vereenvoudigd classicisme. Onder de zuilengalerij hangt de 16.75 meter lange mozaïek van glazen tegels van Max Lingner die werd opgehangen in 1952, na de oorlog, door de nieuwe communistische regering van de Duitse democratische republiek. Na de val van de Oost-Duitse regering werd daar nog een laag aan toegevoegd, namelijk een foto onder een glasplaat in het plaveisel. Deze laatste kreeg dezelfde lengte en werd zorgvuldig op dezelfde lijn gezet als de muurschildering die centraal tegen de oude gevel geplaatst werd. De kunstwerken en het gebouw worden zo een set van aaneengeregen symbolen, een collage die verschillende verhalen door mekaar vertelt.³⁷

³⁶ Cf. Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 150.

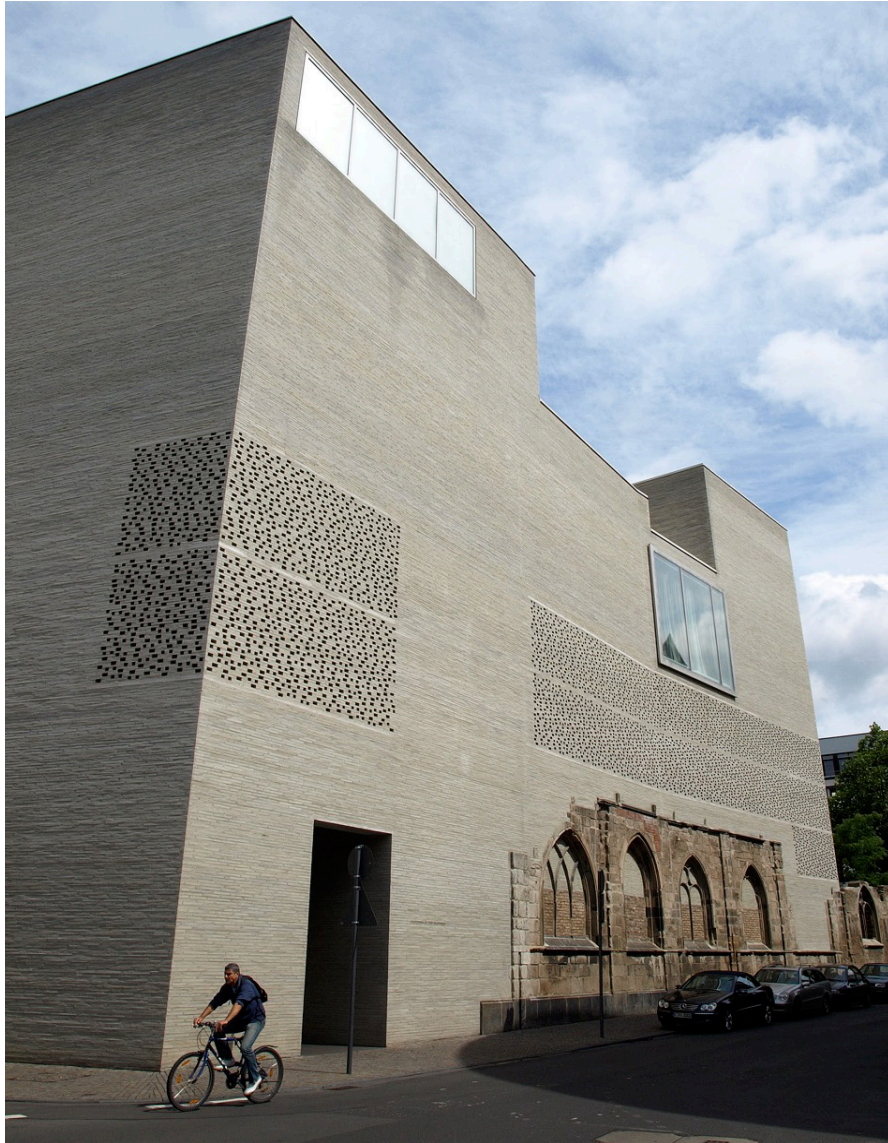
³⁷ Ibidem, Christian Bjone, Cf. p. 155.

Max Lingner, Building
the republic, 1952,
Berlijn.

Wolfgang Rüppel,
memorial voor de
opstand van 17 juni
1953, 2000, Berlijn.

Ernst Sagebiel,
Ministerie van financiën,
Berlijn, 1936.





Peter Zumthor,
Kolumba Museum,
2007, Keulwen.

TOEVOEGEN VAN BINNENUIT

ARCHITECTURAAL FRAGMENT

Dat een toevoeging voor de architectuur niet altijd ver gezocht moet worden, bewijzen deze *architecturale fragmenten* die een zinvolle aanvulling vormen voor de architectuur. Het zijn elementen met herkenbare architecturale eigenschappen, die om diverse redenen zich 'anders' gedragen ten opzichte van de rest van de architectuur. Zo gaan ze zich losmaken van het geheel en zich als een kunstwerk gedragen.

RECUPERATIE

Architecturale fragmenten die letterlijk van uit het gebouw *zelf* komen zijn delen van een oud gebouw die in een nieuwbouw bewaard worden, omkaderd worden als kunst. De *recuperatie* van restanten van de parochiekerk *Sint-Kolumba* in Keulen, die bijzonder zwaar beschadigd was ten gevolge van een bombardement in 1943, in een nieuw gebouw van Peter Zumthor op dezelfde site, is hiervan een voorbeeld. De brokstukken van (het verleden van) de kerk zijn netjes in (de gevel van) het nieuwe museum Kolumba verwerkt. De sporen van de manier waarop de oorspronkelijke context brutaal werd ontnomen zijn nog te herkennen en suggereren dat dit element deel uitmaakte van een groter geheel, van een andere geschiedenis. *Oud* wordt hier ogenschijnlijk toegevoegd aan *nieuw*, maar eigenlijk is het andersom. Deze dubbele gelaagdheid brengt het gebouw in contact met de stad en haar geschiedenis.

Een ander soort architecturale fragmenten zijn 'brokstukken' die niet zozeer uit het gebouw, maar wel uit de architectuur zelf komen. Architecturale elementen die omwille van hun opstelling hun functie verliezen, gaan een dialoog aan met de ruimte. Zorgvuldig uitgesneden uit hun gebruikelijke context, worden ze nu in een nieuwe architecturale setting gebracht. Een architecturaal element wordt automatisch in verband gebracht met zijn functie. Als die functie ten gevolge van die nieuwe setting onmogelijk wordt, ontstaat een spanning tussen het element en zijn omgeving.



Stano Masàr,
About the Stairs, 2004,
Bratislava.

De kunstenaar Stano Masár gaat geregeld met dergelijke *losse* architecturale elementen aan de slag.³⁸ Zo onderzoekt hij in één van zijn reeksen op welke manier hij trappen, met een herkenbare schaal en architectonische kwaliteiten, op een andere plaats, op een zelfstandige manier kan inzetten. Een trap wordt bijvoorbeeld tussen de twee wanden van een smalle gang gekneld, waarbij de trap niet alleen scheef zit, ze is ook ondersteboven geplaatst en is niet gelinkt aan een begin- of eindniveau. De trap is ronduit onbegaanbaar. Al de trappen uit deze reeks hebben hun originele betekenis en functie verloren en genereren nu heel andere betekenissen. Wie een trap benadert wordt heen en weer getrokken tussen stilstaan, opklimmen, afdalen, en de onmogelijkheid om dit alles te doen. De toeschouwer bevindt zich, door de associaties die hij zelf maakt bij deze gebruiksoBJECTEN, als het ware in een labyrint waar geen uitweg is, ook al zijn er eigenlijk geen grenzen.

Maar ook op een meer subtiële wijze kan de architect zelf een architecturaal fragment creëren binnen een groter geheel. Het zijn die delen van een gebouw, die door de architect of een kunstenaar een aparte behandeling krijgen. De architect kan bepaalde architecturale elementen op een theatrale manier uitvergroten, waardoor ze een meer prominente positie gaan innemen ten opzichte van de verder sobere architectuur. De voorbeelden die in de vierde strategie van het voorgaande hoofdstuk aangehaald werden, namelijk de 'architecturale kunstwerken, zijn ook hier van toepassing: De trap van Lina Bo Bardi en de structuur van Coussée en Goris, zijn opvallender aanwezig dan ze puur uit structureel of functioneel oogpunt zouden moeten zijn.



Lina Bo Bardi, *trap*,
1959, Salvador.

Lina Bo Bardi, Solar do
Unhão.



Luis Barragán, *trap*,
1948, Mexico City.
Luis Barragán, eigen
huis en studio.

] HECHTINGSPUNTEN [

INLEIDING

Na het bekijken volgens welke strategieën een pregnante architectuur gevormd kan worden, is het van belang na te gaan welke de effecten zijn van de juxtapositie van architectuur en kunst. In het vorige hoofdstuk hebben we daarvoor ingezoomd op de kunst, en de artistieke operaties die kunnen uitgevoerd worden op architectuur. In dit derde hoofdstuk wordt daarvoor ingezoomd op de architectuur. We gaan kijken naar de *hechtingspunten* voor kunst. Aan welke architecturale elementen gaan kunstwerken –in de breedste betekenis van het woord, zoals volgt uit voorgaande – zich vasthechten?

Hiertoe wordt eerst een selectie gemaakt van een aantal elementen die essentieel zijn vooraleer het over architectuur te kunnen hebben. Bart Verschaffel stelt in *Het binnen buiten de Wereld. Over het interieur als architecturaal principe* dat de middelen van de architectuur om ‘binnen’ te maken, en de relatie tot ‘buiten’ te articuleren en voor te stellen drievoudig zijn, namelijk: *Vloer, Muur en Dak (plafond)*.³⁹

“Het ‘binnen’,” zegt Bart Verschaffel ook –en dat is het basisargument van zijn tekst die we als vertrekpunt voor dit hoofdstuk gebruiken– “is het begin en het beginsel van de architectuur: Bovenop het markeren van een plek, zondert architectuur ook een ruimte af. De mens woont niet enkel in zijn Wereld, maar binnen in die wereld op een plaats –een ‘kleinere’ eenheid zoals een gebouw, of een stad, of een land – die een ‘binnen’ vormt ten opzichte waarvan de Wereld een ‘buiten’ is. Essentieel voor de betekenis van wat wij ‘Wereld’ noemen is dat ‘in de Wereld zijn’ altijd ook inhoudt: buiten zijn, d.w.z. niet binnen zijn.” Over de rol van architectuur ten opzichte van dat ‘binnen’, gaat hij verder: “Architectuur is niet enkel een middel om een wereld te stichten, maar vindt ook steeds, op talloze verschillende manieren, diverse soorten ‘binnen’ uit. En elk binnen is tegelijk een onderdeel van de Wereld en stelt zich tegenover de Wereld. Architectuur bemiddelt: ze bepaalt steeds een betrekking tussen een Binnen en Buiten, ze bepaalt een verhouding tot de Wereld.”⁴⁰

VLOER

MUUR

PLAFOND

³⁹ Bart Verschaffel, (2009). *Het binnen buiten de Wereld. Over het interieur als architecturaal principe*, p. 2.

⁴⁰ Ibidem, Bart Verschaffel, p. 1.

RAAM

Die bemiddelende rol wordt ingevuld door de basisbestanddelen van de architectuur, namelijk vloer, muur en dak (plafond). Deze architecturale middelen zijn zeer sterk en essentieel, maar niet subtiel, en bovendien gelimiteerd. Het is dan ook aan de inrichting om zaken toe te voegen.⁴¹ En die inrichting heeft alles te maken met kunst en de reflexieve laag die we vormen binnen de architectuur. Met betrekking tot kunst, is in dit hoofdstuk echter ook het belang van het *Raam* als architecturaal element niet te negeren volgens mij. Zijn positie als 'de andere' (de architectuur) ten opzichte van de kunst is minder eenduidig, maar het kader als architecturaal element, en de doorkijk als link met de Wereld, heeft heel veel te maken met kunst, zoals verder uitvoerig besproken wordt.

De andere basisbestanddelen van de architectuur zijn echter ook niet geheel betekenisvrij. Enerzijds hebben ze elk hun *functie*, anderzijds – en dat hangt samen met hun fysieke positie ten opzichte van het binnen – roepen ze elk andere associaties op. De verwachtingen ten opzichte van de architecturale elementen, die onuitgesproken zijn maar wel alomtegenwoordig, zijn de latente betekenissen van die elementen. Het is aan de inrichting om die verschillende sluimerende betekenissen aan het oppervlak te brengen, of net niet. Eenzelfde soort ingreep in een muur of in een plafond zal niet hetzelfde betekenen, gezien de verschillende associaties die de elementen zelf met zich meebrengen.

In dit hoofdstuk wordt per architecturaal element – vloer, muur, plafond, raam- eerst, met als aanzet de tekst van Bart Verschaffel, de basisbetekenis besproken. Daarna worden telkens aan de hand van diverse voorbeelden heel wat mogelijke relaties tussen de verschillende elementen en kunst naar voor gebracht. Voor het raam en de muur wordt eerst de idee van het raam als doorkijk en van de muur als grens,

Ibidem, Bart
Verschaffel, Cf. p. 3.

als thema voor kunst geïllustreerd, dit zowel op een positieve als op een negatieve manier.

Enerzijds krijgen we dus *kunst die niet met het basiselement in contact staat, maar die wel als thema de basisbetekenis van het architecturale element heeft en deze bevestigt.*

En anderzijds *kunst die niet met het basiselement in contact staat, maar die wel als thema de basisbetekenis van het architecturale element heeft en deze ontkent of in twijfel trekt.*

Voor alle architecturale elementen wordt ten slotte kunst besproken in direct contact met het element. Opnieuw enerzijds de *basisbetekenis bevestigend* en anderzijds de *basisbetekenis ontkennend*.

Door de betekenis van het element wat om te keren, kan deze laatste groep kunstwerken de bruikbaarheid van plafond, muur, raam of vloer verloren doen gaan. De elementen tonen echter wel een zekere flexibiliteit: een bepaalde graad van bewerking wordt toegelaten, vooraleer de identiteit volledig verloren gaat. Ook deze graad van veerkracht zal per element naar voor geschoven worden, maar is vooral bij de vloer significant.

RAAM

Een raam kan je misschien geen *echt* architecturaal element noemen, aangezien het niet hoogst noodzakelijk is om een 'binnen' te creëren. "Architectuur maken, of een 'binnen' maken," zoals Bart Verschaffel ook aanhaalt, "gaat (echter) steeds gepaard met een voorstelling van het buiten. Immers: een binnen dat niets méér is dan een 'binnen', dat niet opent op een buiten, beangstigt en maakt ziek. Het is de Hel."⁴²

Een raam bepaalt wat van de buitenwereld gezien wordt, en omgekeerd, in hoeverre het binnen zich blootgeeft naar buiten toe. Als primaire functie heeft een raam –dat in zijn basisvorm rechthoekig, vierkant of uitzonderlijk rond is– *de ruimte van licht en/of lucht voorzien*. Maar veel belangrijker is dat een raam een link legt tussen binnen en buiten, of tussen twee ruimtes. Een raam is een manier van kijken naar de wereld, want een specifiek beeld van een nabije (buiten)ruimte wordt geënceneerd. Het mag dan wel transparant zijn en zelf de aandacht niet opeisen, toch is een raam niet neutraal of onpartijdig. Dankzij een precieze positionering stuurt het de blik en is een raam steeds het gevolg van een bewuste keuze om iets wel –of net niet– in de kijker te zetten.

Om die reden is een raam meer ambigu dan andere architecturale elementen, ook ten opzichte van kunst: je kan het geen *zuiver* architecturaal element noemen. De manier waarop kunst een raam vormt op de wereld, en daarmee betekenis geeft aan een ruimte, is sterker dan de latente betekenissen die de andere elementen in zich dragen. In deze tekst wordt het raam dan ook eerst gelinkt aan kunst als een manier van kijken en nadien –want het werkt in beide richtingen– wordt het schilderij bekeken als een raam op de wereld. Hiervoor vormt de tekst *Het gebroken venster*⁴³ van Steven Jacobs, een leidraad.

De manier waarop een raam een blik werpt op de wereld, bewust omgaat met

⁴² Bart Verschaffel, (2009). *Het binnen buiten de Wereld. Over het interieur als architecturaal principe*, p. 2.

⁴³ Jacobs, S. (Vlees en Beton 25/1994). *Het gebroken venster*. Damme: Laat-XXe-eeuwse Genootschap.



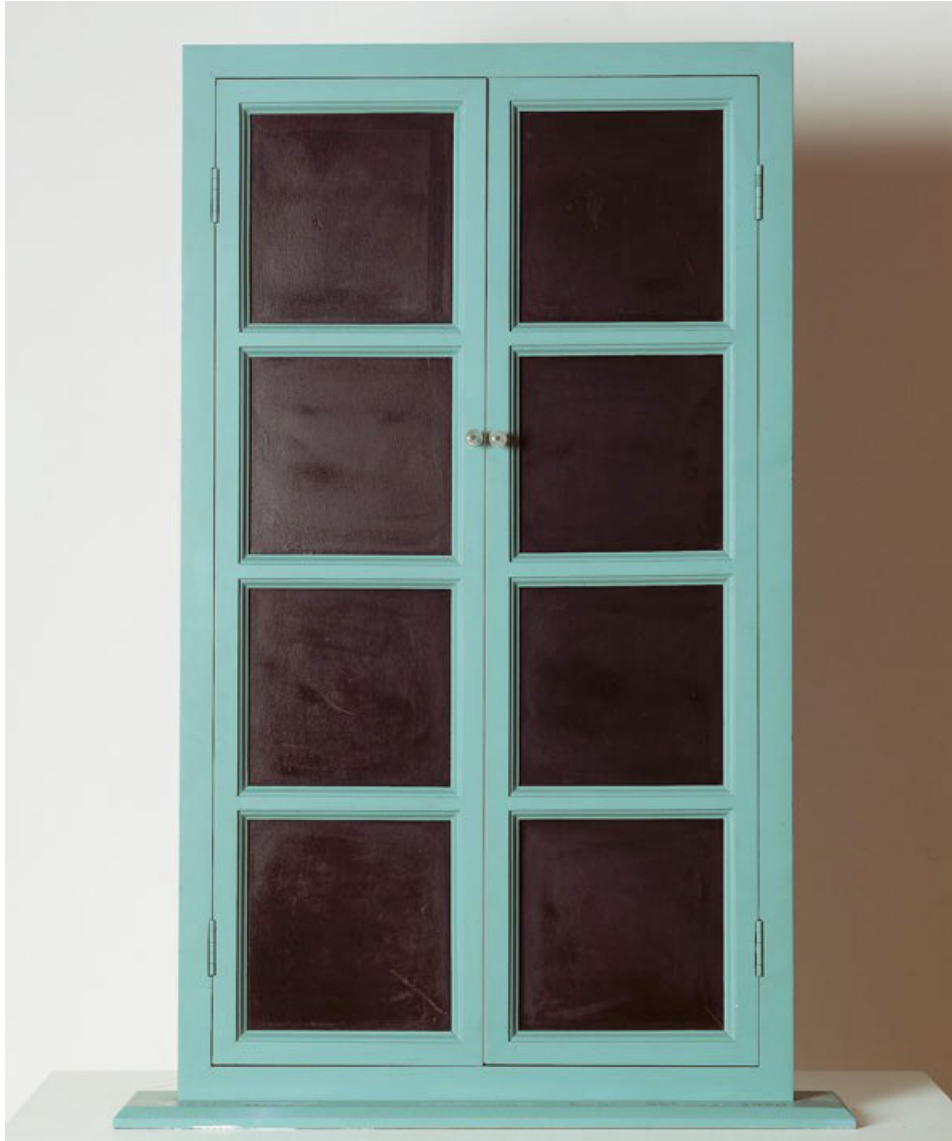
Fernando Donis,
Dubai Frame, 2009,
Dubai.

een relatie tot de wereld, en zelfs positie neemt ten opzichte van de wereld, sluit nauw aan bij wat kunstenaars doen. Bij kunst gaat het er ook niet per sé om iets bijzonder waardevols en *moois* te maken. Kunst is eerder een manier om bewust met de wereld om te gaan. Door een specifiek deel van die wereld te belichten, net zoals een raam doet, en scherper te stellen, wordt een uitspraak over die wereld gedaan. Een letterlijke link tussen beide vinden we in *The Dubai Frame*, een sculptuur die Fernando Donis ontworpen heeft voor Dubai. De 150 meter hoge constructie vormt letterlijk een raam voor het in snel tempo veranderende Dubai. In plaats van te concurreren met de stad, probeert *The Dubai Frame* het tegenovergestelde te doen: het ontwikkelingsproces van de stad –heden en verleden- wordt vastgelegd in het steeds veranderende portret dat het gebouw omkadert. Het doel is hier om een ‘leegte’ te bouwen waardoor de stad in de kijker wordt gezet, in plaats van een massieve structuur die zelf de aandacht opeist.

Dit motief dat tot een doorkijk uitnodigt kan ook omgekeerd worden, en wel door het verhinderen van deze doorkijk, zoals Steven Jacobs zegt. In plaats van iets in de kijker te zetten toont *Fresh Widow* van Marcel Duchamp net de onmogelijkheid om te kijken. Meer zelfs: het verbod om te kijken. *Fresh Widow* bestaat uit twee herkenbare vensterdeurtjes (french windows) die beplakt zijn met zwart leder (voor een verse weduwe).⁴⁴ In dit voorbeeld wordt de basisbetekenis van het raam eigenlijk in twijfel getrokken of zelfs ontkent.

⁴⁴ Jacobs, S. (Vlees en Beton 25/1994). *Het gebroken venster*. Damme: Laat-XXe-eeuwse Genootschap, Cf. p. 11.

De dubbele rol van doorkijk/weerspiegeling is ook een geliefkoosd onderwerp in de schilderkunst. Voor René Magritte vormt dit zelfs de essentie van zijn oeuvre, stelt Stevan Jacobs in *Het gebroken venster*: “Een hybride deur-venster zoals Duchamps *Fresh Widow* duikt ook op in Magrittes *Lunette d’approche*. Onze waarneming van de wolken in de linkerhelft van het schilderij kan zowel het gevolg zijn van een doorkijk door



Marcel Duchamp,
Fresh Widow, origineel
1920, New York.



René Magritte,
La lunette d'approche,
1963, the Menil
Collection, Houston.

het glas als van een reflectie op het glas. Maar er is nog een derde mogelijkheid: de wolken staan gewoon op een beschilderd scherm afgebeeld dat op het vensterglas is bevestigd, vergelijkbaar met de wijze waarop Duchamp zijn *Fresh Widow* bekleedde. De rechterhelft van het schilderij sluit echter deze drie mogelijkheden uit. Het lichtjes geopende rechtervenster blijkt transparant te zijn aangezien we er doorheen het raamkozijn kunnen zien. Maar de wolkenhemel buiten verschijnt niet in de opening tussen de twee vensterhelften: hier gaapt een donkere, zwarte ruimte,” constateert Steven Jacobs, waaruit hij concludeert dat “Magrittes doeken fungeren (dus) als glazen vlakken waardoor de toeschouwer de werkelijkheid bekijkt, maar ze zijn terzelfdertijd metaforen van en parodieën op de notie van het schilderij als een venster op de wereld. Bij Magritte verliest het venster zijn betekenis, het binnen is niet langer te onderscheiden van het buiten.”⁴⁵

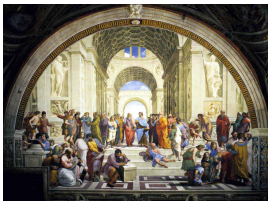
Naast heel bewust kijken –of niet kijken– naar de Wereld, doet een raam/de kunst tegelijk ook een uitspraak over het binnen/de kunstenaar. Een deel persoonlijkheid wordt vrijgegeven, een stukje leven wordt openbaar. Wat men door een raam laat zien, vertelt veel over de bewoners of het karakter van het gebouw. De positie, de dimensies en de transparantie (met of zonder gordijnen?) bepaalt de potentiële relatie tussen de twee werelden. Introvert of exhibitionistisch, optimistisch of cynisch, kil of zwoel, chaos of orde: beetje bij beetje wordt de ziel van de gebruikers of bewoners/van de kunstenaar blootgelegd. Heel wat kunstenaars spelen dan ook met deze manier van zien en gezien worden.

Het verhaal kan ook omgedraaid worden: al deze factoren hebben ook een invloed op het leven binnen. Een raam is net als kunst een manier van kijken, maar kunst – althans een *schilderij*– is ook een raam op de wereld, stelt ook Steven Jacobs in *Het gebroken Venster*⁴⁶.

⁴⁵ Cf. Jacobs, S. (Vlees en Beton 25/1994). *Het gebroken venster*. Damme: Laat-XXe-eeuwse Genootschap, p. 12.

⁴⁶ Ibidem, Steven Jacobs, Cf. p. 9.

Dankzij zijn doorkijkmotief oefent een venster een grote aantrekkingskracht uit binnen een ruimte. Het venster oriënteert de ruimte en het leven binnen. De mate waarin een raam(kader) een link legt of net een grens vormt tussen binnen en buiten, is een manier om een ruimte te bestemmen, betekenis te geven. In die zin heeft de figuratieve schilderkunst sinds de vijftiende eeuw eigenlijk de rol van een venster in een ruimte stelt Steven Jacobs. Hij citeert de uitspraak die aan de architect, schilder en theoreticus Leone Battista Alberti wordt toegeschreven “Het schilderij is een raam op de wereld,” en gaat als volgt verder: “Vensters hebben ongeveer dezelfde afmetingen als schilderijen en bevinden zich doorgaans ook op dezelfde hoogte in de muur. (...) Zowel het schilderij als het venster onderbreken niet alleen het muuroppervlak, maar doorbreken het ook. Beide slaan een bres in de beslotenheid van het *hic et nunc* van een door vier muren begrensde kamer. Vensters mogen dan wel aangebracht zijn om licht en lucht binnen te halen, voor de mens die zich binnen bevindt zijn ze er, net als schilderijen, om door te staren, om ons een ruimte te tonen waarin we voor een kort moment kunnen verwijlen.”⁴⁷ In de optiek van Jacobs was de metafoor van Alberti, achteraf gezien, eigenlijk slecht gekozen, want door de perspectivische werking van het geometrische-lineaire quattrocenoperspectief ontstond eerder een doos-effect. Het schilderij ziet er in die tijd er eerder uit als een theaterscène dan als een raam waardoor je een blik kan werpen op wat zich toevallig buiten afspeelt. Jacobs zegt dat pas in de hoogrenaissance de vergelijking met het schilderij echt gaat gelden zoals bijvoorbeeld “in Rafaëls *School van Athene* (1508-11), waarin de ruimte wordt opgevat als een bol. Niet alleen geometrische details van de aardse ruimte worden vastgelegd, maar het hele universum, met de toeschouwer als een denkbeeldig middelpunt, lijkt het onderwerp van het schilderij te vormen. De picturale wand wordt weggeschilderd, er ontstaat een natuurlijke continuïteit tussen de geschilderde en de echte ruimte. De toeschouwer blijft niet buiten beeld, maar gaat



Raphaël,
School van Athene,
1520, Vaticaanstad.

op in de compositie.”⁴⁸ In de zeventiende eeuw ging men nog een stap verder met verrassende compositieschema’s en illusionistische trucs volgens Steven Jacobs, waardoor het schilderij dan echt een alternatief voor het venster wordt. Dit is te zien in bijvoorbeeld Caravaggio’s *Emmaüsgangers* (1601) en verklaart Jacobs als volgt: “ten eerste is het kader een ‘toevallige opening’ op een ruimere achterliggende wereld, in plaats van een wereld die, zoals in een theaterdecor, begrensd wordt door het kader. Ten tweede wordt de ruimte van het schilderij voor de toeschouwer toegankelijker – of beter, de ‘ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt wordt toegankelijker’ voor de figuren die op het schilderij zijn afgebeeld.”⁴⁹



Caravaggio,
De Emmaüsgangers,
1601, Rome.

Een andere manier waarop kunstenaars met het *raam* kunnen omgaan, is als onmiddellijke drager voor kunst. Op dat moment zal de rol van het raam in de ruimte ongetwijfeld veranderen. Het raam wordt dan zelf een actieve speler in de ruimte. Spelregels zijn er echter niet: er bestaan oneindig veel manieren waarop een raam ingezet kan worden om een ruimte betekenis te geven. Een raam kan iets vertellen door de manier waarop het omgaat met licht. Dankzij een spel van kleuren en vormen krijgt licht een zekere materialiteit. De vormgeving van een raam –met reflecties en schaduw– kan er voor zorgen dat wat achter het raam ligt er eigenlijk niet meer toe doet; de basisbetekenis van het raam wordt hier ook tegengesproken. In de kapel van Notre Dame du Haut in Ronchamps illustreert Le Corbusier een plastische behandeling van het licht: volgens een onregelmatig ritme zijn openingen gemaakt in de zware, brede betonwand. Deze lopen voornamelijk wijder uit naar binnen toe, waardoor het licht dat door de kleine gaatjes binnenkomt, geleidelijk aan wordt verdeeld. De dikte van de muren wordt nogmaals benadrukt door het licht dat daarop valt en verder gereflecteerd wordt. Ten opzichte van de kraters in de wand aan de binnenkant, wordt de opening in de wand naar buiten toe nietig. Het is de verzameling

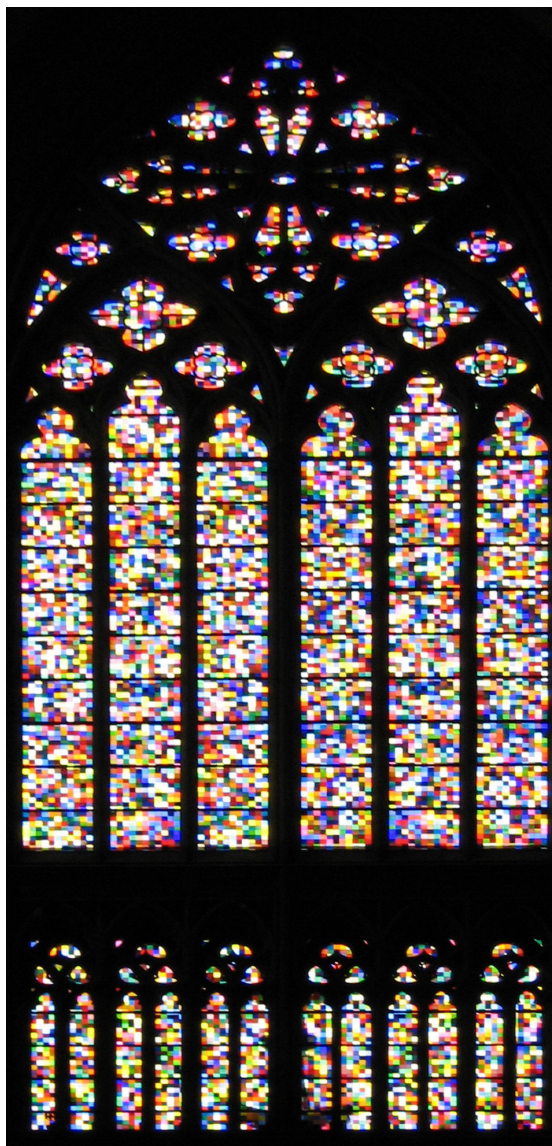
⁴⁷ Jacobs, S. [Vlees en beton 25/1994]. *Het gebroken venster*. Damme: Laat-XXe-eeuwse Genootschap, p. 9.

⁴⁸ Ibidem, Steven Jacobs, p. 10.

⁴⁹ Ibidem, Steven Jacobs, p. 10.



Le corbusier,
Notre Dame du Haut,
1955, Ronchamps.



Gerhard Richter,
Glas-in-lood-raam,
2003, Dom van keulen.

van lichtstromen met een verschillende oriëntatie of richting die een unieke sfeer creëert in de ruimte.

Een behandeling van het licht met kleur kan ook een aparte atmosfeer scheppen. Klassiek gezien denken we aan de vele kerken waar glas-in-lood-ramen ingezet worden om een verhaal te vertellen. Minder letterlijk wordt betekenis gegeven aan de Dom van Keulen met de 113m² grote raampartij die ontworpen werd door Gerhard Richter. Het werk bestaat uit 11500 gekleurde vierkanten van handgeblazen glas in 72 verschillende kleuren die willekeurig geordend zijn. Ongetwijfeld geeft dit gigantische raam de ruimte iets sacraal, maar dankzij het moderne motief wordt die sacraliteit meteen weer gerelativeerd. Het valt niet eenzijdig te klasseren.

MUUR

Het middel van de architectuur om een verticale afscheiding te maken is de muur. De muur begrenst een gebouw of een ruimte, ze ordent het leven op aarde. “Anders dan de vloer en het dak, die gaan over de aarde en de hemel, is de muur maar bijkomend een mythisch element. De muur scheidt natuurlijk wel de Cultuur en de Dag van de Natuur en de Nacht, de mensen van de dieren, de levenden van de doden en de geesten,”⁵⁰ aldus Bart Verschaffel.

Een muur heeft ook een dragende functie ten opzichte van het dak, het ultieme middel om een ‘binnen’ te maken. Als drager kan zij niet eender waar gepositioneerd worden. In dat geval bepalen de dimensies van het dak en de wetten van de zwaartekracht mee haar positie. Als begrenzer van een ruimte vormt een muur steeds een gezichtsbelemmering. Daarmee maakt ze het mogelijk een grens te maken tussen ‘publiek’ en ‘privaat’, openbaar en intiem, actief en passief, lawaai en stilte. De behandeling van het oppervlak, de dikte en de materialiteit van een muur bepalen de sterkte van de grens die de muur vormt, zowel visueel als auditief.

Met dat motief van de *grens* wordt ook gespeeld door kunstenaars. Een muur creëert een voor- en een achterkant. Het werk *De tennismuur* van Ann Veronica Janssens is een muur met een betonplaat voor, als sokkel voor het tennisspel. Deze tennismuur is echter gelegen in het openluchtmuseum Middelheim, waardoor het object meteen tot kunst wordt verheven. De betonplaat geeft de muur desalniettemin een *voorkant*. Dankzij zijn ligging in het publieke park, met zijn voorkant gericht naar het pad van waar bezoekers komen, suggereert de tennismuur dat ze de grens vormt waar het publieke stopt en het private deel begint.

⁵⁰ Bart Verschaffel, *Het binnen buiten de Wereld. Over het interieur als architecturaal principe*, p. 3.

Het ontkennen of doorbreken van de grens is daarentegen het motief bij vele



Ann Veronica
Janssens,
De tennismuur, 2003,
Middelheim park,
Antwerpen.



Birgit Kinder, *Trabi*,
1990,
East side gallery, Berlin.

schilderijen die werden aangebracht op de voormalige grens tussen Oost- en West-Berlijn, de Berlijnse muur. De Oost-Berlijnse kunstenares Birgit Kinder maakte een muurschilderij aan de East side gallery. Het stelt een Trabi-auto voor, wat een toonbeeld was van vrijheid in Oost-duitsland –althans voor happy few die er één hadden– die door de muur komt gereden. De nummerplaat toont de datum van de val van de Berlijnse Muur. Alles in dit werk verwijst naar het doorbreken, het vallen van de muur.

Wanneer verschillende muren met mekaar verbonden zijn, ervaren wij voornamelijk de ruimte, het 'binnen', en niet zozeer 'de muur'. Kunst die een relatie aangaat met een muur, gaat dan ook in de eerste plaats een relatie aan met het 'binnen'. Dit binnen kan gaan van een museum, over een intieme woonkamer tot een kantoorgebouw. Wat we dus aan, op, of tegen de muur ontdekken gaat dus om inrichting en “de inrichting kan veel meer en beter dan de architectuur beelden en tekens inzetten”, aldus Bart Verschaffel⁵¹, en dat is wat kunst doet. Kunst is een intermediair niveau tussen het binnen en de muur. Kunst zet de muur in om een verhaal te vertellen aan de gebruikers van de ingesloten ruimte, om iets te vertellen over de gebruikers die binnen de muren leven of over de Wereld die door de muur wordt afgeschermd.

De kunst die op de muur aangebracht wordt, kan de muur als grens, als vlak en als vaste entiteit ten opzichte van de ruimte *bevestigen* of in twijfel trekken. Bevestigend is bijvoorbeeld het werk 'Torsione' van Giovanni Anselmo. Een stalen buis, vastgemaakt aan een doek dat met een haak in de muur vastzit, wordt met de maximale kracht van twee mannen rondgedraaid en vervolgens in deze toestand van uiterste spanning tegen de muur gehangen.⁵² De staat is op zo'n manier tegen de muur geplaatst dat ze niet terug kan draaien. Een kleine verplaatsing van de staaf zou het hele werk

⁵¹ Bart Verschaffel,
(2009) *Het binnen
buiten de Wereld.
Over het interieur als
architecturaal principe*,
p. 3.

⁵² Cf. [http://smak.be/
collectie_kunstenaar.
php?kunstwerk_id=
72&l=a&kunstenaar_id
=165](http://smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstwerk_id=72&l=a&kunstenaar_id=165)



Giovanni Anselmo,
Torsione, 1968,
S.M.A.K. Gent.



Theo van Doesburg,
Model Maison d'Artiste,
1982 (origineel 1923).

in beweging brengen. Het feit dat alles perfect in rusttoestand blijft, bevestigt hoe de muur als stevige basis ten opzichte van het kunstwerk en de ruimte staat. De spanning waarmee de staaf tegen de muur geklemd is, straalt uit over de hele ruimte. Die ruimtelijke band tussen muur en kunst komt niet zo frequent voor, al heeft deze wel een sterke invloed op de totaliteit van de binnenruimte. Ook de omvang van de staaf, 220 cm, die op schaal van de ruimte acteert, maakt haar invloedzone omvangrijk. Het is dankzij die exacte positie van het kunstwerk ten opzichte van de muur dat een driedimensionale band ontstaat tussen beide.

Ook Theo Van Doesburg gebruikt de muur als vaste, betrouwbare unit in de ruimte, en legt dankzij zijn toepassing van kleur nog meer de aandacht op de muur als vlak. In het tijdschrift *De Stijl* zegt hij, in 1928, hoe hij de wanden op zich inzet om een ruimtelijke spanning te creëren:

“Zowel de afzonderlijke kleuren (bijvoorbeeld rood-blauw-geel), als de moderne materialen (bijvoorbeeld beton, ijzer, glas) vertegenwoordigen elk hun eigen energie. Blauw en geel bijvoorbeeld zijn, qua energie, elkaars tegenpolen. Die tegenstelling noem ik spanning. Een vergelijkbare spanning treffen we aan bij ijzer en glas. (...) Zelf heb ik, tijdens mijn samenwerking met de jonge architect C. van Eesteren (1923) geprobeerd om kleur te gebruiken als versterkingselement bij het architectonisch beelden van een ruimte. Hierbij werd van elke artistieke, compositorische tendens afgezien. De vlakken, die de ruimte geleden, werden elk in een bepaalde kleur geschilderd, al naargelang hun plaatsing in de ruimte. Hoogte, lengte en breedte werden aangegeven met rood, blauw en geel. Het volume werd aangegeven met grijs, zwart en wit. Op die manier kwamen de dimensies van de ruimte op een levendige wijze tot uitdrukking.

*De architectuur werd niet verstoord, zoals dat in de Barok het geval was, maar werd versterkt. [...] Het ging er veeleer om een synoptisch effect van schilderkunst en architectuur te bewerkstelligen. Om dat te bereiken was het nodig dat er zowel architectonisch als schilderkunstig een relatie bestond tussen de beschilderde vlakken. Het geheel moest als een samenhangend lichaam gevormd zijn. Constructie en compositie, ruimte en tijd, het statische en het dynamische moesten tot één geheel worden gesmeed.*⁵³

Hier worden de vlakken van de muren elk afzonderlijk geaccentueerd om uiteindelijk samen de ruimte als geheel te vormen.

Met schilderkunst kan echter ook net het omgekeerde effect verkregen worden. Door muurschilderingen als *De geschiedenis van Mexico* door Diego Rivera in het nationaal paleis in Mexico-city, wordt de architectuur in zekere zin verhuld. De muur krijgt meer diepte en het vlak wordt levendig dankzij kleur en perspectief in het schilderij. De tekening die een heel verhaal verbeeldt en ook eindeloos lijkt door te lopen, schept verwarring omtrent de grenzen van de ruimte en de grenzen van het vlak.

Ook als drager van een tweedimensionaal kunstwerk zoals een schilderij, verliest de muur als *grens* deels haar geloofwaardigheid. De gelijkenis tussen de figuratieve schilderkunst bijvoorbeeld en het venster is zo groot dat zo'n schilderij zeker geen bevestiging van de grens vormt.⁵⁴ Bij abstracte of moderne kunst anderzijds, is de wisselwerking tussen kunstwerk en muur of ruimte dan weer minder evident. Of zoals Donald Judd het zei: "The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall."⁵⁵ Bij de eenvoudige ophanging van een kunstwerk vormt ofwel een kader een grens tussen de muur en het kunstwerk ofwel wordt het

⁵³ Theo van Doesburg over kleur in de architectuur gepubliceerd in het geheel aan de Aubette gewijd nummer van *De Stijl* in 1928, <http://www.art-abstract.com/artikelen/theovandoesburg.html>

⁵⁴ zie bij het onderdeel RAAM voor een meer uitgebreide uiteenzetting

⁵⁵ Donald Judd, "Specific Objects", Arts Yearbook, nr. 8/1965



Diego Rivera, *The Epic of the Mexican People*, 1935, Mexico City.

Nationaal Paleis
Mexico.



Roger Raveel,
*Zelfportret met een
karretje*, 1981,
verzameling van de
kunstenaar.

al snel een museale situatie. In beide gevallen wordt een zekere afstand gecreëerd tussen kunstwerk en omgeving, een vorm van isolement. Om toch een wisselwerking te krijgen, vertrekt Roger Raveel vaak vanuit het vlak van de wand, vanaf een schilderij, waar hij dan door middel van ruimtelijke elementen als het ware met de muur op wandel gaat, het vlak tot leven brengt. Die tactiek is onder andere te herkennen in zijn werk *Zelfportret met een karretje* waarin hij gebruik maakt van een echt fietswiel om de kar, en tegelijk het schilderij, de muur, de ruimte in beweging te brengen. Dit kunstwerk speelt eigenlijk met de verschillende aspecten waarmee de muur geassocieerd wordt: omwille van het figuratieve beeld krijg je de indruk niet naar een muur, maar door een raam te kijken. Die idee wordt nog versterkt doordat het kader op een zeker hoogte hangt en er ook geen “grond” te zien is in het beeld. Door het fietswiel dat enerzijds *in* de ruimte hangt en anderzijds echt als wiel vastgemaakt is aan de kar afgebeeld op het schilderij, wordt de idee van het raam dan weer onmogelijk gemaakt. Het wiel, als symbool van beweging, contrasteert ook met de muur als statische grens. Hoewel het hier gaat om een *vlak* op een *vlak*, ontstaat hier toch een veelzijdige relatie tussen architectuur en kunst.

VLOER

Architectuur begint met het leven op aarde af te schermen van de sterke, eindeloze werelden boven en onder ons. Het dak vervangt de al overheersende hemel door een plafond. Bart Verschaffel beschrijft de primaire nood aan een vloer om op te leven als volgt: “Met een vloer bedekken we de grond, scheiden we de donkere, diepe aarde van de ruimte daarboven. Want de mensen die op de blote aarde moeten eten en slapen, die zelfs geen doek hebben om op te zitten, geen proper zand om de grond waarop ze wonen te bedekken, moeten leven zoals de dieren. Ze zijn te beklagen.”⁵⁶

⁵⁶ Bart Verschaffel, (2009). *Het binnen buiten de Wereld. Over het interieur als architecturaal principe*, p. 2.

Een vloer kan dan wel geen *ruimte* creëren, ze bakent wel een zone af, ze vormt een duidelijke drempel. Een vloer kan als geen andere een sfeer creëren, ruimtes structureren. Een parketvloer in ruimtes die er zijn om getoond te worden, een tapijt voor intieme ruimtes, een tegelvloer om te werken. Daar waar geen muren zijn om grenzen te trekken, geeft een ander vloerpatroon een nieuwe bestemming aan.



Dan Van Severen, *patroon op de vloer*, 2009, Leuven.

Philippe Van der Maren en Mireille Weerts, *pastorijwoning*.

De verbouwing van de voormalige pastorie in Sint-Geertrui Leuven van Phillippe Vander Maren en Mireille Weerts getuigt van een perfect evenwicht tussen de ruimtelijkheid en de geest van het huis enerzijds en de kunstinterventies anderzijds. Kunstenaar Dan Van Severen vertaalde er via lijnen in het gietbeton de ruimtelijke geleding van het pand naar een abstracte tekening. De betonnen vloer, die de kleur van blauwe hardsteen meekreeg, komt daadwerkelijk over als een patroon van immens grote natuursteenplaten. De tekening van de uitzettingsvoegen van de betonnen vloer, die wel een centimeter breed zijn, maakt de structuur van het gebouw leesbaar; de vloer wordt hier bevestigd als structurerend element, hij verbindt de ruimtes onderling.



vloer, 1883, Milaan.
Fausto and Giuseppe
Bagatti Valsecchi,
Villa Bagatti Valsecchi.

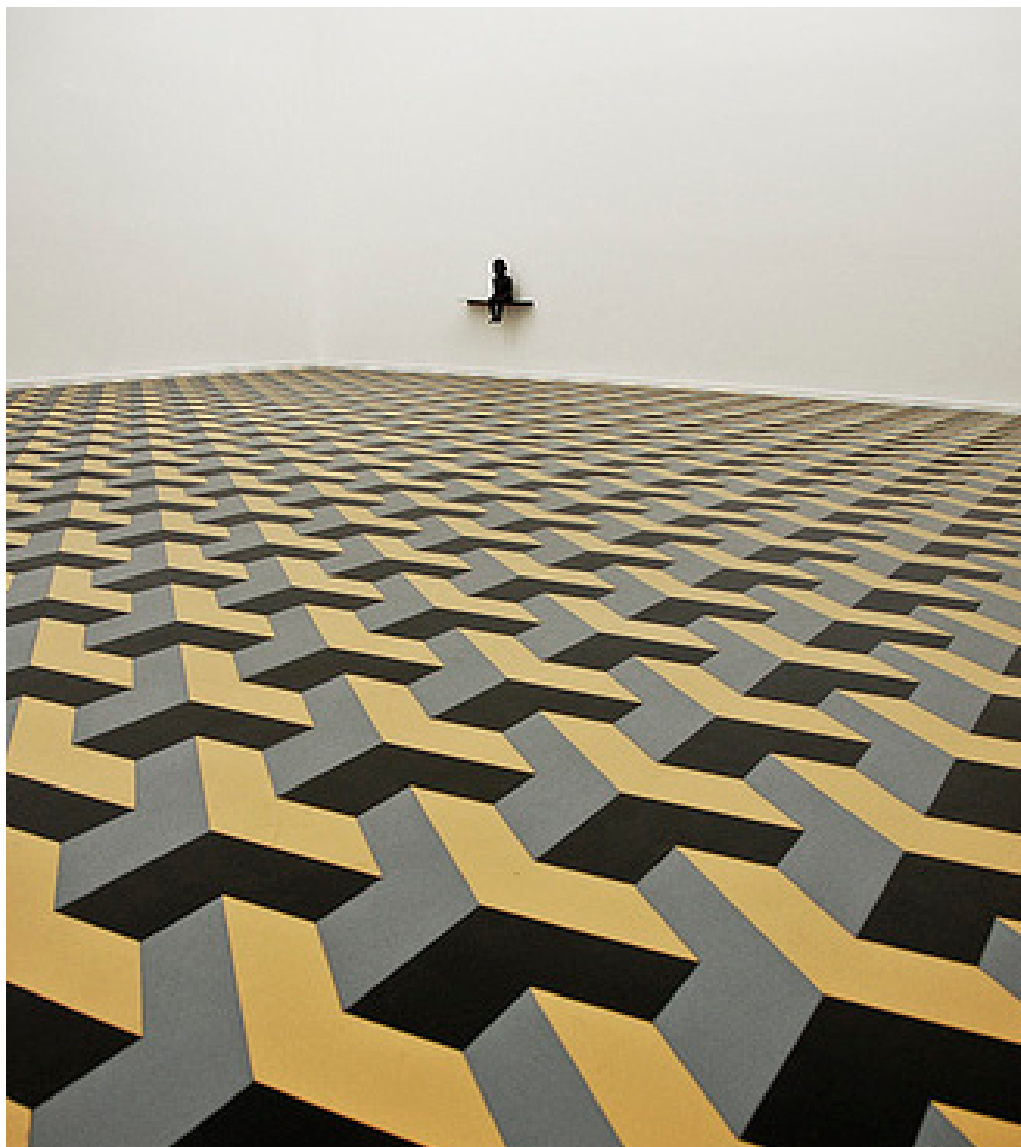
Daartegenover kan de vloer ook net grenzen trekken tussen verschillende ruimtes. Hij zorgt ervoor dat ruimtes meer op zichzelf gaan staan. Een voorbeeld hiervan is een kamer in het museum Bagatti Valsecchi waar de decoratieve lijnen op de vloer de ruimte als het ware interioriseren. De drempel om de ruimte te betreden wordt bevestigd door een boord rondom de ruimte. Wat buiten die boord ligt kreeg een bleke kleur, het centrale deel van de vloer is donker. Het lijkt alsof die kern optreedt om een zekere afstand te bewaren vanaf de muren, zodat de kamer in al haar pracht aanschouwd kan worden.

Verder bestaat er echter weinig of geen vrijheid om kunstenaars bewerkingen te laten uitvoeren op de vloer, zonder dat zijn *functie* verloren gaat: Vlak, hoogstens met een aantal niveauverschillen, vormt een vloer het plein van waaruit de rest van de architectuur aanschouwd kan worden. Een vloer mag in geen zin een fysieke hindernis vormen in de ruimte. Hoogstens kan er gevarieerd worden met de oppervlakteruwheid, maar ook daarvoor bestaan er vele beperkende voorschriften. Heel uitzonderlijk kan het oppervlak zelf behandeld worden, maar dan gaat het veelal om museale situaties en verliest de vloer meteen haar architecturale rol. Hans Venhuizen heeft in museum De Paviljoens wel de vloer overgenomen, luidt het in de beschrijving van het kunstwerk en van zijn totstandkoming op de website van de Paviljoens: “Met zijn achtergrond als beeldend kunstenaar, werkt hij mee aan ruimtelijke ordeningsprojecten. Hij maakt geen kunstwerken om aan die projecten toe te voegen, maar gebruikt het landschap en de cultuurhistorie als materialen voor zijn werk. Met de Parquette, een samenstelling tussen parket en maquette geeft hij de ruimtelijke ordening weer die zij ontworpen hebben. Twee groepen met conflicterende belangen zijn verweven in



Hans Venhuizen,
Parquette, 2009,
Almere.

Robbrecht & Daem, De
Paviljoens.



Juan Muñoz,
The Wasteland, 2008
(origineel 1987),
Tate Modern, Londen.

een stevig visgraatverband, zoals ook de rest van het parket is aangelegd. Hij heeft conflict in het gebied gebracht om van daaruit een betekenisvol nieuw ontwerp te kunnen maken.”⁵⁷

Het ontwerp groeit als plantjes uit het groter geheel van het parket. Meteen wordt wel de vrije doorgang in het museum onmogelijk gemaakt, en neemt deze opstelling eigenlijk de gedaante van een kunstwerk aan dat op de vloer werd geplaatst. Een kunstwerk zonder sokkel dan wel.

De onmogelijkheid om de vloer te betreden moet echter niet zo letterlijk uitgevoerd worden om tot een resultaat te komen. De kunstenaar Juan Muñoz maakt in het kunstwerk *The Wasteland* gebruik van het feit dat een vloer eerst ten volle kan aanschouwd worden vooraleer men een ruimte betreedt. In de verste hoek ten opzichte van de deur waar de toeschouwer de ruimte binnenkomt, zit een kleine bronzen man op een ijzeren plank die aan de muur bevestigd is. Zijn benen bengelen maar wat, hij kan met zijn voeten de grond niet raken. Op de grond heeft Muñoz, tussen de deur langs waar de toeschouwer binnenkomt en het kunstwerk in de andere hoek, een motief aangebracht. Het motief dat hij op de linoleumvloer aanbracht is een trompe-l’oeil van overlappende kubussen. Deze desoriënterende vloer wekt de neiging eerder onzeker en behoedzaam over dat oppervlak te lopen, of belet zelfs om binnen te komen. Het vlak wordt dus een hindernis en de toeschouwer wordt onvrijwillige acteur in het schouwspel. Van het kleine bronzen beeldje aan de overkant, met zijn voeten veilig van de vloer, weet je niet of hij de gevangene dan wel de chef van de kamer is.⁵⁸

⁵⁷ Cf. <http://www.depaviljoens.nl/page/3038>.

⁵⁸ Cf. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/optical-illusion-juan-mu2410zs-sculptures-774752.html>.

PLAFOND

Het ultieme middel van de architectuur om een 'binnen' te vormen, is het dak. In de natuur gaat men op zoek naar een boom om onder te schuilen, in de zone afgebakend onder de overhangende takken is het veilig vertoeven. Een zeil waar men onder kan kruipen, is een primitieve maar goed beschutte verblijfplaats. De luifel aan een voordeur is een manier om al geleidelijk binnen te komen, een volwaardige overgangszone. Volgens Bart Verschaffel 'bedekt' het dak het binnen en vervangt het de hemel door een plafond: "Het is het plafond dat de vorm en de hoogte bepaalt van de 'benedenwereld' waarin we leven en er de maat van aangeeft."

Een plafond vormt in principe op geen enkele manier een barrière binnen een ruimte zelf. Zolang het beschutting biedt tegen allerlei klimatologische invloeden zoals zon, regen, wind... voldoet het aan de primaire noden. Alles wat aan het plafond gebeurt, speelt zich boven de hoofden van de toeschouwers af. Het is ook het enige element van een ruimte dat zich nauwelijks aan het zicht kan onttrekken en quasi voortdurend en door iedereen ten volle kan aanschouwd worden.



Filippo Brunelleschi,
koepel, 1436, Firenze

⁵⁹ Bart Verschaffel,
(2009). *Het binnen
buiten de Wereld.
Over het interieur als
architecturaal principe*

Een plafond heeft dus veel potenties. Het gebeurt dan ook niet zelden dat de architect zelf de ruimte in beslag neemt om zijn creativiteit de vrije loop te laten gaan. Enorme, en eeuwenoude koepels getuigen van het feit dat architecten al altijd de potenties van het plafond erkennen. Denk daarbij maar aan de indrukwekkende koepels van de Hagia Sophia (532 n.C.), de dom van Firenze (1436 n.C) en de Sint-Pietersbasiliek (1506-1626). Deze gebouwen zijn stuk voor stuk meesterwerken die een belangrijke plaats verworven hebben in de architectuurgeschiedenis en dat hebben ze vooral te danken aan hun majestueuze koepels. De aandacht waarmee de koepels ontworpen werden, en de manier waarop ze doortijdgenoten aanschouwd werden, heeft alle steun met kunst. Maarten Delbeke schreef in *Pacing through architecture* over de koepel van Filippo

Brunelleschi op de dom van Firenze: “De humanist Gianozzo Manetti twijfelde in 1436 niet om het gebouw te omschrijven als iets wat niet door mensenhanden gecreëerd was, maar recht vanuit de hemel was neergedaald, als één stuk steen, precies en elegant gevormd. Hij suggereerde dus dat het geen architectuur was, maar een natuurverschijnsel, een creatie van dezelfde orde als een berg of een rivier.”⁶⁰ De koepel op die manier vergelijken met natuurverschijnselen, doet sterk denken aan de architectuurtheorie van Alberti. In *De Re aedificatoria* (1485) beweert hij dat schoonheid in de architectuur kan bereikt worden door het ontwerp te funderen op natuurlijke wetten. Alle natuurlijke objecten hebben immers schoonheid als intrinsieke kwaliteit. Perfecte vormen kunnen rechtstreeks in de natuur gevonden worden. Die natuurlijke vorm van schoonheid schreef hij ook toe aan de schilderkunst. De koepels zitten hier aldus op dezelfde golflengte als de schilderkunst en nemen ook de identiteit van kunst aan. Het plafond is de plaats waar kunst en architectuur in mekaar overlopen: de grens tussen beide wordt er wel heel vaag.

Ook vandaag de dag toont een sterke articulatie van de structuur geregeld aan dat het plafond nog steeds het domein bij uitstek is voor de architect om het stilzwijgen van de architectuur te doorbreken. In het gemeentehuis van Saynatsalo in Finland ontstond zo een opvallende dakstructuur in de raadszaal, naar de hand van Alvar Aalto. De waaivormige dakspanten zijn zo ontworpen dat de primaire en secundaire balken in dezelfde richting kunnen lopen, en op die manier de diepte van de dakconstructie reduceren. Het dak biedt dan ook de vrijheid die een architect elders in het gebouw vaak niet heeft. Zo in beslag genomen als de grond is, zo eindeloos is de afstand tot de hemel, wat een fantastische bewegingsruimte vormt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het plafond slechts zelden aan een kunstenaar wordt uitbesteedt.

De mogelijkheden van de uitstekende zichtbaarheid gelden echter ook voor

⁶⁰ Devoldere, S., Delbeke, M., & Strauven, I. (2009). *Pacing through Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p182



Alvar Aalto,
dakstructuur,
1952, Saynatsalo,
Alvar Aalto, Town Hall.



Sarah Morris,
Robert town,
2006, New York.

Gordon Bunshaft, Lever
House.

kunstwerken aan het plafond. Voor de Lever House in New York van architect Gordon Bunshaft werden verschillende kunstinstallaties voorgesteld, zegt Christian Bjone in *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Oorspronkelijk was men van plan enkele abstracte sculpturen in de lobby te plaatsen. Deze zouden echter zowel voor voetgangers als voor bezoekers van het gebouw buiten het gezichtsveld vallen. De installatie 'Robert Towne' van Sarah Morris daarentegen neemt het plafond van het overdekte plein aan de straatzijde in beslag en toont een grid van conflicterende kleuren. Het plafondschilderij neemt het modulaire grid van het gebouw en gooit het dooreen om een andere laag van activiteit te tonen. De logica en het ritme van de lay-out van het kantoorgebouw worden door mekaar geschud tot het onlogische en gefragmenteerde patroon dat perfect aansluit bij de zigzag passage van de voetgangers onder het gebouw heen.⁶¹ Het plafond weerspiegelt hier het 'binnen' waar aan het beschutting biedt.

Toch is het plafond niet altijd een evidente plaats om kunst te tonen. Dit heeft alles te maken met de ongewone gezichtshoek. Omhoog kijken vraagt meer inspanning dan eender welke andere houding. Het is niet eenvoudig een aaneensluitend verhaal te vertellen op die manier. Vroeger bestond er nochtans wel de gewoonte plafonds met tekens te beschilderen. De plafondschilderingen van Michelangelo in de Sixtijnse Kapel worden door velen beschouwd als het hoogtepunt van de renaissance. Het gewelf vertelt het hele scheppingsverhaal en telt meer dan 300 figuren. Dit voorbeeld is echter eerder een bevestiging van het feit dat de hoek waaronder een plafond bekeken wordt niet optimaal is: Michelangelo bouwde zelf een stelling en schilderde al liggend op zijn rug. Zo kijkt men ook naar het plafond wanneer men rust. Het plafond is ook vaak het laatste wat men ziet vooraleer te sterven. Vanuit die positie biedt dit dan ook een uitgelezen mogelijkheid om voor wat afleiding te zorgen, om zelfs contact te houden met de Wereld die dan onbereikbaar is.

⁶¹ Cf. Bjone, C. (2009). *Art + Architecture, strategies in collaboration*. Basel: Birkhäuser, p. 165.

Michelangelo, *plafond Sixtijnse kapel*, 1512, Rome.



[EN VERDER]

In deze theoretische uiteenzetting werden per hoofdstuk een aantal strategieën of categorieën duidelijk afgebakend.

In de eerste plaats werd vanuit de probleemstelling die in de inleiding werd aangehaald, gekeken op welke manier hedendaagse architecten een pregnante architectuur kunnen realiseren. In het eerste hoofdstuk werden de middelen hiertoe (architectuur en kunst), de rol van deze middelen (architectuur en kunst) en hun onderlinge relaties (integratie of confrontatie) nader bekeken. Hieruit werden vier strategieën voor een samenspel tussen architectuur en een toevoeging gefilterd volgens dewelke een meerduidige en gelaagde architectuur kan gecreëerd worden.

EEN SYMBIOTISCHE
RELATIE,
EEN WELKOME
GAST,
EEN BEHEERSTE
TWIST,
EEN ARCHITECTURAAL
KUNSTWERK.

Die toevoegingen, die vaak kunst zijn, nemen een bepaalde houding aan ten opzichte van de architectuur, ze *doen* iets met de architectuur. In het tweede hoofdstuk werd bekeken welke artistieke operaties op de architectuur kunnen uitgevoerd worden.

AFWERKEN
TOEVOEGEN
AANTASTEN

De (basis)architectuur op haar beurt, gaat zich ook in meer of mindere mate openstellen voor de toevoeging, voor kunst. In het derde hoofdstuk werd nagegaan op welke wijze de verschillende architecturale elementen gaan reageren op een (artistieke) gast. Hierbij kwamen de latente betekenissen van die elementen naar voor. De toevoeging kan deze sluimerende betekenissen bevestigen of ontkennen, eender wat.

RAAM
MUUR
VLOER
PLAFOND

In al deze hoofdstukken werden de categorieën soms nogal zwart-wit afgebakend, teneinde hun grenzen scherp te stellen en ze te beperken in aantal. Toch getuigt het grote aantal voorbeelden van het feit dat er met behulp van een toevoeging, met behulp van kunst (meestal), heel wat in de architectuur kan aangewakkerd worden.

De voorbeelden die tot hier toe aangehaald werden, dienden enkel om het betreffende onderdeel van de uiteenzetting te illustreren. In principe zou echter elk concreet geval waar een architect een pregnante architectuur realiseert door middel van een reflexieve laag, per hoofdstuk in één van de vier vakken moeten kunnen geplaatst worden.

In dat geval wordt eerst bekeken wat er precies aan de architectuur wordt toegevoegd en welke algemene houding deze toevoeging aanneemt ten opzichte van de architectuur. Vervolgens wordt bekeken wat die toevoeging met de architectuur gaat doen. Tenslotte wordt ook bekeken wat de invloed is van het architecturaal element waarop de toevoeging zich gaat hechten.

In het andere deel van deze thesis ga ik deze theorie terugkoppelen naar de praktijk aan de hand van het oeuvre van Robbrecht & Daem. Benieuwd wat dat geeft.



] ROBBRECHT & DAEM [

[CASE STUDY]

] ARCHITECTUUR & KUNST [

HOE HEDENDAAGSE ARCHITECTEN ALS ROBBRECHT & DAEM
EEN MEERDUIDIGE EN GELAAGDE ARCHITECTUUR CREËREN
EN WAT DAARIN DE ROL IS VAN KUNST

[CASE STUDY ROBBRECHT & DAEM]

] INLEIDING [

Dat de architecten Paul Robbrecht en Hilde Daem de integratie van kunst in hun werk belangrijk vinden, is al lang geen geheim meer. Hiervan getuigen de vele boeken en teksten die reeds gewijd werden aan de kunstintegratie in hun werk. Er is *De architectuur en het beeld*¹ dat volledig gewijd is aan dit onderwerp, maar er is ook *Werk in architectuur, Paul Robbrecht en Hilde Daem*² waarin de relatie tussen de architecten en kunstenaars in het centrum van de belangstelling staat. En dan is er nog niets gezegd over *Pacing through architecture*³, de vele lezingen over kunst van Paul Robbrecht zelf en hun eindeloze reeks tentoonstellingsontwerpen.⁴ De relatie tussen architectuur en kunst in hun vele tentoonstellings- en museumontwerpen is al een studie op zich, maar vormt niet de essentie van deze thesis. Hier ligt de focus op de architectuur en op welke manier hedendaagse architecten een meerduidige en gelaagde architectuur kunnen creëren. Daarom ga ik hier in op de wijze waarop kunst architectuur kan versterken en niet zozeer de omgekeerde weg: hoe architectuur kunst ondersteunt in musea en tentoonstellingen.

Robbrecht & Daem tasten voortdurend de grenzen van de architectuur af. Een confrontatie van hun architectuur met het werk van een kunstenaar is hiervoor één methode, maar ook via andere werkwijzen gaan zij op zoek naar een meerwaarde in de architectuur. Zo gaan ze bijvoorbeeld ook architecturale elementen in de rol van kunst naar voor schuiven, of werken ze hun architectuur op een artistieke manier af. Niet geheel toevallig zijn de verschillende methodes die zij toepassen dezelfde als de strategieën die in het eerste hoofdstuk (media, codes & relaties) van deze thesis werden toegelicht. Aan het opstellen van deze strategieën is namelijk niet alleen een studie van theorieën betreffende kunstintegratie voorafgegaan, maar ook een grondige lezing van het werk van Robbrecht en Daem zelf. Wie er nu eerst was, de kip of het ei, is een retorische vraag. Of hun oeuvre als bij toeval over de hele lijn de

¹ Cassiman, B. (1989). *De architectuur en het beeld, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Antwerpen: deSingel.

² Jacobs, S. (1998). *Werk in architectuur, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Gent: Ludion.

³ Devoldere, S., Delbeke, M., & Strauven, I. (2009). *Pacing through Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

⁴ Voor een overzicht, zie: Jacobs, S. (1998). *Werk in architectuur, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Gent: Ludion.

strategieën invult, dan wel de strategieën geabstraheerd zijn uit hun werk, is achteraf moeilijk te zeggen.

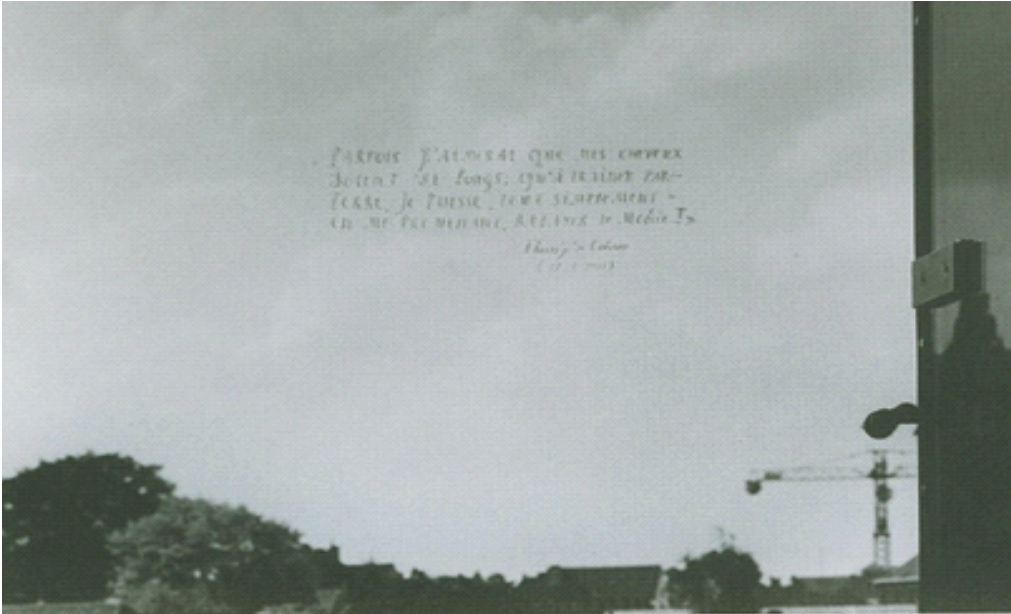
Het is een feit dat Robbrecht & Daem de multidisciplinaire taal van architectuur en kunst uitstekend beheersen. Dat wordt in wat volgt aangetoond door een sobere opsomming van een aantal specifieke gevallen waarin *kunst* of *architectuur in de rol van kunst* een prominente plaats krijgt. Deze lijst overkoepelt niet hun volledige oeuvre. Enkel de ontwerpen die in *Pacing through architecture* en in *Werk in architectuur* worden aanschouwd, krijgen ook hier hun plaats. De beschrijvingen in deze boeken vormen dan ook een leidmotief voor deze bespreking. Nadien wordt van deze beperkte lijst nog eens een selectie gemaakt die uitvoerig beschreven wordt en waaraan de theorieën uit het andere deel van deze thesis getoetst worden.

] CATALOGUS [



Robbrecht &
Daem, *knooppunt
draagstructuur
penthouse.*

Robbrecht & Daem,
Penthouse Meert,
Brussel, 1991.



*"Parfois j'aimerais que mes cheveux soient si longues
qu'à traîner par terre, je puisse, tout simplement,
en me promenant, balayer le monde...!"*

Thierry De Cordier (11.4.1998)

Thierry De Cordier,
gedicht op raam, 1988.

Robbrecht & Daem,
Woning Mys,
Oudenaarde,
1983-1993

Juan Muñoz, *Leading
towards the centre,*

Robbrecht & Daem,
Woning Mys,
Oudenaarde,
1983-1993.





Lili Dujourie,
Amerikaans
Imperialisme, 1972.

Robbrecht & Daem,
Woning Mys,
Oudenaarde, 1983-
1993.



Isa Genzken, *Camera*,
1990.

Robbrecht & Daem,
Penthouse Meert,
Brussel, 1991.

Cristina Iglesias,
koepels, 1992-1997
(albast en glas-in-lood).

Robbrecht & Daem,
Katoen Natie,
Antwerpen, 1992-
1997.





Robbrecht & Daem,
*kruisende structurele
kaders.*

Robbrecht & Daem
in samenwerking met
Marie-José Van Hee,
Galerie Hufkens,
Brussel, 1992.



Robbrecht & Daem,
lattenwerk.

Robbrecht & Daem,
High Views, Lincoln en
Boston, 2004-2007.



Robbrecht & Daem,
kleurenpatroon
balustrades.

Robbrecht & Daem,
Concertgebouw,
Brugge, 1999-2002.



Robbrecht & Daem,
*rond daklicht
bibliotheek.*

Robbrecht & Daem,
*Woning Mys,
Oudenaarde,
1983-1993.*



Robbrecht & Daem,
glazen gevelpanelen.

Robbrecht & Daem,
*Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam,
1997-2003.*

Robbrecht & Daem,
*kader loodrecht op
raam.*

Robbrecht & Daem,
Bankfiliaal, Kerksken,
1998.





Robbrecht & Daem,
wandbekleding.

Robbrecht & Daem,
Concertgebouw,
Brugge, 1999-2002.



Franz West, *twee grote
hoofden*, 2003.

Robbrecht & Daem,
Rubensplein, Knokke,
1999-2003.

] BESPREKING [

KATOEN NATIE

KOEPELS, CHRISTINA IGLESIAS

De verbouwing van de voormalige fabrieksgebouwen van de Katoennatie tot kantoren werd door Robbrecht & Daem heel grondig aangepakt. Met respect voor de bestaande structuur en robuuste materialen werden de gebouwen getransformeerd tot lichte, open kantoorruimtes. De meest opvallende ingreep daartoe is de integratie van koepels in het dak van één van de gebouwen. De acht koepels zijn veelvlakken gemaakt uit albast, afgeknot door een blauwgekleurd glas-in-lood-raam. Hun onregelmatige vorm wordt nog versterkt door het feit dat ze elk met een kleine twist ten opzichte van de voorgaande in de houten dakspanten zijn aangebracht. Hierdoor wekken ze de illusie elk uniek van vorm te zijn.⁵

SYMBIOTISCHE RELATIE

Robbrecht & Daem hebben Cristina Iglesias hier uitgenodigd om een deel van de architectuur te ontwerpen. De kunstenares is er wonderwel in geslaagd de koepels harmonieus te integreren in het geheel. Ze doen de architectuur absoluut geen geweld aan, maar gaan er integendeel deel van uitmaken. De koepels hebben immers ook een architecturale functie: als onderdeel van het dak bieden ze ook beschutting. Deze koepels zijn qua medium, code & relatie dus onder te brengen in de eerste strategie, namelijk *een symbiotische relatie*.

Dankzij hun functie kunnen we al deze koepels eigenlijk als architecturale elementen beschouwen. Toch vormen ze ook een focuspunt in het volledige ontwerp, ze zijn een fragiele tegenpool voor de robuuste structuren van staal, gietijzer en beton. In die zin kunnen ze beschouwd worden als architecturale fragmenten: ze zijn een deel van de architectuur, maar hebben van een kunstenaar een aparte behandeling gekregen ten opzichte van het geheel. De koepels lijken uit het systeem van het gebouw geïsoleerd om daarna de regerende orde enigszins in de war te sturen. De artistieke operatie die het werk van de kunstenares hier uitvoert ten opzichte van architectuur is

⁵ Cf. Jacobs, S. (1998). *Werk in architectuur, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Gent: Ludion.

TOEVOEGEN

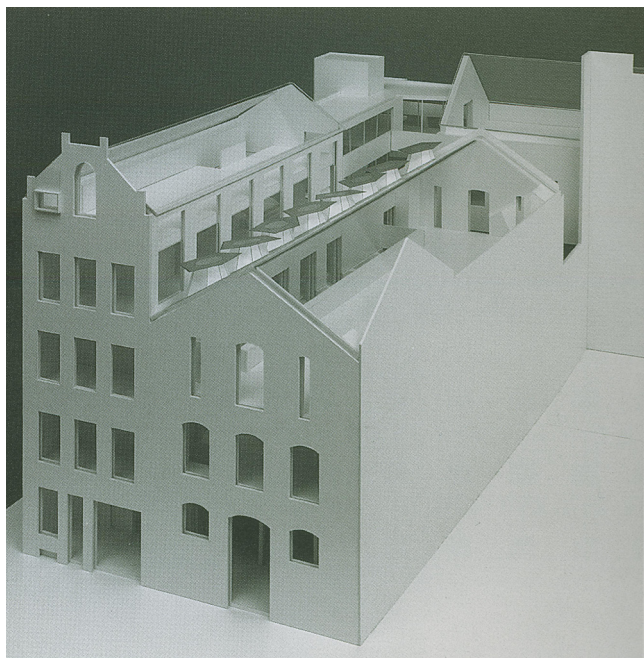
VAN BINNENUIT

VAN BUITENAF

toevoegen. Gezien hun architecturale functie kunnen we ze enerzijds beschouwen als een toevoeging *van binnenuit*. Ze zijn een architecturaal middel om een adempauze te bieden binnen het verhaal van de omvattende architectuur. Het feit dat ze het werk zijn van een kunstenaar, zou anderzijds ook aanleiding kunnen geven om ze te beschouwen als een toevoeging *van buitenaf*. In zekere zin vormen zij ook een andere esthetische identiteit die in dialoog gaat met de regerende, sobere architectuur. Dat de koepels van Cristina Iglesias een toevoeging zijn waardoor de architectuur op een andere manier wordt ervaren, valt niet te betwijfelen. Maar of ze nu méér kunstwerk zijn of méér architecturaal element, dat is een kwestie van interpretatie.

Hun rol als kunstwerk komt het sterkst naar voor vanuit de andere gebouwen, vanwaar je de koepels van bovenaf of van hun zijkanten ziet. Daar tonen ze zich als echte sculpturen die op het dak geplaatst zijn. De acht hoedjes in het dak zijn als diamanten die het licht naar alle kanten van het gebouw uitstralen. Dankzij die centrale ligging te midden van de andere gebouwen van de Katoen Natie, kunnen zoveel mogelijk gebruikers meegenieten van de geïntegreerde kunst. De koepels vormen een klein beeldenpark dat van uit oneindig veel hoeken zichtbaar is. Het feit dat de koepels zich vanuit andere standpunten wel als sculpturen tonen, maakt de kwestie van het auteurschap iets eenvoudiger. Hoewel ze deels samenvloeien met de architectuur, waardoor de grenzen van het auteurschap vervagen, behouden ze toch ook een duidelijke eigen signatuur. De kans dat ze *gewoon* als decoratie aanzien zouden worden is daardoor gering. Ook het feit dat de koepels er vanuit ieder standpunt, en ten opzichte van mekaar verschillend uitzien, minimaliseert die kans.

Binnen in het gebouw zorgt hun behandeling van het licht er dan weer voor dat hun band met de rest van de architectuur versterkt wordt. De renovatie wordt



Cristina Iglesias,
koepels, 1992-1997
 (albast en glas-in-lood).

Robbrecht & Daem,
 Katoen Natie,
 Antwerpen, 1992-
 1997.

gekenmerkt door de diagonale relaties tussen de verschillende verdiepingen en gebouwen die de architecten gecreëerd hebben. Dat procedé van uitsnijdingen wordt bekrachtigd door de onregelmatige vorm van de koepels. Het licht dat via de koepels binnenkomt, wordt gemanipuleerd. Het komt immers niet rechtstreeks binnen, maar wordt gevangen tussen de gekleurde ramen en het albast en dan pas geprojecteerd op de binnenoppervlakken. Van hieruit sturen ze het licht rond in de onderliggende verdiepingen.

Dit spel met het licht duidt op het feit dat de koepels naast onderdeel van het *plafond*, ook een rol als *raam* vervullen. Toch ontkennen zij eerder de basisbetekenis van het raam, aangezien ze geen middel vormen om naar de wereld te kijken. Ze zijn geen middel om iets anders te accentueren, maar eisen zelf de aandacht op.

Dat ze zelf die aandacht opeisen, is des te meer te wijten aan het feit dat ze zich aan het plafond bevinden, en vooral, aan dat centraal gelegen plafond. Het plafond is steeds ten volle te aanschouwen, in de hoogte is er veel speling, het plafond wordt niet ingenomen door het leven. Van die vrijheid maken architecten graag gebruik, dat heeft ook Paul Robbrecht al meermaals bevestigd. Hier vullen Robbrecht & Daem deze vrijheid in met de integratie van een kunstwerk, namelijk de koepels van Cristina Iglesias. Naast de belichaming van de vrijheid van de architect hebben de koepels ook een functie te vervullen aan het plafond. Het plafond biedt beschutting, schermt het *binnen* af van de eindeloze hemel. De koepels gunnen wel een blik op deze hemel, maar tonen de hemel tegelijk gefragmenteerd. Het lijkt wel of de architectuur de hemel bewerkt, waardoor die oneindige ruimte niet dreigend overkomt. De koepels ontkennen enerzijds de basisbetekenis van het plafond door het binnen niet volledig af te screenen, maar ze compenseren dit anderzijds door de hemel te beheersen.

PLAFOND
RAAM

WONING MYS

LEADING TOWARDS THE CENTER, JUAN MUÑOZ

Net als vele Vlaamse rijwoningen vertoont woning Mys een schema van op elkaar aansluitende ruimtes. De interventies van Robbrecht en Daem hebben het samenstel van opeenvolgende ruimtes niet wezenlijk veranderd, maar vormen veeleer een soort archipel van onderscheiden plaatselijke interventies die enkel in de wandeling en vanuit de herinneringservaring met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Ze zijn over een grote tijdsspanne en met onderbrekingen tot stand gekomen, zegt Paul Robbrecht zelf in *Werk in Architectuur*.⁵ Gezien de passie voor kunst, zowel van de eigenaars als van de architecten, zijn kunstwerken – uit de eigen collectie of speciaal voor de woning ontworpen – ingrijpend aanwezig in de woning.

In de met glas overdekte binnenplaats staat bijvoorbeeld een slanke stalen leuning, die lichtjes gekromd is en langzaam omhoog gaat. Deze suggereert dat ze bij een trap hoort die met een draaiende beweging de hoogte in gaat. Een trap is evenwel nergens te bespeuren. De leuning loopt dood tegen de zijmuur van het hoofdgebouw, op een hoogte van amper anderhalve meter. Hoewel er geen trap te zien is, kan niemand zich van de gedachte ontdoen dat er misschien een trap *achter* de muur zou zitten, of dat deze leuning een restant is van een *verdwenen* trap. Niets is minder waar. De leuning is het werk *Leading towards the centre* van kunstenaar Juan Muñoz en heeft net de bedoeling om al deze associaties op te roepen.

De kunstenaar bracht dit kunstwerk, deze trapleuning, in de ruimte om de statigheid van de architectuur enigszins te verstoren. De gebogen lijn van het kunstwerk staat in contrast met de rechte lijnigheid van de architectuur. Er ontstaat een ruimtelijke spanning tussen de verscheiden vormtaal van architectuur en kunst. De scherpe hoek tussen de leuning en de muur trekt de muur ook wat naar voor. We kunnen het werk van Juan Muñoz dus onderbrengen in de tweede strategie: de confrontatie van

⁵ Cf. Jacobs, S. (1998). *Werk in architectuur, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Gent: Ludion. p. 69.

kunst en architectuur creëert een ruimtelijke spanning tussen beide.

EEN WELKOME GAST

Het kunstwerk is hier eigenlijk tegelijk ook een architecturaal element. Maar aangezien de *functie* van de trapeleuning wegvalt, gaan we die zien als een *architecturaal fragment*. Dit zorgvuldig uit zijn context gesneden fragment wordt aan de architectuur toegevoegd, waardoor het de architectuur gaat opladen. De architecturale karakteristieken roepen bepaalde associaties op waardoor het fragment een dialoog aangaat met de rest van de architectuur.

ARCHITECTURAAL
FRAGMENT

Die associaties hebben te maken met de basisbetekenis van zo'n trapeleuning. Een trapeleuning insinueert doorgang en beweging. Dit staat pal tegenover de basisbetekenis die aan de *muur*, waartegen het kunstwerk geplaatst is, gekoppeld is. De muur is namelijk een teken van een *grens*, ze bakent een ruimte af. Die tegengestelde basisbetekenis brengt conflict tussen beide. De trapeleuning geeft de indruk dat ze zelf zomaar door de muur heen komt en dat de toeschouwer dus ook zomaar door de muur kan gaan, Het 'doorbreken' van de muur, het ontkennen van die grens, brengt dynamiek in de lange smalle, overdekte ruimte. Die beweging wordt nog versterkt dankzij de kerf in de vloer die de kromming van de leuning volgt tot aan de grens met buiten. Buiten vindt deze lijn haar verlengde in een tuinpad dat het strakke patroon van het terras zonder meer doorklieft, de vrijheid van het gras en de tuin in.

MUUR

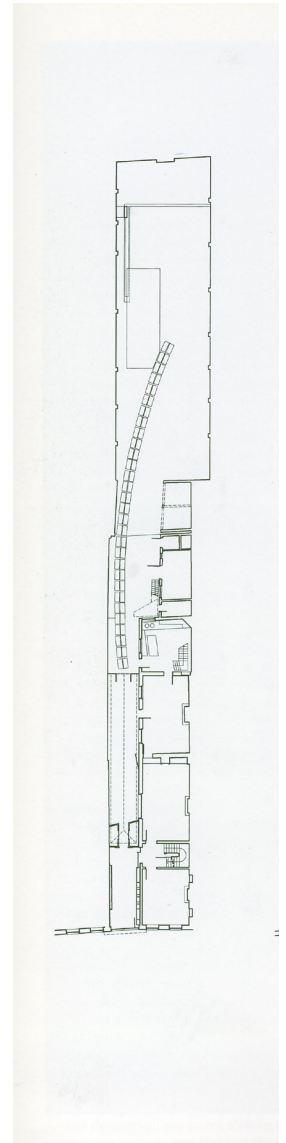
VLOER

Deze subtiele ingrepen op de vloer verzekeren een vloeiende aaneensluiting van de verschillende ruimtes. Het regelmatige vloerpatroon van de overdekte binnenplaats gaat bij de grens tussen binnen en buiten over in het regelmatige vloerpatroon van het terras. Deze overgang bevestigt de structuur van verschillende ruimtes die mekaar opvolgen, de grens wordt geaccentueerd. De artistieke ingrepen daarentegen

⁶ Cf. Jacobs, S. [1998].
Werk in architectuur,
Paul Robbrecht & Hilde
Daem. Gent: Ludion,
p. 49.

vergroten de continuïteit in de sequentie van ruimten.⁷ Het kunstwerk maakt connectie met andere ruimtes: met wat achter de muur ligt, maar ook met de tuin.

De ingrepen op de vloer –de kerf en het pad- bevestigen noch ontkennen de functie van de vloer. De doorgang wordt niet versperd, maar toch komt het pad licht dwingend over. Het pad vraagt als het ware om gevolgd te worden, om in te pikken op de wandeling doorheen het huis, om verder de ruimtes en de tuin te ontdekken. Wie echter het pad in de omgekeerde richting volgt, staat voor een voldongen feit. De mooie aanzet van de *promenade architecturale* eindigt resoluut tegen de muur. De basisbetekenis van de muur wordt bij deze eerder bevestigd door het tuinpad: de muur vormt een grens, zonder meer.



RUBENSPLEIN

KOPPEN,
FRANZ WEST

KLEURENPATROON,
ROBBRECHT & DAEM

Het Rubensplein in Knokke werd door Robbrecht & Daem omgevormd tot een eigentijds plein. Te midden van een aantal straten en de dijk, van appartementsblokken en de zee, laat het driehoekig plein geen enkele voorbijganger onberoerd. Een speelse zee van kleurschakeringen siert het hele plein. Zowel het grondoppervlak als de zitbanken, de parkeergebouwtjes en boordstenen zijn door de architecten met een variërend motief van antraciet, wit, blauw en grijs bedekt. De tinten refereren ongetwijfeld naar de zee, die hier wel zeer nabij is. Van op de twee ronde parkeergebouwtjes, elk aan een zijde van het plein, kijken de koppen van kunstenaar Franz West als kustwachters over het plein en de zee uit. De vijf meter hoge spierwitte beelden staan in contrast met de rest van de betegelde omgeving van het plein. Hun vormgeving is vrij rudimentair, maar toch lijken ze zelfzekere verschijningen.

Maarten Delbeke stelde in *Pacing through Architecture* vast dat de gebouwen met de lichtste programma's bij Robbrecht & Daem hun vorm verkrijgen door middel van een opstapeling van een gelimiteerde set van basiselementen.⁶ De sculpturen van Franz West en het tegelpatroon van Robbrecht & Daem zelf kunnen we de facto beschouwen als de twee basiselementen die het plein vormen. Ze worden verder als twee aparte entiteiten beschouwd, die elk op hun manier betekenis geven aan de architectuur. Het kleurenpatroon wordt voornamelijk besproken als zijnde een *vloer*, maar dat is natuurlijk niet helemaal juist. Dat is te wijten aan het feit dat ik de entiteit *plein* niet heb besproken als zijnde een apart (architecturaal) element. Dan hebben we het namelijk over *kunst en publieke ruimte* en daarvoor gelden heel andere analysemodellen, waar ik in deze thesis niet verder op in ga. Het theoretische kader opgebouwd in het andere deel van deze thesis, is dus niet helemaal toepasbaar op dit plein, en dat zal ook blijken uit deze bespreking.

⁶ Devoldere, S., Delbeke, M., & Strauven, I. (2009). *Pacing through Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 185.

Bij een plein worden de grenzen ofwel bepaald door de gebouwen die het omringen, zoals bijvoorbeeld op het San Marcoplein in Venetië, ofwel bakent de vloer een zone af. Voor het Rubensplein vormen de omringende flatgebouwen wel een visuele grens, maar de eigenlijke grens van het plein is daar waar de blauwgrijze vloer stopt. Binnen die zone wordt –en daarvoor is de vloer het doorslaggevende element– de atmosfeer van het plein bepaald. De architecten kozen hier voor een patroon van maritieme tinten, die de dynamiek van de zee ook op het plein voelbaar maken. Klaarblijkelijk vonden zij dat het plein, als zeer artificieel en stedelijk gegeven, toch die surplus nodig had die hetgeen ontworpen is combineert met het natuurlijke. Het patroon verwijst, zoals Maarten Delbeke reeds aanhaalde in *Pacing through Architecture*, ongegeneerd naar de zee en het strand door de kracht van de gecontroleerde herhaling gemengd met willekeurigheid. De variatie van het water en de golven wordt door het patroon getransformeerd tot een architecturaal thema.⁷

EEN BEHEERSTE TWIST

Dit door de architecten zelf gekozen kleurenpatroon bepaalt niet alleen de sfeer van het plein, het kleurenpatroon *is* het plein. Architectuur en artistieke toevoeging worden hier één geheel en daarmee kunnen we deze aanpak van de architecten onderbrengen in de derde strategie: *een beheerste twist*.

AFWERKEN

⁷ Cf. Devoldere, S., Delbeke, M., & Strauven, I. (2009). *Pacing through Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 186.

Alhoewel, zo beheerst is de twist hier nu ook weer niet. De banken, de boordstenen en zelfs de parkeergebouwtjes, allen in hetzelfde kleurenpatroon, overspoelen het hele plein. De architecten trachten op die manier de architectuur *af te werken*. In een interieur zou een dergelijke behandeling van de architectuur al snel *dwingend* overkomen, zoals werd vermeld in het tweede hoofdstuk van deze thesis. De betegeling beschermt de architectuur tegen toe-eigening door de gebruikers. Hier zijn de gebruikers echter een steeds wisselend publiek. De toeristen, spelende kinderen, en andere toevallige passanten hebben niet de bedoeling deze plek *voorgoed* in te



palmen, waardoor de extreme doelgerichtheid van de architectuur niet stoort.

EEN WELKOME GAST De koppen van de kunstenaar Franz West daarentegen distantieëren zich duidelijk van deze golf van architectuur en kleur en stellen er zich letterlijk en figuurlijk boven. Niet alleen de egale witte kleur contrasteert met het overwegend blauwe patroon, ook de grove vormgeving staat diametraal tegenover de vloeiende lijnen waarmee plein, banken en parkeergebouwtjes in één beweging gemaakt lijken. De sculpturen zijn vreemd op het plein, ze zijn *gasten*. De koppen lijken nogal dominant en streng ten opzichte van de speelse architectuur van het plein. Toch brengen zij net dankzij die starre houding ook structuur in het plein. Vandaar dat ze thuishoren in de tweede strategie, die van de *welkome gasten*.

COLLAGE ? Deze welkome gasten zijn een toevoeging aan het plein, en wel een toevoeging van een kunstenaar [*van buitenaf* dus]. Het esthetisch effect dat zij aldus bekomen, is volgens de theorie een *collage*. De houding van de kunstwerken ten opzichte van de architectuur van het Rubensplein voldoet echter niet aan deze beschrijving. Daar hebben de parkeergebouwtjes, die dienst doen als sokkels voor de sculpturen veel mee te maken. Een sokkel is een middel voor kunst om afstand te nemen van de architectuur. Het feit dat de koppen van Franz West op een sokkel staan, voorkomt dus enerzijds een nauwe relatie met de architectuur. Over een collage, waarbij twee aparte entiteiten samen één geheel gaan vormen, is dan geen sprake, gezien de afstand die bewaard wordt tussen beide. Anderzijds worden de sokkels hier ook gecamoufleerd door het tegelpatroon. Het patroon, dat hier *de architectuur* vertegenwoordigt, zoekt toenadering tot de sculpturen en gaat de grens die de sokkels vormen, uitwissen. Ook in dat geval voelt de ontmoeting tussen het patroon en de kunstwerken echter niet aan als een collage waarin twee zaken met een verschillende vormtaal met mekaar

in dialoog gaan. Wellicht is dat te wijten aan het feit dat ook het patroon geen *zuivere* architectuur is. Patroon en sculpturen vormen hier een harmonieus geheel en de parkeergebouwtjes, die een onconventionele versie zijn van iets conventioneel (plein – sokkel – kunstwerk), zijn hiervan de oorzaak.

Het feit dat het patroon van de vloer doorloopt naar de *sokkel* of de *muur*, is tegelijk een *bevestiging* van de basisbetekenis van de vloer. De vloer is als een deken dat de aarde –met al haar oneffenheden– bedekt. Het kleurenpatroon op de vloer, dat zich duidelijk onderscheidt van de omliggende straten, maakt van het plein echt een ‘plek’. Doorgaande passage zal niet zo snel het plein zomaar doorkruisen, het patroon bakent een zone af om even te verpozen.

VLOER

PENTHOUSE MEERT

**KNOOP VAN DE
STRUCTUUR,
ROBBRECHT & DAEM**

GALERIE HUFKENS

**KRUISENDE
KADERS,
ROBBRECHT & DAEM**

WONING MYS ROND DAKLICHT, ROBBRECHT & DAEM

Bovenop galerie Meert-Rihoux werd een box van staal en glas geschoven. Samen met de bovenste verdieping van het oude pand vormt dit nieuwe element het dakappartement Meert. Oud en nieuw vloeien moeiteloos in mekaar over, maar toch wordt de dualiteit behouden. Dit principe komt heel sterk naar voor op één bijzonder punt, met name in het knooppunt van het staalskelet dat het penthouse draagt. Twee liggers rusten hier op een kolom die de last afvoert naar het bestaande gebouw.⁸ De architecten kozen ervoor deze complexe transmissie een centrale rol te geven binnen het appartement. Eromheen is een leegte geschapen die het onderliggende niveau met het penthouse verbindt. Enerzijds zorgt deze plek –dankzij de leemte– ervoor dat de twee bouwlagen intenser verbonden zijn, anderzijds wordt hier ook het schisma tussen oud en nieuw benadrukt.

Bij de renovatie van galerie Meert-Rihoux werden aan de globale ruimtelijke structuur nauwelijks wijzigingen aangebracht. De verbouwing gebeurde op een heel serene manier, de architectuur maakte plaats voor de kunst die in de galerie tentoongesteld wordt. Deze terughoudendheid van de architectuur herkennen we ook in de verbouwingen van woning Mys en galerie Hufkens, waar kunst eveneens een belangrijke rol speelt. Meer zelfs, ook enkele opvallende ingrepen van de architecten zijn over de hele lijn op een gelijkaardige manier tot stand gekomen en stellen zich overeenstemmend op ten opzichte van de architectuur als het knooppunt van de staal- en gietijzerstructuur. Daarom worden ook het ronde daklicht in de woning Mys en het structurele kader aan de achtergevel van galerie Hufkens in deze bespreking betrokken. In de bibliotheek van woning Mys vloeit het licht rijkelijk binnen via een sculpturaal rond daklicht. Deze oculus wordt nog eens doorsneden door een stalen loopbrug die de twee bovenliggende kamers verbindt.

In de dubbelhoge hal achteraan galerie Hufkens komt het licht via een strookvormig

⁸ Cf. Jacobs, S. [1998]. *Werk in architectuur, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Gent: Ludion, p. 43.



Robbrecht &
Daem, *knooppunt*
draagstructuur
penthouse.

Robbrecht & Daem,
Penthouse Meert,
Brussel, 1991.

raam binnen en wordt het vervolgens gebroken en gereflecteerd door een kruisvormige balkenstructuur. Dat betonnen kruis, eigenlijk twee loodrecht in elkaar geschoven kaders, is uit structureel oogpunt overgedimensioneerd. Het motief articuleert veeleer een structuur dan ze te ondersteunen, stelt Steven Jacobs vast in *Werk in architectuur*.

In al deze gevallen is de architectuur, die over het geheel van het gebouw uiterst bescheiden is, plaatselijk wel heel nadrukkelijk aanwezig. De nadruk waarmee de architectuur zich in deze ruimtes positioneert, vormt een tegengewicht voor de andere ruimtes waar de architectuur bescheiden plaatsmaakt voor de kunstwerken. In deze ruimtes – het appartement, de bibliotheek, de hal – speelt kunst een veel minder belangrijke rol dan in de rest van het gebouw en het lijkt dan ook alsof Robbrecht & Daem hier hun kans zagen om de architectuur te laten spreken. Robbrecht zelf maakt gewag van *de architectuur als beeld*; de architectuur die zich naast de kunst als een materieel en reëel gegeven moet manifesteren, haalt ook Steven Jacobs aan.¹⁰ Een architecturaal element krijgt van de architecten een aparte behandeling, waardoor er een dualiteit ontstaat tussen de sobere architectuur en het gearticuleerde element. Dit is de vierde strategie die we in het eerste hoofdstuk van deze thesis *architecturale kunstwerken* genoemd hebben: *architectuuren* *architectuur in de rol van kunst* gaan de confrontatie met mekaar aan.

Dat deze architecturale elementen zo in het oog springen, is te danken aan het feit dat er rondom een leegte werd gecreëerd. Die leegte is van belang om één element van de architectuur te kunnen isoleren. In het dakappartement Meert is dit heel letterlijk een vide rondom de structuurovergang. In de bibliotheek gaat het vooral om de soberheid van de architectuur rondom: een rechthoekige basisvorm, helemaal in

ARCHITECTURAAL KUNSTWERK

⁹ Jacobs, S. [1998].
Werk in architectuur,
Paul Robbrecht & Hilde
Daem. Gent: Ludion,
p. 42.

¹⁰ Ibidem. Steven
Jacobs, p. 42.

¹¹ Ibidem. Steven
Jacobs, p. 42.



Robbrecht & Daem,
rond daklicht
bibliotheek.

Robbrecht & Daem,
Woning Mys,
Oudenaarde,
1983-1993.

het wit geschilderd, wat een bijna museale situatie oplevert.

Die isolatie van de elementen geeft hen het statuut van 'andere' ten opzichte van de rest van de architectuur. Het architecturale element lijkt een toevoeging aan het geheel, een *toevoeging van binnenuit*. De aparte behandeling die deze elementen kregen van de architecten, maakt dat we ze kunnen beschouwen als *architecturale fragmenten*. De drie voorbeelden hebben een heel praktische rol: ofwel structureel, ofwel als lichtbron in de ruimte, maar ze treden het functionele ver te buiten. De architectonische elementen worden verzelfstandigd en laden op die manier de ruimte op.

TOEVOEGING
VAN BINNENUIT

Deze voorbeelden stroken ook allen met de idee dat het plafond het domein bij uitstek is om het stilzwijgen van de architectuur te doorbreken. Bij alledrie speelt het architecturale schouwspel zich af boven de hoofden. Steven Jacobs zegt over galerie Hufkens –en dat geldt tevens voor de andere twee voorbeelden: Precies omdat in galerie Hufkens de vloer en wanden aan de kunst worden afgestaan, hypostaseren Robbrecht en Daem met behulp van een indrukwekkende kruisbalk het plafond als het unieke territorium van de architect.¹¹

PLAFOND

Hoewel hier niet echt kan gezegd worden dat het om *ramen* gaat, wordt toch telkens ook gespeeld met de lichtinval. De structurele elementen zijn geen raam om naar de wereld te kijken, wel vangen of weerkaatsen ze het licht op zo'n manier dat het een zekere materialiteit krijgt. Dit spel van licht is een manier om het artistieke aspect van deze architecturale elementen nog extra in de kijker te zetten. Het is een bijna sacrale behandeling van de architectuur.

RAAM



Robbrecht & Daem
in samenwerking met
Marie-José Van Hee,
Galerie Hufkens,
Brussel, 1992.

] BESLUIT [

Zoals in de inleiding van dit deel van deze thesis reeds vermeld werd, vult het oeuvre van Robbrecht & Daem het eerste hoofdstuk *media, codes & relaties* van het andere deel van deze thesis volledig in. Dit is een gevolg van het feit dat de afbakening van die strategieën gepaard ging met een grondige lezing van het werk van Robbrecht & Daem. De wisselwerking heeft ervoor gezorgd dat de strategieën min of meer geabstraheerd zijn uit hun oeuvre.

Op het vlak van de *artistieke operaties* lijkt het er op dat we in het werk van Robbrecht & Daem niet snel *aantasten* zullen tegenkomen, aangezien kunstenaars hier vooral participeren op vraag van de architecten. De kunstenaars zijn ook vaak bevriend met de architecten, waardoor hun houding eerder positief is. Toch gebeurt het geregeld dat ze met hun kunst de architectuur een beetje gaan uitdagen, gezien de rol van de kunst als 'de andere'. Denk daarbij maar aan *Camera* van Isa Genzken, *Leading towards the centre* van Juan Muñoz en het plakkaat van Lili Dujourie. Vermoedelijk vragen de architecten zelf wel degelijk aan de kunst om de 'de andere' te zijn, vragen ze om een zeker contrast, en dan vooral ruimtelijk van aard. Wat dit vermoeden zou kunnen bevestigen, is het feit dat ze wanneer het om *afwerken* gaat, eerder het initiatief aan zichzelf laten. Dat is bijvoorbeeld te zien bij het kleurenspeel op de wanden van de concertzaal, de balustrades in de foyer van het Concertgebouw en op het Rubensplein.

Het valt op dat *architecturale fragmenten* daarentegen vaak aan bod komen. De vele facetten van dit esthetisch effect ten gevolge van het *toevoegen* als artistieke operatie komen in de architectuur van Robbrecht & Daem naar voor. Enerzijds zijn er de zorgvuldig uitgesneden elementen die functieloos zijn maar door een kunstenaar ten opzichte van de architectuur geplaatst worden, zoals *Leading Towards the Centre*

en de *Camera* van Isa Genzken. Deze veroorzaken vooral een spanning omwille van de latente betekenissen die zij in zich dragen en die contrasteren met die van de architecturale elementen van de omringende architectuur. Anderzijds zijn er de architecturale elementen die van een kunstenaar, of meer frequent, van de architecten zelf een aparte behandeling krijgen en daardoor een architecturaal fragment vormen ten opzichte van het geheel. Het gaat hier over de koepels van Cristina Iglesias in de katoennatie, maar ook het daklicht van woning Mys, en de structurele knopen in dakappartement Meert en galerie Hufkens.

Deze laatste voorbeelden zijn eerder uitvoerig besproken en wat opvalt is dat ze zich allen aan het plafond, of in de hoogte, bevinden. Deze architecturale escapades zijn nochtans vrij ongewoon in de doorgaans sobere architectuur van Robbrecht & Daem. Paul Robbrecht beweert echter dat “het plafond het exclusieve domein is van de architect.”¹² Hiermee bedoelt hij wellicht dat de architectuur aan het plafond haar dienstplichtigheid aan het programma verliest, en er daardoor een zekere vrijheid ontstaat voor de architect. In die zin is het plafond dan ook een logische plaats voor een architecturaal element dat de aandacht opeist.

¹² Devoldere, S., Delbeke, M., & Strauven, I. (2009). *Pacing through Architecture*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p. 4.

¹³ Cassiman, B. (1989). *De architectuur en het beeld, Paul Robbrecht & Hilde Daem*. Antwerpen: deSingel, pagina zonder nummer.

Ook de andere *hechtingspunten* in de architectuur worden door Robbrecht & Daem over de hele lijn benut. Vloeren en muren gaan vaak een relatie aan met het werk van een kunstenaar. Met de titel van hun tentoonstelling *Wall for a Painting - Floor for a Sculpture*, die door Bart Cassiman werd omschreven als een ‘in de praktijk omgezet manifest’,¹³ gaven zij dit zelf al aan. Zowel *Leading Towards the Centre* als het plakkaat van Lili Dujourie in woning Mys zijn sculpturen (op de vloer) die een spanning opzoeken met de muur –waarmee ze wel het onderwerp van voornoemde tentoonstelling verdraaien. Vensters, als meer ambigue hechtingspunten, worden

ook bij hen zelden ondubbelzinnig artistiek ingezet. Enerzijds zijn er de daklichten die een aparte behandeling kregen en eigenlijk niet echt een doorkijk vormen. Anderzijds is er het Fenster dat zelf een raam is.

Aan de hand van al deze voorbeelden kunnen we besluiten dat Robbrecht & Daem op alle vlak de grenzen van de architectuur aftasten. Ze gaan breed in de exploratie van de mogelijke methodes om een meerduidige, gelaagde architectuur te creëren.

Wat we ook kunnen besluiten uit deze voorbeelden, en meteen projecteren op het complete gamma aan combinaties tussen architectuur en kunst, is dat het theoretisch kader dat in het andere deel van deze thesis werd opgesteld, zelden precies toepasbaar is.

In de theoretische uiteenzetting werden per hoofdstuk een aantal strategieën of categorieën duidelijk afgebakend. Ieder concreet geval waar een architect een pregnante architectuur realiseert door middel van een reflexieve laag zou zo per hoofdstuk in één van de vier vakken moeten kunnen geplaatst worden. Wanneer we echter de theorie terugkoppelen naar de praktijk, hier aan de hand van het oeuvre van Robbrecht & Daem, stellen we vast dat dit zelden lukt. Een kunstwerk lijkt zelden met één enkel architecturaal element te interageren. Nergens lijkt het een zuivere confrontatie aan te gaan met de architectuur, steeds is er ook sprake van een beetje integratie. Het is zelfs niet duidelijk of een toevoeging nu *van binnenuit* of *van buitenaf* komt.

Terwijl de categorieën en strategieën nogal zwart-wit gedefinieerd werden –teneinde de grenzen scherp te stellen en het aantal reeksen niet eindeloos te maken– lijken de praktijkvoorbeelden meer grijswaarden aan te nemen. Ze zijn zwart maar ook een

beetje wit. Of ze zijn wit maar ook een beetje zwart.

Het zijn precies die nuances die niet in woorden te vatten zijn, maar die de praktijk steeds aanwezig zijn. Uit de theorie konden we al concluderen dat ook met de hedendaagse middelen op diverse manieren tekens en versiering kunnen geïntroduceerd worden in de architectuur. Het werk van Robbrecht & Daem toont aan dat het scala in de praktijk nog rianter is. Dat belooft.