

Provinciale Hogeschool Limburg  
Departement Architectuur & Beeldende kunst  
Universitaire Campus Gebouw E 3590 Diepenbeek

**AUTONOMIE IN ARCHITECTUUR**  
VAN THEORIE NAAR PRAKTIJK

Academiejaar 2012 - 2013 Seminarie Beelding  
Seminarieverantwoordelijke: Ir. Jos Delbroek  
Promotor: Architect Wilfried Jenzen  
Student: Mattijs Brands



## ABSTRACT

Architectuur wordt vandaag de dag meer en meer van haar eigenlijke betekenis weggetrokken. In de media kent zij een vervlakking als lifestyle, een geheel van modeverschijnselen en de figuur van de architect is van grotere waarde dan de architectuur van zijn hand. De praktijk lijkt meer en meer gedomineerd te worden door grote projectontwikkelaars en sinds Rem Koolhaas ontbreekt het architecten om een kritische positie in te nemen over architectuur en haar rol binnen een bepaalde cultuur. Ik ga in deze scriptie op zoek naar de essentie van architectuur, haar meest elementaire principes om inzicht te krijgen hoe zij als discipline beïnvloed wordt door - en zelf invloed kan uitoefenen op - een bepaalde cultuur. De erkenning van architectuur als autonome discipline, gebaseerd op haar eigen ruimtelijke wetmatigheden, werd in de geschiedenis meerder malen aangewend als instrument om kritiek uit te oefenen op het heersende discours en een bepaalde ideologie na te streven. Na een uitgebreide studie van deze ontwikkelingen doorheen de geschiedenis, ga ik op zoek naar hoe deze autonomie in het hedendaagse discours kan worden ingezet om de culturele relevantie van architectuur terug te brengen. Uit verschillende interpretaties van de laatste jaren blijkt dat architectuur nooit als eenduidig autonome praktijk voor dit doel kan worden ingezet. Deze stelling wordt bevestigd in een tweede deel van de scriptie waarin vier jonge studios worden uitgelicht. Vier hedendaagse praktijken die met de interne logica van architectuur proberen de oppervlakkigheid van het actuele discours tegen te gaan. Hun semi-autonome architectuur onderzoekt hoe zij als architecten op een algemene manier de essentie van architectuur, vorm en ruimte, kunnen beredeneren in het heden, met duidelijke begrip van de uniforme kwaliteiten van architectuur die al sinds haar ontstaan als onafhankelijke discipline inherent aanwezig zijn.

## **DANKWOORD**

Een scriptie schrijven en uitwerken gebeurt individueel. Ik wil hierbij toch graag een aantal mensen bedanken die er ook een voorname rol in hebben gespeeld. In de eerste plaats promotor Wilfried Jenzen voor zijn geduld, inspiratie en toeverlaat. Jos Delbroek om mij tot bepaalde inzichten te brengen die uiterst betekenisvol zijn geweest voor deze scriptie. Verder bedank ik de architecten die zo bereidwillig waren om beelden en plannen te delen. Deze vormen een belangrijk onderdeel van de scriptie. Tenslotte bedank ik graag mijn ouders en mijn broer voor hun ondersteuning tijdens mijn opleiding.

Bedankt.

Diepenbeek, December 2012

## **INHOUDSTAFEL**

<b>ABSTRACT</b>	3
<b>INLEIDING</b>	
Domein, thema en onderwerp	7
Onderzoek en methodologie	8
<b>DEEL I THEORETISCHE BESCHOUWINGEN</b>	9
<b>HOOFDSTUK I 80 BC - 1930</b>	
Architectuur als onafhankelijke discipline	10
De architectuur van de revolutie	14
Autonomie tijdens het vroeg modernisme	17
<b>HOOFDSTUK II 1960 - 2000</b>	
De assen van het modernisme, een vruchtbare bodem	23
De analoge architectuur van Aido Rossi	23
Het deconstructivisme van Peter Eisenman	27
Paper architecture en de nieuwe media	29
Lang leve autonomie in architectuur	31
De projectieve architectuurpraktijk	34
<b>HOOFDSTUK III 2000 - HEDEN</b>	
Absolute of overbodige architectuur ?	41
San Rocco magazine	43
<b>HOOFDSTUK IV CONCLUSIE THEORETISCHE BESCHOUWINGEN</b>	47
<b>DEEL II CASE STUDIES</b>	49
<b>HOOFDSTUK V AUTONOMIE IN DE ARCHITECTUURPRAKTIJK</b>	51
OFFICE KGDVS (BE)	52
Pezo Von Ellrichshausen (CL)	54
Monadnock (NL)	65
Unu La Unu (RO)	83
<b>DEEL III ALGEMENE CONCLUSIE</b>	89
<b>DEEL IV BIBLIOGRAFIE</b>	91



## INLEIDING Domein, thema en onderwerp

In het tweede jaar van de bachelor-opleiding was ik gefascineerd door architectuur die weerstand bood aan de toenemende commercialisering en reageerde op de globalisering en standaardisering. Architectuur die de identiteit van een plek aanwendt als een van haar voornaamste uitgangspunten in het ontwerp, opdat deze niet verloren zou gaan. In het derde jaar leerde ik tijdens de lessen materialenleer bij docent Jos Delbroek het kritisch regionalisme kennen. Een begrip dat in het leven werd geroepen voor een post-moderne stroming die de *genius loci*, de geest van een plek, omarmde en met de kracht van tektonische elementen en hedendaagse technieken, resistente architectuur tracht te maken tegen de opkomende *plaatsloosheid* (Heynen 2009:762) of identiteitscrisis in architectuur. Tijdens het schrijven van de bachelor-paper in het derde jaar, kwam ik tot de vaststelling dat ondanks haar dubbele werking van het authentieke te combineren met hedendaagse technieken, de stroming haar sociale, politieke, economische context, en de sturende rol van de mens hierin, negeerde. Ten gunste van een ideaalbeeld van het lokale, sloot ze zich wezenlijk af van de globalisering en commercialisering. Verder kwam ik meer en meer tot het besef dat “stijlen” in architectuur juist groeien uit de commercialisering van een bepaalde methodologie van ontwerpen. Met deze scriptie wil ik verder graven, op zoek naar de essentie van architectuur. *Bestaat er binnen architectuur als discipline een houvast die zelfbewust en kritisch is, niet gebonden is aan “stijl” en zich bijgevolg niet verliest in het najagen of letterlijk vertalen van haar fysieke context, de heersende tijdsgeest of individuele smaak?*

Zoals bekend binnen alle kunstvormen maakt het spel van actie en reactie dat er steeds nieuwe stromingen het licht zien. Elke discipline reageert binnen haar werkveld op de hedendaagse maatschappij. In architectuur is het een opmerkelijk verschijnsel (Thill 2012:160) dat stijlstromingen als het classicisme, barok en rococo periodes van vijftig tot honderd jaar overleefden, waar recentere als de art nouveau, functionalisme, art déco, brutalisme en deconstructivisme het nooit langer getrokken hebben dan twintig jaar. Hebben we dit te danken aan de als maar snellere evolutie van de maatschappij en de kracht van de mediatisering sinds de renaissance? Een “sterk concept” in de ontwerpfase kan bij wijze van spreken al bijna verouderd zijn wanneer het gebouw drie jaar later gerealiseerd is.

Toch is het als architect praktisch onmogelijk om te ontsnappen aan de rol van het concept. Er is een onderscheid (Thill 2012:161) te maken tussen concepten die dicht bij de kern staan van de discipline, haar innerlijke logica, en concepten die gebaseerd zijn op externe inspiratiebronnen. Onder de eerste vallen klassieke principes als symmetrie, geometrie, harmonie,

context en rationaliteit. Onder de tweede groep vallen principes als sensualiteit, sur-realisme, het pittoreske, metafoor van de natuur, functionalisme, programma,... Deze eerste groep bevat in tegenstelling tot de tweede groep, ingebouwde kwaliteiten van de architectuur als discipline, die het "stijlbegrip" in architectuur te boven gaan en kunnen aanzien worden als tijdloze basis-gereedschappen van architectuur.

## **INLEIDING**    **Onderzoek en methodologie**

De innerlijke logica van architectuur is een vorm van zelfbewustzijn, een zekere autonomie. Om het concept van autonomie in architectuur te verduidelijken gebruik ik het onderscheid dat door Stanford Anderson (2002:32), Professor Architectuurgeschiedenis aan MIT, gemaakt werd; autonomie in de context van de architectuurdiscipline als groeiende databank van kennis en autonomie in de beroepscontext, de actuele architectuurpraktijk. Disciplinaire autonomie wordt in een eerste deel van de scriptie in verschillende passages uit de geschiedenis van architectuur bekeken. Dit theoretisch deel beschrijft lineair in de tijd de ontwikkeling van haar betekenis en is verdeeld over drie hoofdstukken. Elk hoofdstuk eindigt met een bondige conclusie, een poging om het begrip vanuit de beschreven facet te definiëren.

In het tweede deel van de scriptie wordt de architectuurpraktijk van vier hedendaagse studio's voorgesteld welke vanuit hun architectuurvisie affiniteit vertonen met het onderwerp. Vier jonge bureau's uit verschillende uithoeken van de wereld zullen aantonen dat autonome architectuur draait om essentie, zich niet inlaat met retoriek en los van elke stijl en persoonlijke smaak streeft naar orde. Architecturale vorm als enige manier om te beslissen over de kwaliteit van een gebouw; Politieke, sociale, technische en economische componenten worden in compromis gebracht met de innerlijke wetmatigheden van architectuur opdat de ontwerper alle vrijheid heeft om zich te concentreren op het meest centrale probleem, vorm.

Door analyse van passages uit de geschiedenis en interpretatie van actuele architectuur, probeer ik met deze scriptie de huidige rol van autonomie in architectuur te begrijpen. Het is niet mijn intentie om in alle opzichten volledig te zijn, binnen het onderzoek zijn de gekozen bureaus niet over de hele lijn onder één noemer te vatten en willen dit ook absoluut niet. Zij worden in deze scriptie samengebracht omdat elke studio op een eigen manier, in woord en zelfs meer in beeld, bijdraagt aan het verstaanbaar maken van de rol en betekenis van autonomie in het hedendaagse architectuurdiscours.



## **DEEL 1 THEORETISCHE BESCHOUWINGEN**

## HOOFDSTUK I 80 BC - 1930

### Architectuur als onafhankelijke discipline

Om de rol van autonomie te doorgronden starten we bij het oudst bekende theoretisch kader van architectuur, de verhandeling *De Architectura libri decem* door Vitruvius. Ondanks de poëtische en dubbelzinnige schrijfwijze, ligt hierin de grondslag van de interne logica van architectuur vevat. De basisprincipes (Tzonis & Lefavre 1984:26) voor kwalitatieve architectuur zijn in het werk van Vitruvius te verdelen in drie groepen: *ordonatio* (orde) en *decorum* (ornament) dragen de klassieke opvattingen van puurheid over, *firmitas* (stevigheid), *utilitas* (nut) en *distributio* (verdeling) als basis voor het functionele en tenslotte *symmetria* (symmetrie uit *ordonatio*), *eurythmia* (harmonie) en *venustas* (behaagelijkheid) als toonaangevende principes voor vorm. In de vroeg middeleeuwse teksten worden bepaalde geometrische vormen gezien als ideale vormen en in relatie gebracht met geluk en schoonheid tegenover slechte en kwade vormen. Kwalitatieve (Tzonis & Lefavre 1984:28) architectuur stond destijds dus gelijk aan het streven naar vormelijke perfectie. *Dispositio* omvat het ontwerp, de meerwaarde aan karakter en helderheid die het project krijgt door voorgaande basisprincipes bij elkaar te brengen. Praktisch wordt dit ook *Ideae* genoemd en bestaat onder drie vormen; *ichonographia* (grondplan), *orthographia* (snede) en *scenographia* (perspectief). Het traktaat van Vitruvius is meerdere malen in de geschiedenis herschreven als becommentarieerde vertalingen met aanvullingen van resultaten uit moderne onderzoeken. De volgende opsomming is gebaseerd op een essay van Tzonis en Lefavre, aangevuld met referenties uit de verschillende traktaten en uit een lezingenreeks door Pier Vittorio Auréli (2012) aan de Architectural Association school in Londen. Het tracht een bondige evolutie te schetsen van de betekeniswaarde van vorm als normatief gegeven in het ontwerp, of de interne logica van architectuur doorheen de pre-modernistische architectuurgeschiedenis.



Afb 1, De architectura libri decem Vitruvius, 64 BC

In de tweede versie van Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* uit de vroege Italiaanse Renaissance, heeft het dubbelzinnige plaats gemaakt voor tegenstrijdigheden op verschillende plaatsen in de uiteenzetting. Een blijkbaar algemeen geldende houding in het architectuurdenken uit die tijd. Tzonis (1984:28) argumenteert de tegenstrijdigheden in het belang van vorm als maatgevend element. Deze zou voor architectuur globale belangen verdedigen, maar wordt op hetzelfde moment voorgesteld als een multifunctioneel instrument dat enkel de intellectuele elites, waaruit ook de architect als beroep gegroeid is, gegoede kooplieden en andere financierders in staat stelde om samen te werken op een

moment dat ze voor een bouwproject gelijke belangen verdedigden. Toch stelt Alberti (Tzonis 1984:30) aan het eind van zijn werk dat de ontwerper, intellectueel of niet, steeds architectuur als een sociaal product voor ogen moet houden. Zijn grootste bijdrage aan het traktaat van Vitruvius is het bijsturen van de set van basisprincipes waarmee een gebouw als zuivere vormelijke structuur kon worden gezien. Alberti (Tzonis 1984:30) spot met de *Ideae*, de reductie van een gebouw in lijnen op papier. Hij wijst op het gevaar voor de ijdelheid van de architect, als een mooie tekening van een gebouw door een meerdere geapprecieerd wordt, zou hij zijn eigenlijke plicht wel eens kunnen vergeten en enkel uitgaan van zichzelf. Alberti verkiest daarom het uitbouwen van de basisprincipes aan de hand van schaalmodellen, niet gedetailleerd maar helder en simpel. Architectuur (Bartoli:1986) als “objecten uit vormelijke basisprincipes staan in zijn ogen garant staan voor het welbehagen van de waarnemer” en de architect als “een geleerde die met deze basisprincipes een helse strijd voert om chaos te ordenen tot vormelijke perfectie”. Hoewel Alberti nauwelijks belang hecht aan een tekening spelen de *Ideae* een zeer voorname rol in de groei van architectuur als onafhankelijke discipline. Zij zorgde voor de grafische verspreiding van het eerste architecturale denken en een canon van vormelijke structuren, zonder dat deze geassocieerd werden met een bepaalde functie.

Tijdens dezelfde eeuw was de uitvinding van het perspectieftekenen door Brunelleschi. Samen met de daaropvolgende bestendiging van het tekenen en geometrie als basis van de architectuur, kan dit omschreven worden als kiem van de transformatie van architectuur als ambacht naar een liberale kunstvorm. Architectuur werd vanaf nu aanzien als een product van de geest, het architecturale idee primeert op de realiteit van het bouwen.

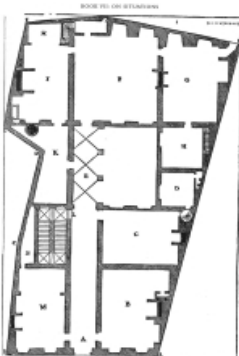
Een derde versie van het traktaat *Sette libri dell'architettura* door Sebastiano Serlio uit het begin van de zestiende eeuw is gecondenseerd tot zeven boeken en geeft een centrale rol aan de *Ideae*, de concrete media van architectuur. Het is bijna alsof het een visualisatie is van het geschreven werk door Alberti en stelt specifiek tactieken op voor het bereiken van vormelijke perfectie in architectuur. Een bouwwerk behoort tot deze groep als het een resultaat is van een compleet, helder en logisch systeem. Opmerkelijk bij Serlio is het zevende boek, dat volledig gewijd is aan “onregelmatigheden die de architect kunnen overkomen”. Hier (Tzonis 1984:35) wordt de tekening ingezet om correcties voorop te stellen om terug tot een toestand van (schijnbare) perfectie te komen. Waar bij Vitruvius en Alberti onregelmatigheden in een plan praktisch onbesproken blijven, blijkt de tekening een belangrijk hulpmiddel om hiermee om te gaan.



Een sprekend voorbeeld is een grafische oplossing die hij uittekent voor Atrium-type villa's op sites met een onregelmatige vorm (Auréli 2012). De publieke ruimten moeten steeds orthogonaal zijn opdat men de waarnemer kan afleiden met het idee dat hele gebouw consistent orthogonaal opgebouwd is. In de privé-vertrekken zijn onregelmatige vormen toegelaten als resultaat van de onoverkomelijke grenzen van de site. Voor Serlio (Tzonis 1984:36) is de perfecte vorm geen objectieve maat maar een subjectieve houding van de waarnemer ten aanzien van de gebouwstructuur, en dus door de architect perfect controleerbaar en zelfs manipuleerbaar. Hij toont dit aan door tekeningen te abstraheren tot de essentie van het vormelijke probleem; de orthogonale opbouw van een gebouw tegenover de schuine vorm van het perceel te plaatsen.



Serlio (1982:60) zet hiermee de toon voor de erkenning van vormelijke autonomie binnen architectuur. De architect wordt gezien als bewaker met de tekening als wapen om bedachtzaam te onderhandelen in het conflict tussen het canon van elementen voor vormelijke perfectie en externe bronnen van vervorming. Alberti (Tzonis 1984:40) definiëerde in zijn inleiding al een rol van “ingenieuze artiest, die iets onaantrekkelijk naar een niveau van welbehagen kan brengen”. Stilaan onstond er een identiteit voor de architect, als ombudsman bij deze vormelijke problemen waar noch een aannemer of een militair ingenieur voor was opgeleid. Opmerkelijk verwijst Tzonis (1984:38) naar de sociale hiërarchie die na Vitruvius en Alberti, ondanks de versoepeling van Serlio, op het vormelijke canon nog steeds gehandhaafd blijft. Vormelijke onzuiverheden blijven toegelaten in de privé sector terwijl orde en zuiverheid in de publieke sector, al ging het ten koste van de privé, absoluut gehandhaafd moet blijven.



Ongeveer op hetzelfde moment als Serlio, was er de bekende steenkapper Andrea Palladio (Auréli 2012) die “Il quattro libri dell’architettura” uitbracht. Een vierdelig boek dat bestaat uit een corpus van twee soorten regels; ontwerpregels en bouwregels voor zijn villa-stijl. In zijn manier van werken is hij geïnspireerd door Vitruvius en Italiaanse laat renaissance-architecten als Bramante en Alberti. Hoewel hij net als hen een gebouw beschouwde als een onafhankelijk en precies geometrisch gedefinieerd lichaam met een strenge symmetrische opbouw, bleef hij met deze boeken zo ver mogelijk van het theoretische kader van architectuur. De principes van goede architectuur tonen met concrete gebouwen was voor hem belangrijker dan het uitwerken van een sluitend architectuurtheoretisch discours.

Afb 2, Sebastiano Serlio, Sette libri d'architettura, vol. VII, 1584

Aan het einde van de Renaissance (Tzonis 1984:41) keert het tij en wordt autonomie omgekeerd ingezet. Vorm staat nog steeds ten dienste van het welbehagen van de waarnemer. Orde en het orthogonale grid worden daarentegen overboord gegooid met een zucht van onregelmatigheden waarbij elementaire vormen als een vierkant of een cirkel radicaal vervormd werden, juist om te wijzen op de bekrompenheid van het heersende discours rond autonomie. Hiermee treedt men buiten de lijnen van Alberti's mening dat architectuur steeds zijn sociale functie moest behouden, om binnen te treden in de wereld van individualistische architectuur. Onder hen werd beeldhouwer Michelangelo erkend als "innoverende architect binnen de beleefde architectuur" en legde hiermee de grond voor een nieuw sociaal gebruik van architectuur, kritiek leveren.

De Italiaanse Giacomo Barozzi da Vignola was een collega van Michelangelo en schreef in de helft van de zestiende eeuw *Regole delli cinque Ordini d'Architettura*. Dit traktaat (Mitrovic 1999) is een van de meest uitgepuurde en ontzettend gedetailleerde versies, daarenboven ook de versie met de meeste heruitgaven. Een van zijn bekendste uitgevoerde werken is de Villa Farnese voor kardinaal Farnese in Caprarola, Italië.

Midden 17e eeuw bracht de Spaanse filosoof Giovanni Caramuel de Lobkowitz een hybride versie van de verhandeling met zijn *Arquitectura civil recta y obliqua* waarin hij de twee concepten van regelmatige en onregelmatige vormtotaal met beeld en tekst bij elkaar brengt. De driedelige verhandeling tekent een combinatie die beantwoordt aan de imperfecties in de wereld. De bezorgdheid van een architect voor visuele orde wordt verenigd met de rationele werkwijze van de ingenieurs. De orthogonale grid dat in de renaissance tot de kenmerken van orde en symmetrie behoorde wordt in zijn case studies lossier opgevat. De Vitruviaanse basiselementen voor het streven naar vormelijke perfectie worden als het ware "plastisch" om het complete systeem logisch toepasbaar te maken binnen alle mogelijke beperkingen die haar in de context omringen. Hoewel hij nauwelijks invloed uitoefende in de praktijk, krijgt het werk van Lobkowitz af te rekenen met commentaar van de voorlopers van het functionalisme waaronder de Franse J.F. Blondel en tijdens de 18e eeuw. Voor hen (Tzonis 1984:42) hangt vorm louter af van functionaliteit; alle onderdelen van een gebouw moeten deze functie weerspiegelen of worden weggelaten, een stelling waaraan ook de latere "architecture parlante" van Claude Nicolas Ledoux schatplichtig blijkt te zijn.



Afb 3, Giacomo Barozzi da Vignola  
Villa Farnese, 1575

**CONCLUSIE** Uit voorgaande analyse ligt in het zelfbewustzijn van architectuur de nadruk hoofdzakelijk op vorm en het “picturale effect”. Met Vitruvius, na bevestiging door Alberti, verscheen er een nieuwe figuur op het toneel: de architect, die de kunstenaar, de bouwer en de intellectueel in zich verenigde of zoals Adolf Loos (Leupen 2005:115) later stelt “een bouwvakker die Latijn kent”. De architect was niet alleen een begenadigd ambachtsman, maar autonome figuur die een georganiseerd instituut als een republiek, de staat, de gemeenschap, moest zien te overtuigen. Om daartoe in staat te zijn, moet de architect een visie hebben, een theorie. Sinds Vitruvius behoren de eigenschappen van innerlijke logica tot de kern van architectuur en afhankelijk van de heersende tijdsgeest winnen deze aan belang binnen het architectuurtheoretisch discours. Opmerkelijk is ook hoe de sociale inhoud verandert doorheen eeuwen; Waar architectuur onder Vitruvius en Alberti hoofdzakelijk materie was voor de adel en bepaalde ingewijden in de discipline, vervalt na de renaissance het verheven karakter van het beroep. Men doorbreekt de mystiek rond goede en kwade vorm in functie van een meer pragmatische aanpak, rechtstreeks afgestemd op de sociale, politieke en economische dimensies van de concrete realiteit.

## De architectuur van de revolutie

De Barok was een periode waarbij men, tegen de heersende beperkingen in het klassieke bouwen in, de toevlucht zocht in gebogen en plastische vormen, doorspekt met overdadige ornamentiek. Het was in de overgang van de Rococo naar het Neo-classicisme dat de inspiratie uit de natuur en andere vreemde niet-architectonische wetten van de Barok en Rococo terug plaats ging maken voor eigen, puur architectonische wetmatigheden: de Franse architect Claude Nicolas Ledoux (1736) was hierin de spilfiguur. Hij was student geweest in de invloedrijke school van Jacques-François Blondel in Parijs en legde met zijn visionaire architectuur de basis voor wat later het modernisme zou worden. Zijn architectuur kenmerkte (Braham 1989):

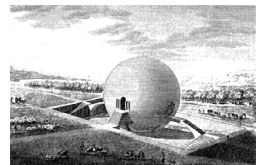
Zuivere geometrische vormen: hij hield zich aan een strenge vormtaal, zonder overbodige ornamentiek. Een invloed uit de klassieke architectuur die hij haalde uit zijn studie van werk van Palladio en Vitruvius.

Monumentaliteit: enorme proporties en verre gaande overspanningen

Een paviljoensysteem: waar bij de Barok architectuur alle onderdelen van een gebouw samen werden gesmolten en de hiërarchie van functies zich in de “façade” uitte, verkoos Ledoux een architectuur van afzonderlijke paviljoenen die zowel autonoom als collectief functioneren en dus afzonderlijk ook hun vrijheid behouden. De onderlinge relaties en ontsluiting blijken uit de schikking op het plan. Elk bouwwerk in een masterplan staat volledig op zich en is bijgevolg een autonoom onderdeel van het geheel.

*Architecture Parlante*: Architectuur moet zijn functie zo direct mogelijk weergeven

Ledoux staat bekend als een utopist. Met zijn werk probeerde hij een nieuwe samenleving op te bouwen, gestructureerd op basis van een helder schikking van functies. Dit op een monumentale wijze in een strikte architectuurtaal. In zijn architecturale visie (Braham 1989:40) betreft hij alle sociale klassen; Ledoux ging op zoek naar een architectuur die niet getuigt van de sociale status van de eigenaar of gebruiker, maar eerder de verrichtte ambacht en arbeid uitdrukt die er is geleverd. De term *architecture parlante*, behoort niet langer de

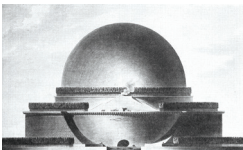


Afb 4, C.N. Ledoux  
Gardener's house, 1789

sociale hiërarchie uit te drukken, maar louter de maatschappelijke relevantie van de architectuur op didactische wijze zichtbaar te maken. Zelf zag hij het als volgt (Kaufmann 1985:53);

*“In my town I have placed every type of building required by the social order. One will see important factories give birth to peoples’ assemblies. A town will rise up to encircle and crown them. For the first time one will see the magnificence of the palace and that of the alehouse on the same level.”*

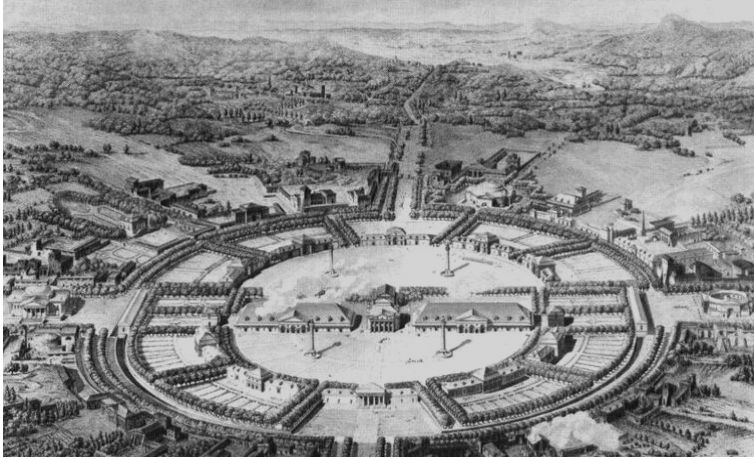
Ledoux spreekt hier over zijn bekendste, en ook meest invloedrijke project “Les Salines de Chaux” Een stad gelegen in Franche-Comté die leeft van de zoutwinning. Ledoux plant een onafhankelijke nederzetting nabij de natuurlijke zoutbronnen. Het bedrijf en een aantal arbeiderswoningen werden gerealiseerd in 1774 maar dit bedroeg slechts de helft van het oorspronkelijke plan. In zijn verhandeling over Chaux bescheef hij hoe dit project model stond voor zijn sociaal-utopische stad. De (Braham 1989:25) verschillende arbeiders zouden gehuisvest worden in monumenten die visueel blijk geven van hun beroepsactiviteit. De vatenmakers zouden op die manier in overschaalde vaten wonen. In zijn zoektocht naar een symbolische vorm voor de school koos Ledoux voor een kruisvorm waarbij in elke arm lesmateriaal voor een bepaald vak stond, de kruising stond voor het gemeenschappelijk doel van de studenten.



Afb 5. Louis Etienne Boullée  
Cenothaph Newton, 1784

Samen met Etienne-Louis Boullée wordt hij gezien als hoofdfiguur van de utopisch revolutionaire architectuur van de 18e eeuw. Braham (1989:60) stelt dat de door hen ontwikkelde theorieën als leerkrachten aan de Parijse Ecole des Beaux Arts domineerde destijds het architectuurdenken sterk beïnvloedde in de opleiding. Het (Kaminer 2011:73) was een revolutie die voornamelijk op papier werd gevoerd, het gros van de ontwerpen was financieel en technisch destijds zo goed als onmogelijk. Deze strijd bracht het belang van de tekeningen naar voor; de visuele voorstelling van een idee was belangrijker dan de uitvoerbaarheid. Er was een duidelijke afstand tussen architectuur als discipline en het dagelijkse leven, de externe realiteit. Tussen een tekening als idee en een concreet gebouw. De ontwikkeling van de burgerlijke ingenieur studie als afzonderlijke discipline droeg er nog verder toe bij dat architectuur als autonome discipline werd beschouwd.





Afb 6, ontwerptekening  
Claude Nicolas Ledoux  
Salines royales de Chaux  
1774



Afb 7, realisatie  
Claude Nicolas Ledoux  
Salines royales de Chaux  
1774

## Autonomie tijdens het vroege modernisme

Na de Franse revolutie ontstond er in Frankrijk het onderscheid tussen de écoles de beaux-arts en de écoles polytechniques. J.N. Durand, oud leerling van Boullée, werd sinds de splitsing professor architectuur in de Polytechnique. Bekende studenten waren onder andere Leo von Klenze en Karl F.Schinkel, wiens neoclassicisme (Giedion 1922) een sterke invloed werd voor, weliswaar geabstraheerd, Ludwig Mies van der Rohe. Volgens Anthony Vidler (2002:28) was het Emil Kaufmann, een Weense historicus, die in 1933 voorreest de term autonome architectuur gebruikt in zijn studie “Von Ledoux bis Le Corbusier”. Dit was net het moment dat functionalisme en industrialisatie als centrale ideeën het architectuurdenken domineerden; Kaufmann, in zijn uiteenzetting over autonomie en architectuur berustte zich voornamelijk op de idee van Kant over de vrijheid van de menselijke wil; autonomie van de menselijke wil de basis was om moreel te kunnen oordelen. Dit idee werd reeds tijdens de Verlichting door kunstenaars overgenomen en toegepast, samen met beschouwingen over de rol van esthetiek in kunst. Tahl Kaminer (2011:74) vult aan met het volgende citaat:

*“Aesthetics and autonomy are intertwined, as forms of practice which were no longer in service of religious rituals during the enlightenment, They no longer represented society’s morals and social hierarchy. The visual arts had lost their traditional role in society; consequently, aesthetics was needed as means of explaining art’s purpose and function, and autonomy could legitimize art’s role.”*

Het idee van artistieke autonomie was oorspronkelijk afgeleid van Immanuel Kant’s “Kritik der Urteils kraft” uit 1790 waarin hij esthetiek als tak in de filosofie definieert. Kaufmann (1985:40) verklaart:

*“Kant differentiated between a ‘lower’, everyday, empirical, ‘bodily’ experience of art and a ‘higher’, transcendental, autonomous aspect, describing art as purposeless – ‘purposiveness without purpose’ – and the pleasure in art as disinterested and ‘free’. However, Kant ended up subordinating aesthetic values to moral will, suggesting that high culture promotes morality.”*

Waarop Kaufmann dit in zijn studie “Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprünge und Entwicklung der autonomen Architektur” transponeerde naar architectuur met de woorden (2002:30):

*“At the moment when, with the Declarations of the Rights of Man, the rights of the individual are affirmed, at the moment when, in place of the old heteronomous morality, Kant instituted the autonomy of the will as the supreme principle of ethics. An analogous transformation takes place in architecture; In the sketches of Ledoux these new objectives appear for the first time in all their clarity. His individualistic works laid the foundations of an autonomous architecture.”*

Emil Kaufmann (1985:60) beschreef de autonomie van Ledoux als autonomie van de discipline; een autonomie waarin individuele wil, creativiteit, originaliteit en breuk met de heersende traditionele dogma's botviert. Ledoux liet de rol van de adel en absolutistische ordening van de heersende barok vallen voor zelfstandige en ideale architecturale vormen die met hun eigen logica niet ondergeschikt waren aan die van een groter geheel.

Hoofdzaak in Kaufmann's studie is het concept van architectonische autonomie verstaanbaar maken. Aan de hand van de structuur van de revolutionaire uiteenzettingen en ontwerpen van Ledoux ging hij op zoek naar het, evenwel latente, voortbestaan van de autonome architectuurgedachte in het modernisme. Los van de nieuwe eisen die de werkelijkheid zich stelt, is voor hem in het werk van Le Corbusier een gelijkaardig idealisme voelbaar (Heynen 2009: 228);

*“In dit op veranderende opvattingen op gebied van moraal en recht gebaseerde schuilt, zo lijkt het, de eigenlijke en diepste oorzaak van de architectonische vernieuwing, zowel voor 1800 als in onze tijd. Zij houdt veel meer in dan alleen de overwinning van de rechte lijn en basisfeiten van kogel, prisma en cilinder in de grote architectuur”. De nieuwe geest heeft niet alleen nieuwe technieken opgeleverd maar ook tot een nieuwe kunst geleid. Omdat Le Corbusier daarvan even sterk overtuigd is als Ledoux, omdat bij de één de innige verstrengeling van kunst en even sterk voelbaar is als bij de ander, mag de bouwmeester wiens werk de doorbraak van de nieuwe principes betekent in een adem genoemd worden met diegene wiens werk er de aanzet toe was.”*

Damish (1985:6) argumenteert dat de verwerping van de “façade”, overdadige ornamentiek en uitwerken van het paviljoensysteem ook elementen zijn die net zo goed thuis te schrijven zijn als voorlopers bij het werk van Mies van der Rohe. De hang naar geometrie vindt bij van der Rohe voortgang in het gebruik van het grid, dat zowel generatief als restrictief is in het ontwerpproces en avant-la-lettre blijkt geeft van de universele intenties van zijn autonome architectuurtaal. Kaminer (2011:77) daarentegen bevestigt Kaufmann als hij schrijft over de manier

waarop Le Corbusier in *Vers une architecture* refereert naar het Parthenon. Dit duidt eveneens op een bewuste omgang met het werk van zijn voorgangers. Verder passen de villa's van Le Corbusier naadloos binnen het idee van architecturale autonomie, Net zoals zijn quote "architecture is made inside the head". In de gezegde "architecture ou révolution" duidt hij op de sociaal politieke rol die architectuur kan spelen, ofwel conservatief of reformistisch. Hoe hij voor zijn stedenbouwkundige plannen beroep doet op sociaal utopische typologie van de "Phalanstere", een alomvattende leef- en werkgemeenschap, brengt hem rechtstreeks in contact met het radicale utopisch werk van Fourier uit de 19e eeuw. Voor een uitgebreide analyse van het werk van Le Corbusier in relatie met de rol van autonomie in de neo-classicistische architectuur verwijs ik naar het thesisonderzoek door Canan Seyhun (2004). Anthony Vidler (2002:45) argumenteert algemeen dat de technologische vooruitgang in de bouwsector en de vraag naar grootschalige huisvesting, de interesse van architecten meer en meer brengt naar sociale factoren van hoe mensen leven, in plaats van de symbolische en didactische representatie van de maatschappij in privaat en publieke gebouwen. John Summerson beschreef het modernisme in architectuur als:

*"the concentration of interest on the social factors themselves and the conception of the architect's program as the source of unity of modernism. The program as the source of unity is, so far as I can see, the one new principle involved in modern architecture."*

Het theoretisch werk van Kaufmann infiltreerde later de concrete architectuurpraktijk via de Verenigde staten. Phillip Johnson leerde de ideeën van Kaufmann over autonomie kennen tijdens een lezing in 1942 aan de "American Society of Architectural Historians in Cambridge" (Kaminer 2011: 79). De klemtoon op individualisme, creativiteit en originaliteit sprak hem aan in zijn beeld van het modernisme en gebruikte het werk van Ledoux als inspiratiebron voor zijn glass house in New Canaan. In zijn artikel in *Architectural Review* in 1950 beschrijft hij zijn affiniteit als volgt;

"The cubic, "absolute" form of my glass house and the separation of functional units into two absolute shapes rather than a major or minor massing of parts comes directly from Ledoux, the Eighteenth Century father of modern architecture ( see Emil Kaufmann's excellent study "Von Ledoux bis Le Corbusier"). The cube and the sphere, the pure mathematical shapes, were dear to the hearts of those intellectual revolutionaries from the Enlightenment, and we are their descendants" (Vidler 2002:26)

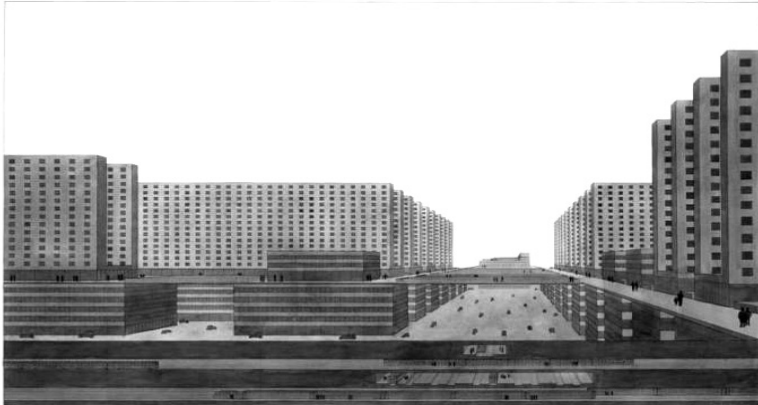
De ideeën van Kaufmann werden gebruikt om het Amerikaanse modernisme weg te trekken van de sociale bekommernissen die centraal stonden in het vooroorlogse Europese architectuurdiscours. Johnson staat bekend als architect die in zijn carrière op vlak van esthetiek steeds mee wil zijn met de tijdsgeest, en ook in dit geval Kaufmann's ideeëngoed als een stijl te kaderen en het volledig te ontdoen van de sociale, economische context waarin het tot stand is gekomen. Reyner Banham verklaarde als volgt (Banham 1999: 285):

*“They set aside the utopianism, the zeal for social reform, the messianic claims that drove the revolution in Europe, and without most of us would have great difficulty in understanding what the movement was about.”*

Samen met Henry-Russell Hitchcock beschrijft Phillip Johnson het modernisme als esthetische vernieuwing. Ze (Heynen 2009:204) definiëren hierbij drie belangrijke principes waarop deze nieuwe stijl is gebaseerd. Een gebouw is een volume, geen massa. De gevel wordt weergegeven als een strak gespannen omhulsel. De axiale symmetrie wordt opgegeven ten gunste van niet-symmetrische patronen van regelmaat. Ten derde wordt er geen gebruik gemaakt van ornamenten of decoraties. Ze dopen deze vormgeving als “International Style” met als belangrijke voorbeelden: Le Corbusier, JJP Oud, Walter Gropius en Mies van der Rohe. Hoewel deze zelf uitdrukkelijk stelden dat moderne architectuur absoluut geen kwestie kon zijn van louter een esthetische stijl. Kaufmann's studie over autonomie heeft ook zijn invloed in de stedenbouwkundige opvatting aan het begin van de 20ste eeuw.

De Italiaanse architectuur theoreticus Manfredo Tafuri (Hays 2000:13) stelt dat het Amerikaanse gridiron-model een onderscheid maakt tussen architectuur en stedenbouw en dat gebouwen op deze manier eenvoudigweg hun autonomie kunnen uitspelen. Ze zijn georganiseerd in hun omgeving en kunnen vormelijk onafhankelijk van de rest ontworpen worden. Anderzijds zijn er de avant-garde architecten die de stad gaan beschouwen met toenemende belangstelling voor de functionele en de socio-economische rol van architectuur in het achterhoofd. Zij zien de stad als een organisme, als een volledige eenheid tussen mens en de buitenwereld, stad in dit geval. Kaminer (2011:67) stelt in een voorbeeld dat de eengezinswoning als subject in veelvoud en uniform gekopieerd werd in de stad, het object. De individualiteit en autonomie van het gebouw in het stedelijk weefsel verdwijnt in de drang naar eenheid en uniformiteit. De stad vervalt in een steriele en levenloze omgeving.

De voormalig Duitse stedenbouwkundig architect Ludwig Hilberseimer (1988:35) is wat dit betreft een sprekend voorbeeld. Hij is beroemd geworden met deze abstracte beelden van zijn Hochhausstadt uit 1927. Met het oog op architectuur in de tijdsgeest van de opkomende industriële productie werden nieuwe eisen met betrekking tot wonen, werken, recreatie en verkeer door hem uitgebreid onderzocht en op een extreme en originele wijze aan elkaar gekoppeld. Hij beschouwde de stad als een essentiële relatie tussen twee dingen; het interieur van de individuele woonst, en het algemene systeem van infrastructuur; Architectuur als een individueel gebouw en stedelijke zonering verdwijnt met andere woorden volledig in de stedelijke conditie. Hilberseimer stelt zelf “all inhabitants of Hochhausstadt move, live and work everywhere” (1988: 35). Hij gaf aanvankelijk samen met Mies van der Rohe les aan het Bauhausinstituut in Weimar. Wanneer ze beiden wegtrokken uit Duitsland in 1938 richting Verenigde Staten, werden ze beiden tewerkgesteld in het Illinois Institute of Technology in Chicago. Het probleem bij Hilberseimer is dat zijn ontwerpen vaak te letterlijk werden genomen en niet als concept, zoals ze aanvankelijk bedoeld waren. Het ging om zijn analyses van de stad, zijn methodologie, zijn benadering. Hilberseimer inspireert de dag van vandaag belangrijke onderzoekers als Pier Vittorio Aurélie, die later in het verhaal nog aan bod zal komen.



Afb 8, Ludwig Karl Hilberseimer,  
Hochhausstadt 1924



Afb 9, Ludwig Karl Hilberseimer  
Hochhausstadt 1924

**CONCLUSIE** Het pad dat autonomie als concept aflegt vanaf haar “geboorte” bij Kaufmann is op zijn minst verwarrend en tegenstrijdig. In een tijdspanne van 30 jaar tijd wordt het uit de visionaire Europese pre-modernistische architectuur in de mainstream internationale architectuurstijl van Johnson & Hitchcock verwerkt. Een gelijkaardige wending zal zich later in de geschiedenis nogmaals voltrekken. Het lijkt wel een oneindige zoektocht naar architecturale vorm pur sang. Hoewel de vormqueeste steeds vertrekt vanuit een kritische houding op de actuele maatschappij, concentreert ze zich enkel op haar eigen corpus van regels, technieken en instrumenten. Gestuurd door de tijdsgeest, verschuift de aandacht voor de erkenning van deze innerlijke logica van architectuur; Het “back tot the disciplinary roots” gaan (Vidler 2002:27), wanneer het actuele discours niet langer voldoet en er nood is aan weerstand, aan een reactie. Zoals Kaufmann de geboorte van het concept kadert in de Verlichting, een periode van weerstand tegen misbruiken van kerk en staat en de eis tot grondrechten, fundamentele rechten voor individuele burgers. Architecturale autonomie werd in het leven geroepen als strijdkreet voor vrijheid van de heersende dogma's, creativiteit en individuele wil. Van het hele sociale utopische discours van Ledoux uit deze periode, als basis voor zijn vormgeving, verdrinkt de politieke ondertoon bij de oversteek van de oceaan en wordt enkel zijn uitkomst in vormelijke principes gegoten en door Johnson vele jaren later als vernieuwende esthetiek van het Amerikaans modernisme geïntegreerd, een tijdperk waarin het functionalisme botvierde.



## HOOFDSTUK II 1960 - 2000

### De assen van het modernisme, een vruchtbare bodem

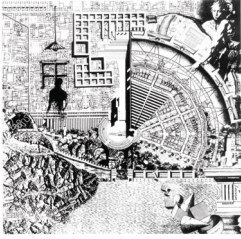
Vanaf de jaren 60 kwam men tot de vaststelling dat de revolutionaire architectuuropvatting van het modernisme geen sociale utopie zal kunnen realiseren. De sloop van het grootschalige Pruitt - Igoe (2011) huisvestingscomplex in St. Louis, Missouri wordt door de postmoderne architectuurhistoricus Charles Jencks (Hays 2000:307) gezien als “the day modern architecture died”. De Japanse architect Minoru Yamasaki ontwierp dit project vanuit de sociaal-utopische gedachte om de Amerikaanse mensen met een laag inkomen van de noodzakelijke huisvestingskwaliteiten te voorzien. Wat een schot in de roos moest zijn voor de overbevolkte stad stond vanaf de midden jaren zestig internationaal bekend omwille van zijn bendes, criminaliteit en armoede. Jencks beschouwde dit project dan ook als het levend bewijs dat de bedoelingen uit het modernisme verkeerd omgingen met de sociale ontwikkeling in de realiteit. Architectuur (Kaminer 2007:63) kan met andere woorden als discipline in een maatschappij, deze met gebouwen niet naar haar hand zetten. Het zijn grondstoffen en productiemogelijkheden die de evolutie van een maatschappij in de eerste plaats bepalen. Architectuur kan enkel op deze veranderende maatschappij inspelen, reageren of ze trachten te representeren. De nieuwe generatie architecten trok zich uit het keurslijf van de internationale stijl en voert niet langer de strijd voor een sociale utopie. De louter functionalistische aanpak en uniformiteitsgedachte verdwijnt met de hernieuwde aandacht voor vrijheid, individualiteit en autonomie in architectuur.



Afb 10, Pruitt Igoe Collapse  
Live on television, April 1972

### De analoge architectuur van Aldo Rossi

Het was de Italiaanse architect Aldo Rossi die autonomie terug in de schijnwerpers van het architectuurdiscours bracht na zijn studie over het werk van Emil Kaufmann; “The three revolutionary architects”, “Von Ledoux bis Le Corbusier” & “Architecture in the age of reason”. (Kaminer 2007:88) Net als Kaufmann gaf Rossi vorm een centrale rol in de architectuurdiscipline. Hij publiceerde in 1966 zijn belangrijkste theoretisch werk “l’architettura della città” waarin hij een theorie uitwerkt over analoge architectuur, gebaseerd op herinneringen en analogieën. Daarnaast onderzoekt hij net als de avantgardisten tijdens het modernisme naar een verband tussen het subject, de gebouwen, en het object, de stad, naar de samenhang tussen deze stedelijke morfologie, en de gebouwtypen waaruit de stad is samengesteld, de typologie. Aan de hand van die relaties wou hij duurzame patronen ontdekken en deze omvormen tot elementen voor nieuwe ontwerpen. In de praktijk (Heynen 2000:375) trachtte hij ook de bouwtypen die



Afb 11, Architettura della città  
Aldo Rossi, 1966

uit zijn onderzoek naar voren waren gekomen, los van hun specifieke historische betekenissen, te abstraheren door hen een elementaire en zuivere gestalte te geven. Hij verwijt het functionalisten, voor wie vorm is samen te vatten in functies en bijgevolg ook de enige bepalende elementen zijn voor esthetiek, dat zij de vorm hiermee ontdoen van haar meest complexe motivaties: het functionalisme reduceert het type tot een zuiver verdelingsschema, tot een diagram van bewegingslijnen. Het organicisme in de stedenbouw verleent in zijn ogen aan architectuur ook geen enkele autonome waarde meer. Dit laatste maakt het dan ook onmogelijk een analyse te maken van de esthetische intentie en de noodzakelijkheid die ten grondslag liggen aan de stedelijke feiten die bijgevolg ook hun complexe structuren bepalen (Heynen 2000:381).

Samen met figuren als Giorgio Grassi, Carlo Aymonino en Massimo Scolari richtte Rossi de groep Tendenza op, 'Tendensarchitectuur' letterlijk vertaald, gaf een naam aan het Italiaanse Neo-rationalisme. In het essay "avanguardia e nuova architettura" stelt Scolari (Hays 2000:124) het volgende:

*"For the Tendenza, architecture is a cognitive process that in and of itself in the acknowledgement of its autonomy, is today necessitating a refounding of the discipline; the refuses interdisciplinary solutions to its own crisis; that does not pursue and immerse itself in political, economic, social and technological events only to mask its own creative and formal sterility, but rather desires to understand them so as to be able to intervene in them with lucidity - not to determine them, but not to be subordinate to them either."*

Tendenza wil dus net als Ledoux en Boullée destijds de architectuurdiscipline vanuit haar eigen crisis gaan herdefiniëren. Deze keer niet met een sociale revolutie als uitgangspunt maar om de teloorgang van architectuur in de eindeloze cyclus van uniformiteit, grootschalige productie en consumptie tegen te werken. In tegenstelling tot Kaufmann probeerden zij niet de heersende dogmas en architecturale tradities te doorbreken. Specifiek voor Tendenza's idee van disciplinaire autonomie is hun aandacht en zelfs herwaardering van typologie in het ontwerpproces. Rossi beschouwt het als een permanent en complex gegeven; een logische probleemstelling die voorafgaat aan het bedenken van de vorm in een architectuurontwerp. Het belang van het type (Heynen 2000:379) werd reeds in de 18e eeuw door de Franse Neo-Classicistisch theoreticus Quatremère de Quincy erkend. Het type is een ruggengraat van regels, een constante als primaire kern, die in elk architecturale vorm, met Rossi zijn woorden specifiek, "artefact" aanwezig is. Geen enkel type is aan een vorm te herkennen, ook al zijn alle architecturale

vormen aan typen te relateren. Het type is het idee van de architectuur dat, ondanks de wijzigingen en aanscherpingen die het doormaakt doorheen de tijd, het dichtst de essentie van architectuur benadert. Iets wat zich altijd 'aan het gevoel en het verstand' heeft voorgedaan als het principe van de architectuur en van de stad. Typologie is bijgevolg de studie en het onderzoek van typen die de primaire kern van de stedelijke elementen, of van een stad, of van een bouwwerk vormen.

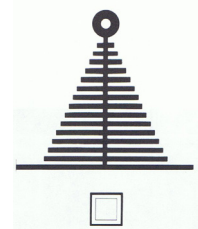
In het voorwoord van de Portugese versie van zijn boek formuleert hij beknopt de theorie van zijn analoge stad ( Heynen 2000:383):

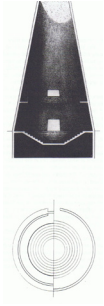
*“De geschiedenis van architectuur vormt het materiaal van architectuur, we werken aan de constructie van een groot verenigd project in de tijd door te werken aan gegeven elementen die wij langzaam omvormen. Door middel van die benadering kunnen we tot nieuwe inventies komen. De stad is een geheel , samengesteld uit een groot aantal onderdelen die op zichzelf voltooide fragmenten zijn, het onderscheidende van stedelijke esthetiek ligt in de dynamiek die gecreëerd is en gecreëerd wordt tussen de zones, de elementen en de verschillende onderdelen. De stad wordt nadrukkelijk beschouwd van de onderdelen waaruit ze bestaat.”*

Opmerkelijk is hoe onderhuids de houding van Ledoux ten aanzien van autonomie in een stedelijk weefsel duidelijk aanwezig blijft. Waar Rossi spreekt over nieuwe uitvindingen, neemt Anthony Vidler een concreter standpunt in (Hays 2000 :292);

*“The fragments in the city do not reinvent institutional type-forms nor repeat past typological forms: they are selected and reassembled according to criteria derived from three levels of meaning - the first , inherited from the ascribed means of the past existence of the forms; the second, derived from the specific fragment and its boundaries, and often crossing between previous types; the third, proposed by a recomposition of these fragments in a new context”*

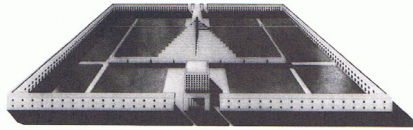
Een van Rossi's bekendste projecten, het kerkhof van San Cataldo in Modena, Italië, lijkt wel een hommage aan het werk van Ledoux en Boullée met het gebruik van de elementaire geometrische vormen. Het geeft ook aan hoe gebouwen in een constellatie van een stad, in dit geval op kleinere schaal een kerkhof, autonoom zijn maar door hun affiniteit met typologie toch ieder een genetische code draagt in het DNA van het geheel. Rossi beschrijft zelf (Hays 2000 :70):



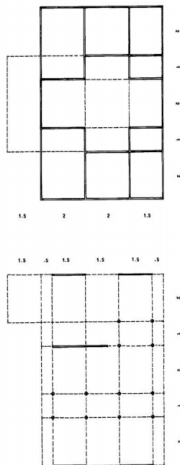


Afb 12-14,  
Kerkhof San Cataldo  
Modena, Aldo Rossi 1984

*“The project attempts to solve the most important technical issues in the same manner as they are solved when designing a house, a school, or a hotel. As opposed to a house, a school, or a hotel, where life itself modifies the work and its growth in time, the cemetery foresees all modifications; in the cemetery, time possesses a different dimension. Faced with this relationship, architecture can only use its given elements, refusing any suggestion not born out of its own making; therefore, the references to the cemetery are also found in the architecture of the cemetery, the house, and the city. Here, the monument is analogous to the relationship between life and buildings in the modern city”*



Tahl Kaminer (2011:93) merkt op dat, terwijl het uitgangspunt voor de Tendenza architectuur de relatie van architectuur in de stad was, haar focus in werkelijkheid meer ging naar individuele projecten en de aandacht voor de relatie met de stad geleidelijk ging vervagen. Rossi's huisvestingsproject Gallatarese, als een eenmalig grootschaliger en losgekoppeld stedelijk fragment, bevestigt in zijn ogen de drift van Neorationalisme naar het individueel gebouw en het verlaten van de relatie architectuur in de stad.



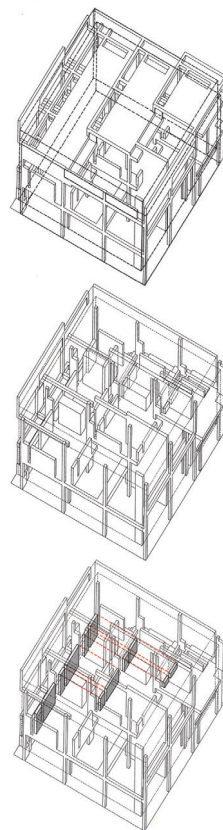
Afb 15, Villa Malcontenta 1550  
& Villa Stein, Garches, 1927

In dezelfde periode als Rossi kwam de Britse theoreticus Colin Rowe (1987:5) met een gelijkwaardige methode aan de hand van typologie. In zijn essay “The Mathematics of the Ideal Villa” ging hij op zoek naar overeenkomstige principes voor compositie tussen de Villa’s van Palladio met verscheidende Villa’s van Le Corbusier, zoveel eeuwen later. Zowel Palladio als Le Corbusier lieten zich inspireren op klassieke architectuur en Rowe ging op zoek naar hoe het type van de ideale villa in het werk van beiden herkenbaar was. Zijn idee van ideale typologie is net als bij Rossi gebaseerd op het werk van Quatremère de Quincy. In zijn transhistorische analyses en kritische interpretatie werkte hij voornamelijk los van tijd of historische volgorde, waardoor hij steeds tot opmerkelijke inzichten kwam. Zowel bij Rossi als bij Rowe (Kaminer 2011:94) wordt uit Emil Kaufmann’s concept van architecturale autonomie de individuele vrijheid onderworpen aan de regels van de Ideale types in architectuur. Terwijl bij Rossi’s typologieën de rol van geschiedenis nooit ver weg is, werkt Rowe steeds in abstracte geometrie; Complete tijdloosheid en volledig ontdaan van elke verwijzing naar zijn originele symbolische betekenis of historische origine.

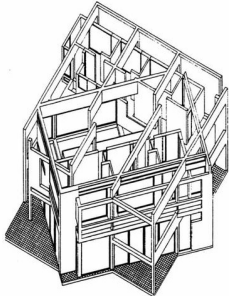
## Het deconstructivisme van Peter Eisenman

Gelijktijdig met de Tendenza en Colin Rowe was er een derde architect die de theorie van Kaufmann over autonomie op een radicale manier interpreteerde. De Amerikaanse oud student van Rowe, Peter Eisenmann, probeerde in tegenstelling tot zijn voorgangers om de architectuur zoveel mogelijk tegen haar verleden te kantelen en op zoek te gaan naar nieuwe waarden. Eisenman behoort samen met Zaha Hadid, Frank Gehry, Bernard Tschumi, COOP HIMMELB(L)AU en Daniël Libeskind tot een generatie die door Phillip Johnson onder de noemer “deconstructivisten” vallen. Een generatie die in architectuur de inherente kritische attitude terug naar boven brengt. Zij gaan in tegen het heersende rationalisme en de consumptiecultuur. Deconstructie als begrip komt uit de Franse postmoderne filosofie, en werd door de Jacques Derrida (De Boeck: 1992) geïntroduceerd. Hij stelde dat een tekst steeds op verschillende manieren kon worden geïnterpreteerd en nooit nauwgezet een boodschap kon overbrengen of weergeven wat het betekende. De deconstructie probeerde deze nietszeggendheid van een tekst aan te tonen door de fundamentelementen te gaan ‘deconstrueren’ en destabiliseren. Dit vertaalt specifiek, Peter Eisenman naar architectuur in zijn essay “The end of the classical” (Hays 2000:525) waar hij ingaat tegen de drie ficties die volgens hem tot en met het post-modernisme steeds in architectuur aanwezig waren: representatie, geschiedenis en rede. Representatie om betekenis te geven aan architectuur, rede om haar waarheid te garanderen en geschiedenis om haar tijdloosheid te verzekeren in veranderlijke tijden;

Zo ziet hij de klassieke natuurlijke en goddelijke idealen, de functionalistische houding uit het modernisme en de recente toevlucht tot typologie als pogingen om keer op keer de werkelijkheid te representeren en op die manier betekenisvol te zijn; de referenties haalt men uit verschillende bronnen, maar de uitwerking voor het architecturale object blijft doorheen de eeuwen gelijk. Net zoals architectuur tijdens de Verlichting afscheid nam van het geloof in het goddelijke orde en harmonie en plaats maakte voor het geloof in universele rationaliteit, gebaseerd op transformaties van elementaire vormtypes. Denk hierbij terug aan de architectuur van Ledoux en Boullée. Aan het einde van de negentiende eeuw maakte dit geloof dan weer plaats voor het rationele geloof in functie en techniek en nog recenter het geloof in typologie; Met rationaliteit als premisse sinds de Verlichting en de opeenvolgende standpunten die deze premisse bevestigen, gelooft men door deze logische redenering in staat te zijn om steeds waarheidsgetrouwe en dus ook betekenisvolle, architecturale objecten voort te brengen. Samen met voorgaande principes stelt Eisenman ook



Afb 16, Eisenman house II  
Peter Eisenmann, 1969



Afb 17. Eisenman house III  
Peter Eisenman, 1970

de tijdloosheid van architectuur in vraag als men er zich van bewust is dat het voor elke stroming tot op heden ging om een representatie van de tijdsgeest. Eisenman beschouwt algemeen dat architectuur sinds het midden van de vijftiende eeuw, met de bestendigheid van de drie bovenstaande categorieën, een continue lijn in het denken vertoont die we moeten onderkennen; Architectuur streeft er in het modernisme nog steeds naar om een paradigma van het klassieke te zijn: betekenisvol, waarheidsgetrouw en tijdloos; in de zin dat architectuur het klassieke probeert te bewaren kan ze ook als klassiek beschouwd worden. Eisenman (Heynen 2009:565) keert zich tegen de rationele orde en gaat op zoek naar Niet-Klassieke architectuur die zich afzet tegen het doorlopende symbolisme in architectuur. Een architectuur die een einde maakt aan de dominantie van de klassieke waarden, opdat er nieuwe kunnen ontdekt worden. Hij stelt geen nieuwe tijdsgeest voor, noch nieuwe waarden, maar slechts een andere voorwaarde, namelijk architectuur te lezen als een tekst. Hij (Hays 2000:531) besluit zelf:

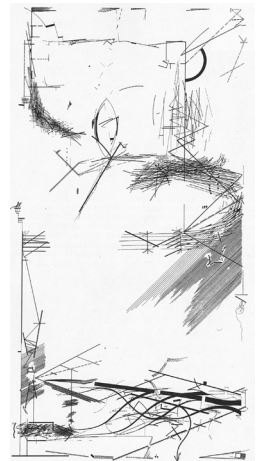
*“There is nevertheless no question that this idea of the reading of architecture is initiated by the zeitgeist argument: that today the classical signs are no longer significant and have become no more than replications. A not-classical architecture is, therefore, not unresponsive to the realization of the closure inherent in the world: rather, it is inresponsive to representing it.”*

Een Niet-Klassieke architectuur (Hays 2000:532) is bijgevolg niet het omgekeerde, tegengestelde of een ontkenning van de klassieke architectuur, maar vertrekt met verschillend uitgangspunt in architectuur. Ze gaat op zoek naar nieuwe inherente waarden als model voor architectuur. Autonomie gaat in zijn geval uit van een inherente disciplinaire evolutie met interesse, eerder in de evolutie van het proces, dan in de finale tekening of het fysieke gebouw. Een evolutie die breekt met architectuurtradities en gedomineerd wordt door de constante veranderlijkheid in de tijd, zonder zich te bekommeren om externe problemen die niet tot de discipline behoren; hij is met andere woorden meer bezig met de relaties tussen de verschillende tekens van architectuurtaal dan de relaties tussen de tekens en het betekende, dat waar het teken naar verwijst. In de filosofie spreekt met van syntactisch onderzoek boven semantisch onderzoek. Met de afwijzing van functie, het gebouw als artefact en de relatie met de stad verwierp hij ook het idee van architectuur als sociaal en politiek instrument. De klemtoon (Kaminer 2011:101) op denkbeeldige vormelijke processen; die als wetenschappelijke en systematische methode de vorm van een gebouw gingen bepalen, trokken de rol van het concrete en uitvoerbare gebouw sterk naar de achtergrond.

De architectuur van Eisenman is vooral opmerkelijk vanuit academisch en theoretisch oogpunt, maar dit ging in de concrete gebouwen in veel gevallen ten koste van slechte structuren en niet-functionele ruimten. Zo werden er in het Wexner center (Lamster 2001), het museum voor moderne kunst in Ohio, door de jaren heen veelvuldig reparaties uitgevoerd, een museumruimte voor schilderkunst was voorzien van direct zonlicht en bezoekers die letterlijk misselijk werden van de asymmetrie in het gebouw. Vormelijke overeenkomsten in de gerealiseerde architectuur van het deconstructivisme komen hoofdzakelijk neer op de expressie van enige chaos; scheve muren, onregelmatige kolommen, asymmetrie en verwrongen intersecties van volumes. Verder ook verrassend materiaal en kleurgebruik met onconventionele combinaties. Vele van hun ontwerpen zijn om praktische en functionele redenen niet van de tekentafel geraakt.

### **Paper architecture en de nieuwe media**

Reeds tijdens achttiende eeuw zagen we hoe de utopische ontwerpen van Ledoux en Boullée een eigen leven leidden in tekeningen en als inspiratie werden gebruikt voor de architecten en theoretici in de twintigste eeuw. Tahl Kaminer (2011:87) beschrijft in zijn essay “Paper architecture and autonomy” hoe ook in de postmoderne architectuur de deconstructivisten in eerste instantie teruggrepen naar de aanvankelijk controversiële grondleggers van het modernisme zoals Le Corbusier en Mies van der Rohe. De Italiaanse radicale architectuurgroepen Superstudio en Archizoom zochten met hun utopische collages midden jaren zestig ook hun toevlucht bij architectuurtijdschriften als medium om hun hang naar vrijheid te uiten, na het strakke keurslijf van het modernisme. Kaminer beschouwt dit verschijnsel als de puurste vorm van autonome architectuur omdat de architectuurdiscipline hier gereduceerd wordt tot haar eigen medium, de tekening. Men omzeilt het fysieke gebouw, dat afhangt van ingenieurs, budgetten en regels; het feit dat deze ‘paper architecture’ bestaat, bewijst dat de kern architectuur niet ligt in het gebouw maar in het vormelijk idee, het ontwerp.



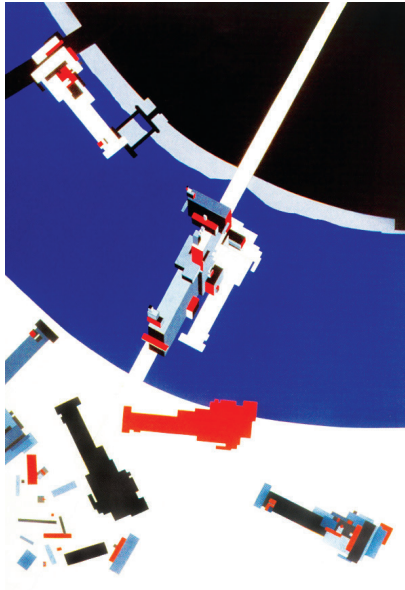
Afb 18, Chamber Works,  
Daniel Libeskind 1983

De hang naar vrijheid van de bestaande realiteit en het afstand nemen van de concrete realiteit en haar restricties maken dat de invloed van architecturale autonomie nooit op een directe manier de bouwpraktijk zal beïnvloeden en bevestigen haar kritische rol. Kaminer besluit dat door met tekeningen of teksten een radicaal of ideologisch standpunt in te nemen, de strijd op papier net kritiek geeft op de bronnen die haar realisatie in de weg staan. De meest onderscheidende en extreme vorm was Daniel Libeskind's “Chamber works” (Hays 2000:476), een verzameling lijntekeningen die absoluut niet de intentie hebben iets te representeren. Geen structuur en driedimensionale ruimte, zelfs

geen abstract idee als chaos of fragmentering. Libeskind ziet het zelf als een studie naar expressie in architectuur. Expressie ten koste van experimentele ruimtelijkheid, die zo hoog in het vaandel werd gedragen tijdens het modernisme. Chamber Works is te interpreteren als expressie van absolute autonomie; architectuur, vrij van verplichtingen of afhankelijkheid van de externe realiteit, die het fysieke object gewoon omzeilt. Desondanks wordt het toch als architectuur beschouwd, omdat het gemaakt werd door een architect met de media, de tekening, en de instrumenten, tekenmateriaal.

De voornoemde neo-avant-garde architecten vanaf de jaren zestig gingen duidelijk de grenzen en dogma's van de discipline in vraag stellen en haalden hiervoor hun inspiratie dikwijls ook bij andere kunstvormen; zoals de autonomie van Eisenman schatplichtig was aan methodologieën uit de literatuur van Jacques Derrida, liet hij zich ook inspireren door werk van de Amerikaanse conceptuele kunstenaar Sol Lewitt over repetitie, proces en structuur. Rossi (Heynen 2000:384) onderbouwde zijn theorie over de analoge stad met het schilderij "uitzicht over Venetië" van Canaletto. Het ontwerpproces (Kaminer 2007:67) bij COOP HIMMELB(L)AU is schatplichtig aan de action paintings van Jackson Pollock en de "automatic writings" van Tristan Tzara en de jonge Zaha Hadid liet zich inspireren door werk uit het Russische Suprematisme van Kasimir Malevich.

Afb 19, Malevich's  
Tektonik London project  
Zaha Hadid, 1977





## Lang leve autonomie in architectuur

Tahl Kaminer beschrijft in zijn essay "Autonomy and commerce: the integration of architectural autonomy" in drie delen hoe de postmoderne architectuur van de neo-avant-gardisten vanaf de jaren negentig enorm populair werd; hij vertrekt bij de verschuiving van een productie naar een consumptie gerichte maatschappij, de integratie van artistieke autonomie hierin en een derde fase de invloed op architecturale autonomie;

*"The model is a tangible object such as a luxury product, but it is also an idea, a Model with a capital M, a neo-Platonic idea of an object. Within the world of commodities, the mass-produced, everyday objects strive to reach the status of the model, and the model, in turn, bestows something of its status on the objects produced as mass versions of it. In their attempt to climb the hierarchy of commodities, the series – the mass-produced objects – slowly approach closer to the model, but can never quite reach it, as the series and the model are structurally disparate, created by different modes of production. The revered status of the model is a result of its uniqueness, and this status is projected onto the owner or user of the model. Thence, the model becomes a personalised object which conveys individuality to its owner. The attempt to obtain a higher status by the series demands, therefore, creating an idea of a personalised object in the mass-produced commodity. This is achieved by stressing the differences within the series." (2007:65)*

De onderlinge verhouding model - serie bevestigt de verschuiving van productie naar consumptie, een verschuiving waarmee het belang van "het culturele" de beschaving gaat beheersen. Reclame ging vanaf nu het verschil maken; Alles wordt vanaf nu in idealisme geduwd, de rol van marketing, lifestyle en branding won het van de realistische eigenschappen van een product, die een feitelijk verschil maken: de duurzaamheid, kwaliteit en effectieve bruikbaarheid. Kaminer (2007:67) verwerkt hierin de volgende fase, de integratie van de kunst in de consumptiecultuur:

*"Within the field of culture in its broadest sense, 'high-art' began functioning as the model and mass culture as the series. Popular music and cinema cultivated 'artistic' dispositions, for instance, whereas ideas gleaned from performance art found their way into mass spectacles. In this new state of affairs, autonomous art maintained its disassociation from everyday life; in fact, it was precisely this distance which enabled autonomous art to become the model, the object of desire.*

*Art's association with difference, with genius, originality and individualism served well the interests of the media and corresponded with the self-perception of Western society. Thus, something of the uniqueness, individualism and originality associated with art could also be identified with the mass culture which imitated high-art. Autonomous art moved therefore from the margins of the consumption cycle to its centre."*

Peter Bürger (Kaminer 2007:68) onderscheidt ondertussen twee vormen van autonomie voor kunst, structurele autonomie, zijnde kunst die in haar conceptie afstand neemt van de maatschappij. En ten tweede het idee van absolute autonomie; als kunst de afstand van de maatschappij opzoekt vanuit een ideologisch oogpunt, in dit geval de drang naar vrijheid en individualiteit. Zoals eerder gezien gingen de neo-avant-gardisten inspiratie halen in kunst. Het motief is hetzelfde als voor de serie om het model te willen benaderen: zij streven naar onderscheiding, individualisme en originaliteit om voorgoed af te rekenen met de overdosis functionalisme, standaardisering en uniformiteit uit de woonblokken of kantoorgebouwen tijdens het modernisme. Men ging op zoek naar het ideale, eerder dan het reële. Kaminer stelt dat de status van architectuur vanaf de jaren 1990 een gelijkaardige evolutie kent, wanneer enkele grootschalige ontwerpen uit de neo-avant-gardistische entourage van Eisenman gerealiseerd worden, hun originaliteit en uniciteit en dus juist door hun autonome karakteristieken, warm ontvangen werden door de massa. De populariteit werd wijdverspreid in tijdschriften als Wallpaper en ook de interesse van politiciers en projectontwikkelaars neemt enorm toe. In het dagelijkse leven verschijnen de gebouwen meer en meer, zelfs als spilfiguur in reclame, films en videoclips. Een gevolg van deze interesse was er ook onder de vorm van branding, meer bepaald "city branding". Het gestelde voorbeeld is de komst van het Guggenheim in het Spaanse industriestadje Bilbao, nauwelijks bekend als toeristische bestemming werd met de komst van Gehry's museum geïnjecteerd met een nieuwe economie rondom dit gebouw, en een trots voor de bewoners van de stad (2011:112):

*"The term 'city branding', which was coined in response to the 'Bilbao effect', expresses the implicit relationship between autonomous architecture and the consumer society; it accentuates the image of the architecture and ties this image to the city, creating a relationship which echoes that of the individual and the commodity: the imagined value of the building – hence, its uniqueness and originality, its difference – projected back onto the city, merging – and in the process altering – the identity of the city.*

Een laatste verschijnsel waar Kaminer naar wil verwijzen is hoe het model, de landmark buildings in dit geval, ook hier geïmiteerd worden in de series, bijvoorbeeld grootschalige huisvesting die echo's vertonen van kenmerken van de oorspronkelijke gebouwen en op die manier hun eigen "individualiteit" claimen. Opmerkelijk is dat net door het ideale te gaan najagen en teren op de fascinatie voor de 'paper architecture' de neo-avant-gardisten probeerden om aan de consumptiecultuur het hoofd te bieden. De werkelijkheid verliep echter anders, Kaminer (2011:113) besluit met:

*"The turn to autonomy proved to be not a form of resistance, but a means of accomodating the new social and economic landcape, the consciousness or 'logic' of Post-Fordism. Architecture, exhibiting its 'disinterestedness', its distance from social issues and its autonomy from the city, moved, ironically to the center of the market - architecture meaning not the building but the design itself."*

## De projectieve architectuurpraktijk

Het architectuurdiscours in de Verenigde Staten keert zich net voor de eeuwwisseling tegen de kritische praktijk van neo-avant-gardisten als Libeskind en Eisenman. Ook het minimalisme van Ando en Pawson, met hun symmetrische en abstracte composities op basis van een beperkt materialen-palet en zonder overbodige decoratie, wordt beschouwd als kritische reactie op de hedendaagse consumptiecultuur (Van Toorn 2006:41). Alsook in Europa voldoet de kritische praktijk niet langer om nieuwe perspectieven te openen op de hedendaagse maatschappij of deze uit te dagen met nieuwe concepten. Ole Fischer (2007:27) stelt dat in de laatste dertig jaar van het kritische discours er steeds een race was van nieuwe theorieën wat sterk aanleunt bij de opeenvolging van modeverschijnselen; Fisher ziet het als een spel van het laat-kapitalisme waarbij theorieën snel gerecycleerd worden als consumentenproduct of zelfs in de rand van het discours geduwd worden door de initiële voorvechters. Kritische strategieën hebben hun inefficiëntie bewezen op verschillende manieren en moeten plaats maken voor een ‘post-kritische’ of ‘projectieve architectuur.’ Hij beschrijft de tweestrijd als volgt (2007:25):

*“On one hand there is a concept of architecture being a ‘critical’ device, reflecting on the power and gender discourse, economy and globalisation, participation and resistance, law, politics and representation. On the other hand there is a new arrangement with the driving forces of society (the architect as ‘surfer’ on the wave of capitalism) and a focused concern about pragmatic questions of acquisition, concept, design, realisation and cultivation of architectural urban environments.”*

De vermeende vrijheid die als gevolg van de kritische praktijk werd gesteld, wordt bij de projectieve architectuur niet bereikt door zich als discipline op een afstand van de realiteit te plaatsen en zich in zichzelf te keren, maar net door de concrete realiteit als uitgangspunt te nemen voor architectuur. Met de klemtoon op onderzoek probeert de projectieve praktijk de realiteit op bijna wetenschappelijke wijze in kaart te brengen en te analyseren, om op een zo concreet mogelijke manier met architectuur, de realiteit te versterken. Niets is mooi of lelijk, de groeiende urbanisatie en vervreemding is geen obstakel maar onoverkomelijk een uitgangspunt. Over de herkomst van het begrip stelt Fischer (2007:26) het volgende:

*“The term ‘projective’ provokes an emphasis on design as architectural expertise (projective as in project, that is plan or scheme)*

*and the aspect of engaging and staging alternative scenarios (projective as 'looking forward' or 'throwing something ahead'). The main argument of the 'projective' is formulated in opposition to a linguistic (over) determined architecture, legitimised by instruments of political correctness and institutionalised critique, that insists on a status as autonomous formal object or negative comment."*

Somol en Whiting (2002:75) stellen dat het engagement met de populaire massacultuur, effecten van het kapitalisme en de globaliserende samenleving voor deze architecten een waardevolle bron zijn om met alternatieve benaderingen, bevrijdende architectuur te gaan maken. Roemer van Toorn beschrijft dat autonomie in de projectieve praktijk geen doel meer op zichzelf is als bij de 'kritische' architectuur, maar een methode om de clichés van het alledaagse te ontregelen zonder ze te willen vernietigen. Door ze te ontregelen is de realiteit niet langer eenduidig te beleven, en in meervoudige facetten te ervaren. In de projectieve architectuur doet alles vertrouwd aan maar op hetzelfde moment is alles helemaal anders. Er worden nieuwe paden en mogelijkheden zichtbaar voor de gebruiker. (Van Toorn: 2006:49) De integratie van de autonomiegedachte en de alledaagse ervaringen van de projectieve praktijk beschrijft Van Toorn (2006:54) als volgt.

*"Er is niet langer sprake van consensus, er ontstaat een hoge mate van wat Jacques Rancière 'dissensus' noemt, een politieke aangelegenheid waarin iedereen wordt uitgedaagd om zich steeds opnieuw te positioneren in het dagelijkse veld van de ervaring. De kwaliteit van een dergelijke antagonistische constellatie bestaat uit coalities en tegengestelde termen. Denk hierbij aan Proverbs of Hell van William Blake, die daarin verkondigde: "Opposition is True Friendship"; en "Without Contraries Is No Progression". Het spanningsveld tussen architecturale autonomie en het omarmen van de alledaagse realiteit levert de inspirerende conflicten op."*

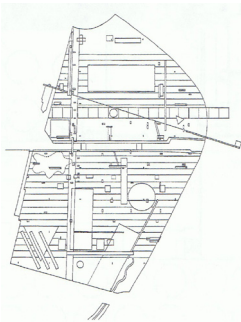
Het werk van Rem Koolhaas / OMA wordt gezien als de grote antagonist in het post-kritische debat; de grote voortrekker van de projectieve architectuurpraktijk. Een duidelijk voorbeeld (2006:50) om de voorgaande positie van autonomie te verklaren, op gebouwniveau, is Casa da Música in Porto; een monoliet op een plein als eiland aan de rand van de stad. De kern van architectuur ligt hier niet in de vorm van het object, maar in het ruimtelijk vormgeven van relaties. Autonomie is hier in zekere zin ook een terugkeer tot de discipline; een pragmatische en technische aanpak om deze relaties vorm te geven, maar in dit geval worden de realiteit en de hieruit volgende interdisciplinaire invloeden als uitgangspunt genomen.

Afb 20-21, Casa da Musica  
OMA & Rem Koolhaas  
Porto 2005



De fascinatie van Koolhaas voor de “dissensus” is gebaseerd op een onoplosbaar conflict. Zijn gebouwen, uitgaande van de onbepaaldheden en tegenstrijdigheden in de realiteit, lijken nooit klaar te zijn terwijl ze het resultaat zijn van progressief en nauwgezet anticiperen op de concrete realiteit. Als verwoording bij zijn inzending voor Parc De La Villette stelde hij (Koolhaas 1996:921) zelf:

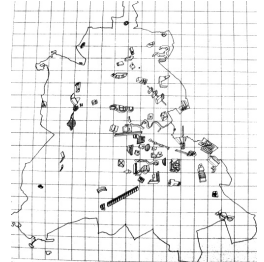
*“We have read the program as a suggestion, a provisional enumeration of desirable ingredients. It is not definitive: it is safe to predict that during the life of the park, the program will undergo constant change and adjustment. Its ‘design’ should therefore be the proposal of a method that combines architectural specificity with programmatic indeterminacy.”*



Afb 22, Parc de la Villette  
OMA & Rem Koolhaas  
Paris 1982-1983

Hij weigert hiermee esthetiek en autoriteit te ontwerpen, om als een soort van “open-end”-ontwerp, een “framework”, vatbaar te blijven voor verandering en aanpassingen verder in de tijd. Koolhaas trekt deze visie door op schaal van de stad en de groeiende verstedelijking. Hij was gefascineerd door de stedelijke monoliet en dit bracht hem bij de studio van O.M. Ungers tijdens zijn studietijd aan Cornell University. Beiden waren gefascineerd door architecturale vormen stedelijke compositie met massieve en brutale, repetitieve monolithische gebouwen en stedelijke typologieën. (Kaminer 2011:146) Het project “The City of the Captative Globe” is een representatie van Manhattan als Tafuri’s beschrijving over het abstracte stedelijke grid als een systeem dat autonomie verschaft aan architectuur binnen de stedelijke omgeving. (Kaminer 2011:146) Elke bouwblok is bepaald door een identieke natuurstenen sokkel als drager voor de meest uiteenlopende archetypische gebouwen. Ze zijn volledig uit hun oorspronkelijke context getrokken en staan op die manier opgesteld als iconen in een museumzaal, Manhattan. Onder de gebouwen onder andere de Malevich Tektonics, El Lissitzky’s Lenin Tribune en histogrammen van Superstudio. De sokkel bemiddelt tussen het individualisme van de bouwblok en het horizontale grid (Auréli 2011:23).

Door middel van orde, isolatie en de plinten overdrijft hij de feitelijke toestand van New York en haar organisatie, een karikatuur van de relatie van autonome architectuur met de stad. In de bijhorende tekst (Kaminer 2011:147) grijpt Koolhaas terug op het “Archipelago” model, een concept voor autonomie van architectuur in de stad, ontwikkeld door Ungers aan Cornell University. Het houdt in dat de bouwblokken als eilanden groep zowel onafhankelijk als gemeenschappelijk functioneren en overleven in een zee van urbanisatie. De gebouwen als artefacten, deel uitmakend van een groter artefact, de stad. (Koolhaas 1994: 8) Koolhaas maakt hier gebruik van vormelijke autonomie maar trekt dit niet door over het hele gebouw. Hij beschouwt de interactie tussen enerzijds de relaties in het horizontale grid en de verticale circulatie die uitkomt op een eclectische skyline. Auréli (2011:23) vat samen dat door de uitzonderlijke architectuur op elke sokkel, de differentiatie een norm wordt voor de stad; hoe meer verandering en uitzonderlijkheden worden toegelaten, hoe meer het archipelago-principe kracht wordt bijgezet. De theorieën rond stedelijkheid van Koolhaas, voornamelijk zijn “Generic city” worden samen met het werk van Cèrda, Hilberseimer en Archizoom gezien als de meest invloedrijke projecten van urbanisatie (2011:24).



Afb 23, Green Archipelago  
Plan voor Heropleiving Berlin  
O.M. Ungers, 1977

Projectieve architectuur kende aan het einde van de jaren negentig, met Koolhaas als internationaal gezicht, haar hoogtepunt in de “SuperDutch” generatie. een begrip dat door Bart Lootsma in het leven werd geroepen voor een generatie jonge architecten, veelal ontstaan uit ex-medewerkers van Koolhaas of zeker beïnvloed door zijn praktijk. We spreken hier over bureau’s als MVRDV, Neutelings Riedijk, UN Studio, Claus en Kaan, Kees Christiaanse, ... (Kaminer 2000:159). De groeiende culturele interesse in het land, de overheid die dit wil subsidiëren en dus de mogelijkheid om dynamische en experimentele projecten effectief te bouwen, brengt de discipline weg van de paper architecture. Opmerkelijk is dat Koolhaas van deze gelegenheid gebruik maakte om naast OMA, het Architectuur Metropolitane Office op te richten, een researchinstituut dat de aandacht vestigde op de architect als consultant. De werken van AMO omzeilden het bouwen én het tekenen om zich op analyse te storten. Dit gaf Koolhaas de mogelijkheid om architectuur aan te wenden zowel in bouwpraktijk als op puur theoretisch niveau; het midden te houden tussen realiteit en het ideale in zijn werk. Hij (Sigler 2000) stelt zelf;

*“The separation enables us to liberate architectural thinking from architectural practice. That inevitably leads us to a further questioning of the need for architecture, but now our manner of questioning has changed: first we did it through buildings, now we can do it through intellectual activities parallel to building.”*

Voor Van Toorn (2006:62) kenmerkt projectieve architectuur een onthechting die voortdurend het programma en daarmee ook de organisatie van de samenleving in een staat van “crisis” plaatst. De architectuur bereikt nooit een conclusie, maar creëert een in zijn ogen een oneindige subjectieve interpretatie. Deze ontstaat door de realiteit te combineren met het idee van wat Immanuel Wallerstein noemt Utopistics; een wetenschap die bevrijdende historische utopieën analyseert in het kader van de eigen tijdsgeest om na te gaan in welke mate ze relevant en bruikbaar zijn om in eigen tijd te streven naar nieuwe situaties van vrijheid, zonder dat men weet wat de toekomst zal brengen.

**CONCLUSIE** Algemeen is de periode vanaf 1960 te beschouwen als een glorie tijd voor autonomie in architectuur; in de nasleep van het modernisme was er de drang naar vrijheid, individualisme en uniciteit. Men bracht daarvoor architectuur in eerste instantie weg van het fysieke bouwen, terug tot haar interne logica. Met de opkomst van de ‘paper architecture’ werd architectuur gereduceerd tot louter haar medium, de tekening. Het begrip autonomie wordt in deze periode verder gedefinieerd in twee stromingen. Ze refereren met hun werk in zekere zin naar ideaalbeelden, in plaats van de eigentijdse realiteit als uitgangspunt te gebruiken. Rossi definieert een architecturale autonomie die de uitgaat van de kracht van typologie en hiermee de tijd overstijgt, terwijl Eisenman met autonomie de discipline architectuur - hoofdzakelijk op papier - reduceert tot de essentie van punten, lijnen en vlakken. Hij hanteert het als wapen om kritiek te leveren, weerstand te bieden aan de consumptiecultuur die tot op heden uit de geschiedenis is gegroeid.

Verder zien we het verassende verschijnsel dat deze autonomie de populariteit van architectuur tijdens de jaren negentig tot een ongezien niveau heeft gebracht; Het individualisme en de onderscheidende landmark-architectuur van onder andere Gehry en Libeskind kwam onder grote belangstelling te staan; Een droom om architectuur een scheppende rol te geven in de maatschappij, een droom van de architecten uit het hoog-modernisme, is tot leven gekomen uit een architectuur die zich in zichzelf keert. Het is deze populariteit die architectuur een zeker macht heeft verschaft binnen de markteconomie van de consumptiecultuur. Autonomie in architectuur heeft ervoor gezorgd dat architectuur haar weg kon vinden in het post-industriële landschap, en klaargemaakt voor de eenentwintigste eeuw.

Het post-kritisch debat bracht tien jaar later de noodzaak van diezelfde autonomie terug naar de rand van het discours, haar belang lost op in de hybride benadering van Koolhaas. Hij gebruikt autonomie in relatie tot typologie om architectuur net uit zijn voegen te stampen en historische



dogma's te doorbreken. Verder ziet hij het nut niet in van architectuur op een afstand van de samenleving te plaatsen en zoals Eisenman zich te storten op een puur disciplinaire evolutie. Het is net de combinatie van OMA - AMO, een combinatie van realistische en pragmatische bouwpraktijk parallel aan doorgedreven conceptueel onderzoek die maakt dat de architectuur een resistente en betekenisvolle rol kan spelen in de samenleving. De hybride benadering van de projectieve architectuurpraktijk ten opzichte van de kritische praktijk van de neo-avant-gardisten wordt door Kaminer (2011:165) helder beschreven:

“While Gehry and Libeskind proved that captivating architecture could be created within the restrictions and limitations of contemporary society, It is the projective practice that announces this conclusion, emphasizing the endless, infinite possibilities available within the constraints posited by society and economics.”

## HOOFDSTUK III 2000 - HEDEN

### Absolute of overbodige architectuur?

De invloed van Koolhaas stroomt door na de eeuwwisseling; de bijna wetenschappelijke methodologie van architectuur om de realiteit op alternatieve manieren in kaart te brengen wordt door bureau's als MVRDV en Foreign Office Architects verder uitgewerkt. Het eerste bureau bouwt zelfs verder aan concepten die door Koolhaas bedacht werden maar niet volledig uitgewerkt. Zo was het ontwerp voor de wereldtentoonstelling in Hannover 2000 een bijna letterlijke vertaling van het "stacked landscapes" concept dat hij voordien publiceerde in zijn boek *Delirious New York* (Kaminer 2011:162). De focus op research en analyse, het in kaart brengen van de realiteit en de effecten van de toenemende verstedelijking gaat bij deze generatie architecten ten koste van enig theoretisch discours; Zoals Van Toorn (2006:65) stelt wordt er door architecten niet langer een duidelijke positie ingenomen. Architectuur als autonome discipline wordt als vernauwend aanzien en niet in staat geacht om de toenemende kracht van de verstedelijking in banen te leiden en controleerbaar te houden.



Afb 24, Wereldtentoonstelling Hannover  
Stacked Landscape Paviljoen  
MVRDV, 2010

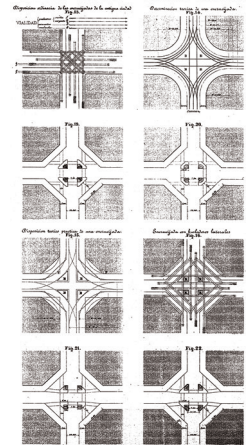
De Italiaanse architect Pier Vittorio Auréli probeert om deze houding te weerleggen in zijn studie "The possibility of an absolute architecture". Met deze titel als strijdkreet doet hij in het boek een poging om de rol van architectuur terug te identificeren binnen de continue transformaties van de stad. In zijn boek behandelt hij in vier hoofdstukken vier architecten wiens werk bekend werd door hun individuele projecten maar die zich meer bekommerden om de stad als geheel. Het betreft het werk van Andrea Palladio, Giovanni Battista Piranesi, Louis-Etienne Boullée en Oswald Mathias Ungers. Auréli argumenteert dat hun werk inspeelt op de transformaties van de moderne stad en stedelijkheid als fenomeen door specifieke en strategische architecturale vormen uit te werken. Hun projecten voor de stad zijn allen uitgedrukt als een archipelago van lokale stedelijke interventies, in de zee van urbanisatie. Hij bevrijdt zich van zijn directe werkomgeving door in het boek terug grijpen naar de kracht van architectonische vorm voor het terugbrengen van de stad als architectuur binnen de verstedelijking.

*"I use the word "absolute" not in the conventional sense of "purity" but in its original meaning as something being resolutely itself after being "separated" from its other; its city, extensive organisation, its government. The very condition of architectural form is to separate and to be separated. Through its act of separation and being separated, architecture reveals at once the essence of the city and the essence of*

*itself as political form; the city as the composition of separate parts.*  
(Auréli, 2011)

Auréli maakt een onderscheid tussen de begrippen stad en verstedelijking die momenteel inwisselbaar met elkaar gebruikt worden. De stad definieert hij aan de hand van een van de meest intense archetypische concepten; de Griekse polis of een perimeter tussen stedelijk weefsel en de omgeving, de stadsmuur als ruimtelijke afbakening. Met de opkomst van de moderne stad duidt hij verstedelijking aan als het volledig vergaan van voorgaand concept; de stad wordt oneindig systeem zonder afbakening waarin de stad als ruimte te gedefinieerd wordt door management van het systeem. Het besef van verstedelijking kadert Auréli aan het eind van de middeleeuwen, met de herontdekking van Vitruvius tijdens de Renaissance. Zo stelt hij zelfs dat “De Architectura” destijds niet alleen stond voor de herontdekking van de klassieke orde maar voor het grootste deel te verstaan is als een handboek is voor stedelijke organisatie. Vanaf de renaissance werd dan ook de noodzaak van management gebruikt als reactie tegen architectuur van representatie.

Het was de Spaanse architect Ildefonso Cerdà die in 1867 vooreerst het begrip urbanisatie gebruikte in zijn “Teoría General de la Urbanización” en deze kon het theoretisch werk rechtstreeks rechtstreeks in de praktijk brengen bij de expansie van de stad Barcelona. In de theorie van Cerdà vervangt dit nieuw begrip de term “ciudad” of stad; hij beschouwt urbanisatie als een grote kolkende oceaan van personen, economie, de beweging van het dagelijkse leven en het management hiervan; de stad als architectuur die de vorm van het dit weefsel gaat definiëren lost hierin volledig op (2011:25). Auréli spreekt hier van de complete dissolutie van de stad in de verstedelijking. Hij vervolgt met het werk van Ludwig Hilberseimer die, bewust van de groeiende urbanisatie, in zijn voorstellingen van de stedelijke conditie een grafisch minimalisme hanteert als reductie tot de meest essentiële onderdelen; niet opgebouwd uit vormen maar uit ruimte, een compositie van systemen en stromen, eerder dan specifieke plaatsen en vormen. De vorm van de stad groeit volledig uit de herhaling van één gebouwtje, uitgewerkt over een geometrisch grid en zoals bij Cerdà is architectuur als object volledig opgenomen in de stedelijke conditie



Afb 25, Circulatiepatronen doorheen de stedelijke bouwblokken, Barcelona Ildefonso Cerdà 1859

Waar Koolhaas architectuur opnieuw uitvindt in de stedelijke conditie, neemt Auréli een stap terug. Hij probeert met zijn absolute architectuur de stedelijke conditie te belichamen en architectuur te herdefiniëren als het idee van een stedelijke ruimte die bestaat uit afzonderlijke architecturale objecten; dat ondanks de doorgedreven urbanisatie, de



Afb 26, Themenos Heiligdom Babur, omgevingsbeeld 1930

stad blijft bestaan uit autonome betekenisvolle architecturale objecten. Om zijn theorie te verduidelijken grijpt hij terug op het werk van Mies van der Rohe als praktisch voorbeeld. Hoe deze in elk project met een plint, een soort van themenos afbakening - als ruimtelijk concept vergelijkbaar met afbakening van de Griekse polis - realiseert waarop hij generische volumes schikt die op zich niet de intentie hebben tot enige representatie. Het gebruik van de plint als afbakening plaatst Aurélie tegen het tweede kenmerkend gebruik van het stalen I-profiel, onderdelen die hij als readymades ontleent uit de eigentijdse industriële productie;

*“Neither an architecture of hope nor of celebration, Mies’s buildings remain stubborn yet docile and simple orthogonal forms within the generic space of the modern metropolis. Their apparent indifference to context is paradoxically their true contextual quality. The contrast between the separating “temenos” condition and at the same time the embracement of the ethos, the character of urbanisation for me still represents a challenge and a possibility for an absolute architecture.” (2011:35)*



Afb 27, The Seagram Building  
Ludwig Mies van der Rohe  
New York 1958

De projecten van Mies van der Rohe absorberen op die manier de heersende kracht van de urbanisatie, zonder dat ze in de alomtegenwoordigheid van deze stedelijke conditie opgaan, hij definieert ze als duidelijk gescheiden en autonome onderdelen. Het idee van deze schijnbaar autonome stedelijke onderdelen linkt Auréli aan het einde van zijn boek met het concept van de archipelago om de rol van architectuur in de stad terug herkenbaar te maken. Dit concept is het best te verstaan vanuit haar letterlijke betekenis; een eilandengroep in de zee die op hetzelfde moment deze eilanden scheidt en verbindt. Autonome onderdelen die als groep verenigd zijn. In voorgaande theorieën was het steeds “de zee van urbanisatie” die zorgde voor een teloorgang van de stad als architectuur. O.M. Ungers ontwikkelde dit concept samen met Koolhaas aan Cornell University uit studies van Rome en Berlijn en onderscheidt in zijn archipelago-concept twee lagen. De zee als oneindig grid van stedelijke infrastructuur, als drijfveer van de urbanisatie, en de stad als architecturale vorm die gereduceerd is tot de groep van onafhankelijke eilanden die een soort van onbestaand gemeenschappelijk midden met elkaar delen. Elk eiland bevat een onderdeel van het geheel, maar het geheel is niet reduceerbaar in een van de onderdelen. Auréli beschouwt dit als de politieke vorm, wat haar als vormelijk geheel definieert in de zee van urbanisatie (2011:50).

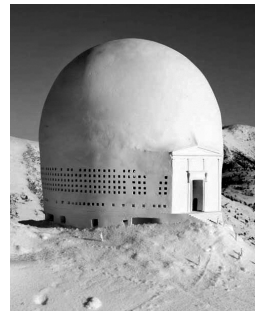
Een sterke lijn in de visie van Auréli’s absolute architectuur is het spanningsveld tussen enerzijds de autonome architectuurobjecten

als afzonderlijke delen in de stad die toch actief willen deelnemen in het stedelijke geheel. Dit wordt versterkt met het spanningsveld in het stedelijk concept als archipelago; de twee lagen die elkaar op radicale wijze beïnvloeden en constant onderling geconfronteerd worden. Het is net deze tegenstelling in zijn concept die blijkt geeft van de politieke en democratische dimensie van architectuur. “The possibility of an absolute architecture” is gegroeid uit een eerder gepubliceerd boek, “The project of autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism” waarin Auréli de invloed nagaat de Italiaanse politieke “autonomia” beweging die zich uit in de architectuur van Archizoom en Aldo Rossi, en geschriften van theoreticus Manfredo Tafuri. De invloed van het werk van Aldo Rossi, zijn studies over typologie in de context van de stad en de stad als geheel van afzonderlijke resistente artefacten is in beide werken van Auréli duidelijk herkenbaar.

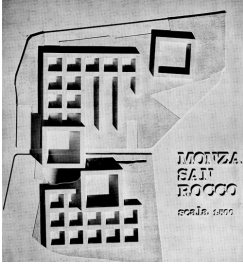
Waar Van Toorn (2006:62) stelt dat de hedendaagse architectuur zelden politiek is; of ze onttrekt zich aan de werkelijkheid in haar eigen gedachtengoed of ze omarmt kritiekloos de realiteit in al haar heterogeniteit. Auréli roept in dit boek op polemische wijze op om met architectuur juist wel een standpunt in te nemen binnen de context van verstedelijking en doorgedreven bekommernis om infrastructuur. Het boek eindigt bij het werk van Ungers in de jaren zeventig en het probleem is dat hij geen eigentijdse voorbeelden of conclusie kan aangeven omdat in zijn ogen er geen actuele architect is met een discours als Koolhaas, en niet simpelweg gebouwen produceert. Auréli relateert hiermee ook zijn eigen discours door in vraag te stellen dat het misschien wel volledig verouderd is, en we misschien in een tijd gekomen zijn waar architectuur op een andere manier gebruikt zal worden? Met dit boek wil hij de actuele situatie analyseren door terug te grijpen naar bepaalde passages uit de geschiedenis die voor hem van belang zijn om te begrijpen waar we ons op dit moment bevinden. (Auréli, 2012) Auréli is medestichter van de Italiaanse studio DOGMA in 2002, een bureau dat voornamelijk werkt rond de relatie tussen architectuur en de stad door de focus te leggen op stedelijke ontwerpen en projecten op grote schaal. Auréli doceert momenteel aan de AA school in London. Hij beheert ook het doctoraatsprogramma “The City as a Project” aan het Berlage instituut in Rotterdam, als onderdeel van de TU Delft. (Dogma. 2012)

### **San Rocco magazine**

Als een idee van vier bevriende architectenbureau's waaronder Baukuh, 2A+P/A, OFFICE KGDVS en Salottobuono, twee fotografen en een grafisch ontwerper werd dit magazine vooreerst uitgegeven in 2010 tijdens de Biennale in Venetië. San Rocco (2012) verwijst naar de naam



Afb 28, Wedstrijdontwerp  
Hallehol kapel DOGMA  
Noorwegen, 2009



Afb 29, San Rocco, Monza  
Wedstrijdontwerp 1971  
Giorgio Grassi & Aldo Rossi

van het wedstrijdontwerp uit 1971 door Aldo Rossi en Giorgio Grassi voor een woonwijk in Monza. Een samenwerkingsverband dat voor beiden niets heeft bijgedragen aan hun verdere succes. Alles wat er van over blijft zijn de concrete media van architectuur; een bovenaanzicht van het gipsen model en wat verwaarloosbare tekeningen. Het tijdschrift (Ghidoni : 2012) bevat hoofdzakelijk architectuur-projecten en werd opgericht van uit een gemeenschappelijke ontevredenheid over hoe hedendaagse vaktijdschriften architectuur voorstellen als oppervlakkige lifestyle, een centrale rol voor de architect en steeds verder wegtrekken van de eigelijke discipline. In tegenstelling tot andere archizines kiest San Rocco ervoor om enkel op papier te publiceren; zwart op wit met tekeningen en beelden. Geen mobiele applicaties, sociale netwerken en de website worden enkel gebruikt om nieuws te brengen over de voorstelling van de papieren tijdschriften. Het tijdschrift werkt binnen een vooraf vastgesteld framework; jaarlijks drie publicaties, met een totaal van twintig edities over zes jaar; bewust een traag ritme om de kwaliteit aan te houden en niet gedwongen te worden tot publicatie. De doeleinden zijn verre van commercieel.

Alle thema's werden bij aanvang van het project bepaald en bij elke editie verschijnt een 'call for papers' voor de volgende editie. Deze 'call for papers' is het enige geschreven werk dat volledig beheerst wordt door de redactie. Deze tekst is tevens het hoofdartikel van de volgende editie en is dus ook al uitgeschreven voor de inhoudelijke teksten verenigd zijn. Een selectie uit de ingestuurde essays wordt, zoals aangevoerd, uitgevoerd als tijdschrift. De redactie treedt hier enkel op als curator en weet bij aanvang van de call of papers niet hoe het thema geïnterpreteerd zal worden. De selectie is niet eenduidig en coherent, elk redactielid verkiest vanuit zijn eigen beroepscontext een aantal essays boven anderen; teksten kunnen daarmee overlappen of elkaar zelfs tegenspreken.

Het hele tijdschrift is samengesteld uit geschreven werk van architecten uit de praktijk; ze gaan de confrontatie aan met ideeën van andere architecten en samen tegen de andere producten van de architectuurcultuur. Tegenover het ongenoegen over oppervlakkigheid bij de commerciële magazines plaatsen zij de obsessie voor coherentie per tijdschrift, zoals bij academische tijdschriften. San Rocco begeeft zich in een grijze zone tussen de twee; spreken over architectuur in een duidelijke taal zonder de absolute drang naar neutraliteit of een coherent verhaal. Het is geen collectief architecten met bepaalde dogma's of een eenduidige gemeenschappelijke statement van wat goed en slecht is; eerder een framework voor discussie aan de hand van case studies en essays. De oprichters zijn tijdens hun studies opgegroeid te midden van het botvieren van autonomie in architectuur als 'starchitecture' en delen

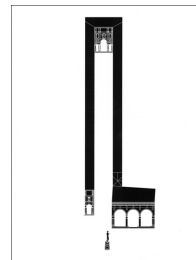
een fascinatie voor de pre-postmoderne architectuur; de vrijgevochten onderzoekende periode die aan wortels lag van deze commerciële opwelling. Het tijdperk van onder andere de paper architecture waarin architecten in hun werk gingen reflecteren over architectuur; denk hierbij terug aan het geschreven werk van Rossi en Grassi, de collages en manifesto's van Archizoom, Superstudio... Net als Rossi doen de grondleggers van San Rocco een poging om de architectuurpraktijk terug aan te knopen met de geschiedenis en cultuur van architectuur. Er heerst de overtuiging dat architectuur geen problemen kan oplossen, en daarom ook geen nood heeft aan retoriek of ideeën. Matteo Ghidoni (2012) hoofdredacteur en mede-oprichter van Salottobuono stelt;

*"It is theory done by architects who endlessly want to finetune their claim; we're searching. Architecture generates thoughts, it is not a series of recipes that is ready to use. In this way San Rocco is not useful because it is not a tool on how to make architecture and does not solve any problems. There are no initial unique intentions, we are not interested in dogmas and we are not ideologically contaminated"*

Kersten Geers, lid van de redactie en mede-oprichter van OFFICE KGDVS vult aan met een van de centrale vragen voor San Rocco "hoe kan architectuur haar culturele relevantie behouden in een tijdperk waar haar belang meer en meer in vraag wordt gesteld?". De wijze waarop ze dit met hun tijdschrift aanpakken is steeds gedragen met een zekere dubbelzinnigheid. Geers vergelijkt met het oeuvre van Adolf Loos of Ed Ruscha, de kunstenaar uit California; een kritische massa die verre van coherent is maar toch een sterke onderlinge verbondenheid kent. Algemeen vechten de oprichters voor een architectuur met wortels in het culturele discours van architectuur en haar inherente principes, die ondertussen ook steeds open en zelfkritisch is, en daarom niet in eenduidige regels of methodologie te vatten is. Dit zou leiden tot de zoveelste uitgedroogde stroming, en dan zou één editie van San Rocco genoeg zijn om de intenties duidelijk te maken. Ghidoni (2012) vervolledigt;

*"In San Rocco, common does not mean dry, and personal does not mean egomaniacal. San Rocco seems to suggest the possibility of an architecture that is both open and personal, both monumental and fragile, both rational and questioning."*

San Rocco wil terug het belang van vorm naar boven brengen in het architectonisch debat om architectuur te kunnen definiëren op basis van duidelijke en universele ruimtelijke begrippen, geldig voor architectuur van alle tijden. Als zijproject stelden de grondleggers van San Rocco



Afb 30, San Rocco  
Coverbeeld Issue #4  
Fuck Concepts! Context!

(2012) dit jaar het “book of copies” voor. Twee jaar geleden stuurden ze een lijst met onderwerpen naar honderdvijftig architecten waarin ze hen uitnodigden om een collectie van kopieën te verzamelen van werk dat kan gekopieerd worden als hulpmiddel om architectuur te gaan maken. Het is een gratis te raadplegen online beeldenbank. Zij zien het zelf als een collectieve vorm van kennis, voorlopig architectuur genaamd. Er is een zekere taxonomie zoals de verdeling van kerkhoven, voetbalvelden, trappen, ziekenhuizen. Maar daarbij komt dat niet alles wat onder bv. de categorie ziekenhuizen valt effectief ziekenhuizen zijn, maar wel beeldmateriaal dat bij een ontwerp hiervoor dienst kan doen.

**CONCLUSIE** In lijn met het werk van Pier Vittorio Auréli biedt de groep architecten rond San Rocco weerstand tegen de vervlakking van de architectuurdiscipline en de verwerking van de culturele en intellectuele rol van architectuur. Zij pleiten voor een nieuw discours, met een voorname rol voor het zelfbewustzijn van architectuur, haar inherente logica. Ook het werk van Auréli behelst het belang van vorm; eerder als een kwestie van prestatie dan van representatie. Hij verdedigt de klassieke waarden van de architectuurdiscipline als reactie tegen de teloorgang van architectuur in hedendaagse theorieën rond stedelijkheid en de netwerksamenleving. De meest autonome architecturale vormen zijn voor hem de vormen die op een zo radicaal mogelijke wijze de strijd aanbinden met de stad, in plaats van proberen één te worden met het stedelijk weefsel door simpelweg de culturele of fysieke context te gaan nabootsen. Het is in dit spanningsveld dat hij de mogelijkheid ziet voor de verdere ontwikkeling van zijn “absolute” architectuur.



## HOOFDSTUK IV Conclusie theoretische beschouwingen

De Verlichting, het einde van het modernisme en nu ook de weerklank tegen de projectieve architectuurpraktijk zijn drie kantelmomenten in het architectuurdiscours waar het belang van architecturale autonomie onder de arm wordt genomen als bemiddelaar of zelfs redder om architectuur terug bij haar kern te brengen; Na verloop van tijd ebt dat belang weer weg naar de zijlijn van het discours. Deze keerpunten in de geschiedenis ontstaan steeds vanuit de externe realiteit; politieke, economische, culturele en sociale eigenschappen waar architectuur aan moet beantwoorden en dus door wordt beïnvloed.

Waar de teruggreep naar disciplinaire autonomie tijdens de laat-moderne periode twee interpretaties kende, de conceptuele van Eisenman en de transcendentale van Rossi, is deze eerste benadering met haar hang naar individualisme uitgemond in het aanpassen aan en het bijna één worden met de consumptiemaatschappij; een glorie-tijd die duurde tot aan het eind van de jaren negentig. De interpretatie van Rossi, uitgaande van disciplinaire geschiedenis; de architecturale tradities, werd niet opgeklopt tot consumptieproduct en kent zijn voortbestaan in het actuele werk van Auréli en de groep architecten rond San Rocco. In tegenstelling tot Eisenman haalt deze methode haar inspiratie niet bij theorieën buiten de discipline zoals filosofie of taalwetenschap maar blijft zij ook hiervoor volledig binnen de vrijheden en grenzen van haar eigen disciplinaire wetmatigheden. De interne logica als “bagage” uit de architectuurgeschiedenis.

Kenmerkend is hoe relaties in het theoretisch discours al van bij Vitruvius functioneren als een redenering op basis van tegenstellingen. Deze dialectische methode is in deze thesis terug herkenbaar in het postmoderne tijdperk met Eisenman’s niet-klassieke architectuur; Koolhaas’ fascinatie voor dissensus, architectuur als een soort onoplosbaar conflict. Zo pleit ook Auréli voor het bestaan van zijn absolute architectuur te midden van een spanningsveld van tegenstrijdigheden in de alomtegenwoordige stedelijke conditie. Tenslotte creëert San Rocco met haar tijdschrift een soort van gecoördineerd framework om tegenstrijdigheden bij elkaar te brengen in hun zoektocht naar een gewortelde, autonome, gelijktijdig open architectuurtaal. Filosoof en voorvechter van het pragmatisme Richard Rorty (2012), stelt dat het aanvaarden en het gebruik van tegenstrijdigheden tot de kern behoort van elke culturele praktijk en de ontwikkeling van creativiteit.

Uit de geschiedenis van autonomie in architectuur, en voornamelijk vanaf het postmodernisme kunnen we besluiten dat architectuur als resistente discipline nooit eenduidig autonoom kan zijn, louter kan uitgaan van functionele vereisten of de externe realiteit ronduit kan nabootsen. We kunnen daarom zeggen dat architectuur als discipline semi-autonoom is, of zoals Stanford Anderson het beschrijft “quasi-autonomous” (2002:105). Ik ga vanuit deze scriptie akkoord met zijn stelling dat architectuur als een quasi-autonome discipline met haar eigen wetmatigheden in staat is beslissingen te nemen over fysieke vorm én ze in staat is om vereisten vanuit de externe realiteit te vervullen door ze te transponeren naar haar eigen disciplinaire wetten.

**DEEL 2 CASE STUDIES**



## HOOFDSTUK V AUTONOMIE IN DE PRAKTIJK

Deze thesis handelt zowel in het theoretisch gedeelte als in de volgende case studies over werk van architecten uit de praktijk. Theoretici of mensen uit de academische wereld kunnen kritiek geven en hun onvrede over het discours uiten, maar hun invloed blijft beperkt. In het volgende onderdeel licht ik vier jonge studio's uit die het belang van architecturale autonomie in de praktijk brengen. Het gaat er om hoe zij dit concept aanpakken in hun visie en de weerklank in hun projecten. Het grote probleem is voor hun de hedendaagse misconceptie van architectuur, iedereen beschouwt het als iets anders en ze lijdt voor een stuk haar eigen leven als representatief gegeven in de consumptie-maatschappij, die de discipline wegtrekt van haar eigelijke betekenis. Gewapend met hun bagage uit de collectieve architectuurgeschiedenis gaan zij in tegen deze heersende conditie, op zoek naar een kwalitatieve autonome architectuurtaal.

Vier eigenzinnige studio's, werkzaam op verschillende schaalniveaus en vaak ook in heel diverse context. Ik ga op zoek naar herkenbare elementen zowel onderling als in de geschiedenis en bestudeer het raakvlak tussen theorie en praktijk. Opmerkelijk is hoe de bureaus unaniem de kracht van fysieke grenzen erkennen, een muur is een muur en het afbakenen van ruimte is de meest essentiële ingreep van architectuur. Hun werk staat in dit opzicht lijnrecht tegenover de hang naar transparantie en lichtheid van bijvoorbeeld hedendaagse Japanse architecten als Sou Fujimoto en Junya Ishigami. Architectuur op basis van duidelijk gedefinieerde ruimten eerder dan het streven naar één vaag continuüm van ruimte en lucht.

**OFFICE KGDVS (BE)** werd in 2002 opgericht door Kersten Geers en David Van Severen, de twee leerden elkaar kennen tijdens een laatstejaarsreis in Los Angeles. Na de architectuurstudies aan de Ugent vervolgden beiden met een opleiding stedenbouw aan de ETSAM in Madrid onder Iñaki Abalos & Juan Herreros. Hun pragmatische aanpak, structurele expressie, en eenvoud vinden duidelijk weerklank in de architectuur van het later gevormde OFFICE. Iñaki Abalos schreef over de Spaanse invloedrijke modernist Alejandro De La Sota; “architecture is about intentions, rather than inventions.” deze intentionaliteit oefent een grote invloed uit op het werk van OFFICE; Het verschil tussen een gebouw en een architectuurproject is niet noodzakelijk een verschil van kwaliteit maar schuilt in de intenties waarmee men bouwt. Gebouwen moeten in hun onderscheid niet luid en spectaculair zijn, ze kunnen zelfs extreem saai zijn. Het spectaculaire zit hem met andere woorden in het “niet-spectaculaire”.

Uit de collectieve architectuurgeschiedenis halen zij referenties bij het werk van de Italiaanse Renaissance van onder andere Bramante en het vroeg modernisme; Adolf Loos, Mies van der Rohe, O.M. Ungers, Aldo Rossi, de jonge Rem Koolhaas, Reyner Banham, ... Ze herinterpreteren architecturale tradities in hun beperkt vormvocabularium, zonder de retorische motieven maar met duidelijke erkenning van hun grondleggers. Verder laten ze zich inspireren door het werk van Pop Art, Minimal Art en Conceptuele kunst uit Los Angeles van onder andere Ed Ruscha en David Hockney. Dit uit zich in hun collages, steeds vanuit een eenpuntperspectief met een vreemd perspectief, als bij de vroege Renaissance. Het inspireren op kunst of de samenwerking met kunstenaars maakt dat OFFICE zonder de vooroordelen van een architect naar de realiteit kunnen kijken, en daarom ook fris kunnen herinterpreteren. Vanuit de “economy of means”-gedachte slagen zij er in om poëzie te maken met conventionele, praktische en alledaagse bouwmaterialen.

De architectuur is quasi-autonoom omdat ze groeit vanuit dat beperkte disciplinaire vormvocabularium. De gebouwen negeren veelal hun context en zelfs het programma wordt ondergeschikt aan de vorm. Geers stelt zelf (Heilmeyer 2012):

*“de kwaliteiten in een gebouw zijn dikwijls de zaken die niet direct een vaste functie hebben; er is daarbij een verschil tussen hoe iets ontworpen is en voor welk doel. Het is voor ons niet van belang om één enkele functie aan een ruimte te koppelen. Het is net dit soort tegenstellingen waar we met ons werk naar op zoek zijn”*

In het gros van de projecten kan dit vormvocabularium gereduceerd worden tot een opeenvolging van congruente vierkanten kamers, wat men in de Renaissance architectuur als “enfilade” beschreven heeft. Deze enfilade wordt toegepast op verschillende schaalniveau's, met verschillende intenties en ondanks haar op het eerste zicht beperkende aard slaagt OFFICE er in om indrukwekkende ruimtelijk complexiteit te realiseren en op de meest heldere manier een antwoord te geven op de vraag van de bouwheer. OFFICE heeft geen ideologisch uitgangspunt en gelooft niet in de perfectie. Het idee van een perfect gebouw te bouwen is voor Kersten Geers op zich al absurd. “Er zijn altijd openingen, overgangen, restruimtes. Perfectie is gedoemd tot mislukking; Anders zou men ook een perfect universum moeten uitvinden, dit zou waarschijnlijk zelfs oninteressant worden.”

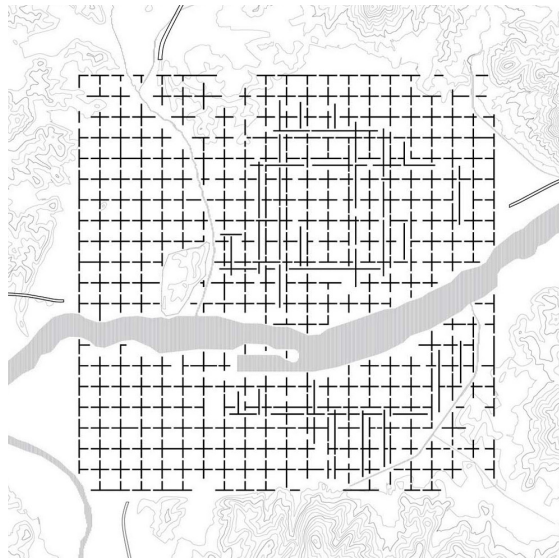
Kersten Geers is gastdocent in de Ugent, Universiteit van Columbia en de Architectuuracademie in Mendrisio. David Van Severen is gastdocent aan de TU Delft, het Berlage Instituut in Rotterdam, Academie van Amsterdam en Architectuurschool van Versailles.

## PROJECT I Masterplan administratieve hoofdstad

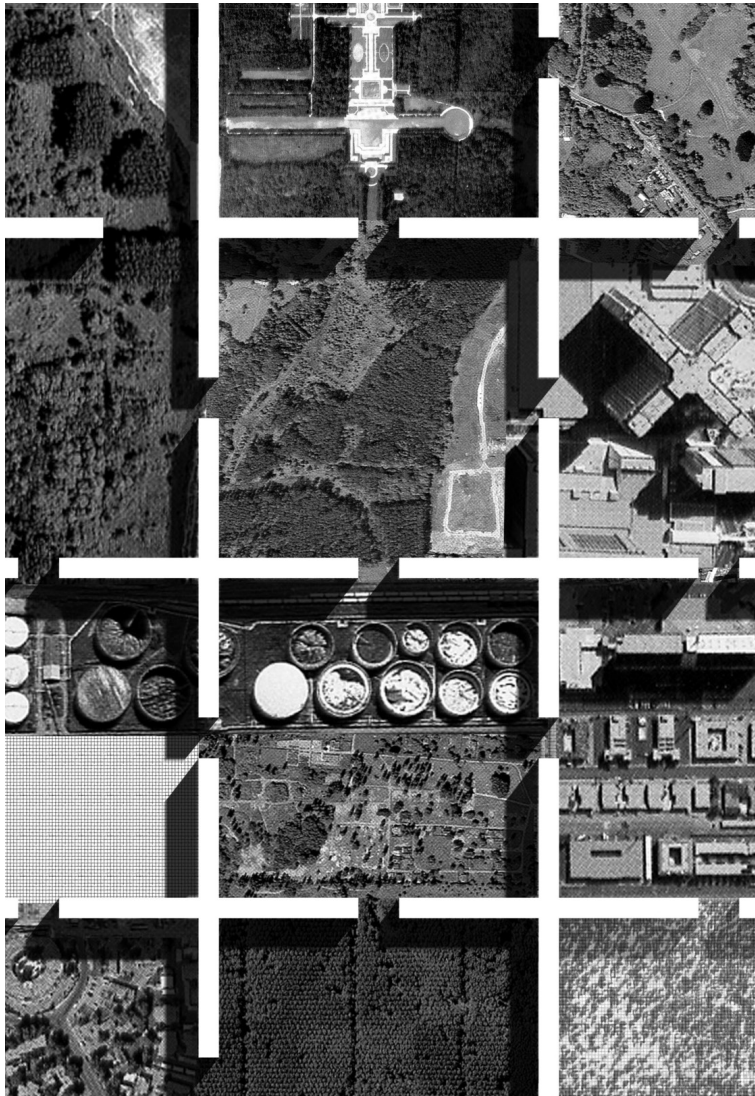
<b>LOCATIE</b>	SEOUL / SOUTH KOREA
<b>JAAR</b>	2005
<b>FUNCTIE</b>	STADSONTWERP
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP 1STE PRIJS ISM DOGMA

Het ontwerp voor een nieuwe administratieve hoofdstad is opgevat als een omgekeerd gridiron-model van 3,5 km<sup>2</sup>. Geometrie wordt ingezet om de complexiteit van de stad te onderlijnen. De ribben vormen de gebouwen en op die manier een enfilade van “stedelijke kamers”. Als reactie op de modernistische stadsarchitectuur zoals we kennen van de stad Brasilia worden er aan de hand van collages verschillende invullingen gesuggereerd maar dit wordt in realiteit niet ontworpen. De kruisvormige gebouwen worden niet gedetailleerd en verdwijnen naar de achtergrond. 40 procent van het programma kan voorzien worden in de gebouwen de overige 60 procent wordt voorzien in de “kamers. De tekeningen leunen aan bij het werk van Hilberseimer, die de open ruimte tussen zijn gebouwen vrijliet voor de zee van infrastructuur. In het plan van OFFICE en DOGMA wordt deze grotendeels onder de grond geplaatst. De pragmatische constructie van de gesuggereerde gebouwen ensceneert de inhoud van de kamer. De wijze (Woodman 2012) waarop een gebouw de wereld terug aan zichzelf presenteert als een beeld vanuit hun framework is een belangrijk aspect bij alle projecten van OFFICE.

Afb 31  
Grondplan voor Seoul  
2005 ism DOGMA







Afb 32  
 Wedstrijdontwerp  
 Seoul, 2005 ism DOGMA



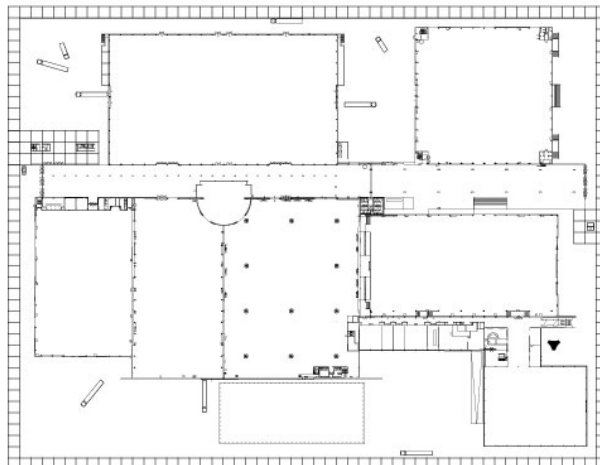
Afb 33 - 34  
 Beelden in kamers  
 Seoul, 2005 ism DOGMA

## PROJECT II Kortrijk EXPO

<b>LOCATIE</b>	KORTRIJK / BELGIË
<b>JAAR</b>	2005
<b>FUNCTIE</b>	STADSONTWERP
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP 1STE PRIJS ISM DOGMA

De expo-site in Kortrijk bestaat uit een aaneenschakeling van identieke evenementenhallen, onderling verbonden met gangen en groenruimtes. Om een eenheid te creëren plaatste OFFICE een frame rond het chaotische complex. Het frame is volledig gemaakt van stalen I profielen en vormt een soort van Themenos conditie. Het omringt de site met een galerij en ter hoogte van de inkom wordt het toegangsgebouw mee opgenomen in het grid van de ommegang. De stalen zuilengang vormt een perimeter tussen het omgevend groen en bakent de ruimte van de expo-site af in de stedelijke context. Het witte raster vormt een herkenningspunt dat een evenwicht houdt tussen de schaal van de gebruiker en de hallen aan de binnenzijde.

Afb 35  
Grondplan EXPO  
Kortrijk, 2005





Afb 36 - 38  
Beelden EXPO  
Kortrijk, 2005

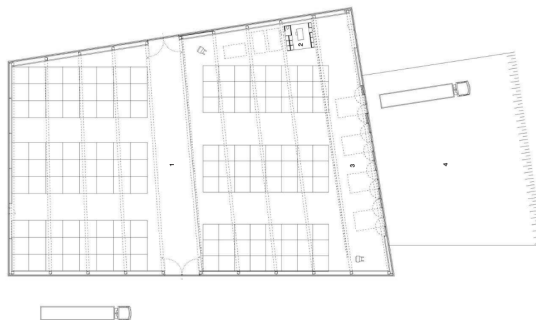


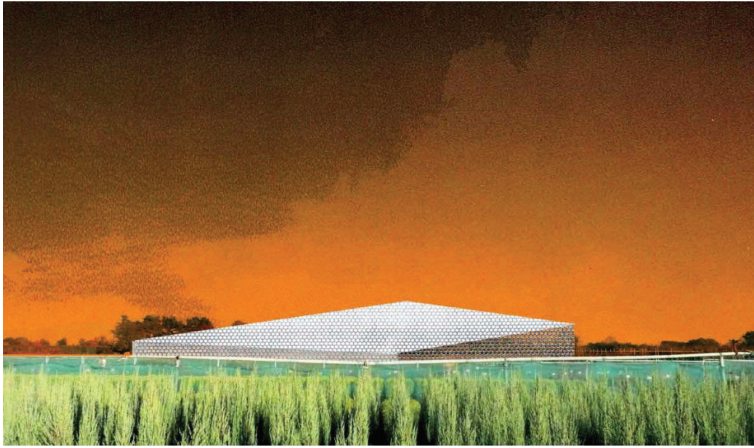
## PROJECT III Big box

<b>LOCATIE</b>	HULSHOUT / BELGIË
<b>JAAR</b>	2011 - ....
<b>FUNCTIE</b>	DROOGHAL AGRARISCHE PRODUCTEN
<b>STATUS</b>	ONTWERPFASE

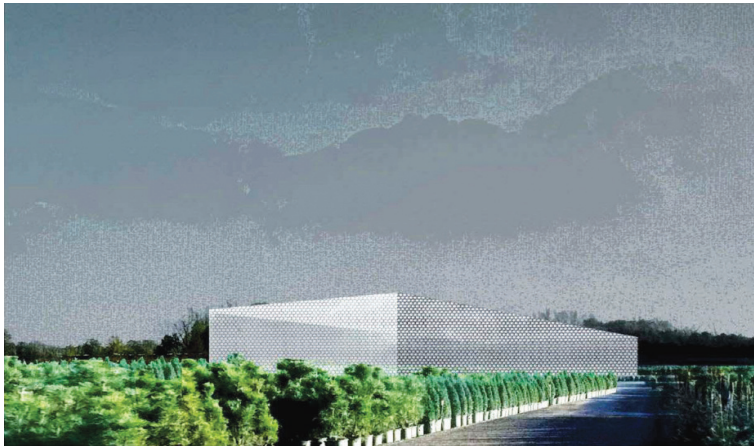
Dit gebouw is de meest extreme en simpele incarnatie van een “big box”, een gebouw als enveloppe, zonder enig onderdeel dat naar een specifieke functie verwijst; Architectuur zonder inhoud. Het gebouw bestaat uit een ritmisch kader, aan de zijkant bekleedt met geperforeerde standaard golvende staalplaten met een gesloten dakvlak. Kersten Geers gaf aan studenten van de academie van Mendrisio tijdens de eerste semester van 2011 onder dezelfde naam een onderzoeksopdracht. Het onderzoek kaderde een herinterpretatie van de autonome gebouwen zonder een noodzakelijk specifieke functie, als vitale elementen van onze publieke faciliteiten. Autonome gebouwen als Opslagplaatsen, datacenters, administratieve centra, ... zijn voor Geers de monumenten uit de 21ste eeuw. Hij wijst hiermee algemeen op het feit dat gevels in een stedelijk weefsel niet meer zijn dan verhalende producten, geen relatie meer hebben met de inhoud van het gebouw. De “decorated sheds” en “ducks” hebben plaats gemaakt voor de virtuele marktplaats, gebouwen moeten niet langer iets zeggen. Ze moeten enkel voorzien in intelligente ruimtelijke kwaliteiten en zich op een zo economisch (en ecologisch) mogelijke manier inpassen in het stedelijk weefsel. “de big box en haar interieur zijn niet meer dan twee zijden van dezelfde munt. Beiden zijn ankerpunten voor het leven dat zich in relatie tot de gebouwen ontplooit. ze vormen de houders voor onze individuele verlangens en projecties.” (Geers 2013)

Afb 39  
Grondplan Drooghal  
Hulshout, 2012





Afb 40 - 41  
Drooghal  
Hulshout, 2012



Afb 42  
Drooghal Interieurbeeld  
Hulshout, 2012

## PROJECT IV Multiples

<b>LOCATIE</b>	TIELT / BELGIË
<b>JAAR</b>	2007-2010
<b>FUNCTIE</b>	COMMERCIEËLE RUIMTE MET APPARTEMENT
<b>STATUS</b>	OPGELEVERD

De randen van de perceelsvorm zijn volledig ommuurd en plaatselijk zelfs opgetrokken tot hun maximumhoogte. Aan de straatzijde opent het perceel zich tot op het niveau van de omliggende muur en creëert een brede toegang. Het gebouw bestaat uit twee identiek volumes, geplaatst als spiegelbeeld van elkaar en gescheiden door een binnenplaats / parking. De gebouwen zijn opgebouwd op een raster en bestaan volledig uit conventionele industriële bouwmaterialen als I-liggers, steeldeck vloer,... analoog aan de werkwijze van Mies van der Rohe. Alle ruimte buiten dit raster vormt een wilde tuin, begrensd door de witte muren op de perceelsgrenzen. De wijze waarop men in dit ontwerp omgaat met de onregelmatige vorm van het perceel lijkt te verwijzen naar het zevende boek van Sebastian Serlio, gewijd aan bouwen op onregelmatige percelen. De belangrijke ruimtes zijn orthogonaal ontworpen, gebaseerd op het grid en de restruimte wordt ingevuld met de overige functies.

Afb 43  
Grondplannen Multiples  
Tielt, 2010



Afb 44 - 47  
Multiples Computershop  
Tielt, 2010

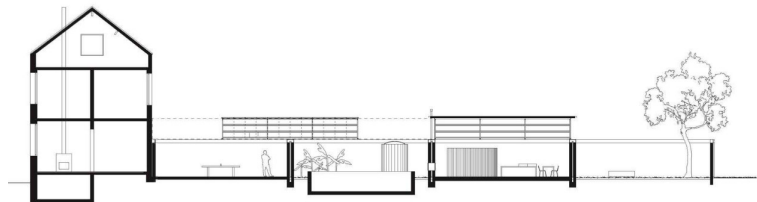
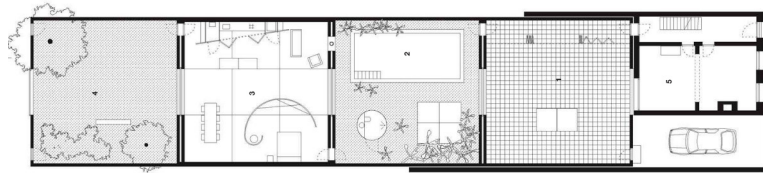


## PROJECT V Weekend House

<b>LOCATIE</b>	MERCHEM / BELGIË
<b>JAAR</b>	2009-2012
<b>FUNCTIE</b>	WEEKENDHUIS
<b>STATUS</b>	OPGELEVERD

De opdracht bestond erin om een bestaand rijhuis om te vormen naar een weekendhuis. De lange tuin werd volledig ingenomen als oppervlakte voor het weekendhuis en het bestaande huis werd vervolgens ingevuld als gastenverblijf. Het weekend bestaat uit een enfilade van vier congruente vierkante kamers. Net als bij het voorgaande project zijn de perceelsgrenzen als witte muren opgetrokken en sluit het zich volledig af van haar omgeving. Vier vierkanten met verschillende invulling: een tuin, een poolhouse, een leefkamer en een binnenplaats. De muren van elke ruimte zijn ontdubbeld waardoor schuiframen en een open haard hierin kunnen worden weggewerkt. De kern bestaat uit de twee middelste kamers, één met een vast dak, waarin twee houten elementen de ruimte verdelen en een andere tropische serre met een mobiel dak en zwembad. Tijdens de zomer verschuift het dak over de binnenplaats en ontstaat er uit de sequentie van kamers een volledig huis. Een weekendhuis als volledig autonoom gebouw, volledig vreemd van context en realiteit.

Afb 48 - 49, Weekend House  
Grondplan en doorsnede  
Merchem, 2012







Afb 50, Weekend House  
Zicht vanuit gastenhuis.  
Merchtem, 2012



Afb 51, Weekend House  
Zicht vanuit binnentuin.  
Merchtem, 2012

Afb 52  
David Hockney  
The bigger splash



Afb 53, Weekend House  
Achtertuin  
Merchtem, 2012



**MONADNOCK (NL)** is een type rotsblok dat ontstaat door de erosie van het omliggende materiaal, enkel de hardste steen blijft overeind. Deze brengt de studio in analogie met de stad; het stedelijk weefsel dat bestaat uit elementen die doorheen de jaren veranderen met verschillende snelheid. De gebouwen veranderen heel langzaam. Als statische structuren overleven zij verschillende tijdperken, functies en trends. gebouwen zijn traag en vormen het vaste materiaal van de stad. Dit brengt alvast elementen uit het werk van Rossi naar boven met zijn stad als compositie van stedelijke artefacten. Bestaande gebouwen die van betekenis veranderen omdat ze door de jaren heen van functie veranderen en nieuwe gebouwen als abstracte transformaties van gebouwen uit de geschiedenis, en door hun analogie bepaalde verbanden met het verleden oproepen. The Monadnock building is tevens een opmerkelijk gebouw in Chicago uit 1890 door Holabird & Roche. Het is een appartementsgebouw van zeventien verdiepingen volledig opgetrokken uit baksteen in de meest courante metseltechniek; door het gewicht zijn de muren op het gelijkvloers om en bij de twee meter breed.

Het bureau werd opgericht in Rotterdam in 2006 door Job Floris, Sandor Naus en Floris van der Poel. Deze laatste is ondertussen een eigen studio begonnen. Zowel Floris als Naus zijn naast hun praktijk werkzaam in het architectuuronderwijs, Floris coördineert de masteropleiding aan de Rotterdamse Academie voor Bouwkunst en Naus aan de Design Academy in Eindhoven en Academie voor Architectuur en Stedenbouw in Tilburg. Floris schrijft ook voor verscheidene architectuur en kunstmagazines en maakt deel uit van de redactie van het bekende Nederlandse OASE: Journal for architecture sinds 2008.



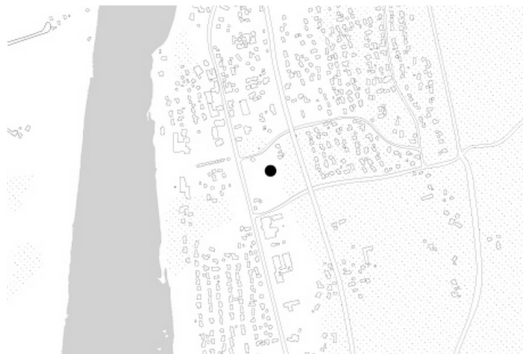
Afb 54, Holabird & Roche  
The Monadnock Building,  
Chicago, 1890.

## PROJECT | Vålersirkelen

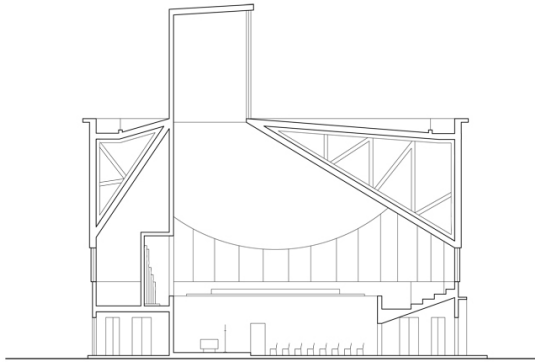
<b>LOCATIE</b>	VÅLER / NOORWEGEN
<b>JAAR</b>	2011
<b>FUNCTIE</b>	GEBEDSHUIS
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP

Het oorspronkelijke kerkgebouw uit 1805 in dit klein Noors dorp brandde af in 2009 en de dorpsraad besloot een wedstrijd uit te schrijven voor een nieuwe kerk. Het zou een open en toegankelijk gebouw moeten worden dat zijn oorspronkelijke functie als landmark binnen het dorp behoudt. Monadnock ontwerpt een cilindervormig gebouw dat bestaat uit drie niveau's, secundaire functies volgen de cirkelvorm op de gelijkvloers, de gebedszaal is centraal als vierkant uitgesneden en aangevuld met een open eerste verdieping van balkons. De vierkanten vorm van de gebedszaal komt ook terug als daklicht in het houten plafond. Het toegankelijk dak geeft een uitkijk over de nabijgelegen rivier. (Monadnock 2012) Het cilindervormige houten gebouw doet denken aan de houten woningen voor vatenmakers van C.N. Ledoux. Het enige aanknopingspunt met deze architect is echter het gebruik van elementaire geometrische vormen. Hoe het vierkant in het cirkelvormige grondplan een ruimte afbakt, "een uitzuivering" van de gebedsruimte maakt plaats voor de secundaire functies op het gelijkvloers. De materialisatie bouwt voort op de oorspronkelijke houten kerk.

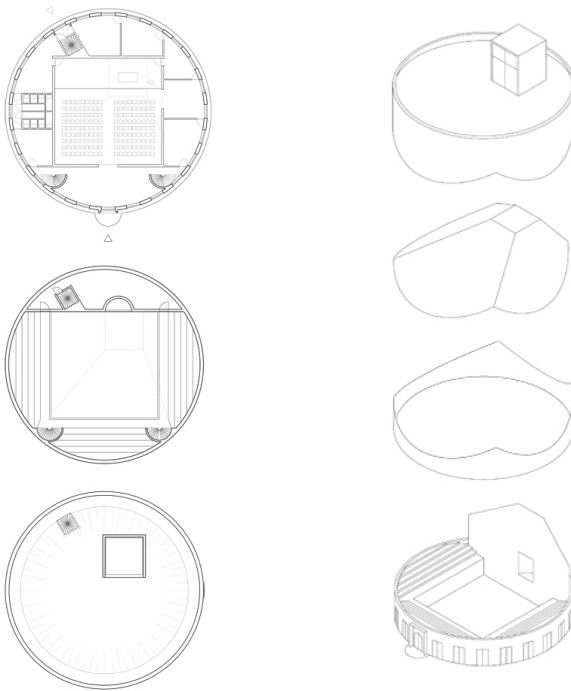
Afb 55, Vålersirkelen Kapel  
Inplantingsplan  
Våler, 2011



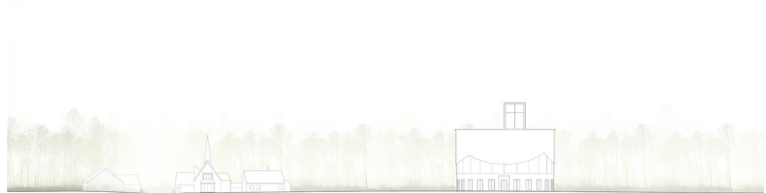
Afb 56, Välersirkelen Kapel  
Constructieve doorsnede.  
Våler, 2011



Afb 57 - 58, Välersirkelen Kapel  
Grondplannen en isometrische  
opbouw. Våler, 2011



Afb 59, Vålersirkelen Kapel  
buitenbeelden en interieur  
Våler, 2011



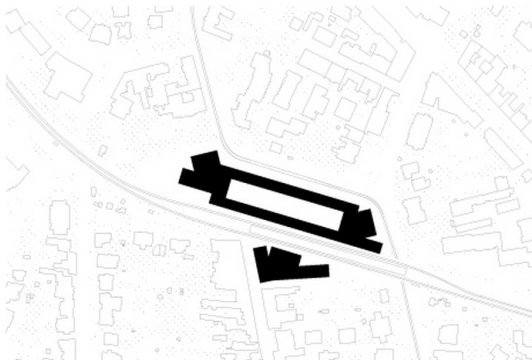
Afb 60, Vålersirkelen Kapel  
Interieurbeeld  
Våler, 2011



## PROJECT II Hietzing

<b>LOCATIE</b>	WENEN / OOSTENRIJK
<b>JAAR</b>	2011
<b>FUNCTIE</b>	HERINRICHTING DORPSKERN
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP

Het dorpje Hietzing is door verstedelijking deel gaan uitmaken van de agglomeratie Wenen zonder hierbij haar kleinschaligheid te verliezen. Het dorp wordt ondertussen door een aantal verkeersassen doorsneden en is er vraag naar een hereniging van de dorpskern. Men wil terug een hart voor het dorp, een plek voor collectieve activiteiten. Het programma bestaat uit publieke ruimte, winkels, huisvesting, halte voor openbaar vervoer en een parking. (Monadnock 2012) Monadnock maakt in haar ontwerp gebruik van de Griekse Themos conditie zoals Auréli aan het eind van het vorige deel beschreef. In dit geval niet meer dan een duidelijke afbakening van stedelijke ruimte, een plein omringd met een colonnade en een overdekking verbindt de functies rondom het plein met elkaar zonder zich als architectonisch object op te dringen in de omgeving. het geometrisch plein met zuilengang en beschutting aan de rand brengen eenheid en orde in de dorpskern. Er is geen sprake van enige representatie in het ontwerp. Een complexe situatie wordt verhelderd met de elementaire principes van architectuur.



Afb 61  
Herinrichting Dorpskern,  
Hietzing, 2011



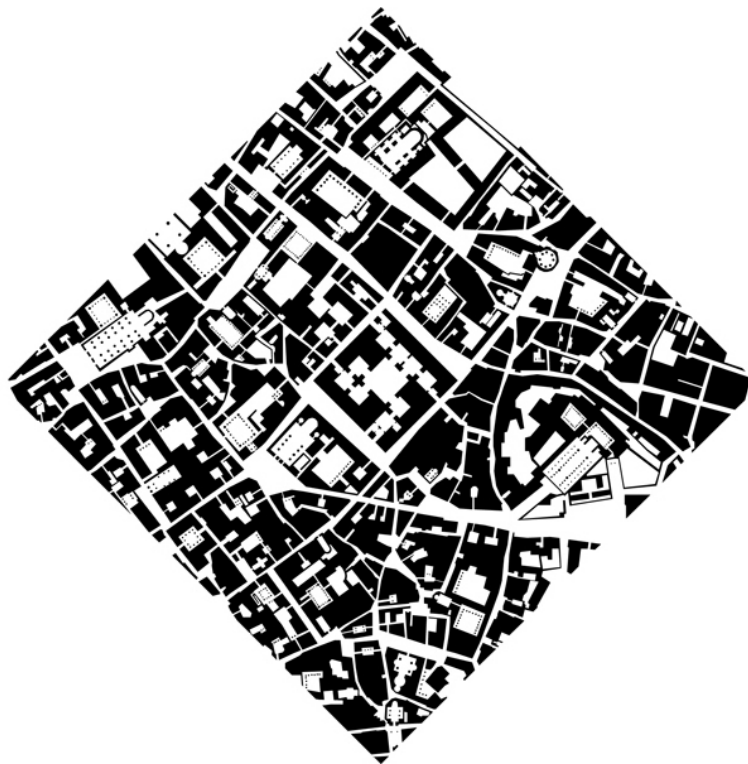


## PROJECT III NHM

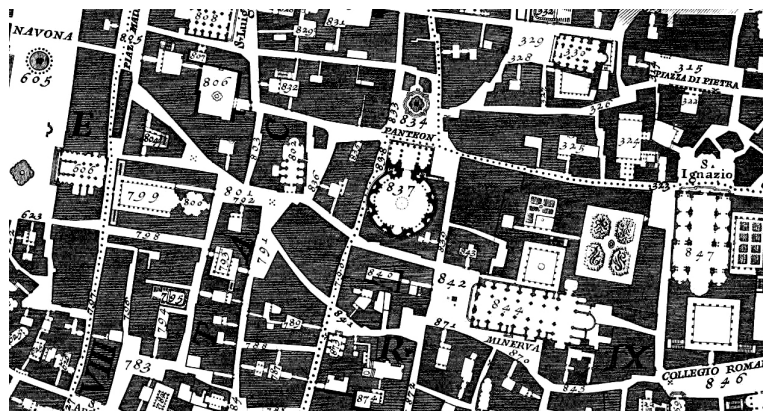
<b>LOCATIE</b>	ONBEPAALD
<b>JAAR</b>	2010 - 2011
<b>FUNCTIE</b>	MUSEUM
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP

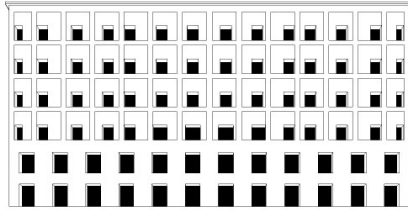
Het ontwerp is een antwoord op een vraag van het Nationaal Historisch Museum naar een ontwerp dat de mogelijkheden van toegangsmechanismen voor een museum bestudeert in stedelijke context. Het museum heeft geen specifieke collectie of locatie en haar doel is in de eerste plaats een betekenisvolle publieke ruimte te zijn op vlak van communicatie en handel. Monadnock reageert met een matrix van kubusvormige ruimtes met centraal een overdekt plein, aangesloten op het omliggende stedelijke weefsel. De strakke structuur maakt het mogelijk om zowel een chronologische als een geësceneerde lay-out op te stellen. De ruimtes tussen de museumkamers, feitelijk de dikte van de muur, bevatten de circulatie en secundaire functies. De totaalstructuur maakt van dit museum een eindeloos en dynamisch verhaal, dat de grens tussen publieke ruimte en de museumtentoonstelling doet vervagen. (Monadnock 2012) De voorstelling op kaart is vermoedelijk gebaseerd op de bekende kaart van Rome door Giambattista Nolli uit 1750. Auréli (2012) wees er reeds op dat de kaart in veel gevallen verkeerd begrepen wordt als een kaart die het contrast aangeeft tussen bebouwde en onbebouwde oppervlakte. Zij geeft daarentegen het geheel aan publieke ruimte weer in de stad, dit is voornamelijk zichtbaar aan de interieurs van de kerken. Monadnock maakte hiervan een eigen versie om op die manier haar concept kracht bij te zetten. De enfilade van identieke kamers zonder bepaalde route maken van dit gebouw een tijdloos “framework” dat zelfs niet aan een specifieke functie gebonden moet zijn. Opmerkelijk is de wijze waarop het zonder specifieke context in staat is om de stedelijke publieke ruimte betekenisvol in zich op te nemen. Dit doet denken aan het spanningsveld bij Mies van der Rohe; de plint om een gebied af te bakenen voor zijn generische gebouvvolumes in een toestand van ,zoals Auréli stelt, “between and against”. Het toelaten en gelijktijdig negeren van de context.

Afb 65  
NHM Inplantingsplan  
2010 - 2011

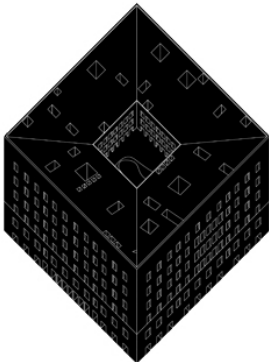


Afb 66  
Giambattista Nolli  
Mappa Nolli  
1551

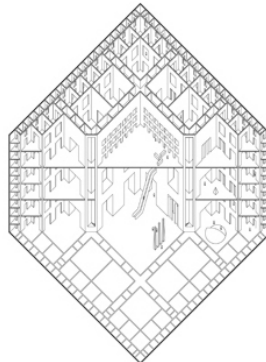


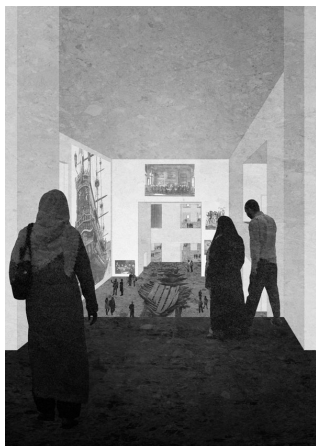
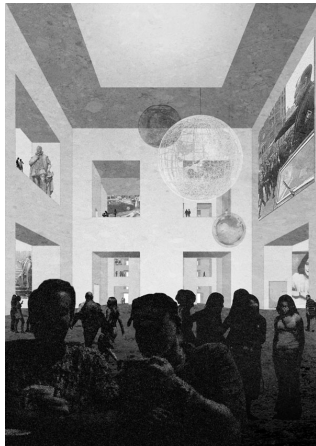
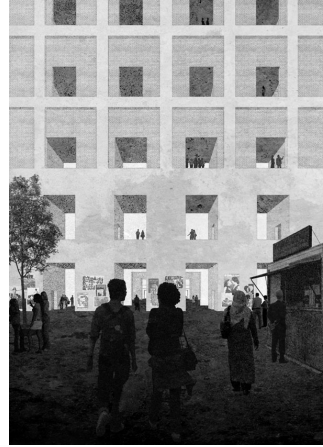
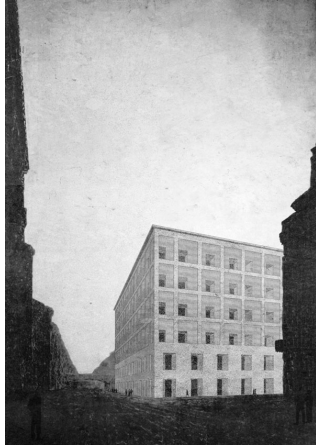


Afb 67  
NHM gevel & Doorsnede  
2010-2011



Afb 68  
NHM Doorsnede  
2010-2011





**PEZO VON ELLRICHSHAUSEN (CL)** werd in 2002 opgericht in de studentenstad Concepción in Chili door het koppel Mauricio Pezo en Sofia Von Ellrichshausen. Beiden gastdocenten in de universiteit van Austin, Texas en Cornell University in New York. Hun werk bestaat tot op heden voornamelijk uit vrijstaande woonhuizen en paviljoens maar hun compacte manier van bouwen drijft hen meer en meer naar ingrepen in het stedelijk weefsel. Met hoofdzakelijk gewapend beton en ruw hout herinterpreteren ze motieven uit de klassieke architectuur als enfilades van elementaire geometrische vormen. Net als de concentratie architecten rond San Rocco Magazine klaagt deze studio latent het verlies van de aandacht voor de autonome kwaliteiten van architectuur aan, in het hedendaags consumptietijdperk. Eerder door te bouwen dan vanuit een theoretische benadering proberen zij de voeling met de geschiedenis en de kern van de discipline terug te brengen. (Pezo Von Ellrichshausen 2012)

De pragmatische aanpak van Pezo Von Ellrichshausen vraagt tijd, er is ook geen haast in hun projecten. Dit maakt dat er een trage evolutie is, met doordachte focus en zuivere ruimtelijke voorstellen. Als gevolg hiervan komen de gebouwen nooit alleen, zijn verschijnen in families. Kersten Geers (2012:10) beschrijft deze families als volgt;

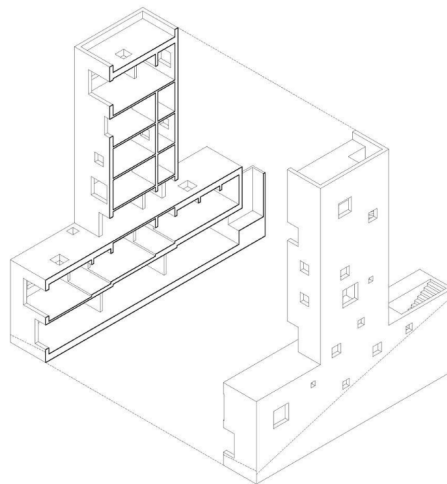
*“Like family members, each building has a name, always made of four letters. It is but one of the many incarnations of the rigid frameworks they apply to organize their work, to organize their time. Systems, grids, elements, squares: It is all there, direct and visible. That is not a surprise, it is only within these very rigid frameworks that certain, very precise deviations can develop over time; they make each project particular in the end. Like a full grown family member, a building shows its character only once the project is completed”*

Mauricio Pezo en Sofia Von Ellrichshausen proberen deze aanpak op alle schaalniveaus door te trekken en steeds op zoek te gaan naar experimentele en alternatieve strategieën om de kracht van autonome architectuur te verenigen met hedendaagse constructiemethodes. Rodrigo Perez de Arce (2012:15), een van de meest invloedrijke Chileense architecten stelt dat de pragmatiek in hun werk maakt dat zij op vlak van kosten, technische haalbaarheid en invulling van het programma sterk kunnen concurreren met conventionele architectuur, wat veelal uitzonderlijk is in de hedendaagse productie van kwalitatieve architectuur.

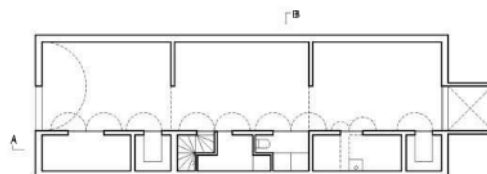
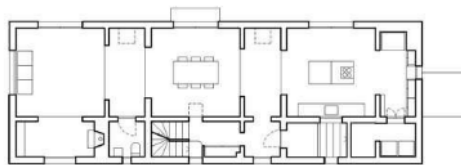
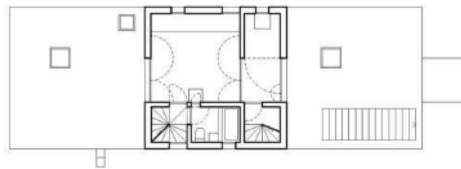
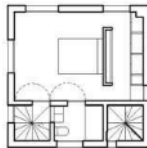
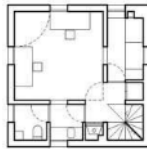
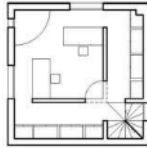
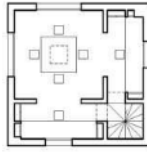
## PROJECT I Casa Cien

<b>LOCATIE</b>	CONCEPCIÓN / CHILI
<b>JAAR</b>	2003-2005
<b>FUNCTIE</b>	WOONHUIS & ARCHITECTENPRAKTIJK
<b>STATUS</b>	OPGELEVERD

De eerste familie van woonhuizen is gekenmerkt door hun verticale structuur en volgens de conventionele opvatting van een opeenstapeling van bouwlagen. Het ontwerp van casa cien omvat een repetitie van twaalf keer dezelfde ruimtelijke eenheid; een vierkant dat asymmetrisch verdeeld is in vier kamers met onderling steeds verschillende relaties tot elkaar. Het is gelegen in het heuvelachtige landschap, net buiten de stedelijke kern van Concepción. Het woonhuis van Mauricio Pezo en Sofia Von Ellrichshausen bevindt zich tussen enerzijds het maquette- en kunstatelier en anderzijds de bureau ruimtes in het torengedeelte van de woning. Er is een deels ontdebelde circulatie voor de toegang tot het woonhuis en tussen het dag / nacht gedeelte. Het gebouw is volledig opgetrokken uit beton met bewust de grotere granulaten, de muren aan de binnenzijde zijn volledig bedekt met gevefd hut. (Pezo Von Ellrichshausen 2012) Het autonome gebouw is als een cassette in de helling geschoven en bakent op een heldere manier haar grenzen af. De kwaliteiten uit de omgeving worden van binnenuit zichtbaar gemaakt samen met een onvoorwaardelijke trouw aan de strenge structuur van congruente vierkante ruimten.



Afb 75 - 76 Casa Cien  
Grondplannen & Isometrie  
Concepción, 2005



Afb 77 - 81  
Casa Cien beelden  
Concepcion, 2005

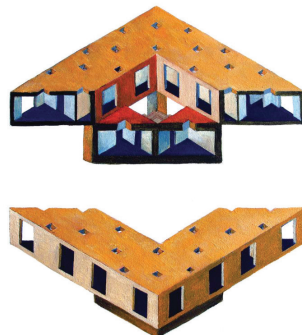




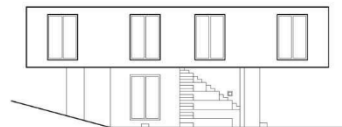
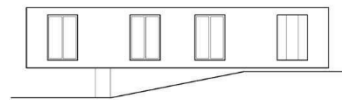
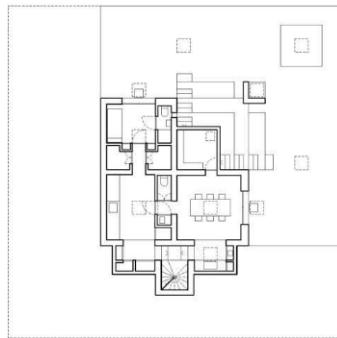
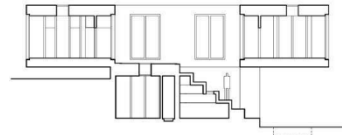
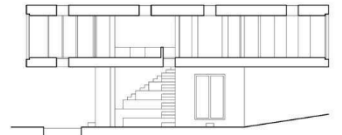
## PROJECT II Casa Guna

<b>LOCATIE</b>	SAN PEDRO / CHILI
<b>JAAR</b>	2010-2012
<b>FUNCTIE</b>	WOONHUIS
<b>STATUS</b>	OPGELEVERD

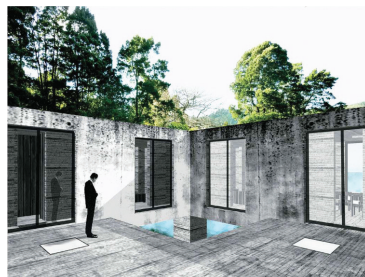
De tweede familie woonhuizen is opgebouwd als een enfilade van congruente kubusvormige ruimten die onderling als vierkant prisma met elkaar verbonden zijn. Deze prisma bevindt zich steeds als piano nobile op een plint van secundaire functies. De plint verleent toegang tot de woning. Ze bevinden zich allen op ruwe en moeilijk bebouwbare sites wat maakt dat de plint steeds het zuiverende element is tussen de context en het woonhuis. Casa Guna is gelegen op een smal en hellend perceel, op de grens van een eucalyptusbos en een lager gelegen meer. (Pezo Von Ellrichshausen 2012) Het woonhuis is opgevat als een “Piano Nobile”, letterlijk vertaald “een edele verdieping”, een kenmerk dat zijn oorsprong vindt bij de klassieke renaissance woningen. De eerste verdieping werd aanzien als de belangrijkste omdat ze het beste zicht geeft over de omgeving en in de klassiek betekenis ook het minste geur, afkomstig van de straat. Met dezelfde strengheid als in Casa Cien proberen ze de ruimtelijke kwaliteit te garanderen op basis van een herhaling van een herkenbare eenheid. Zowel in het dak als in de vloer van het woonhuis zijn ramen geplaatst die dit rigide systeem onderbreken met onverwachte lichtpunten zorgt. Ook de vloer van de patio is voorzien van lichtpunten voor de onderliggende ruimten. Opvallend is dat het betonnen woonhuis voorzien wordt van een opvallende okerkleurig pigment in de gevels en aan de patiozijde gewassen wordt met oxiden, want hen een oranje patina geeft. Kenmerken als de eindeloze repetitie, het gebruik van de plint en het al dan niet omarmen van de omgeving met de traditionele kleur vertonen affiniteit met het werk van Mies van der Rohe.



Afb 82 - 84, Casa Guna  
Grondplannen en Snedes  
San Pedro, 2012



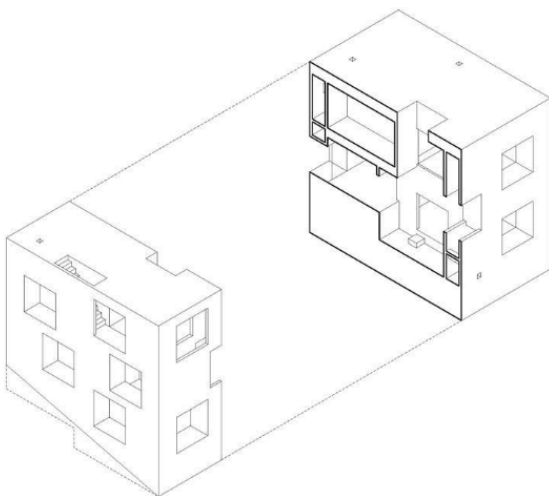
Afb 85 - 88, Casa Guna  
Sfeerbeelden  
San Pedro, 2012



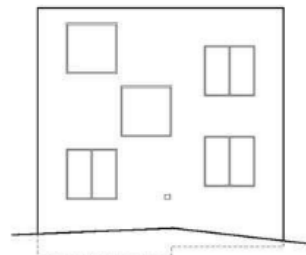
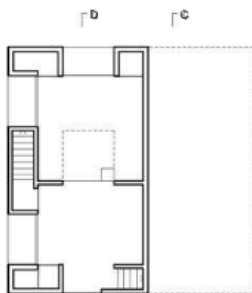
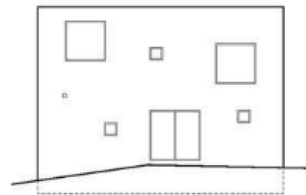
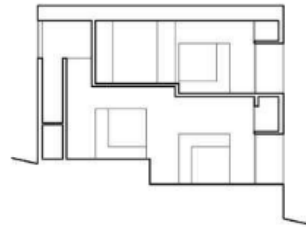
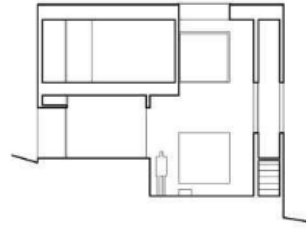
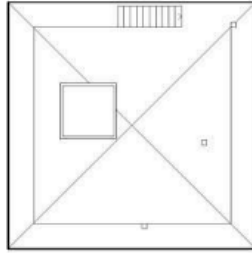
### PROJECT III Casa Poli

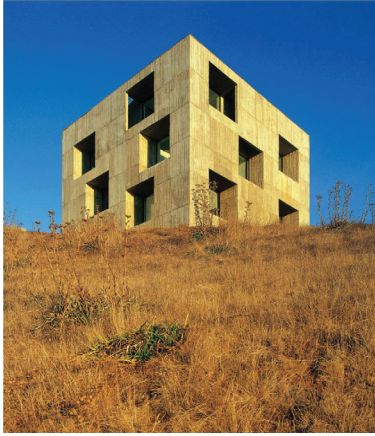
<b>LOCATIE</b>	COLIUMO / CHILI
<b>JAAR</b>	2002-2005
<b>FUNCTIE</b>	WOONHUIS
<b>STATUS</b>	OPGELEVERD

De laatste familie woonhuizen is geïnspireerd op het “raumplan” van Adolf Loos; in tegenstelling tot de klassieke opvatting van verdiepingen wordt het huis hier gevormd door een aaneenschakeling van ruimten op verschillende hoogte die al dan niet onderling verbonden zijn met trappen, vides,.. Het programma van casa Poli (Pezo Von Ellrichshausen 2012) zoekt het midden tussen een buitenverblijf en een gebouw voor culturele activiteiten. Dit maakt dat het interieur gelijktijdig ruimte moet geven aan een heel publieke functie en de intieme huiselijke functies. Pezo Von Ellrichshausen besloot daarom om de ruimtes geen naam of functie toe te kennen. Alle functionele elementen zijn verwerkt in een holle muur van ongeveer één meter dikte. De keuken, de badkamer, de kasten de verticale circulatie en de balkons zitten in de buitenmuur verwerkt. Dit maakt dat alle kamers ruimte kunnen bieden aan uiteenlopende activiteiten. Het huis is opgebouwd met handgemaakte beton en mallen van onbehandeld hout. Na de bouw werd dit hout schoongemaakt, geverfd en gebruikt voor de volledige aankleding van het interieur, inclusief de wanden waarachter alle dienende functies verborgen zitten.



Afb 89 - 91, Casa Poli  
Grundplanen en snedes  
Coliumo, 2005





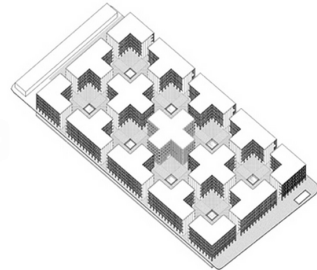
Afb 92 - 97, Casa Poli  
Gevel en Interieurbeelden  
Coliumo, 2005

## PROJECT IV Museum of memory and human rights

<b>LOCATIE</b>	SANTIAGO / CHILI
<b>JAAR</b>	2008
<b>FUNCTIE</b>	MUSEUM
<b>STATUS</b>	WEDSTRIJDONTWERP

Een wedstrijdontwerp voor een museum in Santiago is het eerste project dat iets prijsgeeft over de visie van het bureau ten aanzien van een stedelijke context. In plaats van te vertrekken vanuit de typologie van neoklassieke en monumentale gebouwen opteert Pezo Von Ellrichshausen hier voor een stedelijk weefsel waarin het museumgebouw van gelijke schaal is als de omgevende kantoorgebouwen. Door de verhoogde densiteit en de mix aan functies zal het niet lang duren voor de museumactiviteit rechtstreeks de confrontatie aangaat met de dagdagelijkse functies uit haar omgeving. Zij willen met andere woorden de binnenruimte van het museum in balans brengen met haar stedelijke omgeving en het gebouw openstellen voor een invulling met meerdere functies. (Pezo Von Ellrichshausen 2012) Een gelijkaardig uitgangspunt als we eerder zagen bij het NHM museumvoorstel van Monadnock.

Afb 98 - 99  
Museum of memory  
and human rights  
Santiago, 2008



**UNU LA UNU (RO)** (one to one, -en) Om de case studies af te sluiten licht ik een zeer jong bureau uit, Unu la unu nam twee jaar geleden zijn start in Bucharest en bestaat uit Romina Grillo (I), Ciprian Rasoiu (RO), Liviu Vasiu (RO), Mattei Vlasceano (RO) en Tudor Vlasceanu (RO). Zij liepen stage bij onder andere OMA / Rem Koolhaas, Valerio Olgiati, Cristian Kerez. Hun eerste project was het nationale paviljoen van Roemenië in 2010 op de Biennale in Venetië. Het succes van deze tentoonstelling en de goede samenwerking gaf de doorslag om ene bureau op de richten. (UNULAUNU 2012)

## **PROJECT I House D**

<b>LOCATIE</b>	<b>TARGU MURES / ROEMENIË</b>
<b>JAAR</b>	<b>2012</b>
<b>FUNCTIE</b>	<b>WOONHUIS</b>
<b>STATUS</b>	<b>IN UITVOERING</b>

Het woonhuis ligt op een hellend perceel, net buiten de stadskern van deze provinciehoofdstad. Het gebouw is georiënteerd in een hoek van 45 graden ten opzichte van de perceelsgrenzen, in lijn met het aanwezige bospad. Als gevolg van het hoogteverschil monden de twee bouwlagen uit in een groenruimte. Het geheel is volledig ommuurd en de enige plaats waar het huis contact maakt met haar omgeving is in het verlengde van de leef- en eetruimte. Het afwijken van een orthogonale indeling opent het gebouw in deze ruimte naar zijn omgeving.

Afb 100, House D  
Grondplan Leefruimtes  
Targu Mures, 2012



Afb 101, House D  
Grondplan nachgedeelte  
Targu Mures, 2012







Afb 102, House D  
Toegang  
Targu Mures, 2012



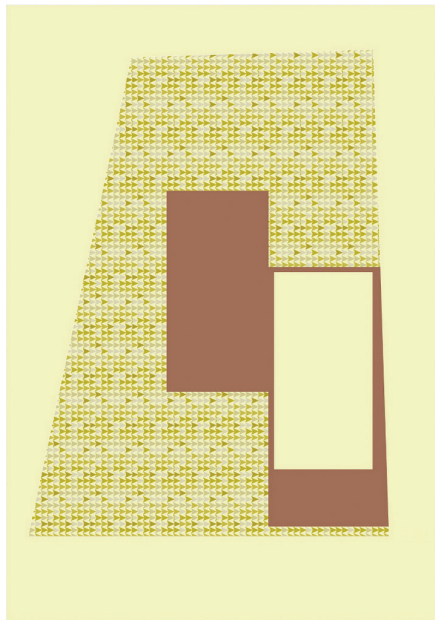
Afb 103, House D  
Binnentuin  
Targu Mures, 2012

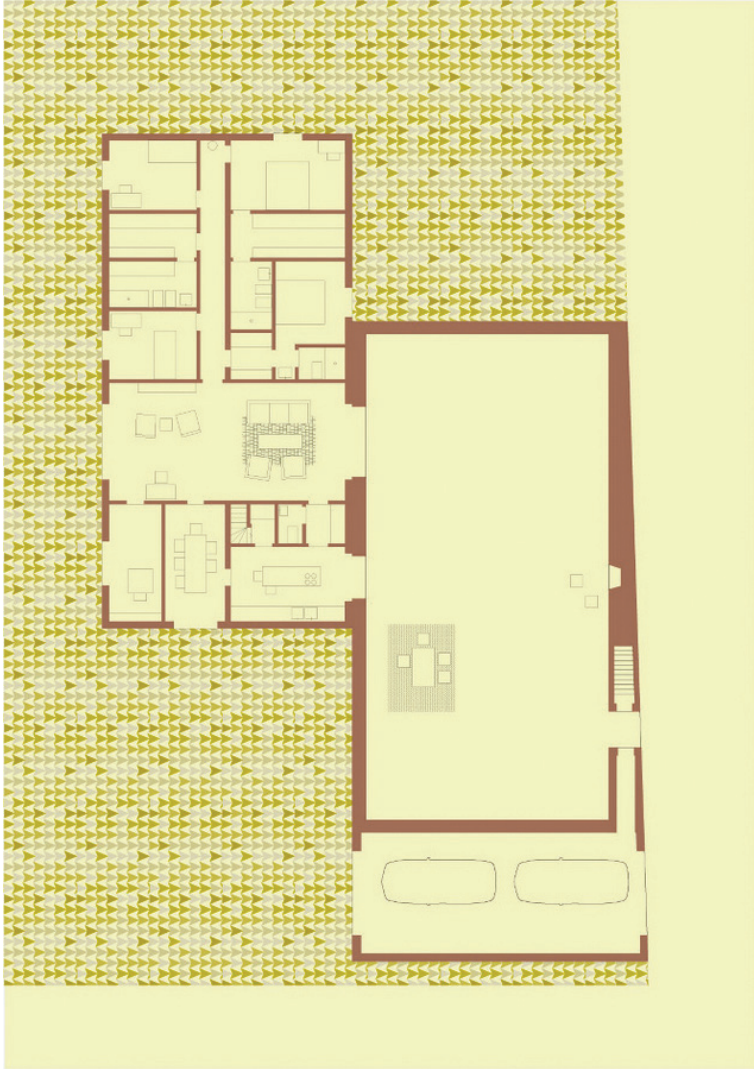
## PROJECT II House G

<b>LOCATIE</b>	TIGANESTI / ROEMENIË
<b>JAAR</b>	2012
<b>FUNCTIE</b>	WOONHUIS
<b>STATUS</b>	IN UITVOERING

Het woonhuis ligt net als het voorgaande gebouw in de vrije natuur, op de rand van een dorpskern. In lijn met het perceel werd een initieel trapeziumvormig volume afgebakend. Uit dit volume werd vervolgens een rechthoekig volume gesneden en op halve hoogte tegen het oorspronkelijk volume geplaatst. Door dit “matroesjka-principe” toe te passen creëert Unu la unu een congruente binnen en buitenruimte. Net als in het zevende traktaat van Serlio stellen zij een zuivering voor van de onregelmatige perceelsvorm. Alle representatieve ruimtes zoals de binnenplaats en de vertrekken in het woonhuis blijven orthogonaal georganiseerd en de restruimte als gevolg van de vorm van het perceel wordt opgevuld met secundaire functies, circulatie, bergruimte en de garageruimte. De klassieke indeling lijkt schatplichtig aan de indeling van een klassieke Romeinse villa.

Afb 104, House G  
Matroesjka -principe  
Tiganesti, 2012





Afb 105, House G  
Grondplan  
Tiganesti, 2012

Afb 106, House G  
Binnenplaats  
Tiganesti, 2012



Afb 107, House G  
Open haard  
Tiganesti, 2012



## **DEEL 3    ALGEMENE CONCLUSIE**

*Bestaat er binnen architectuur als discipline een houvast die zelfbewust en kritisch is, niet gebonden is aan “stijl” en zich bijgevolg niet verliest in het najagen of letterlijk vertalen van haar fysieke context, de heersende tijdsgeest of individuele smaak?*

Uit het onderzoek blijkt dat deze houvast, architecturale autonomie, doorheen de geschiedenis steeds als zuiverende handeling naar voren werd geschoven wanneer het heersende discours niet voldeed aan de wensen van de tijdsgeest. Het discours van Eisenman wees uit dat louter uitgaan van disciplinaire autonomie geen garantie voor een resistente architectuurtaal. Zoals Stanford Anderson stelde en de praktische studie hier bevestigt, maakt architectuur steeds deel uit van een bepaalde cultuur. Het is een product van deze cultuur, dat gestuurd wordt door de tijdsgeest en in staat is om deze cultuur te beïnvloeden. Het is vanuit dit standpunt dat de behandelde architecten de essentie van de discipline terug naar het centrum van het discours willen halen; zij trachten architectuur haar waardigheid, haar zelfbewustzijn terug geven ten midden van haar vervlakking in de consumptiemaatschappij.

Op het moment dat autonomie in de jaren zeventig terug onder de aandacht kwam, bevond architectuur zich in een bijzondere situatie toen zij als industrietak volledig bepaald werd door technologie en vereisten van het programma (Hays 2002:55); Sinds de modernisten besloten om alle boeken te verbranden en opnieuw te beginnen zonder rekenschap van de architectuurcultuur uit te geschiedenis, kon architectuur zich niet langer profileren aan de hand van cultuur of haar eigen disciplinaire wetmatigheden. Het is vanuit een gelijkaardig tabula rasa als Aldo Rossi destijds vertrok, dat deze hedendaagse architecten proberen om de kennis uit de pre-modernistische periode terug te winnen, aan te knopen en te extrapoleren naar een eigentijds discours. Pier Paolo Tamburelli (2012), medestichter van San Rocco erkent dit verschijnsel vandaag als onwetendheid, “algemene onwetendheid in de hedendaagse architectuur”.

De betrokken architecten dragen met hun werk bij aan het terugbrengen van een gemeenschappelijke architecturale kennis. Zij erkennen de “onwetendheid” en experimenteren, onderzoeken hoe de inherente logica, de essentie van architectuur vruchtbaar kan worden ingezet in de hedendaagse maatschappij en de steeds groeiende stedelijke conditie. Ze willen met hun werk niet noodzakelijk iets nieuws uitvinden, eerder de vraag van de bouwheer herinterpreteren met hun bagage uit de architectuurcultuur. Bestaande zaken inzichtelijk maken met een zekere vanzelfsprekendheid. Terugkerende motieven

om orde te scheppen en een “zuivering” toe te passen zijn het gebruik van een beperkt vormvocabularium; in de meeste gevallen een samenstelling van elementaire geometrische vormen en het gebruik van een orthogonaal grid. Deze worden samengebracht tot herinterpretaties van bestaande patronen als de Griekse Themenos, enfilades van ruimten, het gebruik van een plint of een zuilengang; Eenvoudige ingrepen met een sprekende impact op de ruimtelijkheid in het ontwerp. Een pragmatische werkwijze en door een materiaal niet beschouwen als “wat het is”, maar als “wat je er mee kan doen”, maakt dat deze architectuur in verhouding tot andere kwalitatieve architectuur in veel gevallen ook economisch gunstiger uitdraait. Opmerkelijk is ook hoe functie ondergeschikt wordt aan vorm. Door de ruimtes doordacht te dimensioneren en met elkaar te relateren achten deze architecten het niet langer noodzakelijk om steeds een specifieke functie op te leggen aan een ruimte om een bruikbare invulling te garanderen.

Bij deze opkomende architecten wordt autonomie niet aangewend als instrument om een bepaalde ideologie na te streven. Zij zien het eerder als hulpmiddel om op zoek te gaan naar hoe architectuur haar relevante rol binnen een cultuur kan terugwinnen. Hoe zij als architecten op een algemene manier de essentie van architectuur, vorm en ruimte, kunnen beredeneren in het heden, met duidelijke begrip van de uniforme kwaliteiten van architectuur die al sinds haar ontstaan als onafhankelijke discipline inherent aanwezig zijn.

## DEEL 4 REFERENTIES

### TEKENINGEN & BEELDEN

Afb 1, Vitruvius, *De architectura libri decem*, 64 BC, via: <http://hot-183175.blogspot.be/2012/05/nel-de-architectura.html>

[Geraadpleegd op 20 december 2012]

Afb 2, Sebastiano Serlio, *Sette libri d'architettura*, vol. VII, 1584, via : <http://www.em2n.ch/press/interviews/howwebecamewhowearepart1>

[Geraadpleegd op 8 december 2012]

Afb 3, Giacomo Barozzi da Vignola, *Villa Farnese*, 1575, via: <http://www.nerone.cc/services/accommodation/italybb/localities/caprarola.htm>

[Geraadpleegd op 11 december 2012]

Afb 4, C.N. Ledoux, *Gardener's house*, 1789, via: <http://jahsonic.tumblr.com/post/34970764388/maison-des-gardes-agricoles-claude-nicolas>

[Geraadpleegd op 15 december 2012]

Afb 5, Louis Etienne Boullée, *Cenotaph Newton*, 1784, via: <http://www.null-entropy.com/2011/10/etienne-louis-boullee-cenotaphe-a-newton-1784/> [Geraadpleegd op 10 december 2012]

Afb 6-7, Claude Nicolas Ledoux, *Salines royales de Chaux*, 1774, via : <http://egypte06.over-blog.com/article-saline-d-arc-et-senans-dans-le-ju-ra-74503847.html> [Geraadpleegd op 22 december 2012]

Afb 8-9, Ludwig Karl Hilberseimer, *Hochhausstadt*, 1924, via : <http://new-socialresearch.wordpress.com/2012/02/25/cityscape/>

[Geraadpleegd op 16 december 2012]

Afb 10, Minoru Yamasaki, *Pruitt Igoe Collapse*, 1972.

Ramroth, William G. (2007). *Planning for Disaster: How Natural and Man-made Disasters Shape the Built Environment*. Kaplan Publishing. ISBN 978-1-4195-9373-4. ISBN 1419593730.

Afb 11, Aldo Rossi, *Architettura della città*, 1966, via: <http://www.urukmag.it/urukmag/?p=494> [Geraadpleegd op 16 december 2012]

Afb 12-14, Aldo Rossi, *San Cataldo*, 1971.

Rossi, A. (2000). *Cemetery of San Cataldo, Modena*, In: *Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 68.

Afb 15, Colin Rowe, *Mathematics of the Ideal Villa*, 1987.

Rowe, C. (1987). *The Mathematics of the Ideal Villa*, In: *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge, London: MIT Press.



Afb 16-17, Peter Eisenmann, *Eisenman house II*, 1969, via: <http://www.remixtheschoolhouse.com/sites/default/files/eisenman%20house%20i%204.jpg> [Geraadpleegd op 22 december 2012]

Afb 18, Daniel Libeskind, *Chamber works*, 1983.  
Libeskind, D. (2000). *Chamber works*, In: *Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 68.

Afb 19, Zaha Hadid, *Malevich's Tektonik London project*, 1977.  
Geraadpleegd via : <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/03/27/zaha-hadids-drawings-2/> [Geraadpleegd op 18 december 2012]

Afb 20-21, OMA & Rem Koolhaas, *Casa de Musica*, 2005, via : [http://www.flickr.com/photos/andres\\_medina/3941974453/](http://www.flickr.com/photos/andres_medina/3941974453/) [Geraadpleegd op 8 december 2012]

Afb 22, OMA & Rem Koolhaas, *Ontwerp Parc de la Villette*, via : <http://landscapeandurbanism.blogspot.be/2010/05/ecological-urbanism-introduction-part-1.html>

Afb 23, O.M. Ungers, *Green Archipelago Plan voor Heropleving Berlijn*, 1977, via : <http://metronocstrat.wordpress.com/author/metronocstrat/page/3/>

Afb 24, MVRDV, *Wereldtentoonstelling Hannover Stacked Landscape Paviljoen*, 2010, via: <http://www.elcroquis.es/Shop/Project/Details/150>

Afb 25, Ildefonso Cerdá, *Stadsuitbreiding Barcelona*, 1867, via : [http://mapas.owje.com/maps/12593\\_plan-cerda-1859.html](http://mapas.owje.com/maps/12593_plan-cerda-1859.html)  
[Geraadpleegd op 8 december 2012]

Afb 17, *Themenos Heiligdom Babur*, 1930.  
Love Concepts!, In: *San Rocco #4 Fuck Concepts! Context! Grafiche Antiga Press*, pp. 174.

Afb 18, Ludwig Mies van der Rohe, *The Seagram Building*, 1958, via [designkultur.wordpress.com](http://designkultur.wordpress.com) [Geraadpleegd op 16 december 2012]

Afb 19, Aldo Rossi & Giorgio Grassi, *San Rocco Monza*, 1971, via : <http://www.lucafalconi.it/2007/07/20/la-citta-analoga/>  
[Geraadpleegd op 5 december 2012]

Afb 28, DOGMA, *Wedstrijdontwerp Hatlehol kapel Noorwegen*, 2009 via: <http://www.e-architect.co.uk/architects/baukuh.htm>  
[Geraadpleegd op 5 december 2012]

Afb 20, San Rocco Issue #4 Fuck concepts! Context!

Afb 21 - 43, *Projecten OFFICE KGDVS*, 2G nr 63, Gustavo Gilli, Zinio Online Publications.

Afb 44 - 64, *Projecten MONADNOCK*, via : [www.monadnock.nl](http://www.monadnock.nl)  
[Geraadpleegd op 8 december 2012]

Afb 65 - 89, *Projecten Pezo Von Ellrichshausen*, 2G nr 61, Gustavo Gilli, Zinio Online Publications.

Afb 90 - 97, *Projecten Unu La Unu*, via [www.unulaunu.ro](http://www.unulaunu.ro)  
[Geraadpleegd op 12 december 2012]

## **VIDEOBEELDEN**

Auréli, P.V. *AA PhD Open Seminar Series* (10-2012 / 12-2012). via <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=2002>  
[Geraadpleegd gedurende deze periode]

Auréli, P.V. *Boekvoorstelling + discussie AA-school Londen* (03-2011). via <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=1447>  
[Geraadpleegd op 2 december 2012]

Freidrichs, C. *The Pruitt Igoe Myth*. (2011) Produced by Brian Woodman.

Ghidoni, M. *Interview San Rocco Architecture Biennale 2010 Venetië* (01-2012). via <http://vimeo.com/54088729> [Geraadpleegd op 6 december 2012]

Rorty, R. *Of Beauty and Consolation* (05-2012). via <http://www.youtube.com/watch?v=bTSdyxKyHrU> [Geraadpleegd op 15 november 2012]

*San Rocco: projectvoorstelling tijdens een lezingenreeks aan GSAPP Columbia* (01-2012). via <http://www.youtube.com/watch?v=meIHSVRpDh4>

## **BOEKEN**

Anderson, S. (2002). *Quasi-Autonomy in architecture: The Search for an In-Between*, In: *Perspecta Vol 33*, Mining Autonomy, The MIT Press on behalf of *Perspecta*, pp. 75.

Auréli, P. V. (2011). *The Possibility Of An Absolute Architecture*, The MIT Press.

Auréli, P. V. (2008). *The Project Of Autonomy: Politics And Architecture*

*Within And Against Capitalism*, New York, Princeton Architectural Press.

Braham, A. (1989). *The Architecture of the French Enlightenment*, University of California Press.

Banham, R. (1999). *A Critic Writes*, Berkely, London, University of California Press, pp. 285.

Campens, A. (2012). *Gesti radicali di quotidianità*, In: Domus 964, Domus Spa.

Damish, H. (1985). *From Ledoux to Le Corbusier: the origins and development of the autonomous architecture*, Stuttgart, Gert Hatje.

De Boeck, L. (1992). *Wittgenstein en Derrida, taalspel en deconstructie*, In: de Brakke Hond, Jaargang 9. dbnl.

Eisenmann, P. (2000). *The End of the Classical: The end of the Beginning, the End of the End*, In: *Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 525.

Geers, K. (2012). “*Familias*” In: 2G nr. 61 Pezo Von Ellrichshausen, Gustavo Gili.

Geers, K. (2012). “*Architecture without content*” In: DOMUS magazine, Zinio Online Publications.

Giedion, S. (1922 ). “*Spätbarocker und romantischer Klassizismus*”, Reprints University of Michigan Library.

Hays, M.K. & Kogod, L. (eds.). (2002). *Twenty Projects at the Boundaries of the Architectural Discipline Examined in Relation to the Historical and Contemporary Debates over Autonomy*, In: *Perspecta Vol 33, Mining Autonomy*, The MIT Press on behalf of Perspecta, pp. 55.

Heynen, H. & Loeckx, A. & De Cauter, L. & Van Herck K. (eds.). (2011). *Dat is architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam: 010.

Jencks, C. (2000) *Post-modern Architecture From the language of Post-Modern Architecture*, In: *Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 307.

Kaminer, T. (2011). *The birth of Autonomy, in Architecture, Crisis and Re-suscitation, the reproduction of post-Fordism in late-twentieth-century architecture*, Routledge. pp. 75.

Kaminer, T. (2007) *Autonomy and commerce: the integration of architectural autonomy*, In: architectural research quarterly Vol 11, Issue 01, pp. 63-70.

Kaufmann, E. (1931). *C.N. Ledoux unter den klassizistische kirchenbau*, Kirchenkunst Vol. 3, pp. 62.

Kaufmann, E. (1985). *From Ledoux To Le Corbusier: the origins and development of the autonomous architecture*, Stuttgart, Gert Hatje.

Koolhaas, R., OMA en Mau, B. (1996). *S, M, L, XL*, Monacelli Press

Leupen, B. (2005). *Ontwerp en Analyse*, 010 Publishers, pp.115.

Lamster, M. (2001). *Wexner center*, In Metropolis magazine, Zinio Online publications.

Mitrovic, B. (1999). *Vignola, Canon of the Five Orders of Architecture*, New York Acanthus Press, pp. 17.

Pérez de Arce, R. (2012). *La música de las formas*, In: 2G nr. 61 Pezo Von Ellrichshausen, Gustavo Gili.

Rommer, R. & Speath, D. & Harrington, K. (1988) *In the shadow of Mies*, Rizzoli.

Rowe, C. (1987). *The Mathematics of the Ideal Villa*, In: *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge, London: MIT Press.

Scolari, M. (2000) *Avanguardia e Nuova Architettura*, In: *Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 124.

Serlio, S. (1982). *The five books of architecture: an unabridged reprint of the english edition of 1611*, New York, Dover Publications Inc.

Seyhun, C. (2004). *An inquiry into the position of the early modern architect and architecture: Le Corbusier and Maison Curutchet*; Middle East Technical University, Unpublished Master Thesis

Somol, R. & Whiting, S. (2002). *Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism*, In: Perspecta Vol 33, Mining Autonomy, The MIT Press on behalf of Perspecta, pp. 75.

Summerson, J. (1993). *The case for a theory of modern architecture*, In: Architecture Culture, Rizzoli & Columbia Books of Architecture, pp. 22.

Tafuri, M. (2000). *Towards a critique of architectural ideology*, In: Architecture: Theory since 1968, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 13.

Tamburelli, P.P. (2012). *Recortar agujeros en los desperdicios y otras historias*, In: 2G nr. 63 OFFICE KGDVS, Gustavo Gili.

Teyssot, G. (1981). *Neoclassic and "autonomous" architecture: the formalism of Emil Kaufmann*, In: Architectural design Vol. 51, 6/7, pp. 24.

Thill, O. (2012). *Love Concepts!*, In: San Rocco #4 Fuck Concepts, Context! Grafiche Antiga Press, pp.160.

Tzonis, A. & Lefaivre, L. (1984). *The question of autonomy in architecture*, In: The Harvard Architectural Review, MIT Press, pp. 25-42.

Van Toorn, R. (2006). *Aesthetics as a Form of Politics*, In: Open Vol 10, (In) Tolerantie, ed. J.Boomgaard & M. Buinsma, NAI Publishers.

Vidler, A. (2002). *The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy*, In: Perspecta Vol 33, Mining Autonomy, The MIT Press on behalf of Perspecta, pp. 26.

Vidler, A. (2000). *The Third Typology In: Architecture: Theory since 1968*, ed. K.M. Hays, Cambridge, London: MIT Press, pp. 307.

Woodman, E. (2012). *Representar el presente*, In: 2G nr. 63 OFFICE KGDVS, Gustavo Gili.

## WEBSITES

[www.dogma.name](http://www.dogma.name) [Geraadpleegd op 8 december 2012]

Heilmeyer, F. (2011). *Interview OFFICE KGDVS*, via <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/en/talk30.pdf> [geraadpleegd op 15 december 2012]

[www.monadnock.nl](http://www.monadnock.nl) [Geraadpleegd op 1 december 2012]

[www.officekgdvs.be](http://www.officekgdvs.be) [Geraadpleegd op 5 december 2012]

[www.pezo.cl](http://www.pezo.cl) [Geraadpleegd op 5 december 2012]

Sigler, J. (2000). *Interview with Rem Koolhaas*, In: Index Magazine via [www.indexmagazine.com](http://www.indexmagazine.com) [Geraadpleegd op 5 december 2012]

[www.unulaunu.ro](http://www.unulaunu.ro) [Geraadpleegd op 5 december 2012]