

Denken,  
spreken,  
ontwerpen.

Over  
het  
vormenvocabularium  
van  
de  
architect



geschreven door Thomas Montulet  
ingediend op 12 augustus 2013

Master in de ingenieurswetenschappen:  
Stadsontwerp en Architectuur

academiejaar 2012-2013  
promotor: Dirk De Meyer

## Dank

aan Dirk de Meyer, voor zijn onverwoestbare enthousiasme, zijn bijzonder klare en kritische opmerkingen en adviezen, de gesprekken en vooral het vertrouwen

aan Olivier Cavens en Ymke Kelders, voor de eindeloze gesprekken en discussies, het corrigeren, de kritische vragen en de rust in drukke tijden

aan mijn ouders, voor de vrijheid die ze me geven, hun onvoorwaardelijke steun en het gezonde verstand dat ze me hebben (proberen) mee te geven

aan Uta Graff en Simon Burko, voor de uitdagende ontwerpopgaves, het bijbrengen van het spreken over architectuur in het Duits en vooral het lef om op een uitzonderlijk diepgaande manier over vorm en compositie te spreken



## Inhoud

Proloog 7

De tekening: Aldo Rossi / Aldo van Eyck 13  
The double meaning of the Italian word *tempo*

Interieur en exterieur: Adolf Loos / Lacaton & Vassal 37  
Masker, fragment en retoriek

Het lichaam: Luigi Moretti / Peter Märkli 55  
A cornice only figures itself

Het detail: Sigurd Lewerentz / Ludwig Wittgenstein 83  
Stilte misleidt nooit

Epiloog 109



## Proloog





*Ich denke, dass jede Generation ein eigenes, durch ganz spezifische Lebensumstände bedingtes Lebensgefühl hat. Um dieses ausdrücken zu können, musst Du die Elemente einer Sprache kennen. Du kannst nicht fertige Formen übernehmen, sondern Du musst die Elemente begreifen.*<sup>1</sup>

*[...] es stellt sich die Frage, inwiefern unser Beruf noch wirkliche Bedürfnisse der Menschen verarbeitet. Oder sind wir einfach nur noch eine kleine Gruppe von Spezialisten, die an der Architektur interessiert ist?*<sup>2</sup>

Vorm, in de breedste zin van het woord, genereert de omgeving waarin wij leven. Zinsneden als ‘buiten proportie’, ‘onooglijk klein’, ‘uit de kluiten gewassen’ tonen aan dat vorm, niet enkel in haar fysieke waarneembaarheid, zich doorgedrongen heeft tot het domein van de taal en daarmee tot die van het bewustzijn. Vorm dingt mee in de ervaring van mensen van een bepaalde plek, zet zich vast in de herinnering, bepaalt of mensen zich op hun gemak voelen – of juist zo snel mogelijk de ruimte wensen te verlaten.

Het vormgeven is het gebied waar alles waarmee de architect zich bezighoudt, zich verdicht tot de tekening, de maquette, het ontwerp. Daar we niet meer spreken van een stijl die een bepaalde vormtaal voorschrijft, rijst ongenaakbaar de vraag: hoe komt vorm tot stand?

Verdoezeld onder de retoriek van poëzie, op de tweede plaats gesteld vanwege de prioriteit van het concept, of gewoonweg vervangen door een grove laag *real estate* elementen: het begrip ‘vorm’ staat onder druk. Hoewel biënnales getuigen van de terugkeer naar het experimenteren met vorm, toont de onkunde van het spreken over vorm door hedendaagse architecten aan dat er een complex probleem zit op de idee ‘vorm’.

Deze thesis onderzoekt hoe de architect zijn vormenvocabularium opbouwt. Hoe krijgt het lichaam van het bouwvolume zijn uitdrukking? Op welke manieren komt een façadecompositie tot stand? Wat zijn de thema’s en begrippen waarmee de ontwerper werkt? Het gaat niet om een ontwerphandleiding voor architecten vast te leggen, maar om het begrijpen van keuzes van architecten, om overtuigingen tegenover elkaar te zetten, om te onderzoeken waar vorm ontstaat – en met welke intenties die ontstaat.



De keuze om enkel 20<sup>e</sup>-eeuwse en hedendaagse architecten naast elkaar te stellen, komt voort uit de manier van omgaan met de (vorm)problematieken na de implosie van het begrip 'stijl'. De denk- en werkwijze van architecten in de eerste helft van de twintigste eeuw illustreert zeer precies de zoektocht naar een tijdseigen, aangemeten vormentaal om architectuur te maken. De objecten die in deze thesis besproken worden zijn, op meer of minder geslaagde wijze, getuigenissen van de mogelijkheid om met architecturale elementen een ontwerp te realiseren dat betekenis geeft aan een plek. Als ontwerper observeer ik deze dingen, bedien ik me van architectuurtheorie en -geschiedenis om ze op meerdere niveau's te begrijpen. Met andere woorden: dit is geen theoretische verhandeling over de vormproblematieken in de (hedendaagse) architectuur.

De heersende houding binnen het architecturale discours om vorm niet expliciet meer te bespreken, leidt tot het verliezen van de taal (en daarmee het denken) over vorm. De vraag is wat er precies op het spel staat. De pluralistische hoeveelheid aan legitieme oplossingen van hedendaagse architecten genereert de schijn dat vorm triviaal geworden zou zijn (zie bijvoorbeeld de notie van *Bigness* van Rem Koolhaas). Het weigeren om hierover te spreken is als een half verhaal vertellen. Deze thesis probeert (aan) te tonen wat de kwaliteiten zijn die verloren zouden kunnen raken. Niet onbelangrijk is het feit dat enkel gerealiseerde ontwerpen centraal staan - de discrepantie tussen concept en gebouwde werkelijkheid is een andere laag die het vormgeven heel precies weergeeft.

*[...] het gebruik van de metafoor van de bedekking of die van het weefsel. Voor de eerste categorie gaat de werkelijkheid schuil onder een kleed, doek, sluier of stoflaag en wordt ze verbeeld als iets dat door de roman ontdekt kan worden. Voor de tweede categorie, de schrijver die de metafoor van het weefsel gebruikt, is de werkelijkheid een weefsel en bestaat er niet zoiets als een ware werkelijkheid die pas zichtbaar wordt als je er een laag vanaf krabt of de sluier optilt die haar bedekt.*

*We kunnen de werkelijkheid alleen persoonlijk ervaren, gekleurd en ingekaderd door onze eigen blik, waarbij palet en kader zijn samengesteld door de manier waarop we de werkelijkheid hebben leren zien en duiden.*<sup>3</sup>

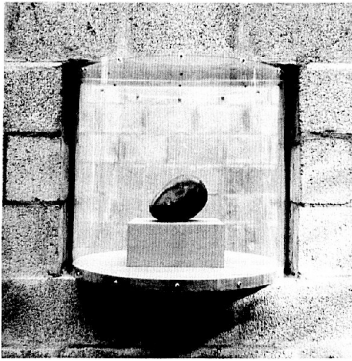
De filosofe Connie Palmen beschrijft hier de mogelijke houdingen van schrijvers ten opzichte van de realiteit - en hoe deze invloed heeft op het schrijven van een roman. De geschreven tekst, het residu van de creatieve arbeid, verradt de overtuigingen van de schrijver. De observaties van bepaalde thema's, elementen of ontwerpprocessen in oeuvres van architecten ontdekken in die zin hetgeen waar het mij om gaat: de totstandkoming van vorm.

1. Gesprek Peter Märkli en Peter Melli in: Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 195.
2. Ibid, pagina 196.
3. Connie Palmen, *Het geluk van de eenzaamheid* (2009), Athenaeum - Polak & Van Genneep, Amsterdam, pagina 22.

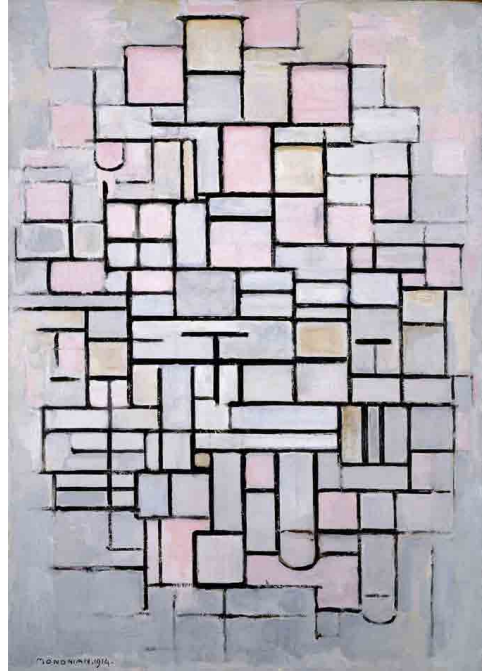


De tekening

The double meaning of the Italian word *tempo*



1



2



3

De mogelijkheden van een architecturaal ontwerp ontstaan bij de gratie van de tekening. Het is het medium waarmee de architect zijn 'zien' vertaald in een ruimtelijke oplossing. Het tekenen geeft de ontwerper het vermogen zijn gedachtes te structureren, architectonische elementen zin te geven en - misschien wel het belangrijkste - inzicht te verschaffen over de eigenlijk intenties, die zich niet zelden onduidelijk en vaag manifesteren.

Het onderscheid tussen het tekenen in de grafiek en schilderkunst in vergelijking met architectuur is natuurlijk niet te onderschatten. Toch vormen deze tekeningen vaak een inspiratiebron voor architecten, zoals zeer sterk het geval is in het oeuvre van Aldo van Eyck (°1918-†1999), juist omdat ze het waarnemen van de dingen diepgrondig onderzoekt en zo tot nieuwe inzichten kan leiden.

De vroege ontwerpen van van Eyck tonen hoe de architect de elementaire vormentaal van onder meer De Stijl omzette in een sterke architectonische uitdrukking. Zoals in het werk van Mondriaan (*Compositie no.6*, 1914, fig. 2) de abstrahering van de realiteit in elementaire vormen inleefbaar gemaakt wordt, zullen we zien hoe van Eyck deze omgang met vormen zal gebruiken voor de ontwerpen en realisaties van de Amsterdamse speelplaatsen in de jaren '50 en '60. Van Eyck was ervan overtuigd dat het onderzoeken van deze 'nieuwe werkelijkheid' nog lange tijd aangewezen zal blijven op het gebied van de zuivere vorm.<sup>1</sup> Van Eyck hield zich veel bezig met moderne kunst en ontwierp een groot aantal tentoonstellingen. Tijdens de opening van de tentoonstelling van Constant sprak hij over deze thema's:

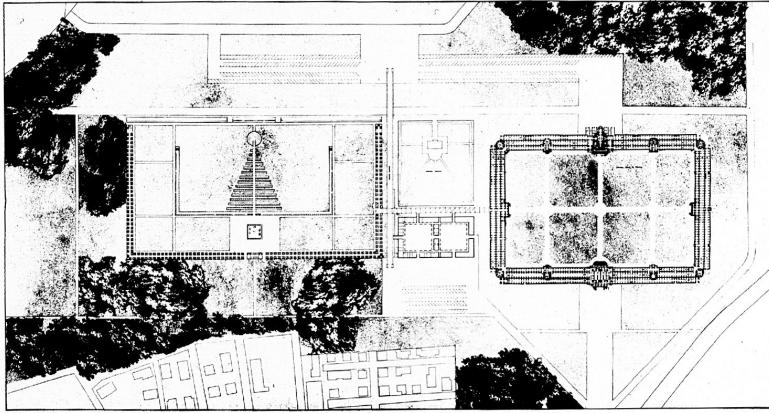
*Wat sedert Cézanne, over Seurat, het vroege kubisme [...] op het gebied van de vormbewustwording ontdekt werd, is van de materie der schilderkunst overgegaan naar die der architectuur. Daardoor is de schilder ontlast van de eenzijdige plicht (aanvankelijk noodzakelijk en daarom zinvol) zijn behoefte aan directe expressie te onderdrukken ten behoeve van zuivere vormexperimenten. Deze plicht zal voor de architect nog heel lang gelden: terwille van de mens, van de realiteit van het leven zal hij moeizaam met de vorm moeten blijven vechten. Dat is zijn aard en zijn taak.*<sup>2</sup>

Van Eyck raakt hier een interessant punt aan: de verhouding tussen creatieve uitdrukking (expressie) en vorm(experimenten), die in de architectuur moeilijk te bepalen blijkt te zijn omwille van haar realistische karakter. De inzichten vanuit De Stijl toonden hem hoe verschillende ruimtelijke relaties in evenwicht kunnen worden gebracht. Het zoeken naar composities waar meerdere centra zich gelijkwaardig tot elkaar verhouden, is één van de hoofdthema's tijdens het ontwerpen van de Amsterdamse speelplaatsen. De vormentaal die hieruit ontstaat is er een die zich op meerdere manieren laat lezen, en bijgevolg het architecturale object op vele wijzes laat gebruiken en waargenomen wordt.

Het waarnemen van complexe lagen in een architecturaal beeld is ook aanwezig in het oeuvre van Aldo Rossi (°1931-†1997). Het ontwerp voor de begraafplaats San Cataldo (Modena, 1971-1978, fig. 3) is één van de ontwerpen van Rossi die het sterkst aan de hoofdthema's in zijn werk gerelateerd zijn: geschiedenis, herinnering en archetypen.



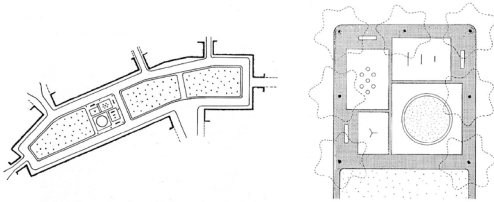
The double meaning of the Italian word *tempo*



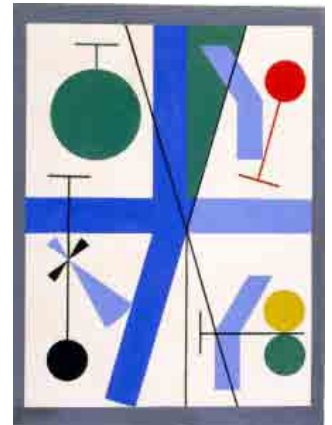
4



5



6



7



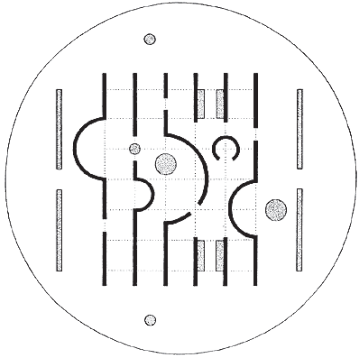
De opgave vanuit de wedstrijdcommissie bestond eruit een uitbreiding van de bestaande begraafplaatsen te ontwerpen. Figuur 4 toont (van rechts af gezien) de bestaande joodse begraafplaats, de zogenaamde Costa begraafplaats en het dienstenbereik, allen in neoclassicistische stijl. Rossi vervolledigt de figuur door een rechthoekig gebied af te bakenen, waarin middels een sequentie van objecten de ‘stad der doden’ vormgegeven wordt. Het neoclassicistische model wordt als type geaccepteerd en opgenomen in het idee voor Rossi’s ontwerp. Het draagt de notie van hygiëne (het scheiden van de doden en de levenden) in zich voort, vanuit de traditie van de civiele bouwkunde - dit in tegenstelling tot de Scandinavische opvatting van een begraafplaats, waar de dood als een natuurlijk verschijnsel verweven wordt met het leven. Het accepteren van de bestaande typologie van de begraafplaats toont het geloof in de architectuur als een medium die het leven ordent en zingeft.

De nevenschikking van de speelplaatsen Dulongstraat (1948, fig. 5) en Zaanhof (1948, fig. 6) laat de rijkheid aan mogelijkheden van de specifieke vormentaal die van Eyck leerde kennen zien. Onder meer Constantin Brancusi en Sophie Täuber (*Quatre espaces à croix bleue brisée*, 1932, fig. 7) waren deel van zijn interesse vanwege de heldere geometrie en organische groei. In het ontwerp voor de speelplaats Zaanhof komt duidelijk de invloed hiervan naar voren: met eenvoudige speeltoestellen ontstaat er een ordening van elementen die vier centra genereren, ondersteund door een witte verharding, maar waar geen uiteindelijke hiërarchie tussen ontstaat. De zandbak, als grootste module, trekt visueel de meeste aandacht, maar door de omzoming van de drie andere vlakken met speeltoestellen en een asymmetrische verdeling van tussenliggende paden wordt de zandbak niet het centrum van de compositie. Het ontwerp voor de speelplaats Dulongstraat toont een andere aanpak. Doordat van Eyck opteert voor meerdere cirkels (de cirkel als zelfrefererend element) wordt de aard van de as (de verbinding van twee elementen) doorbroken en ontstaat er een ensemble van rustige plekken. Het dichte struikgewas, dat het ensemble eruit doet zien alsof er een precieze incisie gemaakt is, benadrukt deze intentie.

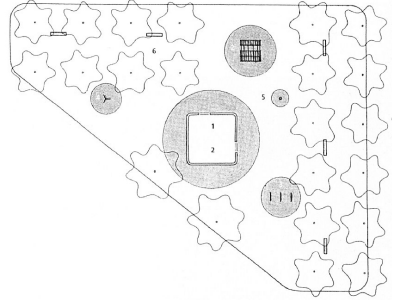
Een zestigtal speelplaatsen ontwierp van Eyck voor de stad Amsterdam. De idee om een compositie zonder hiërarchie maar met betekenis te ontwerpen, kreeg hier op veel verschillende manieren vorm. De tekening voor de speelplaats van het Jacob Thijssseplein (1949, fig. 8) laat zien hoe basiselementen uit de architectuur (driehoek, cirkel en as) tot een compositie leiden die niet alleen een reststuk van de stad leefbaar maakt, maar voornamelijk hoe vormen vanuit verschillende zichtpunten andere gebruiken opleveren. Twee rijen van bomen geven de korte zijde van de driehoek een rug, het is niet het aspunt van de boom die het centrum van de cirkels bepaalt, maar juist het interval tussen de bomen, daar waar de bankjes voor ouders getekend zijn. Ook vormen de cirkels hier geen uiteindelijke driedimensionale vorm, ze tekenen het bereik van de verschillende speeltoestellen af.

De overweldigende hoeveelheid aan tekeningen die van Eyck voor deze speelplaatsen maakte, getuigen van zijn drang om met architectuur ‘het bestaan eenvoudiger en blijmoediger te maken’.<sup>3</sup>

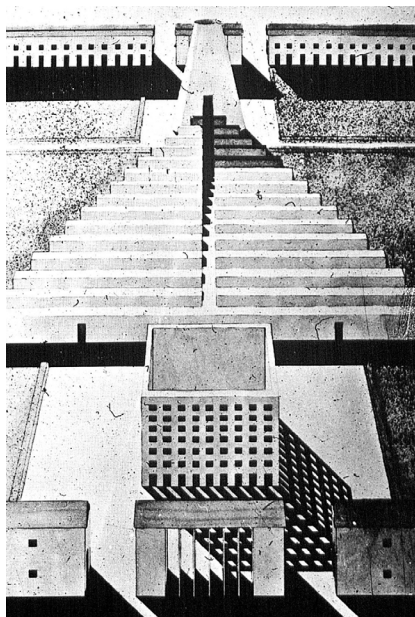
The double meaning of the Italian word *tempo*



9



8



10

Zeker dit blijmoedige is iets dat overal in van Eycks oeuvre terugkomt, soms zelfs tot op een *Spielerei*-achtige manier toe. Zoals Strauven terecht opmerkt, wilde van Eyck de beeldende expressie die De Stijl gereduceerd had tot het niveau van de structuur, terugvinden op het niveau van de vorm.<sup>4</sup> De uitdrukkingmogelijkheden van elementaire vormen, die hij ook terugvond in vele archaische culturen, koppelde hij steeds terug aan het gebruik en de menselijke maat. De exploratie van de aard van de cirkel - omarmen, isoleren, (de)centraliseren, democratiseren - is een typisch kenmerk van van Eycks werkwijze. Het proces van het Sonsbeekpaviljoen in het Kröller-Müllerpark in Otterlo (1965-1966, fig. 9) illustreert het (onder)zoekende naar hoe uit elementaire vormen een betekenisvolle plek kan ontstaan.

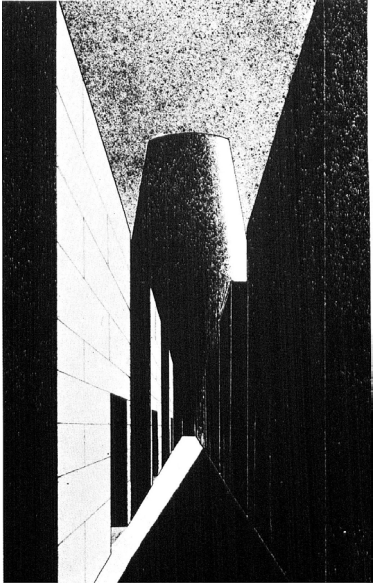
Van Eycks interesse in grafiek en schilderkunst gaf de mogelijkheid zijn concepten architectonische vernieuwend uit te drukken - Rossi, daarentegen, heeft architectuur altijd als een strikt autonoom discipline verdedigd. Het schrijven van *L'architettura della città* (1966) vormt hier een belangrijk onderdeel van. Hoewel de ideeën in dit boek geen onderdeel vormen van deze thesis, zijn een paar concepten eruit belangrijk om Rossi's standpunten te verduidelijken en de analyse van zijn architectuur mogelijk te maken. Rossi gebruikt de architectuur als leesmiddel om de stad te begrijpen en te beschrijven; de stad is volgens hem een weefsel van stedelijke feiten (*urban facts*) die zich als herinneringen opstapelen en zo een complexe realiteit opbouwen.<sup>4</sup> Het is de taak van de architect-ontwerper om hierin patronen te ontdekken. In de achtergrond duikt hier het concept van architectuur als een idee op. Deze opvatting heeft haar wortels in de Verlichting - eveneens een moment in de geschiedenis waarin architectuur een aanzienlijke autonomie aangemeten kreeg.

De intenties in het ontwerp voor de San Cataldo begraafplaats (fig. 10) worden duidelijk als men Rossi's opvatting over het monument begrijpt. Rossi ziet het als het bewijs van een *urban fact* die de tijd doorstaat; het geeft betekenis aan het leven in de stad. Door monumenten herinnert de stad zich zijn verleden en gebruikt het zijn geheugen. In zijn tekst die het ontwerp in architecturale termen probeert uit te leggen, beschrijft hij de betekenis van de sequentie van de portico, de kubus, de ossuaria en de kegel als volgt:

*[...] Their only relationship is of scale and monumentality; here monumentality signifies the problem of describing the meaning of death and memory. These elements define the central spine.*<sup>5</sup>

Rossi opteert voor een monumentaliteit die een probleem uitbeeldt: de moeilijkheid om de betekenis van de dood en herinnering te beschrijven. Ondanks het aanwenden van de oude typologie van een begraafplaats krijgt deze (in tijdszin) een instabiel karakter. Met andere woorden, Rossi ontleedt het neoclassicistische model om met heldere, geometrische volumes een monument te construeren dat zich leent voor het zichtbaar maken van de problematiek van het begrijpen en bespreekbaar maken van de dood en herinnering. De genoemde sequentie krijgt een interessante uitwerking, elk element behuist een specifieke functie.

The double meaning of the Italian word *tempo*



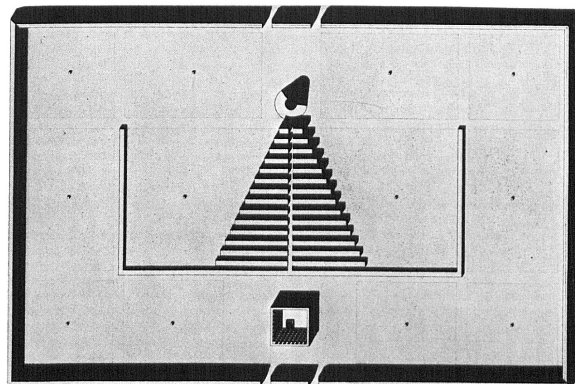
11

No type can be identified with a particular form, but all architectural forms can be referred to types.

12



14



13

De ingang, gemarkeerd door de portico, geeft in eerste instantie blik op de kubus, het ‘huis der doden’. Een verlaten structuur, zonder dak, zonder vensters of ramen. Het benadrukt de archaische idee dat ‘huis’ en ‘graf’ hetzelfde zijn. Een plek die volgens de beschrijving van het ontwerp de ceremonies huisvest voor de families van de overledenen:

*[...] The expressive value is given to the unfinished, to the lacking, to the missing. The house is inhabited by people that no longer need protection from the cold, it is occupied by the living as they remember the dead.*<sup>6</sup>

Vanuit de kubus loopt de bezoeker door de ossuaria met steeds zicht op de kegel (fig. 11). De ossuaria, driehoekig in planvorm, worden hoger naarmate men de kegel benadert - het hoogste gebouw in het ensemble dat de graven van de vergetenen behuist. Door enkel schaal en monumentalisme in te zetten als ontwerpmiddelen tussen de kubus en de kegel - de ossuaria - ontstaat er een architecturale ruimte die buiten tijd lijkt te staan. Althans, zo wilt de metafoor ons doen geloven.

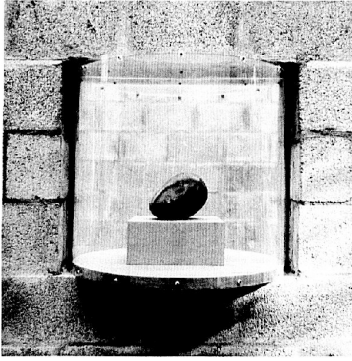
De kubus en de kegel horen bij elkaar, maar niet als een gespiegelde structuur. De kubus kent duidelijk een ontvangende, voorbereidende functie - ze staat ook in een ander veld dan de kegel (fig. 13). De kegel vormt het eindpunt van de sequentie. Rossi beschrijft het als volgt:

*In the common grave are the remains of the abandoned dead... often people from the asylum, the hospital, the jail, from a desperate or forgotten existence. The city builds its most important monument for the oppressed.*<sup>7</sup>

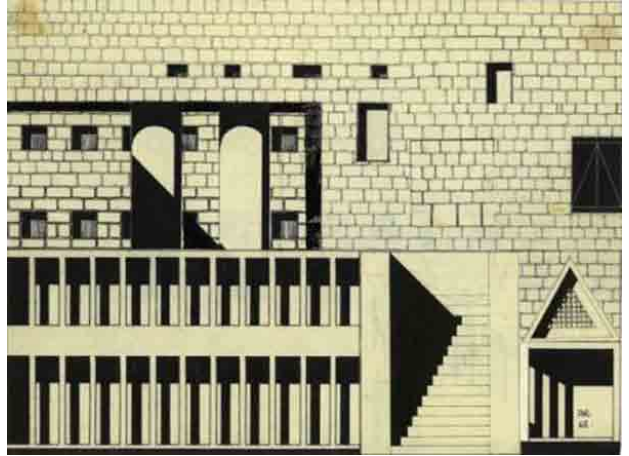
Zoals Rossi ter verdediging van stedelijke feiten argumenteert dat men door de stapeling van geschiedenis en herinnering de stad betekenis geeft, tracht hij hier de begraafplaats op een (metafysische) wijze betekenis te geven, door de sequentie bij de kegel met de specifieke functie te laten eindigen. Het concept voor de San Cataldo begraafplaats - en met name de kubus - kwam naar aanleiding van een ziekenhuisopname in Kroatië toen Aldo Rossi een reis maakte naar Turkije. In zijn *Scientific Autobiography* beschrijft hij dat het rondkijken na een paar dagen verstomde in een vreugdevol staren. Niet meer het waarnemen en observeren van de dingen buiten de ziekenhuisramen, maar iets wat in het Engels beschreven zou kunnen worden als *to gaze*. Het moment waarop het staren niet meer als negatief ervaren wordt, maar als iets dat een ongelofelijke rust bewerkstelligt - en waar het niet meer duidelijk is wie wie aankijkt.

Het onderschrijft een specifieke behandeling van zichten, een die niet te didactisch een focus ergens op legt, maar ook niet een die duizend-en-één mogelijke standpunten waarborgt. Het gebruik van schaduw op een manier die aan De Chirico doet denken speelt hier een extreem belangrijke rol in - de surrealistisch aandoende waarneming, zoals geëvoceerd in figuur 11, is het resultaat. Ook voor het appartementencomplex *Il Gallaratese* (Milaan, 1969-'70, fig. 16) geldt dit, waar Carlo Aymonino (ontwerper van een ander Gallaratese-blok) een bedenkenwaardige opmerking over maakt:

The double meaning of the Italian word *tempo*

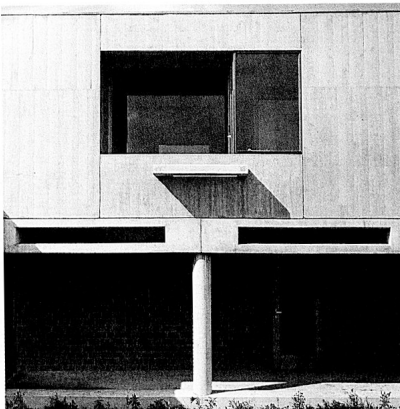


15

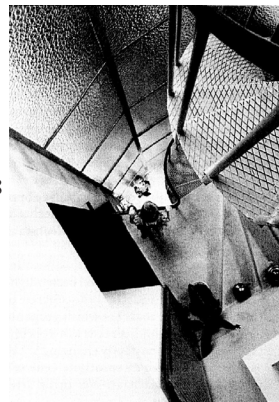


16

17



18



*De talrijke beelden van de Gallaterese, die sinds 1975 tot nu, dus sinds het bewonen van het gebouw, geopenbaard zijn, hebben allemaal – hoewel ze in verschillende jaargetijden en op verschillende uren van de dag genomen zijn – een ding gemeen: een ongewone mensenleegte. Dit creëert een naadloze verbinding met de tekeningen, als of er geen onderscheid tussen ontwerp en realiteit zou bestaan. De problematische verbinding, die tussen representatie en realiteit ontstaan is, werd al zeer vroeg door Aldo vermoed, die al in 1974 schreef: ‘...de talrijke afbeeldingen in tijdschriften van over de hele wereld, de positieve en de negatieve kritieken, en zelfs de kopieën en herhalingen, hebben de voorstelling gewekt, die van de materiële, gebouwde realiteit quasi onafhankelijk is.’<sup>8</sup>*

Hoewel Aldo Rossi sterk de autonomie van de architectuur benadrukt door het gebruik van de begrippen type, herinnering en geschiedenis, verwordt zijn architectuur alsnog tot een beeld die losstaat van de, zoals Rossi zou zeggen, *constructie*. Precies hoe Rossi omgaat met de tekening ter versterking van het beeld van de autonome architectuur leidt tot een zeer sterke architecturale ruimte (die hij dan ook bespreekt met behulp van puur architecturale termen), die wellicht een meer starre realiteit kent dan verwacht. Gianni Braghieri, een oud-medewerker, bespreekt de manier van werken met Rossi:

*Tijdens onze gesprekken hebben we nooit getekend, omdat onze concentratie en engagement eerlijk en diepgaand waren. De ontwerpen ontstonden op tafel zonder grote discussies., alsof ze logische stap in een argumentatie of de verdieping van een dialoog waren. De eerste tekening hebben we zonder veel woorden en tekens verfijnd, ze was meteen definitief.’<sup>9</sup>*

Met een citaat uit de *Scientific Autobiography* verduidelijkt Braghieri deze houding:

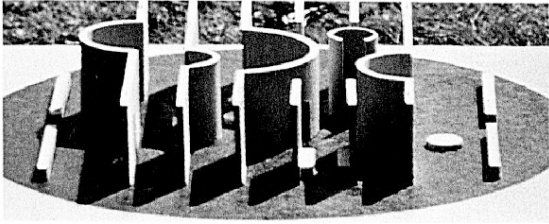
*Bij elk ontwerp veranderde de manier van voorstellen, en we experimenteerden, om het beeld te vinden, dat het beste bij de zin die we weergeven wilden, paste. Nooit hebben we een tekening en niet eerst het daadwerkelijke ontwerp betreurd. Nooit hebben we gezegd: het zou toch beter geweest zijn, als... Zoals het in de *Scientific Autobiography* te lezen is: ‘Ik heb de verandering steeds als een teken van domkoppen beschouwd, die in de mode gekomen is. Een soort inconsistentie, hoe degene, die zichzelf als ‘modern’ of ‘hedendaags’ declareert.’<sup>10</sup>*

Het analyseren van types (het lezen van de stad middels architectuur) en het gebruiken van deze types in een ontwerp doet nog altijd geen uitspraak over welke vorm het ontwerp aan zou moeten nemen. Dit is de zwakke plek van Rossi’s architectuur: doordat de tekening juist een finaliteit in zich draagt, en de idee ‘type’ altijd primeert, dat de herinnering en betekenis van het ontwerp vormt, staat vorm hier uiteindelijk nog buiten. Als we nog eens een blik werpen op de begraafplaats San Cataldo (fig 10) kunnen we ons oprecht afvragen waarom het ‘huis der doden’ een kubus is, of waarom de ossuaria niet één steenmaat hoger zijn. Juist omdat de keus van het type primeert, deze via schaal en monumentaliteit bewerkt wordt, is vorm min of meer arbitrair.

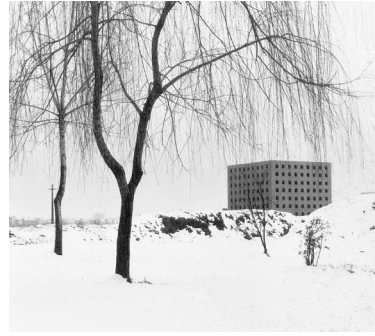
In die zin is de werkwijze van van Eyck haast tegenovergesteld. Zijn tekeningen onderschrijven een zoeken, zoals het proces voor het Sonsbeekpaviljoen duidelijk toont (fig 19, 20). Tijdens een bezoek aan een verbouwing van een woonhuis door J. Rietveld (zoon van Gerrit Rietveld) merkte van Eyck in het verglaasde trappenhuis (Ameise, 1947, fig. 18) een gebruik van ruimte op, waar hij onbewust al met de Amsterdamse speelplaatsen mee bezig was.



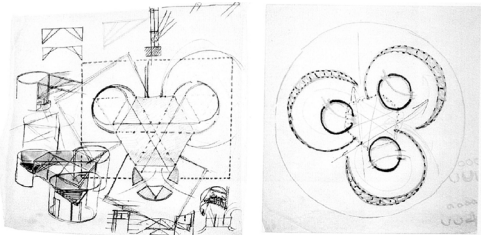
The double meaning of the Italian word *tempo*



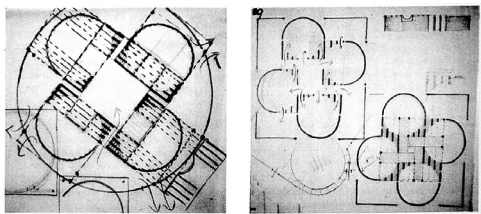
21



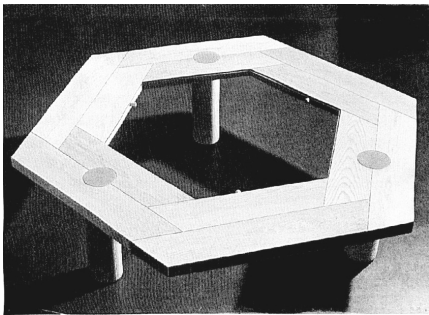
23



19



20



22

Van Eyck zag hoe de kinderen in het trappengat elkaar ontdekten, hoe ze genoten van het spel van het perspectief, hoe de blik naar elkaar steeds op andere wijzen werd vervormd, afgesneden, etc. Deze zintuiglijke ervaring in het verglaasde trappenhuis blijkt een belangrijk moment in van Eycks oeuvre te zijn, Strauven verklaart ze als volgt:

*De architectuur kan door verschillende standpunten in te stellen dit soort 'kubistische' waarneming oproepen, en als ze zulks doet betreft ze de waarnemer actief in haar ruimte – actiever inderdaad dan in een picturale ruimte mogelijk is. Zij heeft dan geen vaste, eenduidige vorm, maar ze wisselt van gestalte naargelang het gekozen standpunt. Wat ook meteen inhoudt dat ze, om tot haar recht te komen, zoveel subjecten nodig heeft als ze standpunten kent.*<sup>11</sup>

De tekening wordt bij van Eyck dan ook een middel waarmee hij deze mogelijke standpunten en bijbehorende blikken zoekt. Hoe kan de bezoeker worden aangespoord om een ruimte te ontdekken? Waar bij Rossi het woord *gaze* gebruikt kan worden om de zichten in het ontwerp uit te leggen, is de waarneming bij van Eyck altijd gekoppeld aan een actie: de mogelijkheid om een ruimtelijkheid te beleven en te benutten. Het ontwerp voor het Sonsbeekpaviljoen illustreert dit: op een kleine 250 vierkante meter ontstaat er een urbane ruimte, vijf straten door middel van zes muren, afgedekt door een dun, transparant dak (fig. 12). In de eerste ontwerpschetsen (fig. 19) kan men spreken van een omwalling, gevormd door open cirkelstructuren, die allen een centrum hebben waar de sculpturen geplaatst zouden kunnen worden. In een later stadium (fig. 20) tekent van Eyck er een cirkel bij, zodat de tussenruimte tussen de cirkels niet meer als het belangrijkste centrum wordt ervaren. Het gehele tekenproces omvat een zestigtal schetsen.

Uiteindelijk behoudt het paviljoen haar urbane karakter, maar, zoals beschreven, bestaande uit straten. De eerste twee straten lopen uit in pleinen. Door de muren (fig. 9) op bepaalde punten over te laten lopen in halve cirkels, ontstaan er tentoonstellingsruimtes enerzijds, niches anderzijds. De structuur zet aan tot dwalen: sculpturen kunnen op verschillende manieren worden 'ontdekt', en, zoals een bezoeker beschreef: 'in het paviljoen van van Eyck struikel je bijna over de beelden - een beeld dat je aanvankelijk oversloeg zie je plotseling uit een andere hoek en het blijkt dan plotseling wel te boeien.'<sup>12</sup>

Het ontwerp voor een lage, zeshoekige tafel uit 1953 (fig. 22) beweegt zich op het snijvlak van de houdingen van de twee architecten. De boord van de tafel bestaat uit een dubbele reeks van zes massieve planken die niet in verstek, maar centrifugaal overlappend bij elkaar aansluiten. Op drie plekken schijnt deze boord onderbroken te zijn door drie cirkelvormige poten.<sup>13</sup> Hoewel het oog een ingeschreven cirkel in de zeshoek denkt te zien, die door de assen van de poten gaat, wordt deze figuur onderbroken door de manier waarop de massieve planken in de hoeken worden behandeld. Zoals Strauven het zeer precies omschrijft, krijgt het meubel hierdoor een ongewone beeldende kracht, en is van een archetypische eenvoud.<sup>14</sup> De ondubbelzinnige verschijningsvorm, sterk refererend aan de idee 'tafel' (van Eyck zou van Eyck niet zijn als hij bij dit meubel andere activiteiten bedacht had) zou van de hand van Rossi geweest kunnen zijn.

The double meaning of the Italian word *tempo*



24

Toch is het onderscheid tussen de manieren van werken, tekenen en architectuur denken van de twee architecten niet te miskennen. Een laatste poging, aan de hand van theoretische begrippen die de architecten aanhingen, om dit scherp te stellen. Rossi verklaart in zijn *Scientific Autobiography* wat het begrip ‘tempo’ voor hem betekent:

*The double meaning of italian word ‘tempo’ in the sense of both weather and time, is at the very basis of every construction: this double meaning of energy is what I see clearly in architecture as well as in other arts or crafts. In my first book The Architecture of the City I identified this problem with the relationship between form and function: the form both presides over the construction and remains in a world where functions constantly change and materials change in their own form as well.*<sup>15</sup>

Bij Rossi kan men niet spreken van ‘form follows function’, eerder van een ‘form follows type’. En dit type, opgegraven en samengesteld uit geschiedenis en herinnering, vormt het *Leitmotiv* om architectuur te maken. De dubbele connotatie van het woord ‘tempo’ versterkt Rossi’s overtuiging om met type te werken: zo staat de architectuur (autonoom) buiten tijd en ruimte en primeert de constructie.

*De idee dat de dingen geen louter ruimtelijke, maar tijd-ruimtelijke context hebben waarin ze optreden, een identiteit die verschillende vormen aanneemt naargelang de tijd-ruimtelijke context waarin ze optreden. Deze identiteit onttrekt zich aan de alledaagse waarneming, ze kan slechts door de verbeelding worden gevat, door in de verbeelding het object te ontdoen van wat niet wezenlijk is, van wat niet constant is noch constant verandert.*<sup>16</sup>

Relativiteit vormt een perfect passend theoretisch sluitstuk op van Eycks ideeën van het ondergraven van conventionele ruimtelijke hiërarchieën. Hier wordt opnieuw duidelijk dat van Eyck zijn houding terugkoppelt aan de verbeelding van de mens. De paradox die van Eyck hier voorstelt (‘niet constant is noch constant verandert’) om een identiteit zo vorm te geven dat zij enkel door de verbeelding betekenis krijgt (teruggaand op het standpunt en de waarneming) is een poging om zijn logica te redden. Het gebruik van kleur en spiegels in de gevel van het Hubertushuis te Amsterdam is nog moeilijk te verbinden aan de idee van verbeelding.

Rossi’s geloof in het architecturale type als ontwerpmiddel onderschrijft dat beeld, afbeelding, ervaring en herinnering primeren. Hoewel de vorm het type volgt, gebeurt dit aan de hand van Rossi’s ‘genie’ en is bijgevolg vaag (en wellicht inwisselbaar). Of, zoals Moneo naar aanleiding van Rossi’s San Cataldo begraafplaats schrijft:

*The entire formal world of Rossi and what it means can be understood as an attempt at survival through evasion; in other words, that at a time when architecture as a discipline is about to disappear, in which its death has been decreed so often, the tragic defense Rossi makes could seem a desperate attempt at nostalgic evasion. In fact, one could ask many questions after examining Rossi’s works: can a defense, such as he attempted, be accomplished outside technology (Archigram) or alien to the satisfaction that is demanded by the eye of the most vulgar of mortals (Venturi)? Is not Rossi’s archaism witness to the oblivion, in the most vulgar sense of that word, of the real? Monumentality, in Rossian terms, is indeed useful for the understanding of the old city, but can the modern city be adjusted to the same models?*<sup>17</sup>

The double meaning of the Italian word *tempo*

Voetnoten

1. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam, pagina 150.
2. Ibid, pagina 150.
3. Ibid, pagina 150.
4. Aldo Rossi, *Architecture of the City* (1966), Marsilio Editori, Padova
5. Aldo Rossi, *The Blue of the Sky* (1972), vertaling: Marlène Barsoum en Liviu Dimitriu, in: *Oppositions 5* (zomer 1976), pagina 31.
6. Rafael Moneo, *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery* (1973), vertaling: Angela Giral, in: *Oppositions 5* (zomer 1976), pagina 15.
7. Aldo Rossi, *The Blue of the Sky* (1972), vertaling: Marlène Barsoum en Liviu Dimitriu, in: *Oppositions 5* (zomer 1976), pagina 32.
8. Citaat uit Aldo Rossi, *Die Suche nach dem Glück, Frühe Zeichnungen und Entwürfe* (2003) van Carlo Aymonino, eindredactie: Annette Becker en Ingeborg Flagge, Prestel Verlag AG, München, pagina 22-23. Eigen vertaling van het Duitse origineel:  
« *Die zahlreichen Bilder des Gallaterese, die seit 1975 bis heute, also seitdem die Gebäude bewohnt sind, veröffentlicht wurden, habe alle - obwohl sie in unterschiedlichen Jahreszeiten und zu unterschiedlichen Tageszeiten aufgenommen wurden - eines gemeinsam: eine ungewöhnliche Menschenleere. Dies schafft eine nahtlose Verbindung zu den Zeichnungen, als ob kein Unterscheid zwischen Entwurf und Wirklichkeit bestünde. Die problematische Verknüpfung, die zwischen Darstellung und Wirklichkeit entstanden ist, wurde schon sehr früh von Rossi erahnt, der bereits 1974 schrieb: '...die zahlreichen Abbildungen in den Zeitschriften der ganzen Welt, die positiven oder negativen Kritiken, selbst die Kopien und die Wiederholungen, haben eine Vorstellung erzeugt, die von der materiellen, baulichen Realität quasi unabhängig ist.'* »
9. Citaat uit Aldo Rossi, *Die Suche nach dem Glück, Frühe Zeichnungen und Entwürfe* (2003) van Gianni Braghieri, eindredactie: Annette Becker en Ingeborg Flagge, Prestel Verlag AG, München, pagina 22-23. Eigen vertaling van het Duitse origineel:  
« *Gezeichnet haben wir nie während unserer Gespräche, denn unsere Konzentration und unser Engagement waren ehrlich und tief gehend. Die Entwürfe entstanden am Tisch ohne große Diskussionen, als wären sie die logische Folge einer Argumentation oder die Vertiefung eines Dialogs. Die erste Zeichnung haben wir mit wenigen Worten und wenigen Zeichen gemeinsam verfeinert, sie war sofort definitiv.* »

The double meaning of the Italian word *tempo*

10. Citaat uit *Aldo Rossi, Die Suche nach dem Glück, Frühe Zeichnungen und Entwürfe* (2003) van Gianni Braghieri, eindredactie: Annette Becker en Ingeborg Flagge, Prestel Verlag AG, München, pagina 22-23. Eigen vertaling van het Duitse origineel:

« *Bei jedem Entwurf änderte sich die Technik der Darstellung, und wir experimentierten, um das Bild zu finden, das am besten zu dem Sinn passte, den wir wiedergeben wollten. Nie haben wir eine Zeichnung und erst recht nicht einen Entwurf bereut. Nie haben wir gesagt: es wäre besser gewesen, wenn..., wie es auch in der Wissenschaftlichen Selbstbiographie zu lesen ist: 'Ich habe die Veränderung stets als ein Merkmal von Dummköpfen betrachtet, die in Mode gekommen sind. Eine Art von Inkonsistenz: wie jene, die sich selbst als 'modern' oder 'zeitgenössisch' deklarieren'. »*

11. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam, pagina 211.

12. Wiek Röling, *Rond en recht in harmonie* (1966), Museumjournaal nr. 5, pagina's 127-129 in: Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam, pagina 504.

13. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam, pagina 208.

14. Ibid, pagina 209.

15. Aldo Rossi, *Scientific Autobiography* (1981), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pagina 5.

16. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam, pagina 212.

17. Rafael Moneo, *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery* (1973), vertaling: Angela Giral, in: *Oppositions* 5 (zomer 1976), pagina 20-21.



The double meaning of the Italian word *tempo*

Primaire bronnen

1. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: relativiteit en verbeelding* (1994), Meulenhoff, Amsterdam
2. Aldo Rossi, *Architecture of the City* (1966), Marsilio Editori, Padova
3. Aldo Rossi, *The Blue of the Sky* (1972), vertaling: Marlène Barsoum en Liviu Dimitriu, in: *Oppositions 5* (zomer 1976), *Architectural magazine*, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
4. Rafael Moneo, *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery* (1973), vertaling: Angela Giral, in: *Oppositions 5* (zomer 1976), *Architectural magazine*, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
5. Gianni Braghieri, eindredactie: Annette Becker en Ingeborg Flagge, *Aldo Rossi, Die Suche nach dem Glück, Frühe Zeichnungen und Entwürfe* (2003), Prestel Verlag AG, München
6. Aldo Rossi, *Scientific Autobiography* (1981), MIT Press, Cambridge, Massachusetts

Secundaire bronnen

1. Colin Rowe, *As I Was Saying* (1999), Volume 1-3, MIT Press, Cambridge, Massachusetts
2. Verschillende auteurs, redactie: Robert S. Nelson, Richard Shiff, *Critical Terms for Art History* (2003), The University of Chicago Press, Chicago
3. Aulus Blomstedt, *The Problem of Architectural Form* (1958), in: *Nordic Architects Write* (2008), Routledge, New York

The double meaning of the Italian word *tempo*

Afbeeldingen

1. Sculptuur Brancusi, *La muse endormie*, in het Sonsbeekpaviljoen, 1966
2. Mondriaan, *Compositie no. 6*, 1914
3. Schaduwwerking hoofdvolume San Cataldo, 1978
4. Wedstrijdontwerp begraafplaats San Cataldo, omgevingsplan, 1971
5. Speelplaats Dulongstraat, 1954
6. Ontwerp speelplaats Zaanhof, 1948
7. Sophie Täuber, *Quatre espaces à croix bleue brisée*, guache en potlood op papier, 1932
8. Speelplaats Jacob Thijsseplein, 1949
9. Plan Sonsbeekpaviljoen, 1965
10. Beeld wedstrijdontwerp San Cataldo begraafplaats, zicht op as met aantakende types, 1971
11. Beeld wedstrijdontwerp San Cataldo begraafplaats, zicht op gemeenschapsgraf (kegelvolume) vanuit ossuaria, 1971
12. Zinsnede *Architectuur van de Stad* (1966), Aldo Rossi, pagina 32
13. Planfiguur ontwerp San Cataldo begraafplaats met schaduwwerking, 1971
14. Niche in het Sonsbeekpaviljoen, 1966
15. Sculptuur Brancusi, *La muse endormie*, in het Sonsbeekpaviljoen, 1966
16. Geveltekening woonblok Gallaretese, Milaan, 1969
17. Foto gevel burgerweeshuis Amsterdam, 1960
18. Verticaal zicht trappenhuis, verbouwing J. Rietveld te Ameide, 1947
19. Ontwerpschetsen Sonsbeekpaviljoen, eerste fase, 1964
20. Ontwerpschetsen Sonsbeekpaviljoen, vierde fase, 1964
21. Maquette Sonsbeekpaviljoen, 1965
22. Zeshoekige tafel voor de tentoonstelling 'Ons huis - ons thuis', 1953
23. Foto San Cataldo begraafplaats, wintersituatie
24. Cirkel en kolom, burgerweeshuis Amsterdam, 1962



Interieur en exterieur



1

Als professor verbonden aan de KTH in Stockholm schreef Gunnar Asplund in 1931 de enigmatische tekst *Var arkitektoniska rumsuppfattning*<sup>1</sup> (in het Engels vertaald als *Our Architectonic Perception of Space*), waarin hij onderzoekt hoe de Westerse cultuur zich in tijd en ruimte verhoudt tot andere culturen. Met behulp van Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918), waarin de primordiale symbolen van culturen worden uiteengezet, tracht hij grip te krijgen op de uitdagingen en opgaves van de architectuur in zijn tijd. Oswald Spengler concludeert dat de primordiale symbolen van culturen te vinden zijn in de manier hoe deze culturen omgaan met ruimte. Zo beschrijft hij de Antieke Tijd als een cultuur die focust op het positieve en het echte, het materiële, wat zich voortzet in ruimtelijke relaties die ruimte leesbaar maken middels een begrensd lichaam, als een metafoor voor het immanente. Voor de Westerse cultuur, die volgens Spengler in de elfde eeuw opkwam en momenteel haar einde tegemoet ziet komen, zou het volgende gelden:

*While classical morality is a morality of 'posture', Western morality is one of 'deeds'. Classical mathematics used physical numbers, in Western thought numbers are relationships. [...] Western architecture is an architecture of the soul, the spirit, force, and is dynamic by nature. Like Arab architecture its starting point is the interior; but it links the inner with the outer and perceives the internal and the external as one space. The primordial symbol of Western culture is infinite space.*<sup>2</sup>

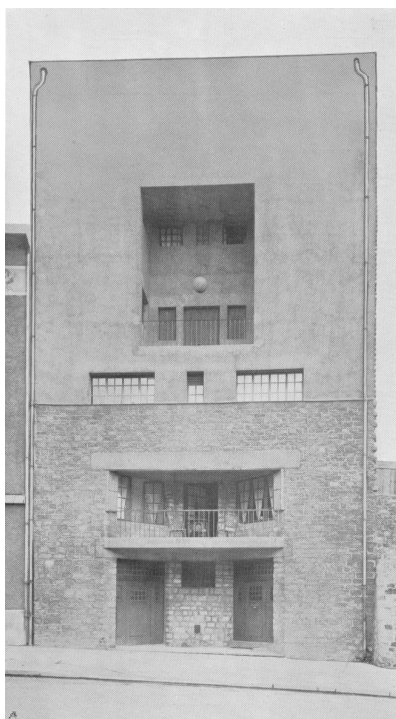
De notie van oneindige ruimte is duidelijk te lezen in gotische architectuur. In plaats van een begrenzing op het architecturale object te leggen, openen gotische ruimtes zich naar het plein, de straat, de stad, de hemel - waar tegelijkertijd binnen en buiten duidelijk verschillende statuten behouden. Westerse architectuur kenmerkt zich door interieur en exterieur in een structuur te verbinden: loggia's, portico's, terrassen, maar ook de manier hoe overgangen publiek-privaat vormgegeven worden, tonen deze krachtige ruimtelijkheid.

*But otherwise the Renaissance and the Baroque, and to an even greater extent imitations of these styles, closed off their spaces to the plebeian world outside. They enclosed space with delimiting walls that were extremely firmly accentuated frequently with a forceful array of architectural detail or paintwork that appeared to be, and was permitted no other guise, solid, excluding masonry. Here, floors, walls, and ceilings were an end in themselves, the destination of our gaze, that should attract attention.*<sup>3</sup>

Asplund beschrijft hier het probleem van de Europese stad aan de hand van de teloorgang van het primordiale symbool. De generatie architecten waar Asplund deel van uitmaakte, hield zich dan ook bezig met het leefbaar maken van de overvolle Europese steden. Het werk van de Deense schilder Hammershøi geeft op een zeer melancholische wijze de situatie van de Europese binnenkamers weer (*Støvkornenes dans i solstrålerne*, 1900, fig. 1). Hoewel de kamer van de schilder in een drukke wijk in Kopenhagen ligt, zien we een lege kamer, die enkel in grijstonen wordt weergegeven - waar het stof (de leegte) hoofdthema van het werk vormt.

De idee van het *Raumplan* in het oeuvre van Adolf Loos (°1870-†1933) herwaardeert in moderne zin de verbinding van interieur en exterieur. Zijn polemische houding in zijn teksten is in een lijn door te trekken in zijn ontwerpen.





2



5



3



4

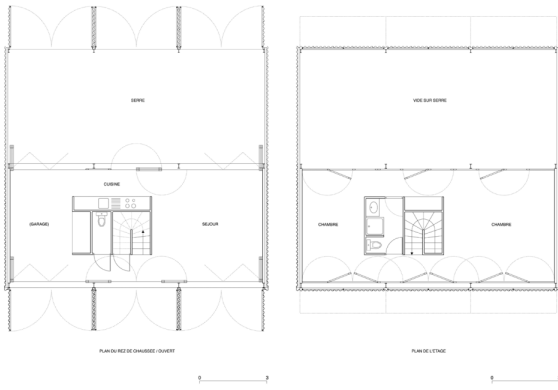
De woning voor een van de grondleggers van het dadaïsme, Tristan Tzara, (Parijs, Montmartre, 1925-1926, fig 2.) is een relatief onbekend werk van Loos, dat desalniettemin zijn ideeën sterk weergeeft. Het is zijn enige gerealiseerde ontwerp in Frankrijk. De Roemeense schrijver, geboren als Samy Rosenstock, uitte als dadaïst harde kritiek op de bourgeoisie. De moderne, minimalistische vormtaal die Loos onderscheidde van vele tijdgenoten, paste goed bij de wensen van de opdrachtgever.

De dualiteit die Loos in de gevel verwerkt, tesamen met de compositorische elementen (raam, balkon, toegang) geven de uitzonderlijk gedrongen voorgevel een aangename visuele instabiliteit. Loos, die bekend stond om zijn tekenoefeningen waarbij hij klassiekers uit de architectuurgeschiedenis ontdeed van ornamenten om bijgevolg hun pure proporties te tonen, opteert hier voor een radicale afwijzing van een sokkel of kroonlijst. We zien een plat vlak, waar de ramen in verzonken zijn en de ruimtes die mediëren tussen binnen en buiten uit het vlak gesneden lijken te zijn. De enige elementen die de tweedeling verbinden, zijn de goten aan de hoeken van de gevel. De puntsymmetrie waar Loos voor kiest, toont de hand van de meester: in plaats van een reeks van elementen (drie, vijf of meer) in verschillende etages te combineren of te verscalen, bestaat de voorgevel hoofdzakelijk uit één ‘uitgesneden’ element per verdieping. Dit heeft tot gevolg dat het geheel zeer statisch en representatief overkomt (het blijft tenslotte een villa voor een vooraanstaand kunstenaar), maar zonder enige connotatie of referentie aan een klassieke gevelopbouw. Niet onbelangrijk zijn de vensters juist na de tweedeling: in het onderste, stenen volume zijn de uitgesneden delen eerder breed dan hoog; de overgang naar de hoge incisie in het bovenste, egale deel wordt begeleid door een drietal ramen, die een wankel evenwicht in de gevel teweegbrengen. De waarneming van elke verdieping lijkt bij elke oogopslag te veranderen - hoewel het geheel een rust herbergt, is het alsof elk afzonderlijk deel zich als een fragment manifesteert, gelinkt aan een sterk ruimtelijk concept: Loos’ *Raumplan*.

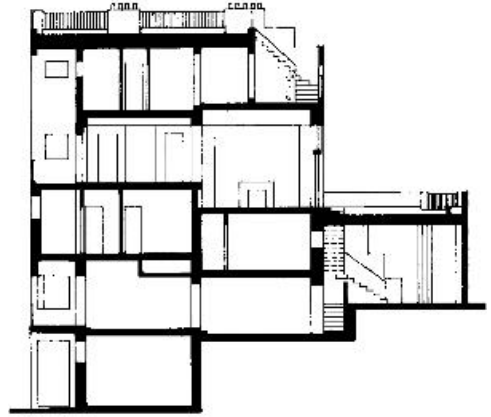
Karine Dana probeert in haar tekst *On Lacaton & Vassal: an attempt at a voiceover* de achterliggende zin van het werk van de Franse architecten Anne Lacaton (°1955) en Philippe Vassal (°1954) aan de hand van de idee van het fragment te beschrijven:

*The fragment as a way of resisting the trap of the work and of escaping the fixing of movement. The fragment as a categorical refusal of composition. Such an approach reveals, in fact, a completely different mode of thought and production – one founded, in its critical dimension, on the rejection of the idea of totalization, of a single point of view, of certitude. And while writers and artists have long been aware that the contemporary world is typified by the fragmentary, architects often fall short of such acceptance.*<sup>4</sup>

Het fragment genereert de mogelijkheid een architectuur te creëren die nooit af is, die, zoals we zullen zien, altijd anders ingevuld kan worden. De kracht van het Franse ontwerpduo ligt er dan ook in om dit idee vorm te geven - de opmerking dat het fragment tegelijkertijd de mogelijkheid biedt om ‘compositie categorisch af te wijzen’ is, als het gaat over het werk van Lacaton & Vassal, onjuist en vernietigend voor het begrijpen en beleven van de projecten.



6



9



7



8

Toegegeven, de retoriek die Lacaton & Vassal gebruiken om hun architectuur en ontwerpprocessen uit te leggen, zijn typisch zonder enige notie van architecturale termen. De Franse ontwerpers spreken in termen van klimaatbeheersing, gebruik, economie, zo weinig mogelijk middelen - zo veel mogelijk kwaliteit. Zo beschrijven ze het huis in Floriac (1993, fig. 3, 5) met de volgende woorden:

*La mobilité des façades est et ouest permet à la maison d'évoluer du plus fermé au plus ouvert selon les besoins et les désirs de lumière, de transparence, d'intimité, de protection ou d'aération. L'espace habitable de la maison peut varier suivant les saisons, du plus petit, séjour-chambres, au plus grand, intégrant tout le jardin en plein été. Cette maison très économique, part de la commande d'une famille, un couple et deux enfants, disposant d'un petit budget.*<sup>5</sup>

Er wordt vertrokken vanuit de grootst mogelijke enveloppe binnen het budget, waarin een volume wordt opgetrokken dat het gehele jaar bewoonbaar is. Dit volume wordt verdubbeld aan de achterzijde van de woning, de *jardin d'hiver*, waar de gebruikers naargelang van het seizoen in kunnen trekken. De gevel aan de straatzijde heeft hetzelfde concept, het gebruik van de woning doet het subtiel in de straat gepaste volume van gedaante veranderen (fig. 3, 7). Het temporele speelt een belangrijke rol in het ontwerp, niet alleen als fragment (de mogelijkheden van het plan veranderen naargelang tijd en temperatuur) maar voornamelijk als verbinding van binnen en buiten. Stel dat de wintertuin aan de achterzijde een glazen volume geweest zou zijn, dat hetzelfde klimaat zou hebben als het volume aan de straat. De blik vanuit de keuken of woonkamer naar de wintertuin, het gebruik van deze ruimte, de gehele atmosfeer van het huis zou verstarren. Juist dat het niet altijd bruikbaar is, wat vergaande repercussies heeft op de proporties en tactiliteit van de wintertuin, geeft de bijzondere overgang tussen binnen en buiten.

De plannen van het huis (fig. 6) zijn van een ongelofelijke eenvoud waarvan de maatvoering terug inspeelt op de notie van fragment. Elke ruimte wordt kwalitatief door een maat die voor meerdere functies inzetbaar is. Waar Lacaton & Vassal inzetten op een radicale flexibiliteit, opteert Loos voor een *Raumplan* dat heel precies elke ruimte leesbaar maakt. In de snede voor het huis van Tzara (fig. 9) zien we dit duidelijk naar voren komen, met behulp van compressie en decompressie, alsook het articuleren van de geometrie van de kamers (werkkamer Tristan Tzara, fig. 14). Anders gezegd: waar Lacaton & Vassal los proberen te komen van elke connotatie in functionele zin, tracht Loos het architecturale object van stilistische connotaties te vrijwaren:

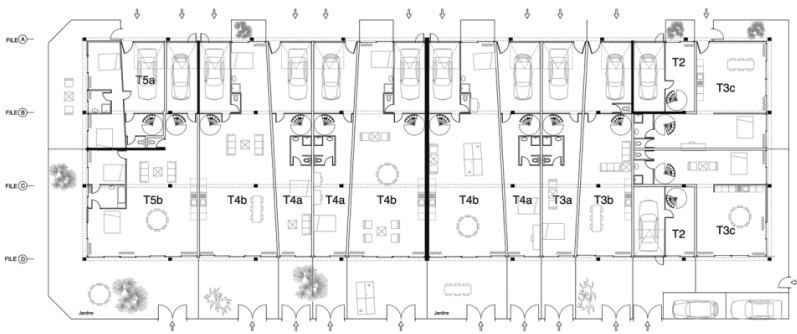
*Die Form eines Gegenstandes halte so lange, das heißt, sie sei uns so lange erträglich, so lange der Gegenstand hält. Ich will das zu erklären versuchen: Ein Anzug wird seine Form häufiger wechseln als ein wertvoller Pelz. Die Balloilette einer Frau, nur für eine Nacht bestimmt, wird ihre Form rascher wechseln als ein Schreibtisch. Wehe aber, wenn man den Schreibtisch so rasch wechseln muß wie eine Baltoilette, weil einem die alten Formen unerträglich geworden sind, dann hat man das für den Schreibtisch verwendete Geld verloren.*<sup>6</sup>

Loos' opvatting over vorm is nauw verweven met de notie van het echte, het pure.

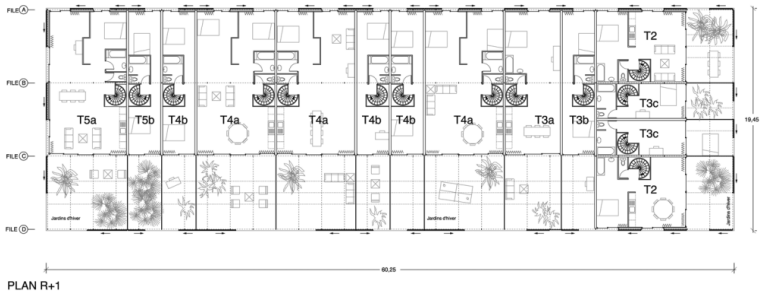
# Masker, fragment en retoriek



10



11



12

PLAN R+1



13

Een object bekommt haar legitimiteit als het ontgaan is van elk soort stilistische opsmuk, als het voldoet aan de eisen van de gebruiker - en daarmee een esthetische duurzaamheid heeft. Zo is de werkkamer van Tristan Tzara (fig. 13) ontgaan van alle mogelijke versiersels, we zien een ruimte die enerzijds gearticuleerd wordt door horizontale en verticale lijnen en volumes (kolom, kast, draagbalk), anderzijds door de manier hoe de ene ruimte verbonden wordt met de volgende. De kolom die zich om de hoek ontwikkelt tot een balustrade van een paar treden, de zichten vanuit de werkkamer naar buiten en de andere ruimtes: de dualiteit van de voorgevel zet zich voort in het interieur.

De opdracht voor veertien sociale woningen in Mulhouse (2001-2005, fig. 10, 11 en 12) resulteerde in een ontwerp dat het huis in Floriac in zich draagt. Met een zeer gelimiteerd budget opteren de architecten voor een zeer dens weefsel dat wederom het fragment vooropstelt. Daarnaast keert het temporele terug als belangrijkste resultante van het ontwerpproces. De projectbeschrijving is wederom zeer technisch en steriel, hoewel Lacaton & Vassal hier de mogelijke kwaliteit van de ruimtes omschrijven:

*Notre objectif est de produire des logements de qualité, qui soient, à coût égal, largement plus grands que les habitations habituelles issues des normes. Dans un premier temps, la réalisation d'une structure et d'une enveloppe simple, économique et efficace permet de définir, sur le principe du loft, une surface et un volume maximum, libres, possédant des qualités d'espace contrastées, complémentaires et surprenantes.<sup>7</sup>*

Contrast en complementariteit vormen blijkbaar de onderlegger van de kwaliteit van de ruimtes. Hiermee zijn we terug aan het begin van de redenering: deze kwaliteiten van de ruimtes komen naar voren aan de hand van de invulling van het fragment door de gebruiker, hetgeen zich ná de arbeid van de architect voltrekt. De woningen worden aan de noordzijde ontsloten; afhankelijk van het type woning heeft de gebruiker ofwel een tuin op de begane grond, ofwel een wintertuin op de eerste verdieping. De wintertuin kijkt uit op de voortuin, als een buffer naar de straat toe. Ook hier slagen de architecten erin om een betekenisvol 'tussen' te realiseren (fig. 14, 15), ruimtes die zich royaal ten opzichte van de 'vaste' leefruimte verhouden.

Het argument dat de notie van fragment in het oeuvre van Lacaton & Vassal een categorische afwijzing van compositie zou zijn, doet het project in Mulhouse geen recht toe. De eerste bouwlaag bestaat uit een betonstructuur, de eerste verdieping uit een staalstructuur en deels ingevuld met polycarbonaat wanden. Mocht compositie triviaal zijn, niet meer meedingen in het proces, waarom werd dan niet de gehele constructie uit staal opgetrokken? Waarom merken we een verschil op tussen de raamhoogte tussen de begane grond en de eerste verdieping? Waarom zien we een dak, bestaande uit convexe polycarbonaatplaten, en geen plat dak? Radicaler gesteld: mocht het werkelijk enkel om een economisch geplande hal gaan, een grootst mogelijke enveloppe, dan zou een ingenieur voor de bouw van veertien sociale woningen volstaan.



14



15



16

Juist omdat deze thema's niet triviaal blijken te zijn, krijgt het object haar kracht - of beter gezegd, is er überhaupt een mogelijkheid het concept vorm te geven. Het samenkomen van een sterk ruimtelijk concept en het vormgeven ervan, het beslissen van de proporties, tactiliteit, etc. Het gebruik van een tweede schil (polycarbonaat, hout, metaal, textiel) vormt een belangrijke schakel in de gedaante van de objecten. In Floriac zien we metalen platen die het hout beschermen, inkaderen, verhullen. Mulhouse toont hoe het polycarbonaat niet enkel voor de schil van de wintertuin wordt gebruikt, maar ook als tweede laag voor de beglazing van de 'vaste' leefdelen (fig. 15).

Het thema 'masker' is in deze zin aanwezig in zowel het oeuvre van Loos als in dat van Lacaton & Vassal. Waarom gebruikt Loos nog gefineerd hout? Ook is het opmerkelijk dat Loos voor de dualiteit in zijn gevel een stenen fundament uitkiest, en niet het geheel wit maakt. In zijn tekst *Nacktheit* uit 1923 gaat hij in op dit thema:

*Beispiele: Holz kann mit Holz bekleidet (fourniert) werden. Eine Mauer kann gestrichen, tapeziert oder mit Stoff verkleidet werden. Aber die Mauerfarbe oder ein Ziegelmuster sind ausgeschlossen. Eisen darf nicht mit einer Metallfarbe, Holz nicht mit Holzfarbe gestrichen werden. Schließlich: Den menschlichen Körper kann ich mit allen Farben bekleiden, nur mit einer nicht: mit der Farbe des Fleisches. Und daher wirkt das fleischfarbene Trikot unästhetisch und unanständig.*<sup>8</sup>

Maskeren moet in deze context niet begrepen worden als verbergen, maar eerder als een verhulling die een verschil tussen twee (of meerdere) elementen op punt zet - zoals het masker van een toneelspeler in het theater zijn identiteit versterkt. Loos' *Raumplan* wint alleen bij het oproepen van contrasten tussen elementen van verschillende aard (kolom ten opzichte van kast, trap ten opzichte van vloer). Na het bouwproces voorzien Lacaton & Vassal vaak geen verdere afwerking van de materialen. Het aanwenden van een tweede schil toont desondanks de drang naar differentiatie tussen ruimtes.

De ruimtes in het ontwerp voor het huis van Tristan Tzara hebben voornamelijk relaties mét elkaar. Hoewel er een paar buitenruimtes zijn, duidelijk vormgegeven en in een geraffineerde gevel resulterend, zit de kracht van de woning vooral in de verhoudingen tussen de ruimtes, de overgangen, de uitdrukking van elke functie. In die zin is het huis van Tristan Tzara een in zichzelf gekeerd object - de verbinding (blik) met de buitenwereld is statisch, ingekaderd.

Lacaton & Vassal bereiken met hun architectuur kwalitatieve ruimtes binnen een klein budget, maar vooral interieurs die zich (noodzakelijk) onderscheiden van het exterieur. Het fragment in elk ontwerp krijgt een uitdrukking door de gebruiker, zij het een vaste ruimte, een mediërende ruimte - het 'tussen' krijgt betekenis door een zinvolle verbinding van interieur en exterieur.





Voetnoten

1. Gunnar Asplund, *Var arkitektoniska rumsuppfattning* (Our Architectonic Perception of Space) (1931), in: Michael Asgaard Andersen, *Nordic Architects Write, A documentary anthology* (2008), Routhledge, New York, pagina 325.
2. Gunnar Asplund, *Var arkitektoniska rumsuppfattning* (Our Architectonic Perception of Space) (1931), in: Michael Asgaard Andersen, *Nordic Architects Write, A documentary anthology* (2008), Routhledge, New York, pagina 326, Asplund gebruikt citaten van: Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918), C.H. Beck Verlag, München.
3. Ibid, pagina 327.
4. Karine Dana, *On Lacaton & Vassal: an attempt at a voiceover* (2012) in: *2G Obra Reciente / Recent Work of Lacaton & Vassal* (2012), Anne Lacaton, Philippe Vassal, Inaki Abalos, Editorial Gustavo Gili SL, Barcelona, pagina 17.
5. Anne Lacaton, Philippe Vassal, beschrijving van *Maison Floriac* (1993), <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25#>, geraadpleegd op 8 augustus 2013.
6. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), in: *Adolf Loos: Gesammelte Schriften* (2010), Adolf Opel, Braumüller Lesethek Verlag, Wenen, pagina 369.
7. Anne Lacaton, Philippe Vassal, beschrijving van *Social Housing Mulhouse* (2001-2005), <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19#>, geraadpleegd op 8 augustus 2013.
8. Adolf Loos, *Nacktheit* (1923), in: *Adolf Loos: Gesammelte Schriften* (2010), Adolf Opel, Braumüller Lesethek Verlag, Wenen, pagina 592.



Primaire bronnen

1. Gunnar Asplund, *Var arkitektoniska rumsuppfattning* (Our Architectonic Perception of Space) (1931), in: Michael Asgaard Andersen, *Nordic Architects Write, A documentary anthology* (2008), Routhledge, New York
2. Karine Dana, *On Lacaton & Vassal: an attempt at a voiceover* (2012) in: *2G Obra Reciente / Recent Work of Lacaton & Vassal* (2012), Anne Lacaton, Philippe Vassal, Inaki Abalos, Editorial Gustavo Gili SL, Barcelona
3. Anne Lacaton, Philippe Vassal, beschrijving van *Maison Floriac* (1993), <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=25#>, geraadpleegd op 8 augustus 2013.
4. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), in: *Adolf Loos: Gesammelte Schriften* (2010), Adolf Opel, Braumüller Lesethek Verlag, Wenen
5. Anne Lacaton, Philippe Vassal, beschrijving van *Social Housing Mulhouse* (2001-2005), <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19#>, geraadpleegd op 8 augustus 2013.
6. Adolf Loos, *Nacktheit* (1923), in: *Adolf Loos: Gesammelte Schriften* (2010), Adolf Opel, Braumüller Lesethek Verlag, Wenen

Secundaire bronnen

1. Ákos Moravánszky, Bernhard Langer, Elli Mosayebi, *Adolf Loos: Die Kultivierung der Architektur* (2008), gta Verlag, ETH Zürich, Zürich
2. Bart Verschaffel, *Van Hermes en Hestia, Over architectuur* (tweede vermeerderde uitgave, 2010), A&S/Books, Ghent University, Gent



Afbeeldingen

1. Vilhelm Hammershøi, *Støvkornenes dans i solstrålerne* (Stofdeeltjes dansen in zonnestralen), 1900
2. Voorgevel woning Tristan Tzara, Parijs, Adolf Loos, 1926
3. Voorgevel huis Latapie, Floriac, Lacaton & Vassal, 1993
4. Interieur villa Müller, Praag, Adolf Loos, 1930
5. Zicht van wintertuin op hoofdvolume, huis Latapie, 1993
6. Plan huis Latapie, 1993
7. Voorgevel huis Latapie, gealterneerde toestand, 1993
8. Zicht hoofdvolume naar wintertuin, huis Latapie, 1993
9. Snede woning Tristan Tzara, 1925
10. Fragment zuidgevel sociale huisvesting Mulhouse, Lacaton & Vassal, 2001-2005
11. Plan begane grond, Mulhouse, 2001
12. Plan eerste verdieping, Mulhouse, 2001
13. Foto interieur werkkamer Tristan Tzara, 1926
14. Foto interieur wintertuin, Mulhouse, 2006
15. Foto interieur Mulhouse, 2006
16. Foto interieur woonkamer Tristan Tzara, 1926



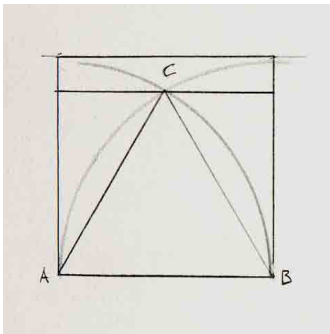
Het lichaam



A cornice only figures itself



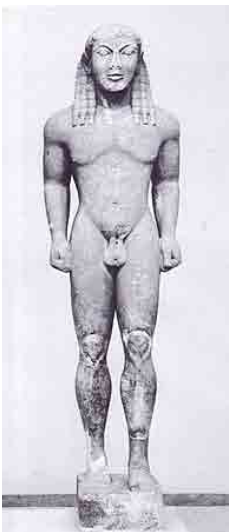
1



3



2



4



5

Het huis voor zijn zus in Sargans (kanton Graubünden, 1983, fig. 1) ontwierp Peter Märkli (°1953) in isolement. De Zwitserse architect werkte alleen in zijn atelier in een uithoek van Zürich aan de opdracht, alleen voor constructieve aspecten van het ontwerp raadpleegde hij buitenstaanders. Vergeleken met de hedendaagse houding om ontwerpvragestukken eerder in groepen op de lossen, komt Märkli's werkwijze vreemd voor. In een interview met Mohsen Mostafavi spreekt hij over de roman *La Noia* van de Italiaanse schrijver Alberto Moravia<sup>1</sup>, waarin het concept *noia* via de protagonist gedefinieerd wordt:

*The feeling of boredom originates for me in a sense of the absurdity of a reality which is insufficient, or anyhow unable, to convince me of its own effective existence... For me, therefore, boredom is not only the inability to escape from myself but is also the consciousness that theoretically I might be able to disengage myself from it thanks to a miracle of some sort.*<sup>2</sup>

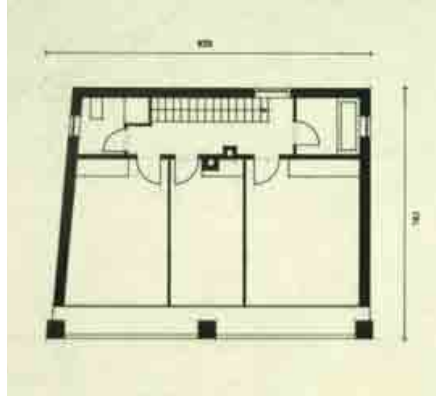
Een soort verveling, een van de positieve soort, scherpt de zintuigen van de protagonist. Märkli gebruikt lange periodes van nadenken om tot inzichten te komen; het zelf-reflectieve spoort hem ertoe aan een ontwerpvragestuk tot in haar beginsel te ontleden. Zoals we zullen zien, is de manier van omgaan met structuur, façade, kleur, verschijningsvorm doordrenkt van deze bewuste ontwerphouding.

Bij de woning voor zijn zus opteert Märkli voor een U-vormige schil die gesloten wordt door loggia's op de twee verdiepingen. De straatfaçade toont zich als een gesloten schil, met verschillende, asymmetrisch geplaatste vensters van verschillende grootte. De overgang straat-huis wordt georganiseerd door een zware, betonnen trap, die als aparte entiteit tegen het bouwvolume aangeschoven lijkt te zijn. Het huis opent zich aan de achterkant, daar waar de vensters groter en meer symmetrisch ontworpen zijn. Het doortrekken van de betonnen muren van de U-vorm, tesamen met de kolommen in het midden van de loggia's, geven het huis haar kuboid verschijningsvorm. Enkel het kelderraam verstoort de compositie, het is het enige element dat in deze façade dezelfde logica kent als de vensters in de U-vorm.

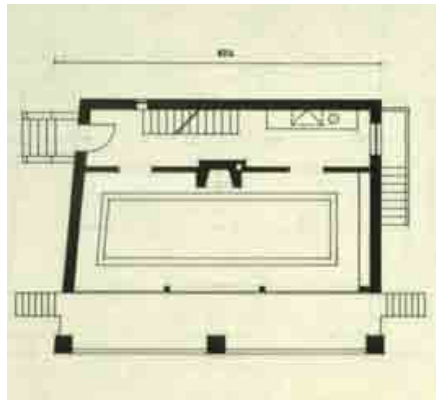
Märkli meent dat we ons momenteel 'auf eine Art kulturellem Nullniveau'<sup>3</sup> bevinden, hetgeen hem in zijn ontwerpprocessen sterkt te zoeken naar een aangemeten manier van uitdrukken, die bij onze tijd past. Deze instelling werd tijdens zijn studie architectuur aan de ETH in de jaren tachtig gevoed door de onvrede over 'sociale architectuur' die, volgens Märkli, *in se* het vormvragestuk buitenspel zet. Als 22-jarige student komt hij in contact met de beeldhouwer Hans Josephsohn. Het vormt de aanleiding van één van de hoofdthema's van Märkli's werk: hoe kunnen architectuur en beeldhouwkunst een waardige uitdrukkingsvorm voor onze tijd bewerkstelligen?

Hoewel Märkli een proportiesysteem gebruikt (een hybride vorm tussen de Gouden Snede en het Triangulum, fig. 3) en een voorliefde voor een rationaal geometrisch systeem schijnt te hebben, is hij niet zozeer bezig met symmetrie en een zogenaamde

A cornice only figures itself



6



7



8



9

‘ideale compositie’, maar eerder met de articulatie van evenwicht en spanning in een gebouw. Deze gedachte illustreert hij aan de hand van twee sculpturen, zijnde het beeld van Polymedes van Argos en een jonge man uit Athene (fig. 4, 5).<sup>4</sup> Hoewel de twee beeldhouwwerken stilistisch overeen lijken te komen, ziet men op tweede gezicht een duidelijk verschil. Daar waar de sculptuur uit Delphi een stap naar voren lijkt te willen zetten, het lichaam onder spanning brengend, is het beeld van de jonge man eerder statisch, de handen eveneens gebald tot vuisten, maar met gestrekte arm. Om dit onderscheid te kunnen zien, meent Märkli, is het verwerken van de visuele informatie niet genoeg. Om het onderscheid tussen de sculpturen werkelijk waar te kunnen nemen, is een *lichamelijke waarneming* nodig. De toeschouwer herinnert zich via zijn lichaam (dat wil zeggen, de spieren) het verschil tussen de twee houdingen, en reageert bijgevolg anders op elke sculptuur.

Het gebruik van materiaal en proporties in Märkli’s architectuur wil juist deze intuïtieve, lichamelijke waarneming verwezenlijken. Als we met deze ideeën voor een tweede keer het huis voor zijn zus bekijken, zien we een ander beeld. We zien niet zozeer drie gelijkende façades, één afwijkende, waarmee de grondplannen (fig. 6, 7) overeenstemmen. De kolommen aan de zuidkant, die de loggia’s symmetrisch in twee delen, zijn niet afgelijnd op de structuur van de ruimtes van het huis. Het betreden van de aparte kamers kent weer een andere logica. Deze drie beslissingen hebben een sterke axialiteit tot gevolg, waaraan het smalle volume haar ruimtelijkheid ontleent. De zuidgevel kent in verticale zin drie logica’s. Op het niveau van het maaiveld vormt de half verzonken kelder, tesamen met de balustrade van de eerste loggia een sokkel. Op de eerste verdieping herkennen we dezelfde balustrade, hier ondersteund door een doorlopende vloerplaat. De kroonlijst wordt gevormd door dezelfde tekening als de balustrades, enkel in een verschaalde vorm. Het is overigens de eerste keer dat Märkli beton niet enkel gebruikt vanwege de constructieve mogelijkheden, maar ook vanwege de sculpturale uitdrukking die hij in deze façade weet te bereiken.

De dimensionering is door Märkli’s hybride proportiesysteem bepaald, dat de twee belangrijkste verhoudingen uit de Gulden Snede en het Triangulum (resp. vijfachtste en zevenachtste), combineert tot de verhoudingen 1:8, 1:16, 1:32 etc. Het ondersteunt, als zuivere onderlaag, de zoektocht naar een sculpturale spanning, een onvolmaaktheid die de bezoeker visueel en lichamenlijk waarneemt.

In één van de ontwerpschetsen van Märkli zien we, naast het uitproberen van een andere verdeling van de elementen in de gevel, een sculptuur van Josephsohn opduiken. Uiteindelijk worden twee sculpturen van de beeldhouwer als kapittels op de kolommen in de zuidfaçade aangebracht. Het gaat Märkli niet om het ‘integreren’ van moderne kunst in de architectuur, maar om het benadrukken van de asymmetrie van de façade, zoals het vierkante reliëf in de balustrade, dat de horizontaliteit van het geheel doorbreekt. De sculpturen van Josephsohn worden daarmee op dezelfde manier behandeld als de andere elementen.

A cornice only figures itself



10



11



12



13



14

Hoewel de ontwerpen Corso Italia (Milaan, 1953, fig. 11) en Il Girasole (Rome, 1950, fig. 12) van de Italiaanse architect Luigi Moretti (1907-1973) bekend zijn bij een groter publiek, blijft zijn theoretisch werk opvallend genoeg onbekend. In 1950 richt hij het tijdschrift *Spazio* (fig. 13) op, als aanklacht tegen het ontbreken van een expressieve uitdrukking in de architectuur, tegen de modernistische, utopische opvatting van ‘het ideale’ en vooral als pleidooi voor een architectuur die haar grenzen opzoekt.<sup>5</sup>

*Valori della Modanatura* (in het Engels vertaald als ‘The Value of Profiles’), een tekst van Moretti uit 1952, beschrijft de architect de kroonlijst als vergeten element. De kroonlijst werd, tesamen met haast alle ‘klassieke elementen’, na het Neoclassicisme overboord gegooid als onnodig ornament. De vormentaal van de Antieken werd eindeloos verornamenteerd, en verwerd hiermee tot een lege herhaling van nietszeggende vormen. Moretti toont zeer overtuigend aan dat juist de kroonlijst het enige element is dat niet-figuratief werkt in de antieke architectuur. De pilaster en de architraaf representeren een functie, die van de statica. De kroonlijst daarentegen beeldt enkel zichzelf uit, en is daarmee een pure uitdrukkingvorm.

De gedachtegang die Moretti in zijn tekst ontwikkelt steunt op het argument dat kroonlijsten in principe het ‘geometrische skelet’ van de figuur van een gebouw benadrukken, en dit vanuit elke mogelijke hoek. Hij concludeert dat de kroonlijst precies de unieke syntax van de architecturale ruimte omlijnt:

*Thus cornices have the value of elements of transition, of conjunction, between one time and another, among one space and another. Naturally, the spaces/times of a building, not being only, as in a purely plastic work, determined by the lyrical logic of the form, but being conditioned ab imo by a substratum or at least a constructive suggestion, have also to coincide with the spacings of structural significance.*<sup>6</sup>

Moretti trekt de mogelijkheden die een kroonlijst in zich draagt, dus verder dan enkel het visuele. Hij spreekt niet over een gecombineerde visuele en lichamelijke ervaring via inherente sculpturale kwaliteiten, zoals Märkli propageert, maar over het tijdsaspect van het element. Hij vervolledigt dit argument door te stellen dat de kroonlijst in staat is een ‘objectieve realiteit’ in zich op te nemen. Moretti verbindt deze gedachte met zijn opvatting over de kunsten:

*[...] a work of art is such, inasmuch as it conveys and condenses in itself a sense of reality and concreteness that no other element in the world of nature succeeds in possessing.*<sup>7</sup>

Een didactische opdeling van de kunsten is in Moretti’s ogen een van de redenen voor het ontbreken van een precieze, passende uitdrukkingvorm in de architectuur. Märkli stelt helder dat voor hem architectuur altijd de manier van uitdrukken is geweest, maar dat de opdeling van beeldhouwkunst en architectuur hem vreemd voorkomt. Zoals Moretti spreekt ook Märkli van de mogelijkheden en problematieken van de architectuur ten opzichte van ‘de natuur’, maar vanuit een andere toonaard:

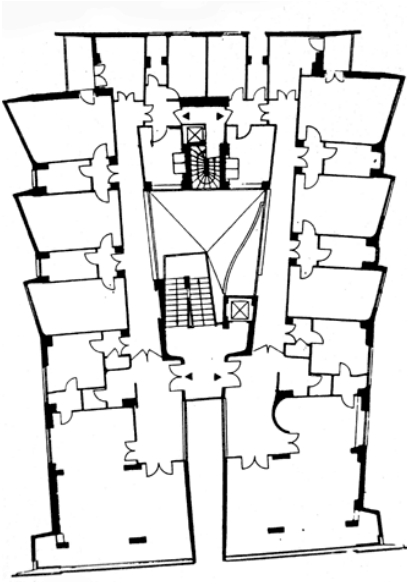
A cornice only figures itself



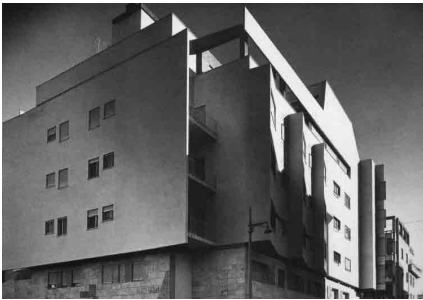
15

The form of a cornice conveys the reasons for a facade, and reveals it vehemently.

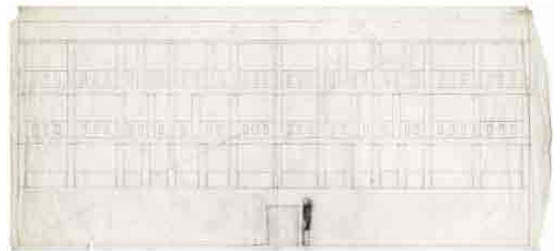
20



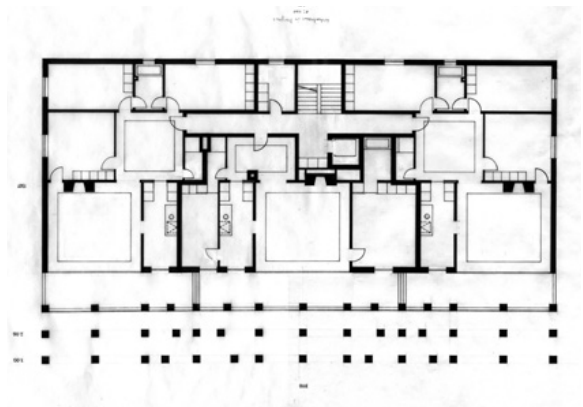
16



17



18



19

*'One cannot imagine eating an apple painted by Cézanne because it is more than an apple.' The task of the architect bears a parallel to Cézanne's rendering of nature into artifice. He can look to nature but he cannot copy it, as he recognizes that architecture is an artificial profession. Hence the difficulty lies in articulating the artifice's approximation of nature - not its copy.<sup>8</sup>*

Waar Moretti spreekt van de mogelijkheid dat een kunstwerk op een bepaalde manier een realiteit verdicht, dat wil zeggen: in zich opneemt en uitstraalt (en bijgevolg de natuur overstijgt), heeft Märkli het over een benadering van de natuur simultaan met het diepe bewustzijn van het artificiële karakter van de architectuur. Hoewel beide architecten de elementaire scheiding kunst-natuur maken, spreken de houdingen hiertegenover een andere taal. Wellicht heeft dit te maken met de verschillende tijdsomstandigheden. Zowel Märkli als Moretti hebben een grondige kennis van de architectuurgeschiedenis, en lezen deze ook op een gelijkaardige manier. Er wordt gezocht naar het *waarom* achter de vormen, de mogelijkheden van architecturale elementen, wat zij in zich dragen, om tot een waardige uitdrukkingvorm te komen.

Het architectonische werk van Moretti wordt klassiek opgedeeld in een voor- en naoorlogse periode. Il Girasole (fig. 16, 17) vormt echter voor een stilistische indeling een probleem. Er zijn duidelijk zichtbare invloeden vanuit het Italiaanse Rationalisme, maar ook vanuit de Internationale Stijl. Hoewel deze stilistische begrippen überhaupt enige diepgaande, niet-vooroordelende analyse onmogelijk maken, toont het de complexiteit van de vormtaal.

De bewoner betreedt het binnenhof, van waaruit alle appartementen ontsloten worden, tussen twee delen van de tweeverdiepingshoge sokkel door. Elk appartement vormt telkens een helft van de planfiguur van elke verdieping. De appartementen zijn eerder klassiek opgebouwd; een toegang leidt naar het woongedeelte, een gang verbindt alle meer private ruimtes, in de langsrichting van het volume. Deze twee verschillende soorten ruimtes krijgen in de gevel aan andere uitwerking, alle woonkamers maken deel uit van het veld tussen de sokkel en kroonlijst, die tezamen haast een derde uitmaken van de totale gevel. De privateren ruimtes krijgen een homogener uitdrukking, uitzicht op een rustigere straat. Elke wand met uitzicht wordt licht verdraaid ten opzichte van de logica van het planfiguur.

Moretti ontwerpt elke gevel anders, het zijn als schillen die per deel van het plan anders reageren op de aard van de achterliggende kamers, maar uiteindelijk één volume uitdrukken. Elke overgang naar een ruimte die meer privacy onderschrijft, wordt door het lichaam op een eigenzinnige wijze geënceneerd. Zo neemt de façade vele richtingen in zich op, en ontleent zo karakter aan elke ruimte van het appartement. De voorgevel kent duidelijk een kroonlijst, een verdikking van het element dat elke verdieping markeert (fig. 12), met een verspitsing ten hoogte van de ingang op het maaiveld, dat deze overgang benadrukt. Bij de andere gevels vervormt deze kroonlijst zich tot een verdiepingshoge muur, een afbakening van een dakterras, etc.



A cornice only figures itself

‘Skulptural’ ist ein Begriff aus der Bildhauerei. In der Architektur spricht man von plastischen Wirkungen. Der rechte Winkel wird ja immer wieder in Frage gestellt.



22



23



21



24

Het niet-raken van de twee massa's in de voorgevel, zet een spanning op het volume, wat versterkt wordt door de overkraging van alle woonkamers ten opzichte van de tweeverdiepingshoge sokkel. Het betreden van het binnenhof schrijft een comprimering voor, het binnenhof is met luxe materialen uitgewerkt (de royale appartementen werden voor de Italiaanse bourgeoisie ontworpen), een open ruimte die de bewoner verder naar zijn woning leidt.

Het verder laten lopen van zowel de voorgevel als de achtergevel ten opzichte van de planfiguur, benadrukt Moretti's principes van het onder spanning zetten van het volume ten opzichte van de schil. De overgang straat-appartement kent zo'n principe, het gehele appartement wordt middels deze overdimensionering benadrukt, en geeft de private kamers een duidelijke geborgenheid. Moretti opteert ervoor om per soort ruimte ook een ander soort opening te gebruiken, de woonkamers hebben de grootst mogelijke opening, bij de private kamers gaat het om het contrast muur-venster, en bij het dakterras is er eerder sprake van een uitsnijding dan van een leemte.

Op welke manier verhouden planfiguur en gevel zich in de ontwerpen van Märkli? In 1986 bouwt de architect een *Mehrfamilienhaus* (het woord 'appartementsgebouw' is hier niet op zijn plaats) in Sargans (fig. 18, 19, 24), dezelfde plaats als het huis voor zijn zus. De twee ontwerpen kennen dezelfde ontwerpstrategie, hoewel het volume in Sargans een subtielere uitwerking kent. Als eerste valt op dat Märkli geen kleur meer gebruikt om het verschil tussen de loggiafaçade en de rest van de U-vorm (fig. 23) te benadrukken. Hetzelfde proportiesysteem wordt gebruikt, waarbij de tekening van de balustrades verandert in een rechthoek (fig. 22) en het reliëf wordt vlakker, waardoor de minieme verschillen tussen de verschillende delen een sterkere uitdrukking krijgen. Zo tekent Märkli een extra lijn aan de bovenzijde van elke kolom, als een herinnering aan een kapiteel. Het dragende element heeft voor hem weinig te doen met de statica, maar met de uitdrukking ervan ten opzichte van het gebouw en de plaats:

*Der Architekt hat einen gestalterischen Willen, das heißt, er bemisst die architektonischen Elemente aufgrund anderer Kriterien als der Ingenieur. Ich habe kürzlich festgestellt, daß die Studenten keinen Sprachschatz besitzen, um architektonische zu beschreiben. [...] Jedes vertikal stützende Element war eine Stütze, wurde also mit einem Wort aus der Ingenieursprache bezeichnet, absolut unarchitektonisch. Es fehlten Termini wie Säule oder Pfeiler, es gab nur die Stütze.<sup>9</sup>*

Het niet af kunnen lezen van de positionering van een ruimte in de gevel, wordt in dit project doorgetrokken tot op het niveau van een gehele woning. Elke verdieping telt drie woningen (fig. 19), waarvan de middelste de enige woning is die enkel van de zuidgevel licht krijgt. De ontsluiting naar de woningen toe kent een gang, de woningen zelf niet meer. Het zijn schakelingen van vierkanten en rechthoeken, de ruimtelijkheid ontstaat, net zoals bij het vroegere project in Sargans, door de axiale zichtlijnen (fig. 23). De planfiguur is een tekening die speelt met het oog. De ordening van de kolommen, de schakeling van de ruimtes, het oog zoekt naar een logica binnen de opdeling in het volume.

A cornice only figures itself



26



27



28



29

In de *suburban sprawl* van Sargans besliste Märkli een gebouw neer te zetten met een grotere korrel, een huis met een publiek karakter, representatief.<sup>10</sup> De ruimtes op het maaiveld zijn dan ook geen woningen, de inkomhal is met ruwe materialen vormgegeven, pas bij het betreden van de woningen sensibiliseert de omgeving – gepleisterde muren, vloeren uit marmer en hout. De ordening van de woningen noemt Märkli flexibel, het gaat hem niet om de mogelijke herverdeling van het plan (iets wat volgens hem in realiteit haast voorkomt) maar om de proportie van de ruimtes die tonen dat ze onderling verwisseld kunnen worden.

In de inkomhal van het gebouw hangt er een sculptuur van Josephsohn (fig. 26), dat de ruwe sfeer van het meer publieke kracht bijzet. De mening van de beeldhouwer is uiterst belangrijk in Märkli's ontwerpproces. Hoewel Josephsohn geen ruimtelijke voorstelling krijgt bij het lezen van planfiguren, is zijn mening voor de uitwerking van Märkli's gevels zinvol. Hier onderzoekt de architect samen met de beeldhouwer de mogelijkheden van een façade, in sculpturale zin, gesneden op de waarneming van de toeschouwer.

Märkli's ontwerp blijft binnen een orthogonaal systeem. De spanning tussen buiten en binnen wordt gegenereerd door de ordening van kolommen (zuilen?) en de kamers van de woningen, ze bewegen zich als mogelijkheden binnen de eenheid van de buitengevels. In Il Girasole volgt de uitwerking van de opeenvolging van ruimtes de structurele logica, en doet de uitwerking van een deel (opening, toegang, kamer) een uitspraak over het volume, welke haar uitdrukking en richtingen krijgt door de gevels. Bij Moretti betekent het betreden van het gebouw een comfortabele ruimte binnenstappen, een ruimte die maat en textuur krijgt die een voorbode is van de daadwerkelijke appartementen. Bij Märkli ligt deze grens bij het binnenstappen van een woning. De spanning tussen binnen en buiten, tussen de verschillende overgangen, werkt Moretti uit met behulp van de massa van het bouwvolume, die soms boven de bezoeker lijkt te zweven, en soms deel van het parcours van de bezoeker wordt.

De verschillende ontwerphoudingen hebben deels te maken met een talig verschijnsel. Märkli beroept zich op het begrip *Gestalt* - het gaat om het feit dat de verschillende delen van een vorm, meer betekenen dan de som van de vormen:

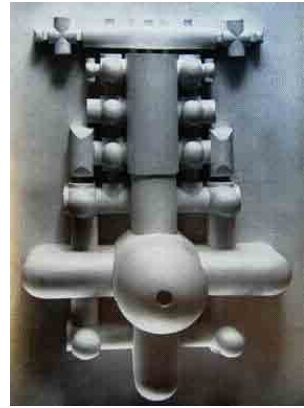
*Bei Bildern spricht man von Komposition, bei der Architektur würde ich eher, von außen her gesprochen, das Wort Gestalt dagegen setzen. Denn die Gestalt ist keine Form, sondern die Gestalt fügt sich, beispielsweise aus vertikalen und horizontalen Elementen, oder eine Gestalt bildet sich, indem eine Ebene Öffnungen bekommt.*<sup>11</sup>

De precisie waarmee Germaanse talen (in het bijzonder het Duits) zich kunnen uitdrukken hangt samen met de enorme rijkheid aan woorden die steeds voor een specifiek begrip gebruikt kunnen worden. In de Romaanse talen werkt dit op een andere manier.

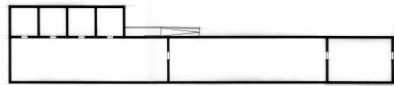
A cornice only figures itself



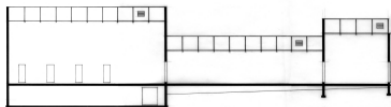
30



33



31



32

Woorden zoals ‘proportion’, ‘rapport’ of ‘conception’, krijgen in het Nederlands meerdere vertalingen. De mogelijkheden liggen in die zin verborgen in het woord, en daarmee in het denken van de ontwerper (of beschouwer). Hier dient het als verklaring van de verschillende ontwerphoudingen met betrekking tot de gevel.

De nevenschikking van architecturale elementen, en precies degene die de puurheid of rationaliteit van een gebouw uitdagen, vormen een inspiratiebron voor Märkli. De S. Giusta in Bassana (fig. 27) kent deze nevenschikkingen, de asymmetrie binnen de voorgevel gebeurt binnen een hiërarchisch systeem, de stapeling van een tweede soort elementen, die het geheel verstoren, toont de vormelijke complexiteit van de idee.

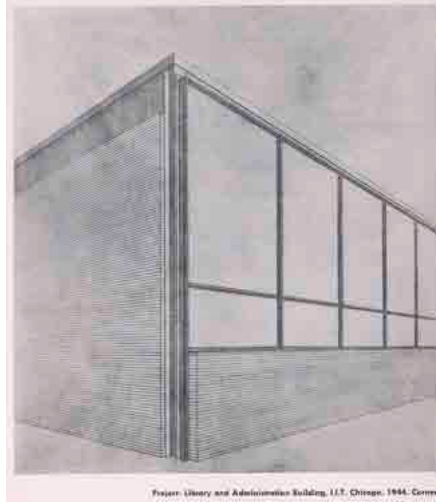
Märkli gaat uit van een volume, een massa, die hij proportioneert en indeelt, transformeert, uitholt. Tweedimensionale tekeningen projecteert hij op het volume, als reliëf gebruikt, die het hele lichaam overspannen, en de spanning tussen de ruimtes en de gevels onderschrijft. Moretti is zich bij het ontwerpen bewust van elke mogelijke ontwerpoplegging per ruimte. Er wordt een uitspraak gedaan over het volume, over betreden, over contrasten. Elke ruimte krijgt een eigen uitdrukking, die een relatie tot het geheel heeft, maar altijd een eigen logica kent. De uiteindelijke kwaliteiten van een gevel, bijvoorbeeld de *chiascuro*, is dan ook van een andere aard. Bij Märkli gaat het niet om het dramatiseren, maar eerder om contrasten en nuances zodanig uit te werken, dat deze de proporties ondersteunen en daarmee een complex beeld waargenomen kan worden (bijvoorbeeld fig. 22). Moretti hanteert het begrip om de leesbaarheid van zijn architectuur te vergroten, het gewicht van de delen te benadrukken, zoals in het ontwerp voor de Casa Astrea (1951, fig. 21).

In *Strutture e Sequenze di Spazi* (Structures and Sequences of Spaces), een tekst die opduikt in de *Spazio* van 1953, behandelt Moretti de complexe verhouding tussen de interne ruimte en architecturale elementen. Hij meent dat de mogelijkheden oneindig en tegelijkertijd rigide zijn, Moretti is ervan overtuigd (mede door goede contacten met leden van de faculteit Wiskunde aan de Universiteit van Rome) dat elk ontwerpvoorbeeld, welke we meestal als een optimaliseringsvoorbeeld bekijken, mogelijke antwoorden kent die zich als familieleden tot elkaar verhouden, theoretisch dezelfde topologie kunnen kennen, maar zich spreiden als punten in een veld.<sup>12</sup> Uit deze mogelijkheden ontwerpt de architect verder, het ontwerp groeit niet, maar wordt vormgegeven door de keuzes van de architect. Elk gebouw, in Moretti's woorden, is zowel een fysieke realiteit als een ideale representatie. In de tekst onderzoekt Moretti de verhoudingen van de sequentie van ruimtes, over de verschillende delen van een ruimtelijke eenheid (fig. 33). Het gaat over het begrijpen van een ritmische cadans, de verwondering bij het doorkruisen van verschillende ruimtes in de Sint-Pietersbasiliek. Elke opeenvolging kan grafisch worden voorgesteld als cirkels wier straal steeds overeenkomt met het zwaartepunt van het volume. Moretti past deze methode toe op de Villa Rotonda, en komt tot een ratio van 3:2:5, een verhouding die in elk architecturaal element terug blijkt te komen. Deze zijn, volgens Moretti, op pure intuïtie tot stand gekomen, omdat in Palladio's tijd niets met betrekking tot verhoudingen werd uitgerekend.<sup>13</sup>

A cornice only figures itself



34

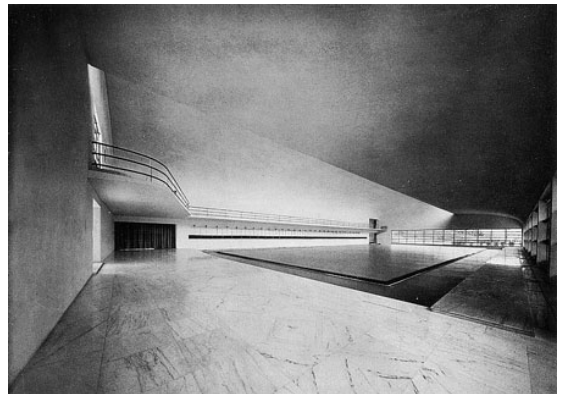


Freजर Library and Administration Building, I.I.T., Chicago, 1964. Corrie

35



36



37

In zijn tekst uit Moretti zware kritiek op Mies van der Rohe. Vertrekkende van een constructief volume, dat geen geometrische profilering kent, wordt ruimte in Mies' ontwerpen bijgevolg gedissocieerd. Het gevolg is, volgens Moretti, een '*fogged spatiality, of crude visual positivism indurated in a romantic formal mist*'.<sup>14</sup> Deze kritiek is te begrijpen als we de behandeling van de overgang interieur-exterieur observeren, die in een modernistische vormentaal reduceert werd tot een vloeiende overgang. Het is juist deze overgang die een belangrijk deel van de architectuur uitmaakt: het insceneren of vormgeven ervan geeft het architecturale object haar zin en kracht. Als we daarentegen bijvoorbeeld de hoekoplossingen van de onderwijsgebouwen op de IIT campus bekijken (1946, fig. 35, 36), zien we dat Mies van der Rohe zeer precies omgaat met architecturale elementen. Ze worden dusdanig geherinterpreteerd en ontworpen dat hun verschijningsvorm, hoewel gereduceerd, het gebouw juist wel een profilering geeft en ruimtes op verschillende (vernieuwende) wijzen met elkaar associeert - deze situaties zijn haast maniëristisch te noemen.

Een sequentie van ruimtes is het schema voor La Congiunta, een huis voor sculpturen van Hans Josephsohn, ontworpen door Märkli in 1992 (Giornico, fig. 31, 32). De enfilade toont in vier delen werken uit het oeuvre van de beeldhouwer. Het werk is chronologisch verdeeld over de ruimtes, op de vier kleine niches naast de derde ruimte na, waar bronzen afbeeldingen uit verschillende periodes hangen. De werken zijn asymmetrisch ten opzichte van de hoofdas uitgesteld, de ruimtes zelf onderscheiden zich enkel in hoogte en diepte. De eerste ruimte is de kleinste, wordt door de hoogte echter als kubus ervaren. De twee volgende ruimtes zijn plangewijs even groot, maar de derde ruimte is hoger dan de middelste. Het gebouw is opgetrokken uit in situ gegoten beton, zonder isolatie. Bezoekers hebben de mogelijkheid het huis te betreden nadat ze de sleutel in het dorpscafé opgehaald hebben.

Het lijkt een simpele geste, een enfilade van drie ruimtes die zich enkel in hun proporties onderscheiden, maar het onderschrijft precies hoe Märkli de verhouding tussen beeldhouwkunst en architectuur ziet. Het gaat om een asymmetrische 'dialoog', hoe het gebouw reageert op de plasticiteit van de werken. Het feit dat het materiaal binnen en buiten dezelfde is, enkel door verwerking een iets andere kleur krijgt, verscherpt de waarneming van de bezoeker om de sculpturen van Josephsohn in zich op te nemen.

Het licht is in elke ruimte anders, de proporties geven elke kamer een andere ruimtelijkheid. Bij het verlaten (fig. 34, 39) merkt men dat het geheel complexer is dan het simpele concept doet vermoeden: het lichaam strekt zich uit op het einde van een grasveld, de topografie van de plaats benadrukkend. Het geheel komt overtuigend homogener voor als de verscheidenheid van de binnenkamers doet vermoeden.

Zoals beschreven ontwerpen beide architecten vanuit de overtuiging dat de menselijke waarneming het architecturaal object (lichaam) vormgeeft. Als we Märkli's projecten op deze manier lezen, is wellicht het woord proportie - in de breedste zin van het woord - treffender.



A cornice only figures itself

It seems that we moderns have forgotten the laws of the sequences of internal volumes. We shall have to conquer space as a lively, sensible element, and that not by faithful extrapolation of graphic symbols.

38



39



40

Het onderzoeken van de *verhouding* van de mens tot het volume, tot de kamer, uiteindelijk tot de architecturale elementen is hoe zijn architectuur een sterke uitdrukking krijgt. Het begrip verhouding is hier niet enkel op een zuiver driedimensionale manier te begrijpen; Märkli's architectuur doet zeer fijne uitspraken over textuur, tactiliteit en grafiek die onlosmakelijk verbonden zijn met zijn opvatting over beeldhouwkunst. Met andere woorden, de besproken objecten getuigen allen van een sterke wisselwerking tussen een visuele en lichamelijke waarneming: de waarnemer (of bewoner) wordt immer uitgedaagd en beladen met een ruimtewerking die laag per laag de gehele typologie vormt.

Hoewel Moretti's gerealiseerde ontwerpen ook een sterke overtuiging van de werking van de visuele waarneming tonen, is deze overtuiging helder terug te leiden naar zijn (persoonlijke) lezing van de architectuur uit de Renaissance en Antieke Tijd. De logica van de besproken objecten toont hoe Moretti vanuit zijn theoretische standpunten een uitdrukking zoekt die het bouwlichaam op een unieke manier beschrijven kan. Deze observatie gaat, het moet haast niet gezegd, verder dan enkel het gebruik van een sokkel en een kroonlijst - wat overigens bij Märkli ook het geval is. Horizontaliteit, verticaliteit, sequentie van ruimtes, overgangen van publiek naar steeds privater ruimtes: elk thema wordt verbonden met de idee van geometrische profilering (syntax) en bijgevolg het tonen van de zin en reden van het element.

Het omschrijven van de kroonlijst als een element die juist enkel zichzelf uitbeeldt, is een zeer waardevolle observatie. Het vindt dan ook zijn legitimatie in de voorbeelden die Moretti aanhaalt - alsook de idee van de sequentie. Bijzonder is hoe het denken over deze elementen zodanig verandert, dat ze weer opgenomen kunnen worden in een vormenvocabularium, daar ze de connotatie van 'klassiek' verliezen. Of, anders gezegd, het gebruik ervan niet meer geanalyseerd kan worden als het aanwenden van een stijl, juist omdat het deze classificatie achter zich laat. De problematiek die zich hier echter openbaart, is dat de vraag *hoe* deze concepten uiteindelijk vormgegeven kunnen worden deels onbeantwoord blijft in de architectuur van Moretti. De concreet waarneembare verschijningsvorm heeft natuurlijk, zoals beschreven, een logica. Waarom het object precies deze verschijningsvorm heeft, blijft echter cryptisch. In die zin refereert de architectuur van Märkli naar zichzelf: beeld en afbeelding zijn vanuit de logica in het ontwerpproces één-op-één terug te vinden in het architecturale object.

A cornice only figures itself

Voetnoten

1. Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 8.
2. Ibid, pagina 8.
3. Gesprek Peter Märkli en Peter Melli in: Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 197.
4. Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 11.
5. Thomas Stevens, inleiding bij de Engelse vertaling van Luigi Moretti, *Valori della Modenatura* (The Value of Profiles) (1951), in Spazio 6., December/April, in: *Oppositions* 4 (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge, pagina 110.
6. Luigi Moretti, *Valori della Modenatura* (The Value of Profiles) (1951), in: *Oppositions* 4 (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge, pagina 112-114.
7. Ibid, pagina 114.
8. Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 11.
9. Gesprek Peter Märkli en Peter Melli in: Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 195.
10. Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 81.
11. Gesprek Peter Märkli en Peter Melli in: Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen, pagina 19
12. Thomas Stevens, inleiding bij de Engelse vertaling van Luigi Moretti, *Valori della Modenatura* (The Value of Profiles) (1951), in Spazio 6., December/April, in: *Oppositions* 4 (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge, pagina 111.

A cornice only figures itself

13. Luigi Moretti, *Strutture e Sequenze di Spazi* (Structures and Sequences of Spaces) (1952), in: *Oppositions 4* (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge, pagina 134.

14. Ibid, pagina 138.

A cornice only figures itself

Primaire bronnen

1. Peter Märkli en Mohsen Mostafavi, *Approximations* (2002), Architectural Association, Londen
2. Inleiding van Thomas Stevens bij de Engelse vertaling van *Luigi Moretti, Valori della Modenatura* (The Value of Profiles) (Spazio 6, 1951), in: *Oppositions 4* (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
3. Luigi Moretti, *Valori della Modenatura* (The Value of Profiles) (Spazio 6, 1951), in: *Oppositions 4* (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
4. Luigi Moretti, *Strutture e Sequenze di Spazi* (Structures and Sequences of Spaces) (Spazio 7, 1952), in: *Oppositions 4* (1974), Architectural magazine, Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge

Secundaire bronnen

1. Chantal Imoberdorf en Peter Märkli, *Märkli Professur an der ETH Zürich, 2002-2012* (2012), Hochparterre, Zürich
2. Maarten Doorman, *Art in Progress, A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde* (2003), Amsterdam University Press, Amsterdam
3. Manfredo Tafuri, *Il sogetto e la maschera* (The subject and the Mask) in: *Oppositions 11* (1977), Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
4. Jacques Guillerme, *The Idea of Architectural Language: A Critical Inquiry* (1977), in: *Oppositions 10* (1977), Institute of Architecture and Urban Studies in New York, MIT Press, Cambridge
5. Connie Palmen, *De Wetten* (1991), Uitgeverij Prometheus, Amsterdam



A cornice only figures itself

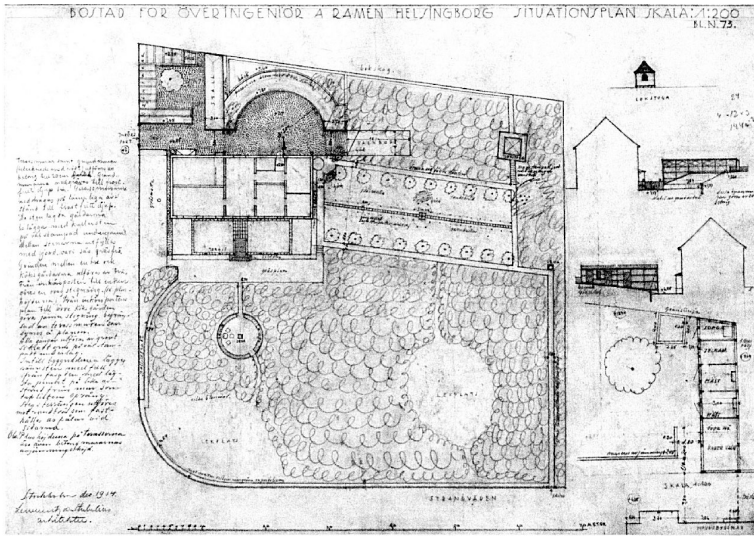
Afbeeldingen

1. Voorgevel Haus Hobi, Sargans, 1983
2. Achterzijde Haus Hobi, Sargans, 1983
3. Hybride proportiesysteem Peter Märkli
4. Polymedes van Argos uit Delphi, 580 v.C.
5. Jonge man uit Athene, 600-400 v.C.
6. Plan eerste verdieping Haus Hobi, Sargans, 1983
7. Plan begane grond Haus Hobi, Sargans, 1983
8. Schets Märkli Haus Hobi, Sargans, 1983
9. Kolom met sculptuur van Hans Josephsohn, Haus Hobi, Sargans, 1983
10. Kroonlijst Haus Hobi, Sargans, 1983
11. Corso Italia, Rome, 1953
12. Il Girasole, Rome, 1950
13. Cover Spazio no. 7, 1953
14. Schets Märkli voor Firmenneubau Synthes, 2012
15. Buste, Michelangelo
16. Typisch grondplan Il Girasole, Rome, 1950
17. Zij- en achtergevel Il Girasole, Rome, 1950
18. Voorgevel Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
19. Typisch grondplan Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
20. Zinsnede *Valori della Modanatura*, p. 121, Spazio, 1953
21. Detail toegang Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
22. Perspectief woning Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
23. Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
24. Casa Astrea, Rome, 1951
25. Zinsnede uit een interview uit *Approximations*, p. 197,
26. Inkom Mehrfamilienhaus, Sargans, 1986
27. S. Giusta, Bassana, 1257
28. Achtergevel Haus Kühnis, Trübbach/Azmoos, 1982
29. Detail ingang Firmenneubau Synthes, Solothurn, 2012
30. Detail midden La Congiunta, Giornico, 1992
31. Planfiguur La Congiunta, Giornico, 1992
32. Langssnede La Congiunta, Giornico, 1992
33. Illustratie Strutture e Sequenze di Spazi, Spazio, 1953
34. Blik op La Congiunta, Giornico, 1992
35. Ontwerptekening gebouw IIT campus, 1945
36. Kolom IIT campus, 1946
37. Perspectief Casa delle Armi i Roma, Rome, 1936
38. Zinsnede uit *Strutture e Sequenze di Spazi*, p. 138, Spazio, 1953
39. Terugblik La Congiunta, Giornico, 1992, eigen foto
40. Betreden La Congiunta, Giornico, 1992, eigen foto

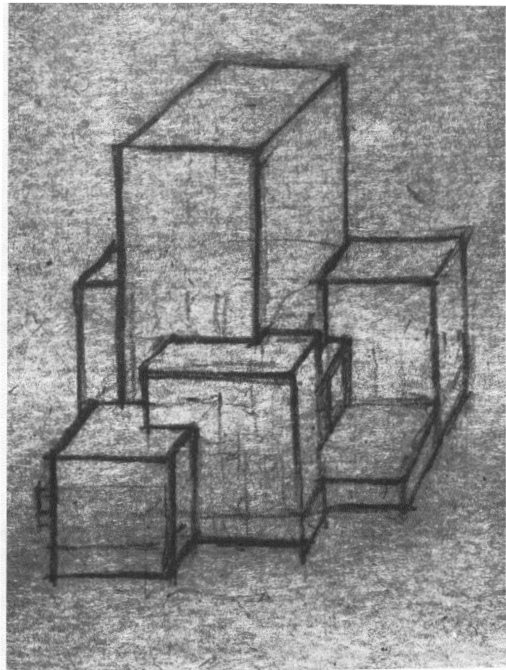


Het detail

# Stilte misleidt nooit



1



2

*Hij spreekt over de plaats rondom een gebouw. De bouwtekeningen getuigen van een stijl die met de tijd verandert. [...] Terugkerende thema's, die hij doorheen de tijd is tegengekomen, hebben minder met een stijl te doen, maar eerder met de herinnering aan een reële plek die hij is tegengekomen. Dit leidt ertoe dat zijn gebouwen moeilijk te vergelijken zijn, onmogelijk om ze op een andere plek te herscheppen.*<sup>1</sup>

Het begrijpen van de architectuur van Sigurd Lewerentz (°1885-†1975) veronderstelt een belangrijke vraag: ontstaat er een ruimte, of een plek? De ontwerpen werken zo sterk met de omgeving en zijn haast altijd als object in het landschap geplaatst, dat de eigenlijke ruimtes niet meer van hun plek weg te denken zijn. De Zweedse architect was een 'echte bouwer', een paar projectbeschrijvingen (in de technische zin) zijn de enige residuen van talige aard. Het gebouwde werk spreekt voor zich.

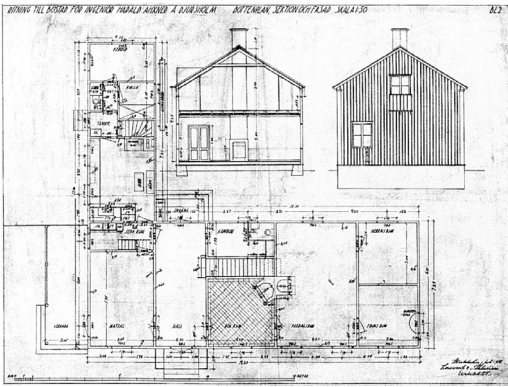
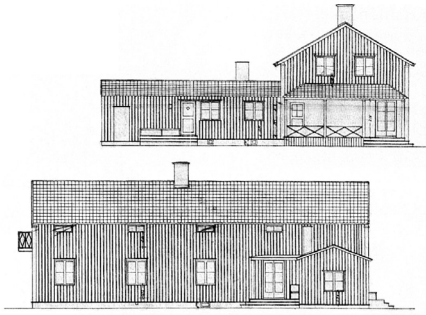
In Lewerentz' vroege werk openbaart zich de zoektocht naar een vormentaal, een handschrift, en hoe architectuur betekenis kan geven aan een plek (*Minneslund*). Of, zoals Wilfried Wang in zijn essay 'Architecture as an extension of life' betoogt, hoe Lewerentz zijn besef van een 'abstract presence' van het leven omzette in een architectuur die de mens de mogelijkheid geeft over het bestaan te reflecteren.<sup>2</sup> Deze idee laat ik hier terzijde, niet enkel vanwege het feit dat het een interpretatie is van Lewerentz' oeuvre die er later aan toe is gevoegd, maar voornamelijk omdat het elk deel ervan op dusdanige manier wilt (her)lezen, en dit op veel plaatsen in het oeuvre wringt.

De villa Ramón (Helsingborg, 1914, fig. 1) ontwierp en bouwde Lewerentz met zijn toenmalige collega Stubelius. De ervaring en indrukken die Lewerentz opdeed in München en Berlijn zijn voelbaar: zowel de ideeën van de Deutsche Werkbund als de ontwikkeling van de tuinstad Hellerau bij Dresden vormen thema's in de werken van deze periode.<sup>3</sup> Stubelius en Lewerentz ontwierpen een aantal villa's en woningen tijdens een vijf jaar durende samenwerking. Ze bestaan telkens uit een rechthoekig volume waar een zijde (haaks op de belangrijkste as) een tweede richting krijgt. Bij de villa's voor de ingenieurs Ericsson en Axhner (Djursholm, 1914, fig. 3) bestaat dit uit een tweede, lager volume. Villa Ramón werkt anders. De 'uitbreiding' gebeurt hier niet haaks op de richting, maar in het verlengde ervan. Het lineaire volume heeft aan de westzijde (noorden is links in fig. 1) een terras op halve verdiepingshoogte. De spanning tussen object en omgeving gebeurt op een geheel verschillende wijze dan bij de andere bouwwerken uit deze periode.

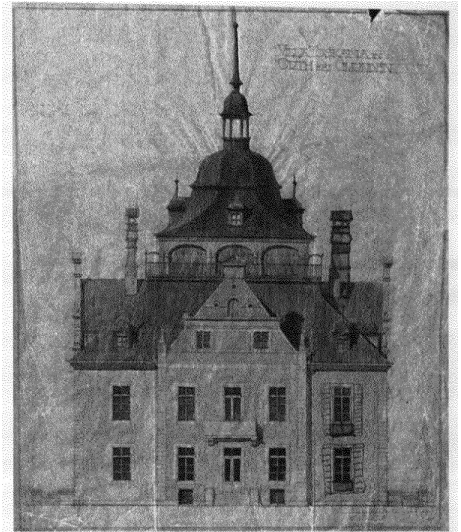
De ingenieur-filosoof Ludwig Wittgenstein (°1889-†1951) bouwde samen met de Loos-discipel Paul Engelmann in Wenen een huis voor zijn zus Magarethe Stonborough-Wittgenstein (ontwerpschets Engelmann, fig. 2). Het proces kenmerkt zich enerzijds door een ongelofelijke precisie, anderzijds door een belangrijke traagheid die we ook bij Lewerentz terugzien.

Het huis is ontdaan van ornamenten en tot op een strakke compositie van lijnen, vlakken en volumes gereduceerd. Na een mislukte poging om werktuigkunde te studeren in Berlijn, begon Wittgenstein in 1911 een studie filosofie in Cambridge,

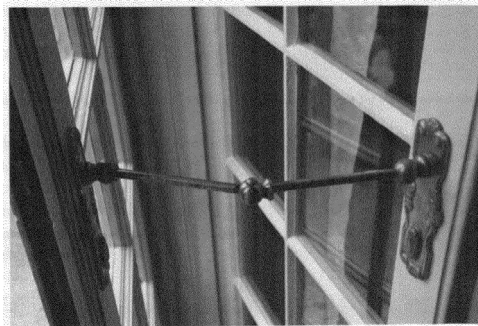
# Stilte misleidt nooit



3



4



5

onder Bertrand Russell. Al in 1918 probeert hij zijn eerste filosofische werk, de *Tractatus Logico-Philosophicus*, te publiceren. Het is een reeks van logische zinnen, die taal en het gebruik ervan proberen te ontleden. Wittgenstein meent dat de onzuiverheid van het taalgebruik de basis is van alle filosofische problemen - *wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*.<sup>4</sup> In de zomer van 1914 ontmoet Wittgenstein Loos, via wie hij later Paul Engelmann zou ontmoeten. De houding die Wittgenstein had tijdens de jaren in Cambridge en het schrijven van de *Tractatus*, een soort perfectionistische drang om iets alomvattends te produceren, zal sterk naar voren komen tijdens het proces samen met Engelmann voor het huis van zijn zus.

Ondanks sporadische aanwezigheid in Wenen ontwikkelt er zich een sterke vriendschap tussen Wittgenstein en Engelmann, waarvan vele briefwisselingen getuigen:

*Lieber Herr Wittgenstein! Ich war Anfang November drei Tage bei Ihrer Schwester Stonborough in Gmunden. Sie beabsichtigt, in Wien ein Stadthaus zu bauen. Wir haben viel darüber gesprochen, ob das heute möglich ist. Ich glaube eher nein als ja, würde aber, wenn ich den Auftrag bekäme, mich trauen den Versuch zu machen. Sehr gern würde ich mit Ihnen über diese Sache und anderes, mir wichtigeres, sprechen.*<sup>5</sup>

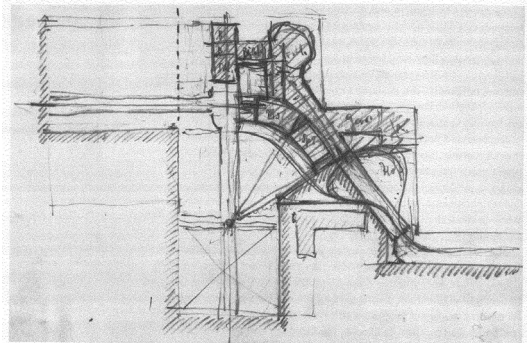
Engelmann spreekt hier over de villa Toscana in Gmunden, de zomerresidentie van Wittgensteins zus, gerenoveerd in 1920-22 door Rudolf Perco (fig. 4). Het is een plek waar Engelmann relatief vaak was. De renovatie omvatte hoofdzakelijk de gevel en het moderniseren van de ruimtes. Belangrijk zijn de zogenaamde Franse vensters (fig. 5) die later voor de stedelijke residentie een belangrijke rol zullen spelen. Hoewel Wittgenstein afstand nam van het soort leven dat zijn familie in Wenen leidde - zo schonk hij zijn vermogen aan zijn broers en zussen - had hij een zeer sterke band met zijn zus Margarethe. Ze studeerde fysica en wiskunde in Zürich, bewoog zich in belangrijke filosofische kringen en ontwikkelde een kritische houding ten opzichte van de begrippen collage en smaak:

*Denk dir so ein modernes Haus + dabei rinnt in der Abwasch nur kaltes Wasser, das Heiße muß man vom Herd holen. Die Zimmer sind schneeweiß Louis XVI alle - wie das hier Sitte ist - trotz Centralheizung mit Marmorkamin + darüber ein Spiegel. Die beiden Salons haben keine Tapeten sondern hellgrau bemaltes Holz + Anstrich an den Wänden [...] Meine Möbel werden zu dem Louis XVI einen wohltätigen Gegensatz bilden.*<sup>6</sup>

*Meine Mathematik ist schon wieder fein im Gang + vielleicht mache ich heuer meine Prüfung. Es ist doch viel besser, dass ich bei Mathematik + Physik geblieben bin, als wenn ich Architektur genommen hätte. Zu den zwei ersten Fächern fühle ich mich vollkommen befähigt, man braucht für sie nur etwas Verstand + Fleiß, aber meine minimale kunstgeschichtliche Begabung, die eigentlich ohnehin nicht anderes als Geschmack ist, hätte ich mich höchstwahrscheinlich bei dem Architektur Studium elend in Stich gelassen.*<sup>7</sup>

De idee van bepaalde meubelstukken ten opzichte van een ‘moderne’ achtergrond, om zo een weldadige tegenstelling op te wekken, is er een die terugkomt in de villa in Wenen.

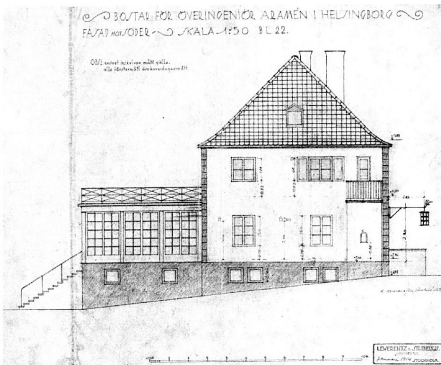




7

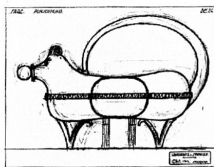
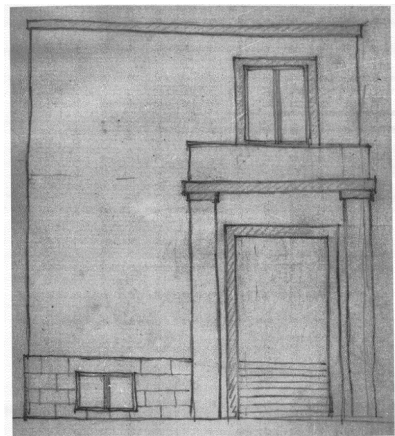


6



9

8



10

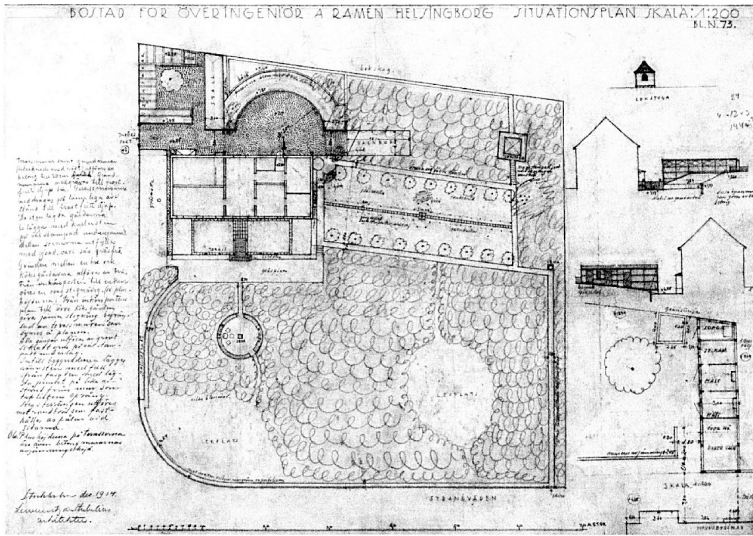


Als een collage verweven de meubels zich met de ruimtelijkheid van de kamers. Haar kritische houding tegenover smaak vormt deel uit van het uitkiezen van Engelmann als architect, bijgestaan door Wittgenstein. Zowel Ludwig als Margarethe waren trouwe lezers van het blad *Die Fackel* (fig. 6) van Karl Kraus, een Weens tijdschrift waarin zware kritiek werd geuit op modernisering en industrialisering. Zelfs het hoofd van de familie Wittgenstein, de steenrijke industrieel Karl Wittgenstein, werd hevig bekritiseerd.<sup>8</sup> Margaret ontwikkelde in deze tijd een steeds duidelijker wordende zelfstandigheid, die ook met haar tijd in Parijs te doen heeft. Ze wendde zich af van ouderlijke bemoeienis. Ook verengelste ze haar roepnaam naar Margaret. De twee belangrijkste uitwerkingen van deze autonomie voor de toekomstige Weense residentie waren de keuzes voor Paul Engelmann als architect (en niet de ‘huisarchitect’ Josef Hoffmann) en het perceel waar de residentie gebouwd zal worden. In de eerste ontwerpschetsen van Engelmann (fig. 7) is te zien dat de oorspronkelijke situering naast het ouderlijke huis zou zijn. Pas in een later stadium is het perceel aan de Kundmanngasse zichtbaar, waar de residentie ook daadwerkelijk gebouwd werd. Over de aanstelling van Engelmann als architect schrijft Margaret haar broer het volgende:

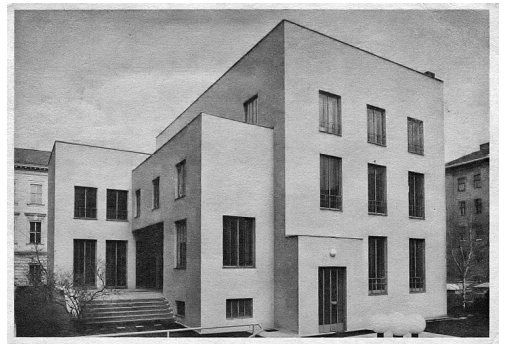
*Ich muß Dir sagen, daß ich mir sehr freue über Deine Architekten Wahl. Der kleine Engelmann hat mir gleich besonders gut gefallen + wenn ich auch keine Ahnung habe, ob er Talent hat, so bin ich doch überzeugt, daß man sich mit ihm verständigen kann, weil er dieselbe Sprache spricht wie wir + mir persönlich ist das viel wichtiger als ein Talent, das zu mir keine Beziehung hat. Ist er nicht ein Loos Schüler? Ich habe mir heuer noch oft so das gewisse Haus am Michaelerplatz angesehen. Ja wenn Zweckmäßigkeit + gutes Material alles wären. Wenn sie nur etwas wären! Aber sie sind nichts, sind gerade nur besser wie Zweckunmäßigkeit + schlechtes Material; mit der Kunst hat das alles nichts zu tun.<sup>9</sup>*

De opdeling die Margaret hier maakt tussen kunst en doelmatigheid en het juiste materiaal is cruciaal. Ze merkt op dat het vormgeven van een huis veel te maken heeft met ‘het spreken van dezelfde taal’, het uitwerken van een architectuur, zo schijnt het, heeft niets te doen met een talent. Opvallend is het gebruik van klassieke elementen in de eerste ontwerpschetsen van Engelmann. Zo wordt het inkomportaal van de residentie meerdere malen herontworpen, maar de eerste schets (1926, fig. 7) toont zuilen met kapitelen, een architraaf die de balustrade van een balkon vormt. Daarnaast tekent Engelmann een sokkel en een (minieme) kroonlijst.

Lewerentz speelt met dezelfde thema’s, hoewel zijn opbouw getuigt van robuuste Duits-Scandinavische vormelementen. In de tekening voor de zuidgevel (fig. 9) geeft de sokkel vorm aan de betekenis van de topografie: aan de oostzijde vormt de sokkel een kleine opstap naar het hoofdvolume, aan de westzijde vormt het haast de helft van het volume waar het terras gesitueerd is. Het zadeldak is tevens een ontwerpkeuze die een soort traditionalisme in zich draagt. De manier waarop de beide projecten een aangemeten uitdrukkingvorm zoeken gebeurt fundamenteel anders. Waar de tekening van Lewerentz zeer dicht aansluit bij de uitvoering, is en blijft de tekening van Engelmann een schets. Lewerentz werkt zowel met de gevel, openingen en de tuin om het volume onder spanning te brengen.



14



11

13



12

Engelmann en (voornamelijk) Wittgenstein werken enerzijds met het volume *an sich*, anderzijds met een detaillering die deze eerste klassieke indrukken niet meer hebben. De uiteindelijke uitvoering van de residentie Stonborough-Wittgenstein heeft geen sokkel meer (fig. 11). Deze beslissing heeft alles te maken met de studies van Adolf Loos, waar hij bekende architectuur ontdoet van ornamenten en ze bijgevolg ‘naakt’ representeert, om de puurheid van de proporties en geometrie te tonen. Lewerentz en Stubelius hielden zich naast de architecturale projecten ook bezig met het ontwerpen van meubels en glaswerk (fig. 10). Het beëindigen van de werkrelatie kondigt ook het einde van het ontwerpen van dergelijke ‘elegante’ objecten aan: vanaf dan interesseert Lewerentz zich meer voor directe oplossingen voor architecturale problemen, maar koppelt deze tegelijkertijd aan het vormgevingsproces<sup>10</sup> - dit is duidelijk te zien in het ontwerp voor het gebouw van de Sociale Zekerheidsdienst (Stockholm, 1930, fig. 12). Deze houding is al deels op te merken in het ontwerp van de gevel en vensters van de villa Ramón.

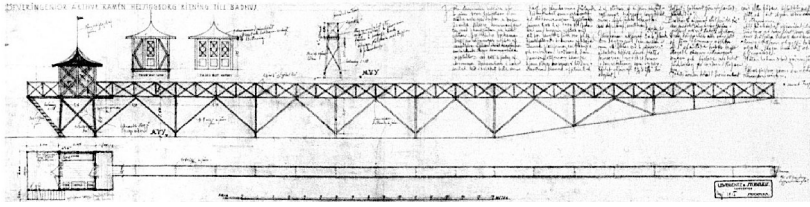
Tijdens het ontwerpen en realiseren van het Woudkerkhof (Skogskyrkogården, Stockholm, 1917-1940) ervaarde Lewerentz veel problemen met het landschapsontwerp. Deze eerste stap in een reeks van ontwerpen blokkeerde het gehele proces: Asplund nam het voortouw met het ontwerpen en bouwen van een van de kapellen, waarop Lewerentz volgde met de bouw van de Heropstandingskapel, wat ook een traag en lang proces zou worden. Lewerentz kwam bekend te staan als een moeizame, stuurse architect en werd bij het verdere project uitgesloten. Deze teleurstelling resulteerde in een weinig productieve periode, waarvan het gebouw voor de Sociale Zekerheidsdienst het eindpunt betekende:

*Het gebouw gaf de gelegenheid om iets nieuws uit te proberen, zijnde deuren, vensters en scheidingswanden. Ze waren vervaardigd volgens Lewerentz' eigen patent en onderscheidden zich door hun sterke eenvoud en grote slijtsterkte. Een detail dat Lewerentz graag vermeldde was de garderobe voor het personeel. In plaats van traditionele kledingkasten verdeelde hij de ruimte door middel van scheidingsmuren uit staal en gaas. De deuren naar deze ruimte waren zelfsluitend en elke medewerker kreeg een eigen sleutel.*<sup>11</sup>

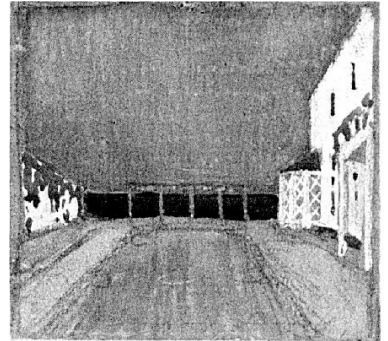
Lewerentz achtte kostenbeheersing en het heruitvinden van het gebruik van materiaal zeer belangrijk. Het gebruik van baksteen in zijn twee laatste ontwerpen, de kerken in Klippan (1963, detail doopaltaar, fig. 13) en Björkhagen, getuigen hier het duidelijkst van. In de villa Ramón gebeurt dit op meerdere niveau's. Allereerst is de positionering van het volume ten noordoosten van het perceel belangrijk (fig. 14), op het hoogste punt met zicht op de Öresund. Ten tweede is er niet echt sprake van een ‘tuin’, Lewerentz opteert voor een ommuring uit beton van de natuur die hij laat zoals ze is, met een paar ingrepen. Zo zijn er vijf plekken die een uitsparing vormen in de wildernis. Voor de kleine vijver ten zuiden van het huis ontwierp Lewerentz een brug met een badpaviljoen (fig. 15), die niet gerealiseerd werd.

Ten oosten van het volume bevinden zich een paar stallen en een buitenkeuken. De overige uitsparingen zijn speel- of rustplekken. De aquareltekening die Lewerentz maakte voor het ontwerp van de voorplaats (fig. 16) aan de oostzijde van de villa toont de intentie

# Stilte misleidt nooit



15



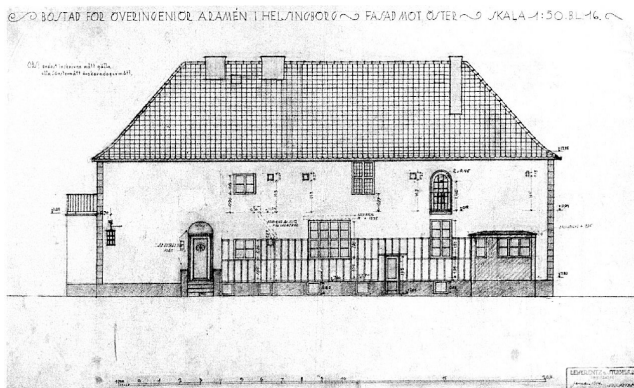
16



19



17



18

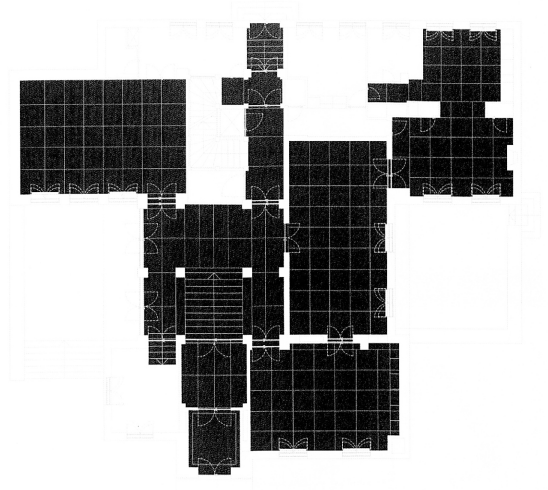
van een vlak dat één op één aansluit op het volume - dit in tegenstelling tot de aanpak van de uitsparingen in de tuin. De portico omraamt dit vlak, met uitzicht op de zee, de blik richting Helsingor, de Deense tweelingzus van Helsingborg. De omranding van het vlak schijnt verhard te zijn gedacht; de invulling wordt groen gekleurd. Aan de linkerzijde ziet men de topografie verder verlopen: de voorplaats is als het ware uit de heuvel gesneden.

De idee (die nooit uitgevoerd zal worden) om het landschap aan deze zijde van de villa totaal anders op te vatten, heeft te maken met de manier waarop Lewerentz het kloeke volume haar sobere en mystieke verschijningsvorm tracht te geven. Uitgaande van een wildernis met uitsparingen, die enkel ommuurd wordt, daarnaast de positionering van een simpel rechthoekig volume, staat in contrast met deze geste. Het ritme van de portico stemt overeen met het ritme van de kamers in langsrichting van de villa (vergelijking met fig. 14). Zoals gezegd, de portico en de voorplaats in deze vorm werd niet gerealiseerd, zo ook de vijver met het badpaviljoen.

De uiteindelijke aanleg van de stallen en de buitenkeuken gebeurt alsnog door middel van een uitsnijding in de heuvel, hoewel het vlak niet meer begrensd wordt door een element. Zowel de villa als de tuin hebben vele richtingen in zich: de zichten vanuit de villa zijn richting de zee ontworpen, ofwel haaks hierop. De tuin doet in feite hetzelfde, hoewel er verschillende punten zijn die de bewoner terug het huis doen vermoeden, het padensysteem in de tuin is zodanig getekend dat men het huis niet concreet ziet, maar vanuit een cirkelvormige uitsparing het precies weet te lokaliseren. Het diepe 'zijn' van het huis wordt hierdoor versterkt; de ommuring van de tuin markeert een eerste overgang publiek-privaat, de voorplaats doet dit ook, de toegangen eveneens, maar de tuin wringt zich als een filter tussen de twee. Ze verbergt en openbaart, en het is juist deze tegenstelling die het object nog sterker verankert in het landschap.

De toegangen van de villa, in het bijzonder aan de oostzijde (fig. 17, 18) tonen het loskomen van het Duits-Scandinavische traditionalisme dat elders in het ontwerp sterk aanwezig is. Waar de westgevel symmetrisch opgebouwd is, is de oostgevel zeer precies asymmetrisch (fig. 18) ontworpen. De tekening toont twee toegangen, maar in werkelijkheid zullen er drie worden gebouwd. De linkertoegang, waarvan de aanrede uit halfcirkelvormige stenen bestaat, wordt verdubbeld aan de rechterzijde, juist naast de erker welke het betreden van de voorplaats vormgeeft. Op tweederde tussen deze toegangen bevindt zich nog een kleinere dienstingang. Alle gevelelementen zijn rechthoekig van vorm; enkel de linkertoegang en het raam boven de rechertoegang lopen uit in een halve cirkel, de gevel op respectievelijk één vijfde en vier vijfde verbindend. Enkel in deze verbinding krijgt de sokkel keldervensters, de delen van de sokkel die tot aan de hoeken van het volume lopen, niet.

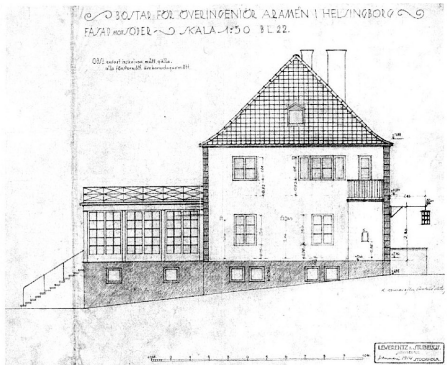
De kleinere dienstingang markeert het enige reliëf in de gevel. Op de halve hoogte van de rechter representatieve toegang loopt een insnijding, gaat tot aan het volgende raam,



20



23



22

21



de dienstingang markerend, en draait vervolgens negentig graden richting het dak. Dit vlak verdeelt de gevel weer op een andere manier, het reliëf benadrukt de verdeling van het geveleppervlak ten opzichte van de voorplaats en de toegangen; het geeft tegelijkertijd een zin aan de ordening van de vensters. Het metalen detail op de kleinere houten deur komt niet gelijk met het niveau van de sokkel, maar er juist boven. Hier merkt men opnieuw dezelfde, precieze houding, om met directe, architecturale middelen een betekenis te geven aan de plek, het betreden en het vlak.

In het ontwerp voor de betegeling van de begane grond van de villa Stonborough-Wittgenstein (fig. 20) is de eerste stap in een reeks zeer gedetailleerde tekeningen. De inkomhal, van waaruit de meeste kamers ontsloten worden, heeft rechthoekige tegels, dit in tegenstelling tot de overige kamers, waar vierkante tegels gebruikt zijn. Het ritme van de betegeling (verderlopend vanuit de rechthoeken of er juist een naad mee vormend) hangt samen met de aard van de enfilade van ruimtes (er zijn zo min mogelijk gangen in het huis) en de detaillering van de kolommen en vensters.

De kolommen markeren als het ware de proporties van de aanliggende ruimtes, zelf worden ze niet als een balkvolume uitgevoerd (fig. 21) maar eerder met een verenging aan de kop, aansluitend op het reliëf in het plafond, wat de draagstructuur van de woning benadrukt. Er zijn 22 verschillende soorten vensters, elk speciaal gemaakt door een Weense firma waarmee Wittgenstein een nauwe werkrelatie mee had.<sup>12</sup> Hier wordt het gehele volume onderworpen aan één logica, dit in contrast met de werkwijze van Lewerentz, waar op een klassiek-traditionalistisch volume operaties worden uitgevoerd om de overgangen publiek-privaat, de zichten, de spanning tussen object-tuin-landschap op punt te stellen.

De vergelijking van de tekening van de zuidgevel (fig. 22) en de foto van de uiteindelijk gebouwde toestand (23) toont de aanpassing van de omvang van de erker aan de zuidkant. Het is onduidelijk waarom deze ingrijpende verandering plaats heeft gevonden, wellicht vanwege het feit dat de vijver met badpaviljoen niet gebouwd kon worden, waarmee er een andere oplossing gevonden moest worden om dezelfde richting (haaks op het lange volume) te bewerkstelligen. Een tweede raam komt nu uit op het balkon, zij het kleiner dan ontworpen.

De vraag wie hier ‘moderner’ is, is zowel cruciaal als niet-eenduidig te beantwoorden. Beide architecten werken op een manier die haast niet als ontwerpmodel te hanteren is. De werken van Lewerentz tonen aan hoe de architect zich ‘inleest’ in verschillende vormentalen en ze zeer precies weet te interpreteren en aan te wenden. Toch ademen de gebouwen van Lewerentz een rust en vooral stilte; het zijn geen reproducties van bepaalde beelden van een ‘stijl’. Zoals men kan zien in het proces en de uitvoering van de villa Ramón, de manier van ontwerpen is dusdanig subtiel, precies en verbonden met de omgeving, dat het een mogelijke classificatie Romantisme niet verdraagt.





24



25



26

28



27

Wittgensteins gedachtegoed behuist de mogelijkheid om met zeer weinig middelen een achtergrond te scheppen. Door de doordachte precisie en maatgeving (hoogtes en deuren zijn haast anderhalf keer zo groot als gebruikelijk) ontstaan er ruimtes die in zichzelf een waarde herbergen. Belangrijk op te merken is het verschil van de beide ontwerpen met de toestand na de oplevering en de huidige. De wilde, ommuurde tuin rondom de villa Ramón (fig. 27) bestaat niet meer, het is een gelijkmatige grasvlakte (fig. 28). Ook de meubels van Margaret Stonborough-Wittgenstein staan niet meer in het huis (fig. 25), en het is juist deze wisselwerking tussen haar meubels en de naakte behuizing die het huis haar bestaansrecht geeft. Precies hierom geven de gestileerde, hedendaagse foto's (fig. 24) een bevreemdend effect: als een losse huls worden de objecten gepresenteerd, leesbaar gemaakt voor ontwerpers.

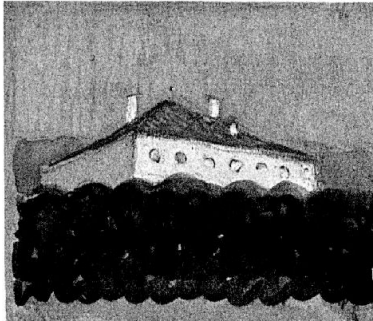
Hoewel beide ontwerpers een zeer duidelijke drang hebben naar een architectuur die passend is voor de tijd, is er een pregnant verschil op te merken. Waar Wittgenstein de architectuuropgave haast als een gedachteproces doormaakt, de filosofische opvattingen van hem en zijn zus omzet in een ruimtelijke realiteit, houdt Lewerentz zich zeer dicht bij het maken van het object. De gevel van de villa Stonborough-Wittgenstein is egaal wit, de interne ruimtes ontleen hun ritmes aan de hand van de voegen van de tegels en de vormgeving van de deuren en vensters. Deze objecten zijn de enige waar de maatgeving nog zichtbaar is. Bij Lewerentz is dit in elk deel van het ontwerp te begrijpen. Het dak, de deuren, de vensters, zelfs de buitenmuren: elk element wordt op een dusdanige manier behandeld dat men zich voor kan stellen hoe voor elk element een schets werd gemaakt. Het zijn geen gebouwde gedachtes, het zijn gerealiseerde tekeningen. Zelfs bij het ontwerp voor het theater voor Malmö, een van Lewerentz' meest modernistisch aandoende projecten, opteert de architect niet voor een wit verpleisterde cocon, maar een steen uit travertijn (fig. 30). Juist hiervoor kiest de architect, omdat hij de steen in zijn tekeningen kán tekenen, het is een maat die de schetsen zin geeft en het object verder doet evolueren. Ook het gebouw voor de Sociale Zekerheid is niet puur wit, maar licht gebroken, de ingangen worden omraamd door een extra reliëf (fig. 29), iets wat in een radicaal modernistische gedachtegang vormelijk te ambigu zou zijn.

Een andere, belangrijke observatie is de complexe karakters van de architecten. Beide stonden bekend als koppige, moeizame individuen. Het plafond in de inkomhal in de villa Stonborough-Wittgenstein werd, na de oplevering, weer opengebrouwen om het geheel drie centimeter te laten zakken. Lewerentz stond ook bekend als een stuurse man, een dialoog tussen hem en een bouwvakker getuigt hiervan:

*De radicale aanpak zat in de verrassende manier waarop Lewerentz omging met de vele bouwopgaves. Een wanhopige bouwvakker schreeuwde: "Als ik het niet zo mag doen, hoe zal ik het dan wel doen?", waarop Lewerentz antwoordde: "Dat weet ik niet. Het enige dat ik weet is dat je het op een andere manier zal doen dan dat je gewoon bent."*<sup>13</sup>



29



31

30



32



33

Ook was bekend dat Lewerentz 's avonds urenlang met een spijker in zijn hand na kon denken hoe deze op een andere manier gebruikt zou kunnen worden. Waar Wittgenstein zijn twijfels en frustraties uitte met behulp van taal, deed Lewerentz dit aan de hand van de tekening. Twee citaten van Wittgenstein geven ons een idee over zijn opvatting over de zin van architectuur, en toont ook zijn reden om überhaupt de opdracht om een huis voor zijn zus te bouwen aan te nemen:

*Architektur ist eine Geste. Nicht jede zweckmäßige Bewegung des menschlichen Körpers ist eine Geste. Sowenig, wie jedes zweckmäßige Gebäude Architektur.*<sup>14</sup>

*Architektur verewigt und verherrlicht etwas. Darum kann es Architektur nicht geben, wo nichts zu verherrlichen ist.*<sup>15</sup>

Het eerste citaat verklaart de uiteindelijke mogelijkheid van een architectuur: architectuur is een gebaar. Hier komt het begrip 'doelmatigheid' weer terug, het duidt (voor Wittgenstein) op het verschil tussen gebouw en architectuur. Zijn zus maakte een soortgelijke opmerking. Zoals Verschaffel in *Architectuur is (als) een gebaar* beschrijft, 'zinkt het gebaar naar de bodem van het dagelijkse en versterkt - 'verheerlijkt' - het leven.'<sup>16</sup> Dit is ook op te merken in het tweede citaat, waar de redening zich eigenlijk omkeert: enkel daar waar iets te verheerlijken is, kán er architectuur ontstaan.

Als we deze concepten verbinden met Wittgensteins filosofische werk, bijvoorbeeld de *Tractatus*, zien we dat het elimineren van alle onzuivere elementen een bekrachtiging (of versterking) is van hetgeen het oplevert. Deze gedachte speelt voor beide ontwerpen een belangrijke rol. Dat wat 'weggelaten' wordt, toont eigenlijk waar het om gaat. Het modiciferen van een bekend model (Lewerentz) of het reduceren van deuren en vensters tot een technische behuizing (Wittgenstein), geeft de objecten hun sterkte en doelmatigheid.

Het interessante is juist dat Wittgenstein, de filosoof die zich korstondig tot de architectuur wendde, een abstracte beschrijving geeft van hoe men om zou moeten gaan met dergelijke vraagstukken - en dat Lewerentz zo'n houding blijkt te hebben. De stilte, die de tijd en ruimte schept voor het eindeloos tekenen en recombineren van elementen, net zolang tot er een compromisloos ontwerp ontstaat, wordt zinvol doordat ze onderworpen wordt aan de logica van één individu. Ze misleidt nooit.



Voetnoten

1. Citaat uit *Sigurd Lewerentz, arkitekt* (1985) van Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, pagina 9. Eigen vertaling van het Zweedse origineel:  
« *Han talar i stället genom det byggda. Ritningarna vittnar om att stil förändras med tiden. [...] Återkommande teman har mindre med stil att göra och bottnar snarare i en reell situation som han mötte vid något tillfälle. Det gör hans byggnader svåra att efterlikna, omöjliga att återskapa någon unnanstans.* »
2. Claes Dymling, Fabio Galli, Wilfried Wang, *Architect Sigurd Lewerentz Vol I* (1997), Byggförlaget, Stockholm, pagina 40.
3. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, arkitekt* (1985), Byggförlaget, Stockholm, pagina 32
4. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Nederlandse tweetalige editie, 1973), Polak & Van Gennep Uitgeversmaatschappij BV, Amsterdam, pagina 152.
5. Brief Paul Engelmann aan Ludwig Wittgenstein, 27 november 1925, Olmütz, in: August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. Kg, Wenen, pagina 48.
6. Brief Margarethe Stonborough-Wittgenstein aan haar zus Hermine, 15 oktober 1909, in: August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. Kg, Wenen, pagina 44-45.
7. Brief Margarethe Stonborough-Wittgenstein aan haar zus Hermine, 27 oktober 1909, in: August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. Kg, Wenen, pagina 45.
8. August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. Kg, Wenen, pagina 43.
9. Brief Margarethe Stonborough-Wittgenstein aan haar zus Hermine, 15 december 1917, in: August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. Kg, Wenen, pagina 54-55.
10. Claes Dymling, Fabio Galli, Wilfried Wang, *Architect Sigurd Lewerentz Vol I* (1997), Byggförlaget, Stockholm, pagina 14.
11. Citaat uit *Sigurd Lewerentz, arkitekt* (1985) van Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, pagina 150. Eigen vertaling van het Zweedse origineel:



« Byggnaden gav tillfälle att pröva en del nyheter beträffande dörrar, fönster och mellanväggspartier. De var tillverkade efter Lewerentz' egna patent och utmärkte sig för stor enkelhet och slitstyrka. En detalj som Lewerentz gärna nämnde var personalens kapprum. I stället för sedvanliga klädskåp delade han in utrymmet i båsar med mellanväggar av stål och trådduk. Dörrarna till dem var självstängande och varje tjänsteman försågs med nyckel. »

12. August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wenen, pagina 158-159.

13. Citaat uit *Sigurd Lewerentz, arkitekt* (1985) van Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, pagina 9. Eigen vertaling van het Zweedse origineel:

« Radikaliteten fanns istället i de många överraskande sätten att ta hand om själva bygguppgiften. En förtvivlad plåtslagare kunde utbrista: "Om jag inte får göra så, hur skall jag då göra?" och Lewerentz svarade: "Det vet jag inte. Det enda jag vet är att du inte skall göra som du brukar". »

14. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977), Suhrkamp, Frankfurt am Main, pagina 86.

15. Ibid, pagina 133.

16. Bart Verschaffel, *Architectuur is (als) een gebaar. Over het 'echte' als architecturaal criterium* in: *Van Hermes en Hestia. Over architectuur* (2010, tweede vermeerderde uitgave), A&S Books, Universiteit Gent





Primaire bronnen

1. Janne Ahlin, *Sigurd Lewerentz, arkitekt* (1985), Byggförlaget, Stockholm
2. Claes Dymling, Fabio Galli, Wilfried Wang, *Architect Sigurd Lewerentz Vol I* (1997), Byggförlaget, Stockholm
3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Nederlandse tweetalige editie, 1973), Polak & Van Gennep Uitgeversmaatschappij BV, Amsterdam
4. August Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins, Rekonstruktion einer gebauten Idee* (2011), Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wenen
5. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977), Suhrkamp, Frankfurt am Main
6. Bart Verschaffel, *Architectuur is (als) een gebaar. Over het 'echte' als architecturaal criterium* in: *Van Hermes en Hestia. Over architectuur* (2010), tweede vermeerderde uitgave), A&S Books, Universiteit Gent

Secundaire bronnen

1. Claes Dymling, Fabio Galli, Wilfried Wang, *Architect Sigurd Lewerentz Vol II* (1997), Byggförlaget, Stockholm
2. Claes Caldenby, *Lewerentz från början* (Basic Lewerentz) in: *Two Churches/Två Kyrka* (1997), Arkitektur Förlag, Stockholm
3. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect* (1993), Pepin van Rooien Productions, Amsterdam
4. Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit* (1969) / *Over Zekerheid* (1977), Druk Boompers Drukkerijen BV, Meppel



Afbeeldingen

1. Omgevingsplan villa Ramón, Helsingborg, 1913
2. Ontwerpschets Paul Engelmann, villa Stonborough-Wittgenstein, 1924
3. Plan, snede en gevels villa Axhner, Djursholm (Stockholm), 1914
4. Gevelontwerp villa Toscana, Gmunden, Franz von Krauss, 1913
5. Detail villa Toscana, deur die met behulp van de Franse vensters van binnenuit geopend kon worden
6. Cover *Die Fackel*, Karl Krauss, november 1913
7. Omgevingsschets Paul Engelmann, Palais Stonborough-Wittgenstein gesitueerd in het vierde Bezirk van Wenen, 1926
8. Schets inkomportaal Paul Engelmann, 1926
9. Zuidgevel villa Ramón, 1914
10. Glaswerk Lewerentz & Stubelius voor Färe Glaswerk, 1913
11. Situatie residentie Stonborough-Wittgenstein, 1930
12. Hoek Sociale Zekerheidsgebouw (Riksförsäkringsanstalten), Stockholm, 1930
13. Doopaltaar in de Klippankerk, Klippan, 1963
14. Omgevingsplan villa Ramón, Helsingborg, 1913
15. Ontwerptekening brug en paviljoen over vijver voor villa Ramón, 1914
16. Aquarel voorplaats villa Ramón, 1913
17. Oostgevel, datum foto onbekend
18. Tekening oostgevel villa Ramón, 1914
19. Inkom residentie Stonborough-Wittgenstein
20. Ontwerp vloerenpatroon residentie Stonborough-Wittgenstein, 1928
21. Detail kolom inkomhal
22. Zuidgevel villa Ramón, 1914
23. Gebouwde toestand, zuidgevel villa Ramón
24. Inkom residentie Stonborough-Wittgenstein
25. Eetkamer met meubilair, januari 1951
26. Detail deurklink residentie Stonborough Wittgenstein
27. Villa Ramón met verwilderde tuin
28. Villa Ramón, toestand 2011
29. Inkom Sociale Zekerheid (Riksförsäkringsanstalten), Stockholm, 1930
30. Voorplaats en deel hoofdgevel van het theater in Malmö, 1935
31. Aquarel zicht villa Ramón, 1913
32. Inkom residentie Stonborough-Wittgenstein, toestand jaren '30
33. Inkom residentie Stonborough-Wittgenstein, datum onbekend, na 1945



## Epiloog



*Einer meiner wichtigsten Methoden ist es, mir den historischen Gang der Entwicklung unserer Gedanken anders vorzustellen, als er in Wirklichkeit war. Tut man das, so zeigt uns das Problem eine ganz neue Seite.*<sup>1</sup>

*Die Arbeit an der Philosophie ist – wie vielfach die Arbeit in der Architektur – eigentlich mehr die Arbeit an Einem selbst. An der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht. (Und was man von ihnen verlangt.)*<sup>3</sup>

Denken over vorm begint met het observeren van de dingen. Situaties, composities, fragmenten die zich vermengen met herinneringen, gedachtes, woorden. Peter Märkli spreekt van een ‘*mit den Augen denken*’, wat het proces van het vormgeven prachtig omschrijft. Beweren dat vorm - of, in radicalere gevallen: architectuur - dood is, is beweren alsof het weer mislukt is. Dit is geen apologie, niet het zoeken naar een uitweg. Omwille van de mens en van de realiteit, zo schrijft Aldo van Eyck, zal de architect moeizaam met de vorm *moeten* blijven vechten.

Het vormgeven is nauw verbonden met de menselijke waarneming. De verschillende casus tonen hoe de architecten hun thema's verwerken in hun architectuur, hoe de objecten geïnterpreteerd kunnen worden - en daarmee hoe de architecten zelf waarnemen. Het verraadt de blik van de ontwerper en geeft inzicht in hoe een plek een precieze uitdrukking (en daarmee betekenis) kan krijgen.

Spreeken over vorm is, zoals eerder beschreven, een vaardigheid die verloren aan het gaan is. Zoals Märkli terecht opmerkt, missen studenten een woordenschat om in die zin over architectuur te spreken - we lenen de taal van de ingenieurs. De leemte die tussen de gedachte en de betekenis van het woord ontstaat, is het moment waarop je jezelf een stap voor wilt zijn. Maar soms kan men beter zwijgen. Het oeuvre van Sigurd Lewerentz (en in het bijzonder de villa Ramón) toont overtuigend aan wat de kracht van stilte kan zijn.

Ontwerpen is het moment waarop het denken en spreken samenkomen in het architecturale object. De tekening en de maquette zijn de oeroude media van de ontwerper om zijn architectuur uit te leggen, te preciseren, bespreekbaar te maken. Er heerst momenteel een tendens binnen de architectuur waar een groot deel van de arbeid van de architect in het discours over architectuur verdwijnt. Tentoonstellingen, publicaties en lezingen geven inzicht over de ambities en attitudes van architecten, hoewel ze altijd gekleurd zullen zijn door hun eigen retoriek. De vraag die we ons hier bij zouden moeten stellen is welke zaken het discours over architectuur bespreekbaar maakt, wat het toevoegt (of wegneemt) en waar het zich onderscheidt van spreken over architectuur binnen de grenzen van een instituut.





Een bijzondere maar vooral uiterst belangrijke rol is hier weggelegd voor het architectuuronderwijs. Het is de plek waar architectuurstudenten zich ontwikkelen en ontdekken met welke thema's zij zich willen bezighouden. Het instituut geeft in die zin een vruchtbare basis en een goede infrastructuur waar de student via ontwerpen, schrijven en dialogen onderzoekt waar het over zou moeten gaan, waar terugkerende patronen en stellingnames vandaan komen (en hoe deze aan te wenden).

De Gentse architectuuropleiding onderscheidt zich, binnen een universitair klimaat dat zich steeds meer profileert in termen van competentiegericht onderwijs, door het kweken van een uitzonderlijke kritische attitude en een conceptuele kijk op de dingen. Een belangrijke rol speelt de houding ten opzichte van architectuurtheorie en -geschiedenis hierin, die in de opleiding niet het statuut hebben statisch en stoffig in het verleden te liggen. Het resulteert enerzijds in de mogelijkheid van sterke stellingnames door het stellen van fundamentele vragen ('Waarom zou je op deze plek überhaupt iets ontwerpen?' of 'Wat betekent het op deze plek een dergelijke typologie neer te zetten?') en anderzijds, en dit is cruciaal, een specifieke omgang met het aanwenden van referenties.

Anders dan in de architectuuropleiding in München, waar referenties veelal worden getoond omwille van hun vormelijke, tactiele of compositorische kwaliteiten, wordt de referentie in de Gentse opleiding eerder getoond vanwege een inhoudelijke kwaliteit: de kwaliteit van een *idee*. Hier openbaart zich een problematiek die deels overeenkomt met de opmerking die Rafael Moneo maakt over het oeuvre van Aldo Rossi: hoe kan een gedachte een ontwerpvragestuk confronteren? <sup>3</sup> Waaraan men in deze context zou kunnen toevoegen: hoe kan een gedachte zich inenten op de verschijningsvorm van het ontwerp, meedingen in de gestalte van het concept?

Het aarzelen van studenten om na een stellingname daadwerkelijk een lijn op papier te zetten, of de vaststelling dat veel ontwerpen aan het eind van het semester zeer schematisch blijven, toont de problematiek van het vormgeven binnen de Gentse architectuuropleiding. Er bevindt zich ergens een leemte tussen het denken en het ontwerpen. Wellicht mist er een fundament voor het onderzoeken en aanleren van een hedendaags denken en waarnemen. De vraag die uiteindelijk naar boven komt drijven, luidt als volgt: hoe formuleer je een concrete uitdrukking voor je eigen inzet in het heden?

1. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977), Suhrkamp, Frankfurt am Main, pagina 71.
2. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977), Suhrkamp, Frankfurt am Main, pagina 35.
3. Rafael Moneo, *Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery* (1973), vertaling: Angela Giral, in: *Oppositions* 5 (zomer 1976), pagina 5.

