

I N P R

Masterscriptie

Philippe Breels

A I S E

O F T H

E C O M

M O N

IN PRAISE OF THE COMMON

I

N

P

R

A

I

S

E

O

F

T

H

E

C

O

M

M

O

N

IN PRAISE OF THE COMMON

Universiteit Hasselt
Departement Architectuur en Beeldende Kunst
Masteropleiding Architectuur
Academiejaar 2014 – 2015
Seminarie Cultuur

IN PRAISE OF THE COMMON

Vaststelling over een doorwerking van de romantiek in hedendaagse kunst en architectuur

Philippe Breels
Promotor Dr. Sylvain De Bleeckere

Masterscriptie

Philippe Breels

IN PRAISE OF THE COMMON

Vaststelling over een doorwerking van de romantiek in hedendaagse kunst en architectuur

Novalis:

Doordat ik aan het banale een verheven betekenis, aan het gewone een geheimzinnig aanzien, aan het bekende de waardigheid van het onbekende, aan het eindige een schijn van oneindigheid geef, romantiseer ik het (Safranski, 2009).

Abstract

Een verbeeldingskracht die de toeschouwer vleugels geeft en het beste tevoorschijn haalt uit het beschouwde: een kwalitatieve potentiëring (Safranski, 2009, p.108–113).

Geïntrigeerd door Novalis' definitie, koos ik om te onderzoeken hoe de romantiek zich vandaag uit in de kunst- en architectuurwereld. De scriptie is breed opgevat en onderzoekt de doorwerking aan de hand van vier thema's. Deze thema's destilleerde ik uit de bachelorscriptie en zijn respectievelijk: *het gevoelsmatige*, *het sublieme*, *het intercontextuele* en *de ruïne*.

De structuur van de scriptie is zo opgebouwd dat de thema's als matroesjka-poppen uit elkaar vallen en dus gedetailleerder worden naar het einde toe. Ik probeer het onderwerp van de romantiek gevoelsmatig op te vatten in mijn scriptie. Mijn intentie is een persoonlijk werk te leveren binnen een wetenschappelijk kader. Om die reden zal niet alleen gefocust worden op het bronmateriaal zelf, maar evenzeer op mijn interpretatie ervan en kanttekeningen erbij.

Inleiding	13
1 Het gevoelsmatige	19
1.1 Le Corbusier and the Tragic View of Architecture – Charles Jencks	25
1.2 Thinking Architecture – Peter Zumthor	47
1.3 Kolumba – Peter Zumthor	57
2 Het sublieme	65
2.1 The Sublime – Simon Morley	71
2.1.1 A short history of the Sublime	73
2.1.2 The Unpresentable – Barnett Newman	83
2.1.3 The Transcendence – Anish Kapoor	90
2.1.4 Nature – Olafur Eliasson	95
2.1.5 Terror – Luc Tuymans	101
2.1.6 The Uncanny – Hiroshi Sugimoto	107
2.2 As sweet as it gets – Michaël Borremans	115
3 Het intercontextuele	125
3.1 Pasticcio – Continuïteit in de Europese architectuur	131
3.1.1 Sir John Soane Museum – John Soane	133
3.1.2 Towards an Architecture of Emotions & Traditions – Caruso St John	135
3.1.3 Gemeenplaats en Classicisme – Dirk Somers	137
3.2 Nieuwe nuchterheid, een confrontatie met het wonen	145
3.2.1 Nuchterheid gekaderd – Wim van den Bergh + Roel De Ridder	147
3.2.2 Woning Lubbeek – Architecten Broekx & Schiepers	149
3.2.3 Woning dnA – BLAF architecten	151
3.3 Woning in Waasmunster – ONO Architectuur	153
4 De ruïne	159
4.1 Ruins – Brian Dillon	163
4.1.1 A short history of Decay	165
4.1.2 It Was What It Was: Modern Ruins – Gilda Williams	175
4.1.3 Bunker Archeology – Paul Verilio + A Handful of Dust – J.G. Ballard	181
4.1.4 Light Out for the Territory – Rachel Whiteread	187
4.1.5 Ruin Porn	193
4.2 De drie basishoudingen van Friedrich Nietzsche	199
4.2.1 De kritische houding – Zaha Hadid + a2o–architecten	201
4.2.2 De antiquarische houding – David Chipperfield + Cruz y Ortiz	207
4.2.3 De monumentale houding – Aldo Rossi + bOb Van Reeth	213
4.3 Astley Castle – Witherford Watson Mann	225
4.4 Venice Start-Up – Philippe Breels	233
Besluit	241
Bibliografie	245

INLEIDING

Mijn scriptie begint met het oppikken van het bacheloronderzoek. Hierin zag ik aan de hand van kunsthistoricus Rüdiger Safranski hoe de romantiek als historische kunststroming haar oorsprong vond en met ondermeer Tieck en Novalis zich verder ontrolt tot in de hedendaagse tijd.

Met deze basis speurde ik in tentoonstellingen als *Sehnsucht: een onstilbaar verlangen* naar de aanwezigheid en betekenis van de romantiek in de kunst van vandaag. Als pendant van deze doorwerking in de kunst, nam ik in de bachelorscriptie ook de architectuur onder de loep. Met Gijs Van Vaerenbergh (*Reading between the Lines*) en Herzog de Meuron meende ik voorbeelden te hebben van hoe de romantiek vandaag in het gebouwde wordt gebracht. Wat me bij het besluiten van de bachelorscriptie opviel, was hoe wonderwel Novalis' definitie van romantiek paste bij de discipline van architectuur:

Een verbeeldingskracht die de toeschouwer vleugels geeft en het beste tevoorschijn haalt uit het beschouwde: een kwalitatieve potentiëring (Safranski, 2009, p.108–113).

Het trof me omdat dit volgens mij verwoordde wat architectuur moet en kan zijn. Wat is een ontwerp anders dan tonen wat er beter of (in de slechtste gevallen) in ieder geval anders zou kunnen in de omgeving? Wat doet een maquette of visualisatie anders dan tonen dat het bestaande misschien toch niet ideaal is en hoe wonderlijk een plek er zou kunnen uitzien? Geïntrigeerd door Novalis' definitie, koos ik om te onderzoeken hoe de romantiek zich vandaag uit in de kunst- en architectuurwereld. Ik besloot om deze scriptie breed op te vatten en te onderzoeken aan de hand van vier thema's. Deze thema's waaraan ik de doorwerking van de romantiek ophangt, destilleerde ik uit de bachelorscriptie en zijn respectievelijk: *het gevoelsmatige*, *het sublieme*, *het intercontextuele* en *de ruïne*. De structuur van de scriptie is zo opgebouwd dat de thema's als matroesjka-poppen uit elkaar vallen en dus gedetailleerder worden naar het einde toe.

Ik probeer het onderwerp van de romantiek gevoelsmatig op te vatten in mijn scriptie. Mijn intentie is een persoonlijk werk te leveren binnen een wetenschappelijk kader. Om die reden zal niet alleen gefocust worden op het bronmateriaal zelf, maar evenzeer op mijn interpretatie ervan en kanttekeningen erbij. Ieder thema zal daarvoor uit een theoretisch deel bestaan (witte pagina's) en een reflectie op dit theoretisch deel (gele pagina's). Met deze scriptie, poog ik te bundelen wat ik

doorheen de opleiding heb ervaren binnen de architectuurwereld met dit romantisch denken in het achterhoofd. Het zijn mijn vaststellingen over een *ander* soort architectuur, los van geglobaliseerde spektakelarchitectuur met aandacht voor het gevoelsmatige, de continuïteit, het intercontextuele, het alledaagse, het gewone (en de sublimatie daarvan). De kiemen voor mijn scriptie zijn – bewust of onbewust – doorheen de voorbije jaren zijn gelegd met het maken van nota's, bijhouden van referentiebeelden en uitgescheurde artikels, om nu hopelijk als puzzelstukjes op een plaats te vallen.

Zoals gezegd, onderzoek ik de doorwerking van de romantiek met vier samenhangende thema's: *het gevoelsmatige*, *het sublieme*, *het intercontextuele* en *de ruïne*. Bij het meest algemene thema *gevoelsmatige* zie ik wat dit kan betekenen in de architectuur. Van *l'architecture pour émouvoir* tot de herinnering in de poëzie van Peter Zumthor en de eigen emotie bij het ervaren van architectuur. Ik baseer me hiervoor op *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (1975) van postmodern architectuurtheoreticus Charles Jencks en Zumthors eigen essay *Thinking Architecture* (2010).

Het sublieme, als tweede thema, is van dit gevoelsmatige misschien wel het meest sterke facet. Met de *joyful terror* van Caspar David Friedrich indachtig, lees ik over het hedendaagse sublieme in *The Sublime* van auteur en historicus Simon Morley. Ondermeer Barnett Newman, Amish Kapoor, Olafur Eliasson, Luc Tuymans en Hiroshi Sugimoto passeren de revue.

Dit sublieme onderzoek ik verder in het derde en vierde deel, respectievelijk *de ruïne* en *het intercontextuele*. In dit laatste zie ik de romantiek als tegengif voor protserige internationale architectuur. Dit aspect verken ik met twee recente tentoonstellingen. Eerst met Dirk Somers en Caruso St. John in *Pasticcio* (2014), waarin gespoord wordt naar continuïteit in de Europese architectuur. Daarna met *De Nieuwe Nuchterheid* (2014), dat een lange traditie voor bescheiden, tijdloze en standvastige architectuur in Vlaanderen beschrijft.

In het laatste thema, *de ruïne*, bekijk ik hoe de hedendaagse architectuur omgaat met de ruïnes waar de romantici zo mee dweepten. Vandaag zien we vooral de enorme potenties hiervan in. Dat contradictorisch juist het verval mogelijkheden heeft geschapen tot verderbouwen en transformeren (op voorwaarde dat de dienst erfgoedzorg niet voor een pot sterk water heeft gezorgd). Dit gegeven verken ik het boek *Ruins* (2011) van Brian Dillon, professor aan de Londense *Royal College of Art*.

Ten slot, bespreek ik Nietzsches houdingen ten opzichte van dit monumentale in ruïnes. Hierbij wordt besproken hoe dit verderbouwen aanleunt bij de continuïteit uit het vorige deel en waarvoor met Aldo Rossi's *stuwende monumenten* uit *L'architettura della città* (1966) een basis wordt gelegd. Daarnaast wordt met ondermeer bOb Van Reeth het belang van ruïnes bouwen voor de toekomst aangetoond en dit alles getoetst aan de hand van eigen werk.

I
HET GEVOELSMATIGE

Architecture moves us. It can comfort us or intimidate us; it can enlighten us or mystify us; it can bring joy or tear at our hearts. Architecture moves us by touching three layers of memory. Through primal space it can touch our deepest emotional core; evoking shadow memories of the womb, the cave, the forest, and light. It can recall memories of culture, or our place in the historical world. Personal memories add overlays of subjective meanings, as buildings are associated with events in our lives (Egan, 2013).



[1]

Caravaggio, De onthoofding van Johannes de Doper, Malta, 1608

When art makes us cry. Zo begon de Amerikaanse schrijfster Francine Pose haar essay over de emotionele impact van kunst op haar toeschouwer. Ze verhaalt een zomers bezoek aan een overrompelde Florentijnse kunstgalerij, waarbij de meesterwerken al snel vervielen tot bronnen voor verveling en claustrofobie. De 19e-eeuwse romantische schrijver Stendhal, naar wie het *Stendhal Syndroom* vernoemd is, had het over personen, zo ontroerend door kunst, dat ze flauwvielen. Moest Stendhal het vandaag meemaken, hij zou vertrappeld worden. Pose wil hiermee de kracht van kunst tonen, op voorwaarde dat de omstandigheden toestaan dat deze kunst kunst mag zijn (www.nybooks.com, 2012).

Pose toont ook de aangename keerzijde van de medaille, hoe ze een onvergetelijk uur beleefde in een verlaten *Capodimonte Museum* in Napels. Een galerij met alleen haar en Caravaggio. Toen ik het las, begreep ik wat Pose bedoelde. Tijdens een bezoek aan de bijna uitgestorven Sint Johanneskathedraal in La Valetta, Malta, zag ik Caravaggio's *De onthoofding van Johannes de Doper*. Of eerder het werk zag mij. Het immense doek imponeert de ruimte waar het voor geschilderd is en het clair–obscur effect lijkt het weinige licht uit de zaal te zuigen. Zou dit treffen zo diep zijn geweest als busladingen toeristen en kwetterende docenten het gevoel verdrongen dat Caravaggio iets te zeggen had tegen mij en mij alleen?

Net dit gevoelsmatige is een van de hoofdthema's uit de romantiek. In dit thema vraag ik me af of ook hedendaagse kunst en architectuur deze ontroerende kracht kan verwerven. Een leraar uit eerste Bachelor vertelde – betoverd door de constructieve volmaaktheid van Mies Van Der Rohes *Barcelonapaviljoen* – dat een architect die nog nooit tot tranen bewogen werd door een gebouw, geen architect is. Later zou ook meneer De Bleeckere deze woorden herhalen. Of hoe een ruimte, opgebouwd uit bewegingloze stenen of lang omgehakte bomen, tot ons kan spreken als een groots werk van kunst of muziek.

Ik verken deze vraag eerst met Le Corbusier. Verrassend misschien, ware het niet dat postmodern architectuurtheoreticus Charles Jencks in *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (1975) toont dat Jeanneret meer dimensies had dan de pure rationele functionalist. Zijn *l'architecture pour émouvoir* blijkt geen loze term te zijn: Jencks schetst chronologisch een Corbusier die zijn hele leven, op een dualistische en dialectische manier, op zoek was naar de poëzie in architectuur. Een innerlijke strijd die ook de romantici kenmerkte. Met deze vraag in het achterhoofd, begin ik met een chronologische lezing van dit boek.

Vervolgens toets ik de vraag en Corbusiers antwoorden aan een hedendaagse architect: Peter Zumthor, de Zwitser die bekend staat een grootmeester te zijn in het scheppen van een poëtische materialiteit en atmosferische ruimte. Handboek hierbij is *Thinking Architecture* (1998), Zumthors bekende essay over zijn eigen gevoelsmatige en zinnelijke ontwerpmethodiek, waarin ik deze vraag verken.

1.1 Le Corbusier and the Tragic View of Architecture – Charles Jencks

Peter Smithson:

The German Movement of Modern Architecture was rational and severe more than anything else [...] It was certainly not one which would make a man leave home and start a new life, which I hold Le Corbusiers work could (Ibid., p.12).

In essentie zijn veel projecten van Le Corbusier, stadsplannen, gebouwen en boeken, naïef en soms zelfs onverstandig. Zijn groot succes heeft een even groot falen met zich meegebracht en vandaag zijn we bewust dat het huis meer is dan een woonmachine, dat stadsplanning niet kan gereduceerd worden tot vier functionele gebieden en dat abstract Purisme – hoe lyrisch ook – niet het volledig spectrum van menselijke emoties kan tonen. Gelukkig was hij eerlijk over de tekortkomingen van andere, net als over zichzelf. Op zich resulteerde dit in een niet afkerende zoektocht naar waarheid, één die eindigde in een tragische visie van de menselijke conditie. De constante strijd met de wereld rondom hem werd een centraal thema in zijn werk (Jencks, 1975, p.12).

De jonge Jeanneret maakte vele studies van de natuur, het idee was om een geschematiseerde taal van natuurlijke vormen te vinden en deze te verwerken als ornament (Ibid., p.20). Reeds op de leeftijd van 17 vinden we de visuele proposities die zullen leiden naar de definitie van moderne architectuur uit 1921:

Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light [...] cubes, cones, spheres, cylinders or pyramids are the great primary forms which light reveals to advantage [...] the most beautiful forms (Ibid., p.21)

De pogingen om een universele taal uit geometrische natuur te destilleren waren slechts de helft van het vroege verhaal, de andere was een lokale vorm van Art Nouveau te ontwikkelen (Ibid., p.21). Een verwerping van dit naturalisme en deze Art Nouveau kwam er tijdens een eerste zelfstudiereis in 1907 naar Italië, Wenen en Lyon. In Wenen ontmoette hij Adolf Loos en in de strengheid en harmonie van Toscaanse kloosters ontmoette hij Loos' voorlopers (Ibid., p.24).

Reisend naar Parijs voorspelde hij dat het een strijd zou worden om zijn eigen ideeën te verwezenlijken, om met waarheid te vechten. Deze predictie toont aan hoe toegewijd Jeanneret was aan een tragische visie op de humane conditie. In Nietzsche's *Thus spake Zarathustra* vond hij zich in de *superman*. De superman die, eenzaam worstelend tussen de mens, de noodzaak had om conventionele wijsheden te vernietigen vooraleer hij zijn eigen revolutionaire ideeën kan verwezenlijken (Ibid., p. 25). Een beeld dat Jeanneret zijn hele leven zou kenmerken. In Parijs werkte Jeanneret met Perret, die hem van tumultueuze art nouveau verder naar streng Classicisme dreef en van de art nouveau enkel het revolutionaire gebruik van glas en staal overhield. Vreemd genoeg kopieerde Jeanneret hier ook *tuinsteden*, waarvan hij later de zadeldaken en gebogen wegen weer zou verwerpen. Het idee van (industriële) gebouwen in een park, mocht wel blijven (Ibid., p.27).

In 1910 was er een verdere consolidatie in zijn ommekeer richting rationalisme, soberheid, zelfs puriteins estheticisme. Op reis naar Duitsland, bezocht hij Peter Behrens, Walter Gropius en Mies van der Rohe, van wie de bescheidenheid, soberheid en bijna onpersoonlijkheid hem aanspraken (Ibid., p.28). Alles bij elkaar, was hij echter niet ingenomen door deze *Germaanse Beweging* en, in een karakteriserende dialectische manier, argumenteerde hij dat functionaliteit niet noodzakelijk schoonheid



[2]

Mount Athos, Griechenland, 2014



[3]

Le Corbusier, La Tourette, 1959

produceerde en dat kunst vrij onafhankelijk was van bruikbaarheid. Dit dualisme verdiepte zijn tragische visie en net als Nietzsche accepteerde hij de noodzakelijke oppositie van grootse kunst: deels intellectueel en deels lyrisch, deels Apollo en deels Dionysos. Dit alles leidde tot een continue kritiek op de functionarissen voor hun gebrek aan poëzie en op de formalisten (art nouveau) voor hun ontbrekende rigueur. Jeanneret absorbeerde en verwierp de art nouveau, hetzelfde deed hij met het Germaanse Functionarisme in 1910 (Ibid., p.29).

Snel hierna verliet hij Duitsland voor zijn *voyage en Orient* die Praag, Boekarest, Constantinopel, Athene en Firenze aandeed. Onderweg schreef hij ervaringen, ideeën en anekdotes neer in een schetsboek, dat als een bronnenboek zouden dienen voor zijn latere gebouwen. De revolutionaire Jeanneret greep voor zijn vernieuwingen immers terug op gemuteerde referenties uit het verleden. Hij schetste neer wat – naar eigen zegge – andere mensen bekijken, maar niet zien (Ibid., p.31). Zo onthulden de moskeeën van Constantinopel een elementaire geometrie van vierkanten, kubussen en de sfeer. De oosterse, witte huizen waren een X-ray van schoonheid, een permanente zitting van het hof van assisen voor imperfecties. In de bazaar zag hij een camouflage van eclecticisme, een broedplaats voor oplichterij en valsheid. Van de Italiaanse villas onthield hij de integratie van een gebouw in de heuvels. Op Mount Athos, toonden de monniken een serene houding ten opzichte van alledaagse voorwerpen, een plezier dat ze vonden in basale noodzaken. Deze morele les over de banale, alledaagse, objecten zouden Jeanneret beïnvloeden (Ibid., p.32). Mount Athos werd zijn visie op een goed leven, een leven gevuld met de poëtische aanwezigheid van basis type-objecten. In talloze latere ontwerpen van urbane appartementen vinden we deze voorwerpen, waaraan een metafysische aanwezigheid werd toegekend, en in *La Tourette* werd de les van Athos uiteindelijk gerealiseerd (Ibid., p.33).

De laatste en meeste belangrijke les van Jeanneret werd geleerd in Athene. In *Le voyage d'Orient* wordt beschreven hoe hij de Acropolis een hele dag stalkte voor het durven te benaderen. Tot de avond viel, bleef hij excuses verzinnen, om dan zijn directe aanval in te zetten. Toen hij uiteindelijk de stenen in vlammen geel en rood bereikte, was de levendige reactie van een emotionele 24 jarige Jeanneret (Ibid., p.34):

See what confirms the rectitude of temples, the savagery of the site, their impeccable structure. A brazen trumpet that proffers a strident blast. The entablature with a cruel rigidity breaks and terrorizes. The sentiment of an extra human fatality seizes you. The Parthenon, terrible machine, pulverizes and dominates everything for miles around (Ibid., p.34).

In tegenstelling tot de futuristische machine die lawaai, dynamiek and vernietiging bracht, ervoer Jeanneret de machine van het Parthenon als tijdloos en stil. Als een typologisch element, een *standaard*, dat zoals een machine doorheen de jaren ontwikkeld was en nu tot haar absolute perfectie en eenvoud was gebracht (Ibid., p. 35). Eenmaal terug thuis, werd het duidelijk dat Le Chaux-de-Fonds een onmogelijke stad was voor elke architect die wenste te innoveren en een architectuur te creëren gelijkaardig aan de Grieken in rigueur en discipline. Er waren geen echte mogelijkheden voor een man die breidde op Nietzsche en zichzelf in het geheim gelijkstelde aan Phidias en Michelangelo (Ibid., p.45).

Na de Eerste Wereldoorlog bevindt Le Corbusier zich in Parijs. Na het dadaïsme en het kubisme aan te hangen, verwerpt hij dit al snel en richt hij zich – samen met Amédée Ozenfant – op het purisme. Dit werd gezien als de opvolger van beide populaire kunststromingen, maar dan constructief waar dada negatief was en rigoureuus intellectueel waar het kubisme speels was (Ibid., p.50). Samen met Ozenfant, beschreef Jeanneret in *Après le Cubisme* (1918) de tijd als één waarin de waarden van het moderne leven gevierd moesten worden en we aan de geboorte stonden van een positieve machinale samenleving. Uit referenties aan het Parthenon, blijkt Corbusiers intentie om een nieuwe architectuur te maken die gelijkwaardig zou zijn aan deze oude waarden (Ibid., p.52):

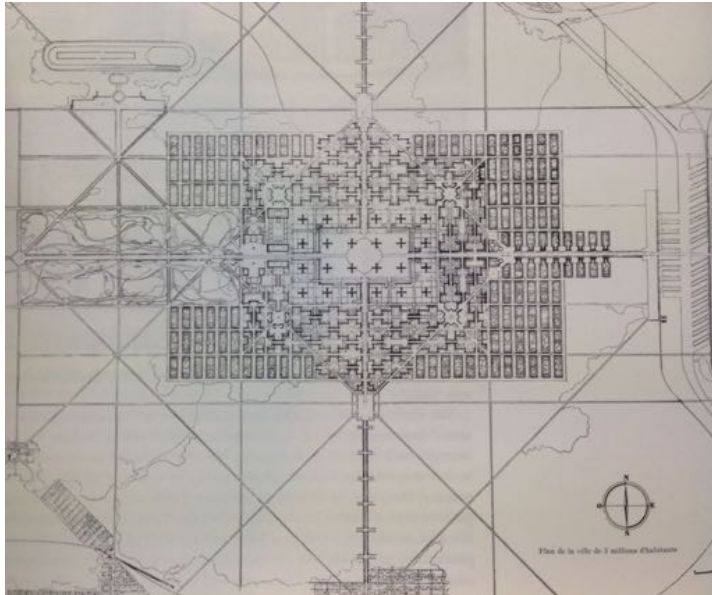
A magnificent epoch, too little understood, often misunderstood [...] We have today our Ponts de Gard, we will also have our Parthenon, our epoch is better equipped than that of Pericles to realize the ideal of perfection (Ibid., p.52).

In *L'Esprit Nouveau* uit 1920 duikt het pseudoniem van Jeanneret voor het eerst op. Le Corbusier treedt hier op als de Nietzscheaanse *superman* die de dialectiek tot uiting brengt. Voor ieder positief punt, is er iets of iemand vernietigd. In het latere leven, zou Le Corbusier zich verontschuldigen voor dit beschamend gedrag en vertelde hij over August Rodin, de beeldhouwer die hij eens zo bewonderde (Ibid., p.59):

Een duizend excuses voor de goddeloosheid aangedaan aan Rodin [...] maar Paul was in de leeftijd van revolt en ontdekking [...] Hij verbrandde wat hij liefhad (Ibid., p.59).

Deze Paul (Boulard) was één van de de personas waarmee Le Corbusier ondermeer de *École des Beaux-Arts*, de stijl, constructivisme, surrealisme, expressionisme, Gropius en de hele Bauhaus aanviel. Het is belangrijk deze destructieve zijde van Le Corbusier nogmaals te vermelden, zijn *joyful struggle*, een liefde voor de aanval. In tegenstelling tot de meeste artiesten, moest hij competente bewegingen bekritisieren voor hij hun lessen kon assimileren (Ibid., p.59).

Tussen 1921 en 1924, valt hij alle moderne architecten aan voor hun systematische verticaliteit, hun schreeuw naar absolute kracht en valse technologie.



[4]

Le Corbusier, A Contemporary City, 1922–1925



[5]

Le Corbusier, Pessac, 1925



[6]

Le Corbusier, Pessac, 1965

Peter Behrens, voor wie hij werkte en wie hij bewonderde, wordt valsheid verweten, zijn gebouwen verticale gevangenissen genoemd (Ibid., p.60). Het expressionisme noemde hij onbouwbaar, maar uit schetsen voor *Ronchamp* blijkt wel dat hij beïnvloed was door Mendelsohns *Einstein Tower* (Ibid., p.61). Het surrealisme, eerst nog geprezen voor hun besef dat objecten een natuurlijke schoonheid en poëzie hebben, wordt veroordeeld omdat de objecten te vaak als surreëel worden voorgesteld. Op die manier beweegt Le Corbusier van het ene gevecht naar het andere, een dialectiek spel dat hij als klevend duellist niet kan verliezen. In tegenstelling tot Gropius, Wright en van der Rohe, bleef hij altijd *in touch* met hedendaagse problemen, want altijd dialectisch reagerend (Ibid., p.62).

Tegen 1923, kwam Le Corbusier in *Vers une architecture* met twee conclusies. Ten eerste dat het Parthenon een absolutie is in de beschaving: een ontroeringsmachine geperfectioneerd door evolutie en de tragische humane conditie. Ten tweede dat het idee van bruikbaarheid, functionaliteit een niet voldoende oorzaak is voor architectuur, maar slechts een startpunt van Platonische kwaliteit. Dit radicale functionalisme moet worden gemodificeerd door de introductie van emotie en metafysische waarden. *Het doel van constructie is om dingen samen te houden, het doel van architectuur is ons te ontroeren* (Ibid., p.66).

In 1925 uit Le Corbusier in *The City of Tomorrow* zijn orthogonale ideeën voor stedenbouw: het rechte pad van de mens boven het dwalende van de ezel, het gemeenschappelijke en alledaagse in plaats van individualisme. Een algemene, theatrale, gestandaardiseerde schoonheid drijft hem: Bach boven Wagner en de geest van het Parthenon boven die van de kathedraal (Ibid., p.70). Hoewel in de bouw de standaardisatie centraal stond, werden de gestandaardiseerde delen in niet-repetitieve wijze uitgevoerd en hadden de ontwerpen plaats voor flexibele, open ruimtes, zoals bijvoorbeeld in *Pessac*. De bewoners gebruikten deze *standaards* om een persoonlijke ontwerp te creëren. Dit vernietigde natuurlijk de visuele consistentie van Le Corbusiers architectuur, hierop antwoordde hij echter (Ibid., p.74):

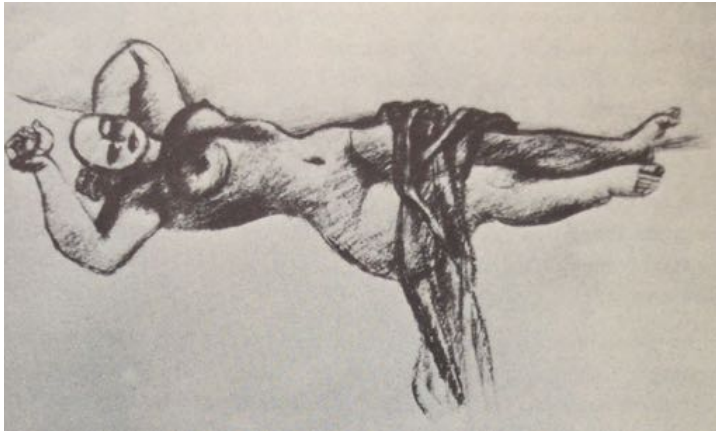
You know, its life thats always wright and the architect who's wrong (Ibid., p.74).

Een zeer bewust ironisch antwoord. Net zoals het huis een woonmachine was, was het ook een poëtische ruïne van afbrokkelend beton en primitief metselwerk. De machinale *standaards* waren van Platonisch perfectie, maar dat waren ook de achteraf geplante bomen, ruwe stenen en de flessen wijn op tafel. Het is dan ook niet te

verbazen dat Le Corbusier bewonderde hoe onverenigbaarheden als het individu en de groep samengingen in *Pessac* (Ibid., p.74). Alle argumenten van ratio en geometrie die hij had vooropgesteld, werden gecounterd door de *barbaarse* acties van *Pessac*-bewoners, en toch hadden deze *barbaren* gelijk (Ibid., p.75).

In 1925 beschrijft Le Corbusier in *Le Peinture Moderne* dat *the works which moves us the most are those where geometry is perceptible*, net zoals het Parthenon (Ibid., p.83). Bovendien is het Parthenon *not pleasurable to anyone*, maar dit is net wat grootse kunst is. De nieuwe, Nietzscheaanse man zoekt niet naar schoonheid of plezier in kunst, maar naar karakter en emotie. Grote kunst is geen overeenkomst, want kunst heeft als enige plicht ons te ontroeren (Ibid., p.84).

Tegen 1928 introduceert hij ook *objects evoking a poetic reaction*, met name de vrouwelijke vorm (Ibid., p.85). Samen met Charlotte Perriand vernieuwt hij oudere prototypes van meubels die nu, naast de strenge chroomconstructie, ook een vrouwelijke gevoeligheid zoals leder hebben als elegante tegenstelling. Opnieuw perfectioneert hij zo een *standaard* verder (Ibid., p.81). Tegen 1928 had Le Corbusier met Villa Savoie en Villa Stein sterke voorbeelden gecreëerd voor moderne architectuur, maar zoals steeds ging dit succes voor hem gepaard met twijfels (Ibid., p. 95).



[7]

Le Corbusier, Woman lying with curtains, 1930



[8]

Le Corbusier, Plan Obus for Algiers, 1932

De verandering die Le Corbusier onderging in deze periode, introduceerde *objects evoking a poetic reaction* in zijn schilderijen: schelpen, rotsen en mensen. Dit is symbolisch voor de drie omkeren die we ook in zijn leven en werk zien: een terugkeer naar wereldse bezigheden als vrouwen, vriendschappen, reizen; de poging publieke ruimtes te bouwen; en een dominante interesse in kromlijnige stadsplanning (Ibid., p. 99).

Het portret van een neergevlijde Josephine Baker uit 1930 zou twee jaar later resulteren in de ronde V-vormen en gebroken ellipsen van het *Plan Obus* voor de stadsplanning van Algiers (Ibid., p.103). Ook later in *Ronchamp* zullen de gecurfde lijnen van dijen en schouders terugkeren: een hele ommezwaai voor een man die eerst nog de kromme lijn van de ezel verdoemde (Ibid., p.104).

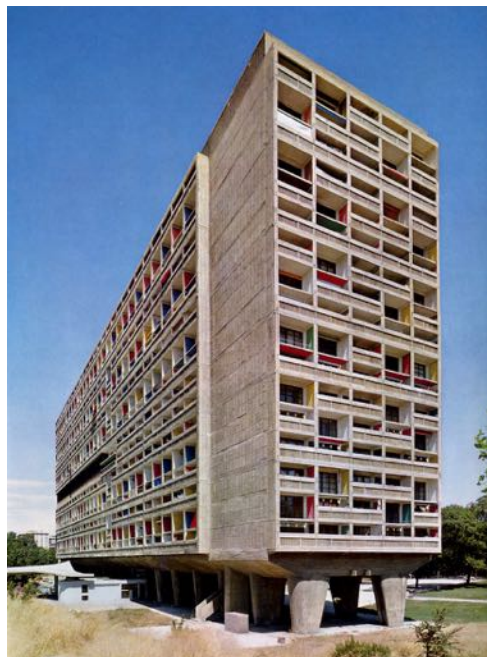
In 1935, opent hij zijn boek *La Ville Radieuse*, met *I look for primitive men, not for their barbarity, but for their wisdom*. Uit deze interesse zouden gebouwen in moderne folkarchitectuur ontspruiten, die 20 jaar later *nieuw brutalisme* zouden genoemd worden voor hun brute gebruik van beton en materialen *as found* (Ibid., p.109). De *Unité* in Marseille en kerk in *Ronchamp* werden 30 jaar later universeel gezien als een verwerping van de slanke, witte machine-esthetiek, maar eigenlijk begon deze countering al in de jaren '30 met huizen uit lokale materialen: ruige stenen, gladde bakstenen, ruwe beton, onbehandeld hout, etcetera. De intentie was een heel simpele poëzie te creëren uit deze materialen: *objects evoking a poetic reaction* en *the business of Architecture is to establish emotional relationships by mean of brutal materials*. We kunnen dus besluiten dat dit brutalisme reeds in 1930 op gang kwam, beïnvloed door een herontdekking van natuurlijke ordes, primitieve samenlevingen en een bewondering voor het feminiene (Ibid., p.110). Tegelijkertijd met zijn terugkeer van de stad naar het platteland, raakt le Corbusier geïntrigeerd door de mogelijkheden van een levensvatbaar publiek domein. In de jaren '20 hadden zijn stadsontwerpen een culminatie gekend naar een luchthaven of *business center* in het midden. (Ibid., p.112). Hij haalt Rome aan:

Rome meant enterprise. The res publica was the object of al their care. The public good was the reason for the city and for their arrival in the city. Participation in it was their life (Ibid., p.121).



[9]

Le Corbusier, Saint-Dié plan, 1945



[10]

Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseille, 1952

Na de Tweede Wereldoorlog werden de verwoeste steden herbouwd in de contouren en stijlen van het verleden, Le Corbusier protesteerde tegen de gemiste kans om *the new spirit of the age* aan te grijpen. De oorlog had zijn geloof in een machinale maatschappij ondermijnd en plaatsgemaakt voor een nieuwe plastische taal. De ontwerpgeest die hij opperde was primitief, realistisch ten opzichte van de agressieve aard van de mens en expliciet sensueel (Ibid., p.137).

In het plan voor *Saint-Dié*, het eerste en meest invloedrijke reconstructieplan, uitte hij zijn eerste kristallisatie van een publiek domein. In tegenstelling tot kantoren en luchthavens uit eerdere stadsplannen, vormen het civiele centrum en markt – de agora – de primaire plaats. Deze ruimte bood voetgangers de mogelijkheid rond hun civiele monumenten te bewegen en elkaar te ontmoeten in cafés en winkels. Deze informele ontmoetingen zag hij als noodzakelijk voor het vormen van een opinie, een politieke visie. Jammer genoeg, werd bij de uitvoering van dergelijke plannen dikwijls verzaakt aan de kleine winkels en cafés waardoor de plazas woestijnvlaktes werden, beroofd van mensen (Ibid., p.137).

Zijn *Unité* uit 1952 representeert de simulatie van het onderzoek naar huisvesting en gemeenschappelijke plaatsen. Het synthetiseert ideeën opgestoken tijdens de reizen van 1907. De relatie tussen individu en collectief komt van Mount Athos. De *Unité* ontworpen als *a sentiment of an extra human fatality that seizes you* heeft dezelfde evocatie als het Parthenon. Hetzelfde effect wordt bereikt met dezelfde methodes: een eenvoudig functioneel ontwerp verheven in zijn plastisch effect en proportie (Ibid., p.140). Het ontwerp van *Unité* zou de voedingsbodem worden van het *New Brutalism* uit de na-oorlogse periode (Ibid., p.144):

The defects shout at one from all parts of the structure! Exposed concrete shows the least incidents of the shutterings, the joints of the planks, the fibres and knots of the wood [...] in which men and women do you not see the wrinkles and birthmarks, the crooked noses, the innumerable peculiarities? [...] Faults are human; they are ourselves, our daily lives (Ibid., p.144).

Deze facades zijn het tegenspel van zijn architectuur uit de jaren '20, het ideale platte vlak is vervangen door geweldige sculpturen met diepte en uitsteeksels. Samen met Picasso voorzag hij de kleuren, licht speelt met het intense ritme van de openingen (Ibid., p.144). De woningen zelf zijn gepersonaliseerd en aangepast door de bewoners,



[11]

Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marseille, 1952



[12]

Karl Friedrich Schinkel, Terrasse Orianda, 1838

waarom wordt dit bij andere moderne architectuur als die van Mies van der Rohe bijvoorbeeld niet gedurfd? Jencks stelt dat de architectuur zo'n provocatie is, dat het vraagt gemodificeerd en afgebakend te worden. In ieder geval biedt het een sterk frame voor urbaan wonen, dat niet vernietigd wordt bij verpersoonlijking (Ibid., p.146). In tegenstelling tot gelijkaardige projecten, biedt het bijvoorbeeld een winkelstraat op de middelste verdieping en een gymnasium en zwembad op het dakterras, een *landschap biedend gelijkaardig aan dat van Homerus* (Ibid., p.147).

Met Ronchamp, dat zoveel associaties oproept, creëert Le Corbusier in 1955 een gebouw van plastische integriteit, alsof er nieuwe vormen zijn uitgevonden die door hun onderlinge relatie noodzakelijk en onvermijdbaar lijken te zijn (Ibid., p.153). Le Corbusiers werk in Chandigarh representeert dezelfde plastische integriteit. Hoewel dit gebukt gaat onder meerdere formele en functionele fouten. Het idee om een Acropolis te creëren werkt niet doordat de gebouwen te ver uit elkaar liggen en het eerder gefixeerde monumenten worden. Hierdoor worden de gebouwen niet – zoals in Athene – intens gelinkt of samen ervaren. Het *General Assembly* zou het enige ontworpen publieke domein worden dat effectief gebouwd werd. Wat hij noemt, het Forum, heeft de geschikte afmetingen voor een publieke ruimte zonder dat het pompeus wordt (Ibid., p.154).

Net als met taal, maakt de creativiteit van een architect gebruik van reeds bestaande syntax (structuur, technologie) en semantiek (de connotatie van deuren, ramen, trappen...). De relevantie van de linguïstiek tot Le Corbusier, is dat hij het als plicht zag een nieuwe taal uit te vinden. Zo zagen we hem, met wisselend succes, een natuurlijke, geometrische art nouveau creëren op 18 jaar; purisme aanmeten op 31 en omslaan naar vroeg-brutalisme op 59 (Ibid., p.158). De innovatie bestaat erin originele expressies te geven van reeds bestaande elementen die, net door hun visuele kracht en functionele basis, veel navolging krijgen (Ibid., p.160).

Het ontwerp dat het dichtst bij Le Corbusiers doelstellingen komt, is La Tourette. Het klooster wankelt op een heuvelrug en staat zowel bizar als heroïsch los van de natuur, als een Griekse Tempel. De tempel op een groene heuvel, een versterkte burcht in zichzelf gekeerd. La Tourette's relatie met de natuur is catastrofaal, abrupt en subliem, niet harmonieus: zelf in de eetzaal, waar de monniken het simpel leven lijden van op Mount Athos, is de natuur in het omlijstte uitzicht verontrustend en ontzagwekkend (Ibid., p.174).

Le Corbusier, die zelf z'n halve leven als een monnik leefde, zag de poëzie inherent aan simpele objecten, die hun betekenis voor het grote publiek misschien verloren hadden. Wat vele zagen als saai, leeg en arm, zag hij als volslagen en evocatief. Deze ambivalentie is nergens meer opvallend dan in *La Tourette* (Ibid., p.177). Doorheen het klooster wijzen monniken je op de veranderingen in licht, plotse glimpen op de natuur en de manier waarop alle vormen in relatie zijn terwijl je beweegt. De kerk lijkt voor een leek misschien een slordig gebouwde zwarte doos, voor de monniken is het de essentie van een *onuitspreekbaar licht* (Ibid., p.178).



[13]



[14]

Le Corbusier, La Tourette, 1959

Critici argumenteren dat Le Corbusier een calvinistische functionalist was die een te enge kijk had op de mens (Ibid., p.170). Ik moet toegeven ook nooit met zijn ideeën opgelopen te hebben, maar na het lezen van *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* op aanraden van meneer De Bleeckere, heb ik mijn visie moeten bijstellen. Zo zullen vele van de hierboven beschreven kwaliteiten, relevant blijken in de rest van mijn scriptie. Le Corbusiers steriele en louter functionele houding gaat misschien op voor zijn witte dozen, maar spreekt het bijvoorbeeld het gevoelige formalisme van *Ronchamp* tegen. Daarnaast toont Jencks aan hoe Le Corbusier, met het weghakken van voormalige vriendschappen en eerdere ideologieën, kritisch bleef voor zichzelf en wel degelijk leerde van projecten die niet werkten.

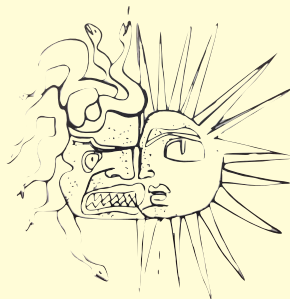
Daarbij heb ik het gevoel dat het modernisme zoals gebracht door Le Corbusier vaak misbegrepen en –uitgevoerd werd. Vooral na de Tweede Wereldoorlog bleek er een inkeer te komen; zoals ik later in de scriptie stel, blijkt een crisis wel vaker een moment tot bezinning en heruitvinding voor de architectuur. Deze inkeer, zoals het plan voor *Saint-Dié* dat een agora als primaire plaats stelde, werd echter nooit zo uitgevoerd, waardoor de modernistische publieke ruimte met het etiket van een lege woestijn bleef zitten.

Diezelfde inkeer zou zich ook in de materialen uiten. Over het heroïsche modernisme zou Berthold Brecht nog sarcastisch opmerken dat *het bloed en de modder uit de loopgraven de overlevende van de Eerste Wereldoorlog deed snakken naar een toekomst uit witte badkamertegels*. Achteraf lijkt Le Corbusier in te zien dat de witte muren en steriele tegels de mens inderdaad blijkt te beschouwen als een vorm van ziekte (Dillon, p.103–104). De meer brutalistische stijl van Le Corbusier (*Faults are human; they are ourselves, our daily lives*) lijkt me dan ook naar een vorm van patina te neigen die ook Zumthor niet vreemd zal zijn. De eerlijkheid van materialen (*objects evoking a poetic reaction* en *the business of Architecture is to establish emotional relationships by mean of brutal materials*) die Le Corbusier oppert zal ook bij de *nieuwe nuchterheid* terug te vinden zijn. Referenties als Mount Athos die hij haalt uit zijn reizen en de *continuïteit* die zit in zijn *standaards*, zit eveneens in *pasticcio*.

Ik volg wanneer Jencks stelt dat dit steeds bijstellen van zichzelf, deze constante strijd, in verband te brengen valt met het tragische van Nietzsche. Ik vind het krachtig hoe iemand naar het einde van zijn leven toegeeft dat hij fout was. Zo haalt Jencks een zelfportret van Le Corbusier aan als deels Apollo, deels Medusa, deels de lachende zonnegod van de rede, deels de sensuele Dionysosfiguur van de

onderwereld (Ibid., p.182). Dit romantische evenwicht van *het gevoelsmatige* balancerend met ratio, een duistere bitternis amper balancerend met vreugde en licht, is volgens Jencks het duidelijk aanwezig in *La Tourette*. Hier is immers het gevoel het sterkst aanwezig dat architectuur een dramatische isolatie in een schone, maar vijandige kosmos is. Deze dramatisering en sublimering van de omgeving zal ook bij Zumthor en het volgende thema, *het sublieme*, terugkeren.

Het idee van Le Corbusier te zien als een geheime romanticus, is ook postmodern architectuurtheoreticus Colin Rowe of architect William Mann niet ontgaan. Mann citeert Auguste Perret met *architecture is what makes beautiful ruins* en stelt dat er veel van *de ruïne* reeds in modernistische architectuur zit met haar sterk skelet, poreuze ruimtes en sterk gelinkt interieur en tuin (Mann, Hasselt, 2014). De architectuur in *Unité*, *Pessac* of *Villa Stein* blijkt zo sterk dat ze als ruïne poëtisch overmeesterd en aangepast kan, maar zwak genoeg om de aanwezigheid van het leven te verdragen. Zoals Jencks schrijft en ik bij de kunstfoto's van Jeff Wall zie, is dit bijvoorbeeld niet het geval bij het *Barcelonapaviljoen* van Mies van der Rohe. Bij Colin Rowe worden de schetsen van Cyprien Gaillard en Le Corbusier zelf aangehaald. Rowe merkt op dat gelukkige mensen die Le Corbusier zijn Spartaanse flats met jungle-achtige balkons laat bewonen, moderne equivalenten zijn van de *verfijnde wilde* uit de romantiek. De reeks tekeningen *In Belief in the Age of Disbelief* van Gaillard tonen de *Unité* omgeven door een arcadia van groen en zoals Jencks stelde een *landschap* biedend *gelijkaardig aan dat van Homerus* (Ibid., p.147). In feite, verklaart Rowe, is dit hoe Le Corbusier het initieel voorstelde: omringd door het *Bois de Boulogne* en niet door de afschuwelijke laagbouw die Marseille vandaag kent (Dillon, 2011, p.97). In diezelfde geest, wil ik de link leggen naar het werk van romantisch architect Karl Friedrich Schinkel. Zijn schilderijen tonen zowel een gelijkenis met Gaillards voorstelling, als met de foto van het *Unité*-dakterras uit 1952.



[15]

Le Corbusier, Portrait, 1945



[16]

Jeff Wall, Morning Cleaning, 1999



[17]

Cyprien Gaillard, Belief in the Age of Disbelief, 2005



[18]

Karl Friedrich Schinkel, Haupt Ansicht des kaiserlichen Schlosses Orianda in der Krimm, 1845

1.2 Thinking Architecture – Peter Zumthor

Laten ik beginnen met wat architectuur is voor Peter Zumthor, hij geeft echter geen definitie, maar stelt eerder waar architectuur ontstaat: op het brandpunt van vijf gelijktijdigheden (het historische, esthetische, functionele, persoonlijke en passionele) (Zumthor, 2010, p.18). De substantieve architectuur bestaat uit gevoel en inzicht, de scheppende tweestrijd tussen Apollo en Dionysos die Jencks ook in Le Corbusier herkende. Zumthor noemt het ontwerpproces een constant spelen tussen emotie en rationaliteit: de gevoelens, wispelturigheden, verlangens moeten gecontroleerd worden door kritische krachten van rede, maar het is uiteindelijk het gevoel dat beslist of deze rationele redenering het bij het rechte eind heeft (Ibid., p.20). Deze architectuur, zegt Zumthor, is opgebouwd uit ruimte, wat deze ruimte juist is, blijft mysterieus. De enige zekerheid is dat de ruimte waarmee de architect werkt, slechts een minutieus deel is van de oneindige ruimte die ons omringt. Desondanks neemt ieder gebouw een unieke plaats in in deze oneindigheid. (Ibid., p.21)

Zumthor affirmeert mijn beginvraag en stelt dat een werk van architectuur dat, door een combinatie van vorm en inhoud, de kwaliteiten van kunst kan bevatten en een ontroerende stemming kan veroorzaken. Zumthor drukt aan dat deze kunst niets met blitse configuratie of originaliteit te maken heeft, maar met inzicht, begrijpen en *waarheid*. Misschien is poëzie wel een onverwachte waarheid, zegt Zumthor (Ibid., p.19). De architectuur, de ruimte, de plek verwonderen ons, maar het is goed en lijkt zo te horen.

Het gevoelsmatige in het ontwerpproces brengt Zumthor binnen met zich te laten gidsen door referenties (Ibid., p.25). Voor Zumthor zijn architecturale referenties beelden, enerzijds de rationele professionele kennis die hij verzameld heeft, maar anderzijds ook herinneringen. Herinneringen van zijn eigen leven, zijn jeugd, reizen zoals bij Le Corbusier: het besef dat een doorgemaakt gevoel eveneens een referentie kan zijn (Ibid., p.9). Immers, we ervaren architectuur reeds voor we het kennen: in onze kamer, huis, straat, dorp, landschap... (Ibid., p.57)

Zo schrijft Zumthor over de keuken van zijn tante, een ordinaire keuken waar werkelijk niets bijzonders aan was, maar net omdat ze zo sterk, zo natuurlijk een keuken was, onuitwisbaar in zijn geheugen is gegrift (Ibid., p.9). Het doet denken aan de *standard* objecten bij Le Corbusier. Misschien wordt een plek anders herinnert dan ze in werkelijkheid is, maar dat maakt in principe niet uit. Wat herinnerd wordt is het gevoel, de sfeer die rond een plek hing (Ibid., p.44). Het zijn deze herinneringen die de bronnen zijn van de architecturale atmosferen en beelden die hij naspoort in zijn werk (Ibid., p.10). Voor Zumthor zal het ontwerp bestaan uit een superpositie van verbeeldende kwaliteiten, wat het een diepte en rijkdom geeft die een geheel vormen. Bij een voltooid gebouw verdwijnen de initiële beelden, die noodzakelijk waren voor het proces, naar de achtergrond, als achtergelaten voetstappen. Het gebouw wordt zichzelf (Ibid., p.25). Als architect moet je daarom leren werken met je eigen persoonlijk ervaringen van architectuur, wat we ervoeren en waarom. Hoe zag de ruimte eruit, hoe rook de lucht, hoe klinken je voetstappen, hoe voelde de deurklink aan, hoe sloeg het licht tegen de facades (Ibid., p.57)?

De geest van een ontwerper wordt zowel bewoond door deze referenties naar herinneren en andere plekken, als door de eigen verbeelding van wat een plek zou kunnen zijn of worden, hoewel deze verbeelding dan ook weer vaak gestoeid is op eerder ervaren referenties (Ibid., p.36). Ontwerpers zien zichzelf echter graag als *avant-garde*, ook in zijn eigen opleiding betrapt Zumthor er zich op te willen uitvinden wat al bestond. Als een praktiserend architect echter, is het belangrijk om bewust te zijn van de enorme bron van kennis en ervaring die vervat zit in de geschiedenis van architectuur (Ibid., p.22).

Zumthor merkt wel op dat het ontwerpproces echter niet lineair vanuit architecturale geschiedenis naar een nieuwe ontwerp lijdt. Dikwijls ervaart een ontwerper een gevoel van leemte, wanneer niets voorgaand in de buurt komt van wat

je wil, maar nog niet kan inbeelden. Op zulke momenten wordt ontwerp weer even uitvinden, zegt Zumthor, want je bent een pionier in de zoektocht naar antwoorden op de problematieken van vandaag (Ibid., p.22). Immers, een ontwerp dat enkel op traditie en de dictaten van een site berust, toont dat de ontwerper niet begaan is met de situaties en problematieken van de wereld of de uitdagingen van het hedendaagse leven (Ibid., p.36). Ieder ontwerp heeft nieuwe beelden nodig, maar onze oude beelden kunnen helpen om de nieuwe te vinden (Ibid., p.59).

We lezen hierboven hoe Zumthor erin slaagt op een gevoelige manier te ontwerpen, maar hoe uit zich dit in de gebouwde realiteit van steen, staal, beton of hout? Het antwoord hiervoor ligt in het einde van de vorige zin, in de materialiteit van het gebouw zelf. Zumthor haalt het werk van performancekunstenaar Joseph Beuys aan, de materialiteit ervan is nauwkeurig, sensueel en weergalmt een aloude elementaire kennis van de mens over het gebruik van materialen. Een essentie die voorbij culturen gaat en die de taal vormt voor het bouwen van architectuur (Ibid., p.10–11).

De moeite en kunde die we in een werk steken zijn bepalende delen voor de dingen die we maken en de ervaring ervan. We kennen materialen en toch kennen we ze niet, zegt Zumthor. Wanneer je op dezelfde manier ontroert wordt door een werk van architectuur als door een van muziek, is dit mee bepaald door het vakmanschap dat je bemerkt (Ibid., p.12). Wanneer een gebouw opgeleverd wordt, is wat bezoekers zien en ervaren het enige wat telt, net daarom moet kwaliteit gezien en ervaren worden. Een vast antwoord dat Zumthor zegt te geven wanneer een klant vraagt om goedkoper te bouwen (Ibid., p.44).

Materialen kunnen dus een poëtische betekenis verkrijgen in de context van een architecturaal object, maar enkel wanneer de architect er in slaagt deze situatie te creëren, gezien materialen in zichzelf niet poëtisch zijn. Het is de taak van de architect om de materialen een context te bieden, waarin ze geromantiseerd worden, zichzelf kunnen overstijgen (Ibid., p.11). De architect moet zoeken naar de emotionele ervaring van rationale constructies, naar punten waar vlakken snijden en materialen elkaar ontmoeten. Onze aandacht wordt getrokken door details, Zumthor geeft het voorbeeld van twee nagels die een uitgesleten deurdrempel vastnagelen in de houten ondergrond, *'emoties wellen op, iets ontroert ons'* (Ibid., p.16).

Zelfs voordat architectuur gebouwd, in materialen gevat wordt, kan ze reeds gevoelens opwekken, stelt Zumthor. Net daarom is de voorstelling van architectuur – maquettes, schetsen, montages, renders – belangrijk omdat het net de afwezigheid ervan onderlijnt en wanneer de voorstelling ons ontroert, een verlangen naar haar aanwezigheid oproept. Zoals gesteld wordt in de inleiding, is het romantiseren een kwalitatieve potentiëring van een plek. Deze voorstelling laat echter *open patches*, waar de nieuwsgierigheid en interpretatie de invulling kan overnemen. Een beeld dat dat alles probeert te tonen en bepalen, zegt Zumthor, refereert enkel naar zichzelf (Ibid., p. 13). Een plan of tekening is daarom een inadequate, maar belangrijke, representatie van architectuur, Zumthor noemt het ‘een *partituur die nog gespeeld dient te worden*’ (Ibid., p. 58).

Zumthor gelooft dat een ontwerper geen surrealist moet zijn die uitvindt zonder te ontdekken, maar een realist als schilder Edward Hopper: enkel tussen de realiteit van de omgeving en de verbeelding kan de sparkel ontstaan voor een succesvol gebouw (Ibid., p.33). Deze realiteit is in ons postmoderne leven beschreven als vaag, *blurred* and ietwat onecht. De betekenissen en tekens in de wereld worden niet echt begrepen of zijn betekenissen en tekens voor andere dingen. Desondanks, stelt Zumthor, bestaan er echte dingen. Er is water en aarde, licht, objecten als machines, werktuigen of muziekinstrument, die zijn wat ze zijn en de aanwezigheid ervan is vanzelfsprekend. Er is een kracht in deze ordinaire dingen, iets wat ieder schilderij van Edward Hopper zegt, en ik ook bij Le Corbusier zag. We moeten er alleen lang genoeg naar kijken – het romantiseren – om het te zien (Ibid., p.17). Ook onze architectuur zou zo vanzelfsprekend moeten zijn, stelt Zumthor: onopvallend, maar toch onmogelijk weg te denken, gebouwen die groeien in hun omgeving en door hun ingrijpen een specifieke dialoog aangaan met de context. Enkel gebouw die to onze emoties spreken, besluit Zumthor, slagen hierin (Ibid., p.18).

Zumthor zegt onopvallende gebouwen te willen maken, of eerder samenvallende. Samenvallend met de omgeving en de noden van een plek. Hedendaagse architectuur moet weliswaar radicaal zijn, stelt Zumthor, maar er zijn limieten. Een ontwerp dat enkel bestaat uit fragmentatie en gebroken ritmes mag dan misschien wel een boodschap overbrengen, zodra we het *statement* begrijpen, sterft ook onze nieuwsgierigheid. Wat overblijft is enkel de gebouwde praktische onbruikbaarheid (Ibid., p.12). Gebouwen die te veel gebaren willen maken, die schreeuwen om bekeken te worden, te zeer een impact willen nalaten, laten vaak amper plaats voor de bezoeker zelf, vindt Zumthor (Ibid., p.51). Goede architectuur moet de bezoeker ontvangen, geeft Zumthor aan, maar er niet constant tegen praten: een gebouw moet achtergelaten kunnen worden zonder constante toelichting van de ontwerper, moet zichzelf kunnen zijn in een schone stilte, niet iets anders willen voorstellen, gewoon *zijn* (Ibid., p.32). Zumthor stelt het als:

In my buildings I try to enhance what seems to be valuable, to correct what is disturbing, and to create anew what feels missing (Ibid., p.24).

Onze huidige tijd vraagt niet om grootse gebaren, vindt Zumthor, maar om een architectuur van gezond verstand. Zumthor beschrijft en bedrijft een architectuur die gebaseerd is op de *fundamentals* die we nog kennen, begrijpen en voelen (Ibid., p.24). Een gebouw dat enkel spreekt in hedendaagse trends zonder de vibraties van een plek te willen *triggeren*, stelt Zumthor, is niet geankerd en mist het de zwaartekracht van grond waar het op staat (Ibid., p.37). Een nieuw deel van een gebouw, een huis, moet niet schreeuwen dat het nieuw is, maar zeggen dat het een deel vormt van het nieuw geheel (Ibid., p.49). Net als een kasteel dat, verhoogd en vergroot wordt door de jaren heen, een nieuw architecturaal geheel creëert op ieder stadium van de ontwikkeling. Het oude wordt aangepast aan het nieuwe en het nieuwe aan het oude (Ibid., p.51).

Zo komt Zumthor terug bij onopvallend en samenvallend, als een achtergrond. Wat is een gebouw anders een achtergrond voor het menselijk leven, vraagt Zumthor zich af? Zumthor citeert Heideggers *Building Dwelling Thinking* met '*The relationship of man to places and through places to spaces is based on his dwelling in them*'. De mens leeft tussen gebouwen, voelt en denkt in plaatsen en ruimtes (Ibid., p.34). Architectuur gaat op die manier niet zozeer om een specifieke stijl, maar om een specifiek gebruik, op



een specifieke plaats, voor een specifieke samenleving. Het komt er bij een gebouw op aan om een antwoord te vinden op deze specificaties (Ibid., p.26). Zumthor vindt daarom de eerste taak van architectuur niet verhalend of symboliserend, maar eerder die van een enveloppe en een achtergrond voor het leven dat zich erin en eromd afspeelt (Ibid., p.13).

Een gebouw als achtergrond. Zumthor haalt een film aan van Ettore Scola. In *Le Bal* vertelt Scola het verhaal van 50 jaar Europese geschiedenis. Je ziet een dansbal van bewegende mensen die hun leven voorbij dansen, terwijl de achtergrond steeds schijnbaar dezelfde blijft. Architectuur is als die balzaal, stelt Zumthor, een achtergrond voor het leven. Een zaal waarvan de tegels en houten panelen getekend raken door menselijke aanwezigheid: ontelbare krassen op het oppervlak, dof geworden vernis, afgeschuurde randen. Ik denk ook aan de foto *Office of Helmut Friedel* van Michael Wesely. Een foto waarvan de sluitertijd een jaar duurde en die dus bijgevolg de invloed van de tijd en het leven op een ruimte lijkt te vatten. '*Het patina van de tijd*', heet Zumthor het, maar zeker ook een gewaarwording van de gepasseerde tijd en een besef van de levens die ons vooraf gingen in deze ruimtes. Architectuur is niet sterk, maar gevoelig, kwetsbaar. Net door dit kwetsbare, kan een gebouw een kwalitatieve getuige worden van haar voorbije leven en een rijkheid bekomen (Ibid., p.24).

Na het schrijven van voorgaand thema *het gevoelsmatige*, merk ik dat het gevoelsmatige in de architectuur niet veraf is. Het zit zowel in de manier van het ontwerpen van als het ervaren van architectuur. Onmiskenbaar zijn beide manieren met elkaar in verband. Afsluiten doe ik dit thema met het verhalen van een persoonlijk bezoek aan één van Zumthors gebouwen, een bezoek waarin de bovenstaande geschreven ervaringen en gedachten getoetst worden aan een effectief gebouwd werk.

I.3 Kolumba – Peter Zumthor

Het was 9 oktober 2014 en ik was toevallig in Keulen beland. Als liefhebber van Zumthor, wist ik dat dit ook de locatie was van zijn *Kolumbamuseum*. Van de korte tijd die we hadden, probeerde ik toch genoeg te ontfutselen om het gebouw op een waardige manier te ervaren. De Kolumbastrasse verried al snel de locatie, toch liep ik er om heen om het bouwwerk vanuit verschillende hoeken gade te slaan. Net bovenstaand thema afgewerkt, waande ik me even een jonge Charles Edouard Jeanneret die het Parthenon eerst geruime tijd stalkte, voor het durven te benaderen, om dan toch uiteindelijk de directe aanval in te zetten. Een vaalgrijze massa, herinnerend aan de ingebedheid van middeleeuwse kerken, wordt geboren uit de onderliggende ruïnes van verschillende lagen gotiek.

De slanke, met houtskool doorvuurde, bakstenen warmden op in een flauwe herfstzon en hun gladheid smolt in contrast met het patina van de geblakerde gruzelementen waar ze uit ontstaan, door lichtmakende perforaties oprijzen, om op verschillende hoogtes naar de hemel te rijken. Het verleden wordt hier niet tentoongesteld of uitgebuit, maar als dankbare onderlegger gebruikt. Zumthor doet wat deze Rijnstad al 2000 jaar heeft gedaan: onopvallend bouwen op wat er is, of eerder: samenvallend en daarom niet meer weg te denken. Samenvallend met de plek, haar geschiedenis en haar nieuwe noden. Het oude wordt deel van het nieuwe, het nieuwe deel van het oude, beide delen van het nieuwe geheel. '*Misschien is poëzie wel een onverwachte waarheid*', zegt Zumthor, wel, dan is dit gebouw inderdaad poëzie. Het gebouwde verrast, maar vergroeit zo met de omgeving dat het geen leugen kan zijn.

Vanaf de straatkant, verraaft het gebouw weinig over haar functie. Via een muuropening op de hoek kan iedereen binnendringen en krijg je een glimp van de, diffuus verlichte, vloerloze hal. Elegante kolommen reiken naar het, door geperforeerd licht aangetikt, plafond. Het spel van licht en schaduw dat hier gespeeld wordt, kent geen winnaar. Moest Junichiro Tanizaki een architect geweest zijn, hij zou hij gelijkaardig ontwerpen. De geprezen schaduw geeft je een eerste idee over de sacraliteit van het *Kolumba*. Foto's maken is haast onmogelijk, de gevoelige plaats blijkt niet gevoelig genoeg om atmosferen vast te leggen. Reden te meer om het gebouw *in person* te ervaren.

Vanaf de handdruk met het gebouw aan de klink, wordt het museum zelf binnengegaan via overgangen, als een tempel waar met ieder voorportaal een stuk buitenwereld weggefilterd wordt. De inkom geeft een gevoel van geborgenheid, de

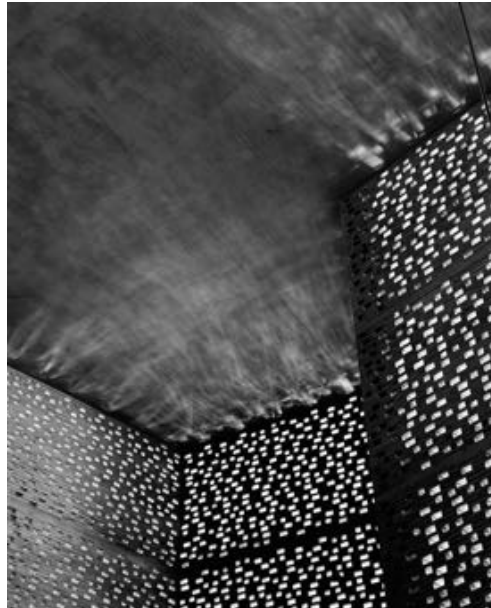
architectuur ontvangt je, alsof je eerder in een woonkamer belandt dan een museum. De sacraliteit van de architectuur zal er doorheen heel het gebouw voor zorgen dat het monumentale wordt teruggebracht tot een menselijke schaal.

De ruimtes die volgen lijken te zijn omgebouwd rond de tentoongestelde artefacten. 'Hier,' zei Zumthor, *'geloven mensen in de innerlijke waarde van kunst. Je kunt voelen dat dit project vanbinnen is begonnen, bij de kunst en de locatie.'* De tentoongestelde objecten vertellen, zonder enig geschreven woord, het verhaal van twee eeuwen aartsbisdom Keulen. Hier geen volgestouwde museumzalen, maar een verheerlijking van het tentoongestelde *object* door middel van de ruimte errond. Het herinnert opnieuw aan Le Corbusier, die bij de monniken van Mount Athos de kracht inzag van gewone objecten in een ruimte. De architectuur van het gebouw dient als achtergrond, als atmosfeer, voor het tentoongestelde en de bezoekers. Nooit wordt het opdringerig.

Hetzelfde overgaan als tussen binnen en buiten, speelt ook tussen de ruimtes onderling. Een trap is een hoge en lange snede in een muur, als een subliem doek van Lucio Fontana. Op het einde van de eindeloze trap is er een helder licht, naar binnen gelokt door een groot raam aan de zijkant van het trapeinde. Dit zorgt voor een openbaring, voor een bewust binnenstappen van een andere ruimte. Op gelijkaardige manier vormen de overige tentoonstellingsruimtes een narratief geheel. Ze zijn geordend als hoge en lage bouwblokken rond een Italiaanse piazza. De belichting is nu eens zenitaal als in een art nouveau huis. Dan weer frontaal als de, langs buiten gemonteerde, ramen van Jørn Utzons *Can Lis*. Het uitzicht dramatisch als de omgeving van *La Tourette*. Uiteindelijk kunnen we alleen maar raden wat de referenties waren voor Zumthor. Het interessante is dat je je eigen interpretatie, je eigen connotatie, kan maken van een ontwerp dat Zumthor opbouwde uit herinneringen.

De aandacht wordt getrokken door details, bijvoorbeeld het gordijn dat een dansende schaduw werpt op het verzonken raamprofiel of zoals Le Corbusier het stelde: *'Het doel van constructie is om dingen samen te houden, het doel van architectuur is ons te ontroeren.'* Doorheen heel het gebouw beroert je de kunde waarmee de constructie is uitgevoerd, eenzelfde vakmanschap dat ons ook in grootse kunst of muziek treft.

Deze vensters op de stad zijn geen glasgevels, maar weloverwogen omlijste uitzichten van drie meter hoog, verontrustend en ontzagwekkend. Net als in *La Tourette*, beweeg je door overgangen onder veranderingen in schaduw en met plotse



[20]



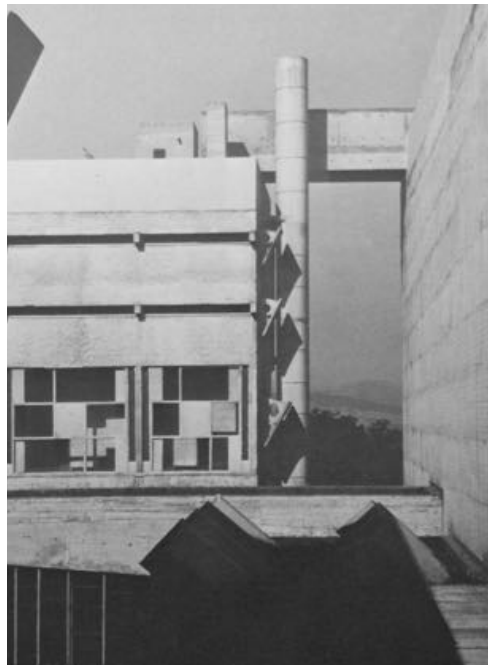
[21]

Peter Zumthor, Kolumba Kunstmuseum, 2007



[22]

Peter Zumthor, Kolumba Kunstmuseum, 2007



[23]

Le Corbusier, La Tourette, 1959

glimpen op de omgevende stad en Domkerk. Alle vormen lijken in relatie terwijl je beweegt. Ik had het gevoel dat door het gebouw te ervaren, ik plots zo veel begreep. Alsof alles wat beschreven stond in *Thinking Architecture*, in het *Kolumba* gelezen kon worden.

Het sublieme, als tweede thema, is van dit gevoelsmatige misschien wel het meest sterke facet. Met de *joyful terror* van Caspar David Friedrich indachtig, lees ik over het hedendaagse sublieme in *The Sublime* van auteur en historicus Simon Morley. Ondermeer Barnett Newman, Amish Kapoor, Olafur Eliasson, Luc Tuymans en Hiroshi Sugimoto passeren de revue.

2

HET SUBLIEME

Thomas Weasel, the Romantic Sublime:

The essential claim of the sublime is that man can, in feeling and speech, transcend the human. What, if anything, lies beyond the human – God or the gods, the daemon or Nature – is matter for great disagreement (Morley, 2010, p.12).



De ruimtetelescoop Hubble blaast 25 kaarsjes uit in 2015. Om dit te vieren, werd door NASA (*National Aeronautics and Space Administration*) een nieuwe foto van *the Pillars of Creation* gepubliceerd, 20 jaar na de eerste, iconische foto van deze reusachtige gaskolommen waarin sterren geboren worden (Verstraete, 2015).

Deze beelden van complexe realiteiten, lijken zo duizelingwekkend dat we ze nooit zullen begrijpen. De miljoenen sterren, wiens licht uitstraalt in ontelbare variaties van koel rood tot warm blauw en wit, laat me de woorden zoek; 'wow' mijn initiële reactie.

Dit soort hedendaagse ontmoetingen met alles wat ons begrip overtreft, deze flikkering van iets subliem, laten mij me afvragen wat *het sublieme* vandaag betekent in de hedendaagse kunst- en architectuurwereld. In dit thema zal dan ook verder worden ingegaan op het gevoelsmatige aspect van de romantiek in de hedendaagse kunst en architectuur en dit zoals gezegd, via de sterkste van alle gevoelens: *het sublieme*. Ik bekijk dit eerst bekeken aan de hand van *The Sublime* van Simon Morley, Brits kunstenaar en kunsthistoricus. In *The Sublime* wordt een uitgebreid ontstaan en ontwikkeling van het sublieme als begrip besproken en de doorwerking in de hedendaagse kunst onderzocht. Deze hedendaagse toepassing bekijk ik met werk van Barnett Newman, Amish Kapoor, Olafur Eliasson, Luc Tuymans en Hiroshi Sugimoto.

2.1 The Sublime – Simon Morley

Een antwoord in de zoektocht naar een hedendaags sublieme, vond ik in het boek *The Sublime* van Simon Morley, Brits kunstenaar en kunsthistoricus. *The Sublime* is een uitgave van *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, sinds 2006 een samenwerking tussen het Londens museum voor moderne en hedendaagse kunst *Whitechapel Gallery* en *MIT Press*, de universitaire uitgeverij gelinkt aan *Massachusetts Institute of Technology (MIT)*. Ieder volume uit *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*, biedt een anthologie over een bepaald significant thema uit de hedendaagse visuele cultuur (mitpress.mit.edu, 2015). In *The Sublime*, selecteert Morley teksten van, en over, verschillende kunstenaars. Onder de noemer van *het sublieme*, een evoluerende term sinds het classicisme, kijkt deze bloemlezing van Morley naar de 21ste eeuw, naar ons sublieme, naar recente kunst en kunsttheorieën van zulke ontmoetingen met alles dat ons begrip overtreft (Morley, 2010, p.12).

Beginnen doet Morley daarvoor met de in 2.1.1 beschreven *A short history of the Sublime* om zo te kijken naar de doorwerking ervan. Net als Morley, stel ik me de vraag wat er overblijft van het romantische achttiende-eeuwse sublieme, toen toegepast in relatie met kunst die natuurlijke aspecten voorstelt als overweldigende bergen, neerstortende watervallen of stormende zeeën. Aspecten die onmiddellijk ontzag en verwondering opwekten, maar even snel konden vertroebelen tot *terror*, wanneer het opwindende metamorfoseert tot een flirt met verval en het demonische: de romantische contradictie van de *joyful terror* (Ibid., p.13). In *The Sublime* argumenteert Jean-François Lyotard, Frans postmodern filosoof, dat vandaag technologie de ruwe grondstof kan leveren voor dergelijke emoties: geglobaliseerde communicatietechnologie brengen tijd en ruimte naar een nieuw hoogtepunt, maar verschuilen eveneens het gevaar het alledaagse gedestabiliseerd en overmatig te maken (Ibid., p.130–136).

Lyotards essays *Presenting the Unpresentable: the Sublime* (1982) en *The Sublime and Avant-Garde* (1984) worden door Morley genoemd als theoretische onderbouw voor de hedendaagse uitwerking van het sublieme in de kunsten. Lyotard stelde voor zijn visie op het postmoderne sublieme Kants concept centraal: een realiteit te die fundamenteel niet te determineren of voor te stellen is. Deze veelbesproken essays van Lyotard resulteerden in de, door hem gecureerde, tentoonstelling *Les Immatériaux* (1985) in *Centre Pompidou*; een tentoonstelling die het idee van het sublieme naar een groter publiek uitbracht. Hierna valt de continue interesse in het sublieme af te leiden

uit onderzoeksprojecten van het Britse museuminstituut *Tate* of uit tentoonstellingen als *The Sublime Void* (1993) in de Brusselse *BOZAR*, *The Big Nothing* (2004) in het *ICA* van Philadelphia en *On the sublime* (2007) in het Berlijns' *Guggenheim* met Rothko, Klein en Turrell (Ibid., p.13–14).

Naast Kants notie, stelt Morley, kan over het algemeen het sublieme in hedendaagse kunst en kunsttheorie benaderd worden op nog drie andere manieren; afgeleid van Longinus, Burke en Schiller. Van Longinus komt de klemtoon op het overstijgen van de realiteit door een heroïsche act; van Burke de destabiliserende kracht van een ervaring van shock en verwondering; en van Schiller het sublieme te lezen als een extatische ervaring. Het zijn vier verschillende kijkwijzen die ik hierna in 2.1.1 *A short history of the Sublime* zal bespreken. (Ibid.).

De verschillende gezichten van dit hedendaagse sublieme, geeft Morley weer aan de hand van zeven categorieën: *The Unpresentable* uit het postmoderne sublieme; een meer traditionele versie in *Transcendence*; het romantische sublieme in *Nature*; de machinale staat die deze *nature* verving in de vorm van *Technology*; *Terror* met de duistere kant van het sublieme; *The Uncanny* dat het heeft over de vreemde en verontrustende andersheid van ervaring met het sublieme en *Altered States*, ten slot, waarin we niet langer onszelf zijn maar radicaal vervormd naar een andere werkelijkheid. Een leidmotief doorheen deze verschillende thema's is Barnett Newmans *The Sublime is Now* (1948). Dit essay van één van de leidende figuren in het abstract expressionisme, wordt in verschillende teksten aangehaald en had een sterke invloed op Lyotards werk over het postmoderne sublieme. In die zin, is het werk van Newman de hoofdelijke bron van het hedendaagse sublieme, weliswaar gekanaliseerd in het werk van Lyotard (Ibid., p.20).

Uit bovenstaand categorisch zevenvoud, zal ik de categorieën *The Unpresentable*, *Transcendence*, *Nature*, *Terror* en *The Uncanny* uitlichten, daar ze volgens mij het best iets kunnen vertellen over het sublieme in de hedendaagse kunst- en architectuurwereld. Deze thema's zullen besproken worden met Morleys *The Sublime* als leidraad en zullen achtereenvolgens het werk van Barnett Newman, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Luc Tuymans en Hiroshi Sugimoto als onderwerp hebben.

2.1.1 A short history of the Sublime

Het begrip *subliem* dat in de inleiding werd voorgesteld, zal ik hier verder ontleden. Etymologisch komt het sublieme van het Latijnse *sublimis* (verheffen), samengesteld uit voorzetsel *sub* (tot op) en *limes* (limiet) oftewel iets tot op zijn grens brengen om het dan te laten overgaan, zelfs te overstijgen. Dit *overgaan* is te zien in het alchemistische werkwoord *sublimare*, wat tijdens de Middeleeuwen het overgaan van een vaste stof in gas aanduidde, ook in de moderne chemie is nog sprake van dergelijk sublimatieproces. Ik zal bekijken hoe dit begrip ontstaat bij Longinus en zich in de moderne tijd manifesteert met Burke en verder verkend wordt door ondermeer denkers als Kant en Schiller. Kants visie zou samen met die van Newman Lyotard inspireren in zijn postmoderne visie op het sublieme. Schiller kent zijn doorwerking ondermeer in Nietzsche. Zowel Nietzsche als Lyotard zijn aanwezig in het hedendaagse kunstdiscours rond het sublieme (Morley, 2010, p.14).

Laten ik beginnen bij het begin: in de zeventiende eeuw publiceert Nicolas Boileau *Du sublime*, een Franse vertaling van *De Sublimate*, een Romeinse tekst van Longinus uit de eerste eeuw. Longinus beschrijft een sublieme kunstenaar, een supermens – een term die Le Corbusier zich ook aanmat in het eerste thema – die in staat is boven het alledaagse uit te stijgen om een meer nobelere en verfijndere kunst te produceren. Longinus geeft hiermee de aanzet voor de moderne betekenis van het sublieme. Boileau's vertaling van het sublieme als '*alles in de kunsten wat onze begripsvermogen uitdaagt en ons met verwondering vervult*' zou de start zijn van de theoretische discussie rond het sublieme en het onderzoek naar de emotionele krachten van kunst (Ibid.). Op deze manier merk ik de sterke verbondenheid met *het gevoelsmatige* dat besproken werd in het eerste thema.

Het sublieme had tot de zeventiende eeuw een sluimerend bestaan geleden, maar vanaf Boileau's vertaling voedde het het achttiende-eeuwse discours over esthetiek (Steenhuis, 1997). Met de *verlichting* in de achttiende eeuw, zou het sublieme gebruikt worden in een verschillende context. In het denken komt het individu en de beperkte aard van het *zelf* centraal te staan en dat is niet anders in de definiëring van het sublieme. De achttiende eeuw is de eeuw van de romantiek en bijgevolg zagen kunstenaars, schrijvers, componisten en filosofen het sublieme als een middel om voorbij de grenzen van het rationele *zelf* te geraken (Ibid., p.15). Met de verlichting en het positivisme, schrijft Nederlands literatuurwetenschapper Joachim von der Thüsen,



verdween het spirituele uit de officiële wereld en werd de magie ontmaskerd. Dit liet bij de romantici een gevoel van leegte na, het onverklaarbare kon immers niet meer benoemd worden met het begrippenkader van het religieuze. Daarom zou het sublieme gebruikt worden om deze holte op te vullen (Steenhuis, 1997). Het sublieme werd zo het wapen van deze romantische strijders die een te grote drang naar ratio en ongebreideld geloof in wetenschap in vraag stelden (Ibid.).

Zo noteert Iers romantisch filosoof Edmund Burke in *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) dat er *ervaringen* zijn die een zekere trill of huivering van pervers plezier veroorzaken, een trill die angst en genot combineert. Met het beschrijven van *ervaringen*, plaatste Burke de klemtoon op het *zelf*, de *ervaring* van de toeschouwer en niet zozeer op het sublieme *object*. Burke was geïnteresseerd in wat er gebeurde met het *zelf* wanneer het in contact kwam met iets dat het voortbestaan van dit *zelf* bedreigde (Ibid.). In *Eens was dit het Rijk van de Hel* schrijft von der Thüsen dat dit sublieme in de eerste plaats ervaren werd in de natuur ervaren. Vandaar ging men gruwelen verkennen die eeuwenlang hooguit als achtergrondtaferelen gewaardeerd werden: de storm, de aardbeving, de slapende vulkaan, de gletsjers, lawines van de Alpen en ook ruïnes als toonbeeld van door de natuur overwonnen structuren. In deze landschappen vond de romantische toeschouwer de door hem gezochte huivering. Een huivering die de innerlijke angst van de romanticus en het ongeloof in de moderne onttoverde wereld projecteerde op de natuur (Steenhuis, 1997). De toeschouwer kan het natuurlandschap door haar onmetelijkheid of onbekendheid niet louter *schoon* noemen, stelt Burke, daar ze hem tevens met een vorm van *horror* vervulde (Ibid.). Waar in het *schone* de menselijke maat beklemtoond wordt, staat in het sublieme de mateloosheid centraal (Steenhuis, 1997). Dit *sublieme*, beweerde Burke, was de sterkste passie en stijgt daarmee uit boven het *schone*, dat enkel één moment van schoonheid inhoudt. Het sublieme daarentegen heeft de kracht het *zelf* te vervormen en, zoals Longinus al verklaarde, 'iets nobels heeft in de door terreur getinte trill' (Ibid.).

Duits filosoof Immanuel Kant gaat 33 jaar later in zijn Derde Kritiek, *Critique of Judgement* (1790), verder op de focusverschuiving van Burke: wat voor *ervaring* gebeurt op de grens waar de rede haar limieten kent? Het sublieme is aldus een manier om te praten over wat er gebeurt bij de confrontatie met iets waarvan we, door de enorme complexiteit en grandeur, niet capabel zijn het te begrijpen of controleren. Met dit centrale *onvermogen* om iets totaal te vatten, zoals de verlichting meende te doen, zien



we de invloed van Kant op de romantiek. Het sublieme als *ervaring* kan, zoals Burke zei, initieel opgewekt worden door een angstaanjagend natuuraspect, zo complex dat ons onvermogen een heldere mentale conceptie te maken (Ibid., p.16). Bij die *ervaring* speelt het aspect *nabijheid* een groot belang, te veraf zou de natuur niet doen appreciëren, te dichtbij zou de sublieme dreiging kunnen doen omslaan in alleen maar angst. Door net zoals Burke de focus te leggen op de *ervaring* en niet zozeer op het *object*, kan Kant stellen dat ook kunst de eigenschap heeft een subliem gevoel *op te wekken*. Dit is een belangrijke nuance: volgens Kant is kunst op zichzelf nooit subliem, een kunstwerk als *object* heeft immers nooit dezelfde overweldiging als de eindeloosheid van een natuurlijk landschap (Holland, 2013). Bijgevolg kan kunst dus enkel een subliem gevoel *opwekken* door een trouwe imitatie te zijn van een waarlijk subliem object als natuur, iets wat duidelijk terugkomt in het werk van Caspar David Friedrich (Steenhuis, 1997).

Gezien Kant stelt dat kunst op zich nooit subliem kan zijn, kan architectuur dat dus ook niet. Kant noemt hierop wel twee uitzonderingen: de Romeinse Sint-Pietersbasiliek en de Piramides. Architect Juhani Pallasmaa, professor in de filosofie, verklaart dat binnen de architectuur het sublieme geassocieerd wordt met een schaal die groter is dan de menselijke maat of met rigide eenvoud en geometrie. Daarom creëren bijvoorbeeld de Egyptische piramides met hun immense stenen structuren op bovenmenselijke schaal een sublieme en absolute stilte: het lijkt alsof deze structuren verschenen zijn voor het ontstaan van de tijd en zoals Pallasmaa het stelt '*in hun esthetische absolute de metafysische en verborgen orde van de werkelijkheid onthullen*' (Pallasmaa, 2014).

Laurence Holland gaat in haar paper *Architecture and the Kantian Sublime* verder op deze stelling van Kant, maar suggereert, door het sublieme te zien in de *ervaring*, een andere link naar de architectuur. Architectuur kan dan misschien op zich niet subliem zijn, wat ze wel kan doen is meespelen in het aspect van *nabijheid* in de *ervaring* van iets subliem. Architectuur haar bestaansreden is immers het *herbergen*, het aanbieden van een beschutting: een letterlijk onderdak. Net door deze basisfunctie is ze in staat de mens dichterbij te brengen bij een natuurlijk element: een subliem object dat veraf genoeg is om geen angst op te wekken, maar nabij genoeg voor de huivering dat een confrontatie hem zou vernietigen. Op die manier is architectuur net in staat om het sublieme intenser op te wekken: uitkijken over een ravijn als in Schinkels schilderij, een storm ervaren terwijl je aan het haardvuur zit, staan op het glazen



observatiedek van een wolkenkrabber... De natuur (zoals in het laatste geval de zwaartekracht) die ons dreigt te schaden, maar waarvoor we veilig zijn; het gebouwde, de architectuur creëert de conditie waarin we de natuur in een meer sublieme manier kunnen waarnemen (Holland, 2013)

Verschillende belangrijke negentiende- en twintigste-eeuwse denkers leverden een bijdrage aan de evolutie van het moderne begrip *subliem*. Zo sprak Friedrich Hegel, in zijn *Lectures on philosophy of religion* (1827) Kants negatieve interpretatie tegen. Hij zag het sublieme niet zozeer als een falen van de kracht van de rede, maar als een moment van fusie met het *Absolute*: een Goddelijke uiting in de natuurlijke wereld. Zijn naamgenoot Friedrich Schiller claimde in zijn *On the Sublime* (1801) dat, terwijl het *schone* enkel relevant is voor het menselijke wezen, het *sublieme* de manier is waarop de demon (extase) zichzelf in de mens toont. In gelijkaardige geest, schrijft Arthur Schopenhauer met *The world as will and representation* (1819) dat het sublieme datgene is wanneer het *zelf* zich geconfronteerd ziet met een angstaanjagende innerlijke afgrond en op die manier een zekere duistere grandeur bereikt (Ibid.).

Friedrich Nietzsche breidde deze argumenten uit tot een punt waarop hij de rede helemaal verbande. In *The birth of tragedy* (1872), stelde hij het *waarlijk sublieme individu* voor als iemand die bereid was de veilige droom van Apollinische rationaliteit te verlaten en in te ruilen voor een omarming van de Dionysische intoxicatie. Aan het begin van de 20ste eeuw, verdiepte Sigmund Freud deze perspectieven. Freud stelde dat het normale ego, om psychische stabiliteit te vinden, zich baseert op een suppressie van ongewenste driften en traumatische herinneringen. Het ego komt deze, deels gesupprimeerde, gevoelens opnieuw tegen in wat Freud *the uncanny* gaat noemen, een gevoel van verontrustende herkenbaarheid (Ibid., p.17). *The uncanny* oftewel het Duitse *Das Unheimliche* (het tegengestelde van wat vertrouwd is), noemt von der Thüsen een *kalte Luftzug*, een koude tocht waarvan je de herkomst niet kent. Het gevoel in een vertrouwde, herkenbare omgeving te zijn, om dan plots overvallen te worden door iets verontrustend en ondoordringbaar dat bezit heeft genomen van de ruimte (Steenkuis, 1997). Voor vele denkers van de vroege en midden twintigste eeuw, stelt Morley, moet het dagelijks leven in een moderne technologische samenleving als een continue verontrustende, angstwekkende en sublieme ervaring hebben geleken (Ibid.).

In de eenentwintigste eeuw, schrijft Morley, deinzen hedendaagse kunstenaars vaak terug om hun werk te beschrijven in dergelijke termen. Reden hiervoor is te vinden in de twintigste eeuw toen de bedwelmende retoriek van het sublieme vaak gebruikt en misbruikt werd door totalitaire regimes om de massa's te beïnvloeden, denk aan Albert Speers *kathedralen van licht*. Wanneer de term wel nog gebruikt wordt, is het binnen de niet-authentieke massacultuur die al te graag gebruik maakt van de karakteristieke stijlfiguren van sublieme transcendentie om bijvoorbeeld de zuiverende werking van een wasproduct aan te prijzen (Ibid., p.19). Het sublieme als term is vandaag al te vaak afgevlakt, ik denk hierbij aan een heerlijke *TED-talk* van Amerikaans designer en comedienne Jill Shargaa. In *Please, please, people. Lets put the 'awe' back in 'awesome'* roept ze op om het woord *awesome* te sparen voor gebeurtenissen die waarlijk *awe* (een subliem gevoel van verrassing en angst) inspireren zoals de Piramides van Gizeh en niet die sandwich tijdens je lunch (Shargaa, 2014).

Hierdoor, stelt Morley, was het moeilijk om met *The Sublime* een anthologie samen te stellen over de aanwezigheid van het sublieme in de hedendaagse wereld van kunst en kunsttheorie. Zoals gezegd in de inleiding zal hierna gepoogd worden om vijf, van de door Morley geselecteerde, kunstenaars met hedendaagse relevantie voor te stellen (Ibid.). Dit hedendaagse kan volgens Morley, benaderd worden door de hierboven besproken visies van Longinus, Burke, Kant en Schiller en worden voorgesteld aan de hand van Morleys categorieën, zijnde: *The Unpresentable*, *Transcendence*, *Nature*, *Terror* en *The Uncanny*. Barnett Newman komt aan bod, als invloed op Lyotard en terugkerende referentie in de beschrijving van vele hedendaagse kunst. Het werk van Anish Kapoor valt nuttig te beschouwen binnen een subliem denkkader. Bij Olafur Eliasson is net als in de installaties van James Turrell een intensivering te vinden van de sublieme ervaring door een evocatie van een ruimtelijke onmetelijkheid. In het werk van Luc Tuymans wordt de meer verontrustende en duistere kant van het sublieme verkend. Met werk van niet-westerse kunstenaars als Japanner Hiroshi Sugimoto ten slot, worden nieuwe perspectieven geworpen op de onderliggende theorieën van het sublieme (Ibid., p.13).

De eindstelling van Morley uit vorig deel, *A short history of the Sublime*, dat het door de terugdeinzende houding voor termen als subliem of door een verkeerdelijk gebruik ervan bijzonder moeilijk is om hedendaagse kunst als subliem te bestempelen, zal hier terug worden opgepikt. Zoals verklaard in het inleidend hoofdstuk over het sublieme zullen hierna vijf kunstenaars uitgelicht worden die volgens Morley waarlijk onder dit begrippenkader vallen. Zoals aangehaald, worden deze voorgesteld na een persoonlijke selectie uit de categorieën van Morley: *The Unpresentable*, *Transcendence*, *Nature*, *Terror* en *The Uncanny* zullen uitgelicht worden, daar ze volgens mij het best iets kunnen vertellen over het sublieme in de hedendaagse kunst- en architectuurwereld. In *The Unpresentable* zie ik Barnett Newman als denker over het postmoderne sublieme en zijn invloed op Lyotard; in *Transcendence* een traditionele versie van het sublieme als overgang en verheffing met Anish Kapoor; in *Nature* een meer romantisch sublieme van Olafur Eliasson; de duistere kant van het sublieme met de *Terror* in het werk van Luc Tuymans en *The Uncanny* dat het zoals Hiroshi Sugimoto heeft over de vreemde en verontrustende andersheid van een ervaring met het sublieme (Morley, 2010, p.20).

2.1.2 The unrepresentable – Barnett Newman

In zijn invloedrijk essay *The Sublime is Now* (1948), dat navolging zal krijgen van Lyotard en tevens al referentie wordt aangehaald door hedendaagse kunstenaars, rekent Barnett Newman af met alle kunstuitingen die het sublieme trachtten voor te stellen. Newman oppert dat de mens van nature zoekt om zijn relatie met het *Absolute* (het sublieme) voor te stellen in kunst, maar dit verwacht met de zoektocht naar het *schone*. Newman wijst beschuldigend naar de oude Grieken die dit Absolute, dit verhevene, verwarden met de perfecte vormen en een fetisch van kwaliteit. Longinus wordt aangehaald als bewijs, zijnde iemand die, ondanks zijn kennis van niet-Griekse kunst, de platonische vormen van schoonheid als het absolute bleef zien. In zijn essay probeert Newman daarom een onderscheid te maken tussen het *schone* en het *sublieme*. Hij prijst hiervoor Burke die hier eveneens op aandring en vergruist Hegel die het sublieme onderaan de ladder van het *schone* plaatste (Morley, 2010, p.25).

Deze verwarring tussen het *schone* en het sublieme beheerst, aldus Newman, de Europese kunstgeschiedenis (en bijgevolg de kunsttheorie) sinds de Griekse tijd en bereikt een hoogtepunt tijdens de renaissance, als tijdperk dat teruggrijpt naar de klassieke oudheid. Michelangelo wordt aangehaald als renaissanceman die de onmogelijkheid beseft om Christus (het absolute) voor te stellen naar de eisen van zijn tijd. Michelangelo moest immers *Christus de mens* voorstellen als *Christus de God*: een plastisch probleem van voorstelling dat niet middeleeuws was, een kathedraal maken, noch Grieks, een mens voorstellen als een god, maar om een kathedraal te maken van een mens. Op die manier stelde hij een niveau van sublimiteit op dat zijn tijd niet kon bereiken. In plaats daarvan ging de schilderkunst verder om het absolute voor te stellen als een zo weelderig, waarheidsgetrouw mogelijk beeld van het *schone*, zegt Newman, tot het impressionisme kwam en met haar lelijke (sic) penseelstreken dit idee vernietigde (Ibid., p.26).

Newman volgt deze verwarde draad van *het sublieme* – *het schone* doorheen renaissance–beelde Europese kunstgeschiedenis en stelt vervolgens dat het verlangen van de moderne kunst erin bestond *het schone* te vernietigen. Echter, door deze vernietiging van het renaissance–ideaal van schoonheid en zonder adequaat middel om het sublieme voor te stellen, was de moderne kunst verplicht zich bezig te houden met het idee van *schoonheid* her uit te vinden. Newman haalt de kubisten aan die, met hun dadaïstische actie van canvas te vervangen door krant en schuurpapier, enkel het doek zelf konden verheffen. Picasso's werk mag dan wel subliem zijn, zegt Newman,



maar het is vooral bezig met de vraag wat de natuur van *schoonheid* is. Zelf bij Mondriaan, in een poging het renaissance-ideaal te vernietigen, wordt het metafysische, het verhevene, opgeslokt door de geometrie, de Griekse perfectie (Ibid.).

Samengevat bestaat Newmans tentoongespreide visie erin dat de moderne kunst niet in staat was het sublieme weer te geven, noch om volledig weg te bewegen van het klassieke beeld van schoonheid (Ibid.). Hiermee komt Newman overeen met Kant die stelt dat het sublieme, in tegenstelling tot het schone, louter een idee is en niet kan voorgesteld worden in een tastbaar object (Shaw, 2013). Reden hiervoor is dat de kunst sinds de renaissance de (al dan niet vervormde) objectieve wereld wou weergeven en wou werken met een plastische beeldentaal (Ibid.). Deze hele aanloop neemt Newman om te komen tot het punt dat sommigen in het Amerika van zijn tijd, vrij zijnde van de Europese cultuurlast het *schone* te zoeken, wel in staat waren een antwoord te vinden op hoe het verhevene voor te stellen (Ibid., p.27). In deze VSA van de late jaren '40, bloeide het abstract expressionisme en het is voor de hand liggend dat de *sommigen* die Newman aanhaalt figuren als Mark Rothko, Jackson Pollock en hijzelf zijn. Ook Joachim von der Thüsen bevestigt dat het vooral de na-oorlogse schilderkunst geweest is die het sublieme heeft laten verrijzen. Kunstenaars als Rothko en Newman beelden niet meer af, maar maken grote schilderijen, met reusachtige kleurvlaktes waarin je je verliest (Steenhuis, 1997).

Newman maakt *tabula rasa* met al het voorgaande en meent een herbevestiging te kunnen geven voor *het menselijke verlangen naar het verhevene*, zonder daarbij de rekvisieten van voorbijgestreefde herinneringen, associaties of mythes nodig te hebben. Wat hij wil doen is beelden creëren die een vanzelfsprekendheid hebben door ernaar te kijken. In plaats van verheven voorstellingen te willen maken uit Christus, de mens of het leven, schrijft Newman, maakt hij ze uit onszelf, uit onze eigen gevoelens. Het sublieme mag in die zin niet gelegen zijn *in wat is afgebeeld*, maar moet te vinden zijn *in de ervaring op het moment van het kijken*, het nu: *The Sublime is Now* (Ibid., p.27). Lyotard zal, geïnspireerd door Newmans *Who is afraid of red yellow and blue 3* (1976), dezelfde nadruk leggen op het tijds karakter van de kunst en schrijven in zijn essay *Presenting the Unpresentable: the Sublime* (1982) (Ibid., p.30):

Maintenant, tel est le sublime. Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime (Ibid., p.30).

Lyotard noemt dit sublieme uit de avant-garde van Newman nog steeds het sublieme van Kant en Burke, maar zegt ook dat het niet meer *hun* sublieme is. Lyotard herkent het gebeurtenis-karakter nog wel in Burke en ziet de totale abstractie als bevestiging van Kants idee (een niet in vorm te vatten sublieme), maar Lyotard herkent ook dat er tegenstellingen zijn. Bij Newman wordt het sublieme immers niet meer gezocht op een andere plaats of in een andere tijd zoals Kant. Hiermee onderscheidt Lyotard het verschil tussen romantiek, die het sublieme als iets bovenzinnelijk uit de natuur zag, en de avant-garde van Newman, die het sublieme *hier* in de materie van schilderkunst zoekt (Lucas, 2012) (Shaw, 2013).

Ikzelf heb dergelijk abstract expressionistisch kunstwerk nooit ervaren, maar raakte altijd al geïntrigeerd door foto's van de *Rothko-chapel* en de contemplatieve houding die bezoekers ervan aannamen. *The Rothko Chapel*, waarvan de architectuur en schilderkunst elkaar complementair zijn, toont zeventien doeken van Rothko en enkele sculpturen van Newman. In het gelijknamig boek werd de kapel beschreven door Susan J. Barnes als:

Werelds eerste oecumenisch centrum, een heilige plaats voor voor alle religies, maar behorend tot geen enkel. Een centrum voor internationale culturele, religieuze en filosofische uitwisselingen, voor colloquia en optredens. Een plaats van persoonlijk gebed voor mensen van alle geloven (www.markrothko.org, 2014).

Net als de bezoekers aan dit hedendaags Pantheon, kan ik me voorstellen dat wanneer je voor een werk staat als *Who is afraid of red yellow and blue 3* dit een enorme impact kan hebben. Dat het haast een oneindige vlakte moet lijken en, zoals von der Thüsen beschrijft, er plots hetzelfde oriëntatieverlies en overweldiging optreedt als voor romanticus in de natuur. In Newmans werk is de compositie zoek en de enige verticale strepen halen het werk net verder uit elkaar dan het samen te houden. De kleuren zelf lijken een mogelijk vage herinnering aan natuurlijke lichtfenomenen. Op die manier slaagt Newman er ook in, bevestigt von der Thüsen, om 'de gewelddadige scheur van het sublieme te laten heersen in plaats van de harmonieuze orde van het schone' (Steenhuis, 1997).





2.1.3 The transcendence – Anish Kapoor

In het werk van Indiaans beeldhouwer Anish Kapoor, zie ik een meer traditionele versie van het sublieme als overgang en verheffing. Een werk dat bestaat uit tegenstelling: hard en zacht, solide versus *voids*, spiegelend tegen mat... vaak tot grote populariteit bij de toeschouwers ervan. Kapoor stelt dat in zijn werk de zoektocht naar het sublieme in hedendaagse kunst een constante is. Wanneer men kijkt naar een met zo een *void*, *Wood and Absent Objects – Red Circle*, ziet men een fenomeen dat, door perspectief en donker, zowel vlak als ruimtelijk kan zijn, zowel nabij als veraf. Niets is zo zwart als het donkere binnenin. De ervaring van de toeschouwer heeft veel te maken met angst, stelt Kapoor, maar nog meer met de fascinatie voor duisternis (Morley, 2010, p.91).

Dit spelen met de mogelijkheid van ruimte, de romantische potentiëring ervan, komt ook terug in *Cloud Gate* (2006), een onregelmatige ellips van gepolijst staal in Chicago's *Millennium Park*. De bezoeker ziet zichzelf, maar tevens ook de potentie van een totaal andere wereld die hem omringt. Kapoor noemt hierbij de schaal als belangrijk instrument om een gevoel van sublimiteit op te wekken. In een interview met kunstcriticus Alastair Sooke onthult Kapoor dat deze uitvergrote boon van kwikzilver teruggaat op de erfenis van Caspar David Friedrich en de romantische traditie van een moment der verwondering.

Echter, waar de romantiek dit sublieme zocht in het natuurlijke landschap, probeert Kapoor dit, met abstracte vormen, te tonen in het innerlijk landschap van emoties en psychologie. Ook hier herken ik Newman die stelde dat het sublieme in kunst net in de *ervaring* ervan plaatsvindt. Sooke zegt dat deze intentie inderdaad in Kapoors beste werken terugkomt: wanneer onderbewuste en niet-determineerbare vormen worden getoond, die een gevoel van duisternis en onzekerheid opwekken, ingebed in de menselijke psyche van de toeschouwers. Daarentegen vraagt Sooke zich af of een werk als *Cloud Gate* niet te zeer een *crowd pleaser* is geworden (Sooke, 2010).



Een interessante visie op *Cloud Gate*, in mijn ogen, wordt gegeven door kunstenaar en kunstcriticus Daniel Maidman, die verder op de potentiële ruimte in Kapoors werk ingaat. Maidman beschrijft dat *Cloud*, met de monumentale spiegelvorm, zowel opgaat in de omgeving als er een contradictie van toont: de reflectie is immers een sterk vervormd beeld van de vertrouwde Chicago-skyline. Voor zijn theorie legt Maidman de link met het oude Rome: hij vergelijkt de eeuwige stad uit *The Revolt of the Masses* (1929) van José Ortega y Gasset met Chicago's solide torens als toonbeelden van kracht, industrie, handel en de noodzakelijke zwakte die daaruit voortvloeit (Maidman, 2013).

When in the early stages of the Empire some cultured provincial – Lucan or Seneca – arrived in Rome, and saw the magnificent imperial buildings, symbols of an enduring power, he felt his heart contract within him. Nothing new could now happen in the world. Rome was eternal (Maidman, 2013).

Net dit succes van Chicago/Rome heeft de neiging om de toekomst ervan te verstikken, om het bestaande vast te roesten. Doordat *Cloud* alle lijnen laat buigen, zegt Maidman, wordt er een nieuw Chicago geïmporteerd in het bestaande. Deze andere wereld toont een werkelijkheid waarin machtige wolkenkrabbers buigen en materialen flikkeren en dansen. Ook het Noorse architectenbureau Snøhetta gaat verder op deze elan, door radicaal te stellen dat net de aanslagen van 9/11 op de skyline van New York, de architectuur in deze Amerikaanse stad deed herleven. Snøhetta stelt dat het ontbreken van de torens en de emotionele impact, bewoners deed nadenken over wat die plek betekent voor de stad en dat net het gemis ervan, aanleiding gaf tot creativiteit (Griffiths, 2014). Kapoor heeft met zijn ingreep, schrijft Maidman, het besef doen herontdekken dat Chicago, in al haar getoonde grootsheid, flikkerlicht niet het eeuwige Chicago is. Op die manier is *Cloud* een potentiële ruimte, die toont anders te kunnen zijn: een *trigger* van actie en een aanzet voor de toeschouwer (Maidman, 2013). Net door de transformatie van Chicago in de *Cloud*, lijkt Kapoor romantisch te zijn in de zin van Novalis. Zoals we in de inleiding lazen, definieert Novalis romantiseren als: '*een verbeeldingskracht die de toeschouwer vleugels geeft en het beste tevoorschijn haalt uit het beschouwde: een kwalitatieve potentiëring*' (Safranski, 2009, p.108–113). In de interpretatie van Maidman, is dat net wat het werk van Kapoor doet.

2.1.4 Nature – Olafur Eliasson

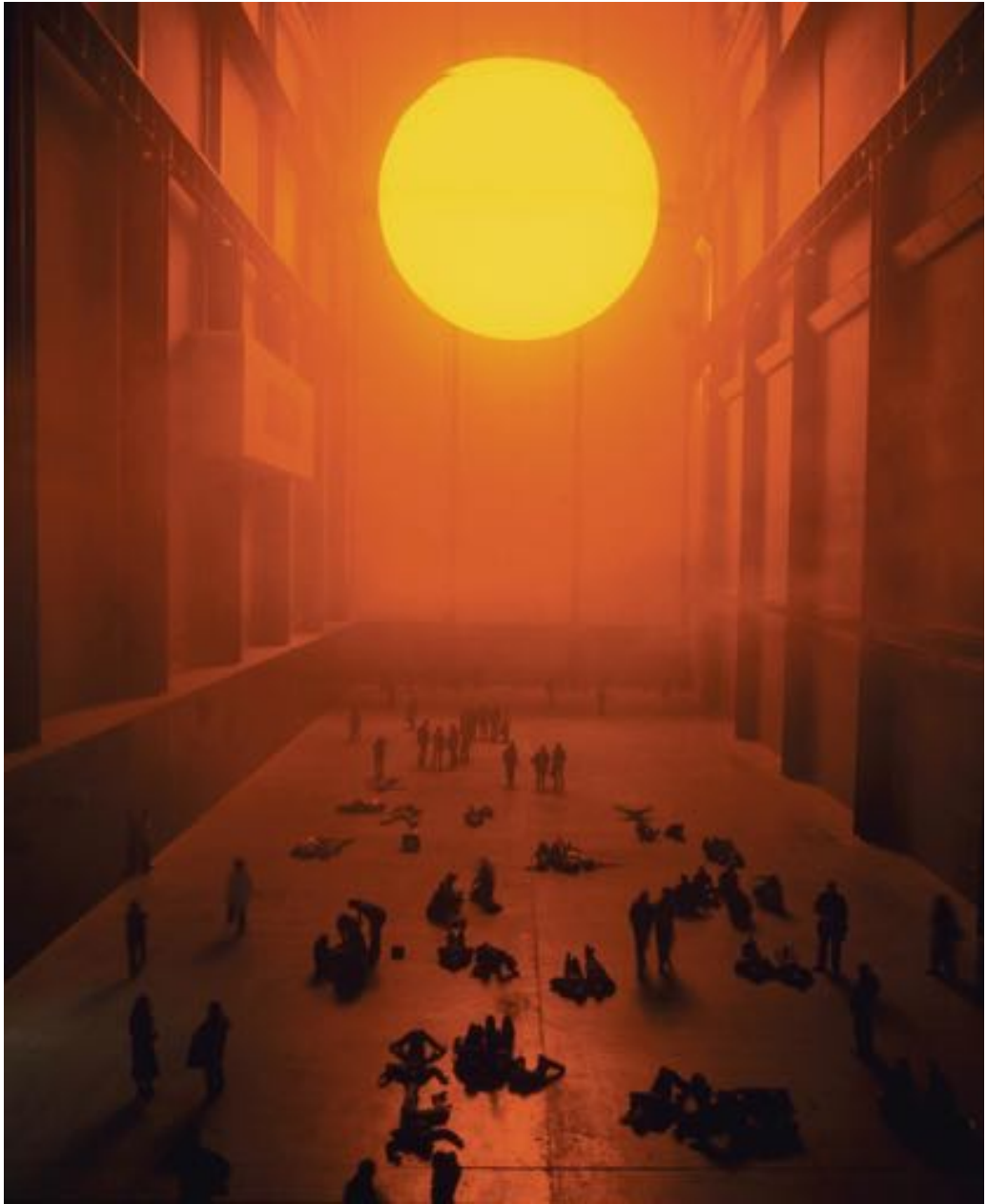
In Deens kunstenaar Olafur Eliasson valt een meer romantische kijk op het sublieme te ontdekken, stelt Morley. In zijn essay *The Weather Forecast and Now* (2001) nodigt Eliasson uit om na te denken over het *nu*. Eliasson schrijft dat de mens als enig wezen in staat is het *ene moment* te linken aan *het volgende* en daarmee een gevoel van aanwezigheid te creëren: het *hier en nu*. Door het dynamisch karakter van het subject (de mens die beweegt in de ruimte), kan dit *hier en nu* evengoed *hier en daar* zijn. Onze omgeving, zegt Eliasson, is georganiseerd om erin te bewegen zonder noodzakelijk *hier* of *daar* te zijn, maar eerder met een zin van *ergens gekomen te zijn*, *nu hier te zijn* en binnenkort *ergens naartoe te gaan*. Op die manier is de omgeving georganiseerd in functie van onze uitgebreide oriëntatie, in samenhang met deze principes van voorspelbaarheid (Morley, 2010, p.123).

Eliasson haalt Barnett aan, die eveneens nadacht over dit *nu*. Eliasson stelt in zijn essay dat wanneer we onszelf enkel zouden kunnen oriënteren in relatie tot een schilderij van Newman, ons brein als een discontinue flikkerlicht zou werken en we de wereld ervaren als een oneindig aantal van aan- en uitgaande statische momenten. Dit zorgt er echter niet voor, en daarmee haalt Eliasson Newman onderuit, dat je in het *nu* dichterbij een soort van verheven oerstaat of sublieme komt. In feite, stelt Eliasson, is er immers niets *echt* buiten onszelf, alleen culturele constructies. Eén van die culturele constructies is de tijd, het *nu*, die niets anders is dan een praktische manier om onze omgeving op een logische manier te cultiveren (Ibid., p.123–124).

Eliasson denkt verder en vraagt zich af hoe lang dit *nu* dan duurt en waar het *hier* stopt. Deze grens vindt hij in *the weather forecast*. De meteorologie stelt Eliasson, tijdens de middeleeuwse tijden, als een kwestie van leven op dood. Uit deze boeren nood om het weer van *nu* te verlengen naar het weer van *morgen*, ontstond de weersvoorspelling. Hiermee werd een klein deeltje toekomst, een complexiteit en onvoorspelbaarheid, teruggebracht tot de gecultiveerde zin van het *hier en nu* (Ibid., p. 124). Deze fascinatie voor het weer, komt terug in Eliassons *The Weather Project* (2003), het vierde project uit de *Unilever-series* in de *Turbine Hall* van *Tate Modern*. Dit project, stelt kunstcriticus Rachel Cooke, slaagt erin haar bezoekers terug contact te laten leggen met de diepe zin van verwondering die onze voorvaders moeten gevoeld hebben bij het zien op- en ondergaan van de zon. In de *Turbine Hall* baanden bezoekers zich namelijk als pelgrims een weg richting de opgetilde zon doorheen een mistige zee van rood-zwart. Met spiegels aan het plafond te bevestigen, legt Cooke uit,

verdubbelt Eliasson het reeds imponerende volume van de *Turbine Hall* en laat hij bezoekers omhoogkijken naar henzelf: kleine zwarte kevers tegen het dak (Cooke, 2003).

De manier waarop Eliasson de onzekere en vluchtige aspecten van het weer gebruikt, laat zich snel vergelijken met de spirituele en emotionele evocatie die de natuur werd toegedicht in de romantische traditie. Echter, leer ik op de website van *Tate*, het transcendente dat centraal stond in deze traditie, wordt hier helemaal onderuit gehaald. Eliasson biedt bezoekers immers de mogelijkheid om achter de installatie in te gaan, daarmee de structuur onthullend en rook en spiegels te openbaren als dusdanig. Bezoekers kunnen hiermee inzien dat de zon in feite een gespiegelde halve cirkel uit led-lichten is, en de mist uit benevelingsmachines komt. Eliasson verklaart dit als een voordeel: doordat de toeschouwer zijn ervaring begrijpt als een constructie, kan hij evalueren naar de vraag wat de impact is van deze ervaring op hem: waarmee het sublieme niet in in het kunstwerk komt te liggen, maar in de ervaring (www.tate.org, 2003).





Met *The Weather Project* slaagt Eliasson er volgens mij in, om zijn kritiek op het nu van Newman toe te passen. In eerste instantie laat Eliasson de toeschouwer het gevoel van een onverklaarbare sublieme overweldiging ervaren. Daarna wordt dit aan duigen geslagen met het kunstwerk te onthullen als de installatie die ze letterlijk is, waarmee de bezoeker niet meer hoeft stil te staan bij de werking van het kunstwerk. Echter, zelfs nu de installatie als dergelijk onthuld is, blijft de impact van de ervaring op de toeschouwer gelden en kan deze de vraag stellen wat de impact is van dergelijke constructie – en bij uitbreiding iedere culturele constructie – op hem.

Zoals ik al beschreef in mijn bachelorpaper en bachelorportfolio, spreekt het me aan hoe Eliasson met ruimtes omgaat en hoe de mensen hierop reageren. Zoals Marcella Beccaria ook beschrijft in de Tate-publicatie *Olafur Eliasson*, gaat het werk fundamenteel dan ook over mensen, die ervaringen ontvangen en doorgeven. Veel foto's van het project tonen ontmoetingen, vieringen, omarmingen van mensen die zwelgen in de verlichte mist of op de grond liggen te staren naar hun reflectie als zwarte figuurtjes tegen een zee van oranje. Interessant vind ik hoe Beccaria beschrijft dat installaties als *The Weather Project* de ruimtelijke potentie van ongedefinieerde ruimtes tonen en hoe het een museum als Tate naar voren bracht als plaats van aggregatie en ontmoeten. Op die manier, schrijft Beccaria voor Tate dat *The Weather Project* de sociale rol van een museum (her)bevestigt als plaats van democratisch potentieel dat de westerse cultuur voor het eerst ervoer in de Griekse agora, wat het hart van het dagelijks leven vormde (Beccaria, 2013).

2.1.5 Terror – Luc Tuymans

In *Danse Macabre*, legt Amerikaans auteur Stephen King uit dat er drie categorieën zijn voor het bereiken van angst. De eerste en laagste is *weezin*, simpelweg bereikt door een gruwelijk beeld. De middelste is *horror*, meer verhullend dan *weezin*, maar toch fysiek bewijzend wat er mis is. De derde en meest geraffineerde is *terror*, waarin niets getoond wordt dat verkeerd is, maar waarin er een atmosfeer van angst gecreëerd wordt, die ontastbaar en onnipresent is (Morley, 2010, p.183). Deze laatste, schrijft Amerikaan Lawrence Rinder (directeur van het *Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive* en voormalig curator aan het *Whitney Museum*), deze duistere kant van het sublieme, is waar Luc Tuymans het best in is (Ibid., p.182).

Rinder noemt het werk van deze Belgische kunstschilder een grafische voorstelling van de *Gothic Novel* (het literair genre dat *mystery*, romantiek en horror vermengt) en plaatst hem in dezelfde rij als Piranesi, Goya, Fuseli of Meret Oppenheim en Cindy Sherman. Tuymans' kunst mag dan op het eerste zicht misschien saai en onschuldig overkomen, stelt Rinder, het wordt zenuwslopend hoe langer je ernaar kijkt (Ibid., p.183). Frans filosoof Julia Kristeva noemt dit het *abject*: 'een enorme en plotse opwelling van *uncanniness*, die, hoewel misschien vertrouwd in een opaak en vergeten leven, me nu achtervolgd als iets radicaals apart' (Ibid., p.184). Dit gevoel werd eveneens beschreven door Schiller, Schopenhauer en Nietzsche en Freud die stelde dat het normale ego, om psychische stabiliteit te vinden, zich baseert op een suppressie van ongewenste driften en traumatische herinneringen. Het ego komt deze, deels gesupprimeerde, gevoelens opnieuw tegen in wat Freud *the uncanny* gaat noemen, een gevoel van verontrustende herkenbaarheid (Ibid., p.16–18).

Tuymans' beste werk veert dan ook tussen onschuldigheid en paniek, strak opgerold maar niet openbarstend. Het blijft doordringen bij de toeschouwer en het zwelt niet in goorheid of geweld, Rinder vergelijkt met het werk van Edgar Allan Poe: echte horror is wat gebeurt voor dingen smerig worden. Rinder stelt dat net dat terughoudende en impliciete het werk bijna ondraaglijk en paranoia maakt: 'Waarom zulke repressie? Welke enorme kracht wordt er ingehouden?' Zoals ik bij Kant zag in 2.1.1 *A short history of the Sublime* wordt, zelf terwijl we beschermd worden van het ergste, de magnitude van de duistere kracht in het sublieme onthuld (Ibid., p.183) (Holland, 2013).

Tuymans, zegt Rinder, is bedreven in de soort gebaren die rillingen over onze rug doen lopen. Rinder noemt Tuymans' werk een stilistische tweeling van Amerikaans schrijver Thomas Pynchon, door wie Tuymans zegt zich te laten inspireren. Hun werk is opladen met een onheilspellende betekenis: een gecultiveerde morele ambiguïteit, vaak een obscure onduidelijke beschrijving van subjecten, het gebruik van sluiers als kwetsbare overgang tussen binnen en buiten of de instabiele identiteit, een aangemoedigde verwarring tussen interieur en exterieur, de contradictie van gevangen te zitten in een eindeloze en toch verstikkende ruimte (Ibid., p.184). Voorbeeld hiervan is Tuymans' *Gaskamer* (1986), dat door de titel nog eens een extra dimensie krijgt (Ibid., p.185).

De tweede vergelijking die Rinder naast Pynchon maakt, is Frans romantisch kunstschilder Paul Delaroche. Net als Delaroche schildert Tuymans taferelen die historisch achter hem liggen: voor Delaroche de Franse Revolutie en koningskwesaties uit vijftiende-eeuws Engeland, voor Tuymans de Holocaust. Om dit te verklaren, haalt Rinder opnieuw Stephen King aan, die argumenteert dat de kiemen van het horrorgenre liggen in de specifieke onderbewuste angsten van de tijd waarin het werk ontstaat. Brits antropoloog en historicus Alan Macfarlane stelt echter dat sinds het industriële kapitalisme de angst voor het kwade bijna is *afgeschaft*. 'Vroeger', zegt Macfarlane, *'wanneer ravage uit een heldere hemel viel en een individu of samenleving neersloeg, was er het kwade aan het werk'*. Nu is onze cultuur zo geëvolueerd, stelt Macfarlane, dat zelfs de meest groteske incidenten geabsorbeerd en vergeten worden: rationaliteit heeft het bijgeloof vervangen als uitleg voor dergelijke menselijke condities. Hoe slecht iets ook lijkt, altijd kan het doorspekt worden van een logica. De tegenstelling van King die zegt dat horror het onderbewuste kwaad van een tijd weerspiegelt en Macfarlane die zegt dat het kwade van de moderne tijd niet meer voorgesteld wordt, uit zich volgens Rinder in het werk van Tuymans en Delaroche. Rinder stelt dat hun werk met thema's uit het verleden, net uitspraken wilt doen over de wereld van vandaag (Ibid., p.186–187).



[34]

Luc Tuymans, Gaskamer, 1986



[35]

Paul Delaroche, The Execution of Lady Jane Grey, 1834



[36]

Luc Tuymans, München, 2014

Ikzelf ben met de schilderkunst van Tuymans in contact gekomen via zijn werk *München*, dat hij in 2014 schilderde voor de in 2003 door brand verwoeste feestzaal van het Koninklijk Atheneum Antwerpen. Wat me interesseerde was dat er voor de restauratie niet gekozen werd voor een reconstructie van de negentiende-eeuwse feestzaal. Gelijkaardig aan het Berlijnse *Neues Museum* van Chipperfield, werd het overgebleven pleisterwerk gefixeerd en het dak vervangen door een moderne plafondconstructie. Daarnaast werd de zaal aangepast aan moderne comforteisen en met een nieuwe trappenhal de toegankelijkheid verhoogd, daar beslist werd de gerestaureerde feestzaal ook voor extern gebruik open te stellen (Verheyden, 2011). Net zoals ik merkte in het werk van Anish Kapoor en de reflectie van Snøhetta over *Ground Zero*, leidt net de vervorming of gemis van het verleden tot potentiëring. Het verleden wordt niet gereanimeerd, maar geadapteerd naar de noden van de huidige tijd.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat Tuymans een werk maakt voor deze zaal. Zoals we zagen, gebruikt Tuymans eveneens het verleden om uitspraak te doen over het nu. Het enige werk dat de brand overleefde, was *Allegorie van de Faam* van de negentiende-eeuwse Antwerpse meester Frans Vinck. In de lege nis ertegenover vervangt Tuymans' *München* de teloorgegangene *Maegd van Antwerpen*. Tuymans' vier meter hoge doek, legt kunsthistoricus Jan de Zutter uit, is gebaseerd op een *still* uit een filmpje dat in München werd opgenomen in 1933, bij de geboorte van Hitlers *Derde Rijk* (de Zutter, 2014). Net als beschreven door Lawrence Rinder, toont Tuymans opnieuw een dreigend gemaskerd figuur met een sluier die een instabiele identiteit uitdrukt (Morley, 2010, p.185).

Dat Tuymans dat werk aan het Atheneum schenkt, zegt ook de Zutter, is een krachtig signaal. Bij de aanvang van de eenentwintigste eeuw, heeft de school de kleur van de stad aangenomen: vijftig tinten huidskleur. Ooit de wieg van het vrijzinnige, sociale en emancipatorische deel van de Vlaamse Beweging, die verdraagzaamheid predikte en de nadruk legde op de culturele evenwaardigheid, kiest de school er vandaag opnieuw voor om voorop te lopen in maatschappelijke discussies (de Zutter, 2014). Zoals de Zutter het stelt:

Het enige wat de school hierin kan doen is leerlingen confronteren met de heel verschillende claims op *de waarheid*, hen aanleren om zelfstandig te denken over maatschappelijke thema's waarmee ze geconfronteerd worden, hen tonen dat de angst voor het onbekende en het vreemde nooit overwonnen wordt door dogmatiek, maar nood heeft aan nuancering en inzicht, aan het aftasten van verschillende zienswijzen, aan zowel zelfrespect als respect voor de ander (de Zutter, 2014).

Een dergelijk werk is hier dan ook niet misplaatst, identiteitsvorming is cruciaal voor deze leerlingen van het secundair onderwijs, die school lopen in een stad geconfronteerd met superdiversiteit. Zoals de Zutter stelt, lijkt Tuymans te beseffen dat *De Maegd van Antwerpen* vandaag geen ongeschonden maagd meer is en geeft hij *Allegorie van de Faam* met *München* een moderne pendant, een *Allegorie van de Twijfel*. *De Twijfel* van pubers, adolescenten en leraren, maar zeker ook van een maatschappij die haar weg zoekt in verscheidenheid (www.mas.be, 2014) (de Zutter, 2014).

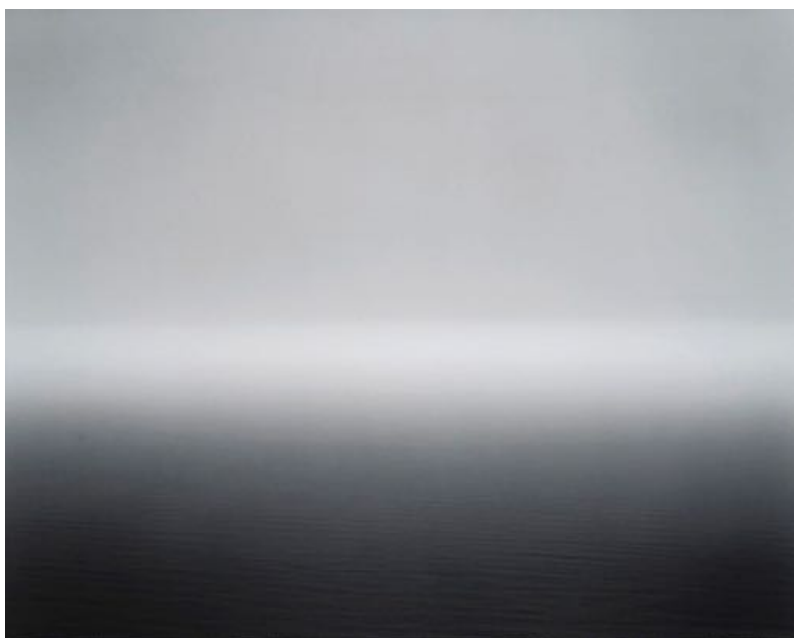
2.1.6 The uncanny – Hiroshi Sugimoto

In het essay *Noh such thing as time* (2002) van Japans fotograaf Hiroshi Sugimoto, maak ik kennis met *the uncanny*, de vreemde en verontrustende andersheid van een ervaring met het sublieme (Morley, 2010, p.20). Zoals beschreven door Patrick Query, professor filosofie aan de Loyola University Chicago, biedt Sugimoto's werk ons een nuttige *status quo* op de positie van het visuele in de hedendaagse kunstwereld (Query, 2003, p.5). Zo speelt Sugimoto in zijn fotoreeks *Theatres* (1978) met de representatie van representaties. De zwart-wit foto's tonen klassieke filmzalen, maar het merkwaardige is dat de sluitertijd van de foto's even lang duurt als de film zelf. Dit resulteert in een spookachtig, maar gedetailleerd zaalinterieur tegen de achtergrond van een helderwit filmscherm. Door de reductie van een hele filmervaring tot één enkel ogenblik, toont de fotograaf een onmogelijk beeld. Dit onmogelijk beeld biedt een inblik over de relatie van tijd tot de media film en fotografie, maar evenzeer van tijd tot de toeschouwer (Query, 2003, p.5) (Ibid., p.206). Zoals ik zag met de referentie naar Ettore Scola of Michael Wesely bij Zumthor, biedt dit een ander perspectief over de ervaring van architectuur als achtergrond voor een gebeuren (Zumthor, 2010, p.24).

Een eerdere fotoreeks van Sugimoto, *Seascapes* (1980), toont de zee en de horizon. Hoewel ze niet meer lijken dan zwart-witte strepen, doen ze denken aan werken van Mark Rothko of Barnett Newman en roepen ze eenzelfde verontrustende volle leegte op (Query, 2003, p.6) (Ibid., p.205). De realiteit wordt vervreemd voorgesteld, zegt Sugimoto, om de aandacht te trekken naar lucht en water, iets zo gewoon en tegelijk de oorzaak van ons bestaan (Sugimoto, 2015). Een gelijkaardige reductie doet er zich voor in de serie *Architecture* (2001–2003). Hierin toont Sugimoto met *geblurde* beelden modernistische iconen. Patrick Query beschrijft hoe de gebouwen, geïsoleerd van hun context, lijken op te doemen uit het niets. Gelijkaardig aan hoe Edward Hopper de toeschouwer op vreemde hoeken plaatst, orkestreert Sugimoto zijn foto zo dat bekende voorwerpen door het kijken vervreemd lijken (Query, 2003, p.7,9).

Ironisch genoeg, stelt Query, overweegt de kijker net door het gebrek aan detail de structuur dieper te bekijken en zijn aandacht te versterken: de vormen ontstaan als ideeën geschetst op een bierviltje. Door het verwijderen van focus en het isoleren van herkenbare vormen in bizarre kijkhoeken, gaat Query verder, breekt Sugimoto met de regels van architecturale fotografie. Net door deze breking, slaagt hij erin om het passeren van de tijd te evoceren en laat hij enkel de essentie van het

erin om het passeren van de tijd te evoceren en laat hij enkel de essentie van het gebouw na: suggererend naar de manier waarop ons geheugen beelden preserveert (Query, 2003, p.7) (Ibid., p.205). Zijn eigen intentie, zegt Sugimoto, is '*het ingebeelde visioen van de architectuur te recreëren, dat de architect had voor het gebouwd werd, om zo het origineel beeld van het eindproduct te achterhalen*'. Kunstcriticus Rebecca Wober zal dit '*de inspiratie van de architect*', gaan noemen, '*de niet-uitgeteste droom*'. Dit impliceert dan ook, zegt Query, dat deze *geblurde* foto's de toeschouwer paradoxaal dichter bij de zuivere ervaring van het gebouwde brengen. De notie, besluit Query, dat het fysische gebouw maar een beeld is uit een serie van realiteiten, maakt het werk van Sugimoto zeer relevant in de studie van de visuele cultuur (Query, 2003, p.7–8).



[37]

Hiroshi Sugimoto, Seascapes, 1993



[38]

Hiroshi Sugimoto, Theatres, 1978



Wat me aantrekt in het werk van Hiroshi Sugimoto, is hoe hij met het spel van focus en schaduw het gewone een schijn van eigenaardigheid geeft en ons op die manier de waarde van dit gewone doet inzien. Een vaststelling die me weer bij Novalis' definitie van de romantiek brengt (Safranski, 2009, p.57). Foto's uit de besproken reeks *Architecture* werden ook tentoongesteld op *Fundamentals*, de veertiende Architectuurbiënnale van Venetië. Op de Biënnale werd een gelijkaardige vraag gesteld: wat zijn de *fundamentals* van architectuur? Waar is architectuur van gemaakt? In zijn werk geeft Sugimoto de schaduwen als antwoord, het passeren van de tijd.

Dat de Japanse cultuur vertrouwd is met de geheimen van schaduw, stelt ook architectuurcriticus Guy Horton, die het werk van Sugimoto vergelijkt met Junichiro Tanizaki. Tanizaki is de auteur van *In'ei Raisan* (1933), een essay dat zich pas in 1977 liet vertalen als *In Praise of Shadows* en tevens de inspiratie was voor de titel van mijn masterscriptie (Horton, 2013). Wat ik er zo boeiend aan vind, is hoe Tanizaki zich afvraagt wat de invloed is van een oprukkende Westerse moderniteit op de esthetiek van zijn land, de beleving van ruimtes, zijn leven. Tanizaki beschrijft op een absoluut verrukkelijke manier zijn ervaring van het Japanse leven en toont, in de tegenstelling met het westen, misschien iets wat dit westen is kwijt geraakt onderweg:

Paper, I understand was invented by the Chinese; but Western paper is to us no more than something to be used, while the texture of Chinese paper and Japanese paper gives us a certain feeling of warmth, of calm and repose. [...] Western paper turns away the light, while our paper seems to take it in, to envelop it gently, like the soft surface of a first snowfall (Tanizaki, 1977, p.2).

Wanneer ik het woord *paper* door *architecture* zou vervangen, merk ik de essentie van Tanizaki's essay. *In Praise of Shadows* toont voor mij dan ook de andere ervaringen die een architecturale ruimte kan opwekken, minder blits en dynamisch, meer poëtisch en subtiel. Tanizaki erkent de voordelen van de moderne innovatie, maar waarschuwt voor de dramatiek en gevoeligheid in beleving die ermee verloren gaan. De te heldere lichten en steriele kamers, hebben het leven van de architectuur en haar veroudering – een schoonheid die toeneemt in de tijd – een halt toegeroepen (Tanizaki, 1977, p.4). Ik leg dan ook snel de link naar *het gevoelsmatige* bij Peter Zumthor, die eveneens aanspoort tot een waardering van dit schaduwrijke patina (Zumthor, 2010, p.24). Wanneer ik Tanizaki lees en Zumthor bekijk, zie ik zonder veel moeite waar laatstgenoemde zijn mosterd/mortel heeft gehaald. Misschien is deze Zwitserse

architect wel diegene die vandaag het dichts komt bij Tanizaki, het vraagt in ieder geval een subtiele hand en zelfbeheersing in een tijd waarin alles kan gebouwd worden uit alles. De woorden van een studiobegeleider uit de Bachelorjaren schieten me te binnen: architectuur moet orderlijk genoeg zijn om te kunnen wonen, maar rommelig genoeg om te kunnen leven.

Mezelf afvragend wat de laatste sublieme ervaring is die ik zelf heb meegemaakt, kom ik uit bij *As sweet as it gets*, de overzichtstentoonstelling van de Gentse en wereldbekende kunstschilder Michaël Borremans. Een gewone doekententoonstelling in het *Brusselse Paleis voor Schone Kunsten (BOZAR)*, ware het niet dat deze doeken allesbehalve gewoon zijn. Borremans' bevreemdende werken, weten me als toeschouwer telkens opnieuw aan te trekken en af te stoten. Net daarom wordt het interessante kunst. Hoewel ze op het eerste zicht normaal lijken, raak ik door de afgewende blik, de onconventionele ruimtelijke setting, de overdreven schaal en de dramatische schaduw, vervreemd van de geschilderde figuren. Net als Luc Tuymans, werkt Borremans af met een titel, die een extra vreemde wending geeft aan het werk (Muylle, 2014). Ook de tentoonstellingstitel zelf spreekt van een gespannen ambiguïteit die perfect past bij de subtiële symmetrieën uit het tentoongestelde zelf: schoonheid en afschuw, humor en wanhoop, kracht en broosheid, leven en dood (BOZAR, 2014, p. 5). Net door die vervreemding, door de uitbuiting van een gewoon mens als iets ongewoons, word ik aan het verwonderen en vragen gezet, antwoorden geeft Borremans echter niet.

2.2 As sweet as it gets

Het werk van Borremans, lezen ik in de bezoekersgids van *As sweet as it gets*, is doorspekt van symboliek en refereert vaak naar historische meesters als Velázquez, Goya of Manet. Daarnaast zijn het gevoel van ontwrichting, de ongebruikelijke composities en de zonderlinge taferelen terug te brengen tot het surrealistisch Belgisch verleden van René Magritte of Paul Delvaux (BOZAR, 2014, p.2–3). In een interview bekent Borremans inderdaad geïnspireerd te worden door dergelijke genreschilderijen, waarvan 'elk beeld een volledige kosmos wordt'. Borremans verklaart graag te denken dat de toeschouwer in zijn werk sporen van zielenroerselen voelt. Hij zegt dat er vandaag een taboe op rust, maar verwijst graag naar de emotionele werking in schilderijen van Turner, Whistler en Caspar David Friedrich (Theys, 2014). Eén van die werken is het campagnebeeld. Het drie meter hoge doek domineert en verpulvert de tentoonstellingszaal errond. Als toeschouwer zie ik een stoïcijns beeld van een prachtig androgyn wezen in een loshangende roze Disney-jurk, de monochrome achtergrondduisternis nog dreigender dan de voorgrond. Mijn blik dwaalt af naar de titel: *The Angel* (2013). De vleugelloze engel creëert een spanning en straalt tegelijk een rust uit, het zwartgesminkte gezicht sleept je in het schilderij en duwt je weg (Ibid., p.15–21).

Hoewel in het werk van Borremans vaak terugkerende beelden te vinden zijn, is het meest frequente motief dat van *The House of Opportunity*. Zoals ik lees in de tentoonstellingsgids, bestaat de reeks uit een ensemble van zeventien tekeningen, waarin *The House* telkens een centrale en frontale plaats krijgt toebedeeld binnen de gehele scenografie. De schaal en de omvang ervan worden bepaald door het scenario waarin *The House* terecht komt. Het enige bindende element is dit architecturale monument dat als subject aanwezig is. De typologie van dit *House* doet me denken aan een schuur, zoals in (*Rhönlandshaft*) (2005), ware het niet dat de absurde onderlinge proporties ervoor zorgen ervoor dat ik als toeschouwer elke connectie met de landschapskunst verliest. *Stretched Model* (2004–2005) toont *The House* weer eerder als installatie in een museumzaal, maar net zoals in (*Rhönlandshaft*) wordt vooral de nietigheid van de omstaanders onderstreept. Dat het huis nog meer *opportunities* heeft, wordt duidelijk met *Voodoo!* (2004–2005), waarin een vrouw het huis kantelt als een maquette (Ibid., p.11–25). Is ze een architecte, vraag ik me af? De naam van het schilderij verraadt in ieder geval niet veel goeds. Of impliceert Borremans dat – net zoals bij voodoo – de architect vanop afstand het leven van een bewoner bepaalt door

hem in een ontwerp te dwingen? Zoals steeds, is de interpretatie van de werken wat de toeschouwer er zelf van maakt.

Eenzelfde suggestie van het huis als miniatuurmodel, komt terug in *The Journey (True Colors)* (2002), waarin minuscule figuren het huis observeren, terwijl ze zelf onderworpen zijn aan de blik van een rijzige figuur (Ibid., p.25). *The House* lijkt me nu een wetenschappelijk experiment dat op tafel geplaatst is, de omstanders zwermen errond als bijen rond een nest. Ik merk dat de surreële onsamenhangendheid, zoals geopperd in *The (Courmajeur) Conducinator* (2002), evengoed een man op een balkon kan zijn die een tafereel in de verte gade slaat. Hoe dan ook, in de typologie van Borremans, komen het traditionele veiligheidsgevoel en comfort op een helling te staan. Een huis wordt bij hem een duizelingwekkende, en met mysterie omhulde plek (Ibid., p.26). Naast de zeventien getekende mise-en-scènes, bevindt zich in de tentoonstellingsruimte ook een fysieke maquette. Wanneer ik als bezoeker rond dit miniatuurmodel sta, lijk ik zelf één van de personas in Borremans' doek te worden. Gevangen in een beeld van de kunstenaar, kijkend naar een maquette en doeken waarop de afgebeelde figuren net hetzelfde doen.



[40]

Michaël Borremans, *The Angel*, 2013



[41]

The House of Opportunity – (Rhönlandschaft), 2004–2005



[42]

The House of Opportunity – Stretched Model, 2002



[43]

The House of Opportunity, voodoo, 2004–2005



[44]

Michaël Borremans, The Journey – True Colors, 2002



[45]

Richard Mosse, The Enclave, 2013



[46]

Laurent Chehere, Flying Houses, 2013



[47]

Mario Botta, San Carlino, 2003

Wat ik bij Borremans bemerkte, kan ik stellen als een uitbuiting van het gewone als iets ongewoon. Net de vervreemding ervan trekt de aandacht. Dergelijk sublieme gebaar zag ik recent ook in het werk van Ierse oorlogsfotograaf Richard Mosse. In zijn multimedia-installatie *The Enclave* (2014) toont hij de vergeten oorlogen in Centraal-Afrika. *The Enclave* is echter geen gewone documentaire, daar de verteller enkel het medium zelf is: een in onbruik geraakte infraroodfilm. Mosse toont prachtig magisch-realistische beelden van wuivende fuchsia landschappen, tot hij plots contrasteert met het geportretteerde: neergeschoten lichamen en kindsoldaten. Omdat de toeschouwer dergelijke beelden vaak in het nieuws ziet, stelt Mosse, is hij er aan gewoon geraakt: gewone gruwel wordt helaas snel vergeten of verdrinkt in statistieken. Met zijn subliem, nieuw-realistisch gebaar, probeert Mosse dan ook om dit vergeten conflict weer onder de aandacht te brengen. Door de harde realiteit te presenteren in een *shocking pink*, worden we als toeschouwer geconfronteerd met de wreedheid van oorlog en met onszelf (Ongenaë, 2014, p.78–80).

Ik leg de link naar Frans fotograaf Laurent Chehere die, weliswaar veel minder gruwelijke zaken, maar onderhevig aan dezelfde gewenning, toont in zijn *Flying Houses*-series. Chehere haalt alledaagse woningen uit de anonimiteit van hun straat en noemt ze poëtisch *tired houses*. Zoals ik beschreef in mijn bachelorportfolio, lijken het me huizen die losbreken uit het alledaagse en hun verborgen schoonheid willen tonen (Frearson, 2012). Of wat te denken van *San Carlino* (2003), een model van Francesco Borromini's Romeinse barokkerk *San Carlo Alle Quattro Fontane*? Met de opdracht om Borromini's 400ste verjaardag te herdenken, besloot Zwitsers architect Mario Botta een deel van *San Carlo* na te bouwen in 35 000 houten platen. Het lijkt me een drijvende sculptuur die een dialoog aansnijdt met de prachtige omgeving van Borromini's geboortedorp aan het Meer van Lugano en daarmee vooral aandacht, verwondering en bevreemding bereikt (Sala en Cappallato, 2013).

Met deze drie aangehaalde voorbeelden, probeer ik aan te tonen hoe een sublieme ervaring vandaag wordt gebruikt. Weliswaar met variërende bedoelingen, wordt er telkens iets alledaags – iets dat gewoon is geraakt of afgevlakt – uitgelicht en in de belangstelling geplaatst; enerzijds om een probleem aan te kaarten, anderzijds om een vergeten kwaliteit te tonen. Dit is tevens de essentie bij de eerder besproken werken uit *The Sublime*. Zo zag ik bij Barnett Newman (*The Unpresentable*) dat het sublieme ligt in de ervaring die het beschouwde opwekt, in de verandering die de toeschouwer hierdoor ondergaat. Olafur Eliasson (*Nature*) lijkt een romantisch

sublieme te willen opwekken, maar bouwt verder op Newman door alle focus naar de ervaring zelf te verschuiven en het opgewekte romantische als constructie te onthullen. De eveneens romantische aanzet, komt terug bij Anish Kapoor (*Transcendence*) die speelt met de potentiëring van omgeving in een moment van verwondering. Diezelfde potentiëring zat ook in het werk van Eliasson, die de ongedefinieerde museumruimte naar voor bracht als een herbevestigde Griekse agora en van iets banaals als het weer, opnieuw iets verwonderlijk maakt. Met Luc Tuymans (*Terror*), zag ik iemand die heel dicht aanleunt bij Michael Borremans en met de donkere kant van het sublieme een boodschap wil meegeven over de huidige samenleving. In Hiroshi Sugimoto (*The Uncanny*) ten slot, zag ik iemand die met een sublieme en bevreemdende werking van licht en schaduw een andere visie biedt op de ervaring van ruimte en het leven van architectuur.

Ik vermeld nog Juhani Pallasmaa die stelt dat binnen de architectuur het sublieme meestal geassocieerd wordt met een schaal die groter is dan de menselijke maat of met rigide eenvoud en geometrie, een stelling die ook Kant aangedaan was. Daarom roepen de Piramides, die lijken te zijn verschenen voor het ontstaan van de tijd, de dwangmatige geometrie van Louis Kahn of de onwrikbare esthetische perfectie van Mies van der Rohe een sublieme schoonheid op (Pallasmaa, 2014). Bovendien merkte ik met Kants concept van *nabijheid* hoe architectuur praktisch kan dienen als versterking van de sublieme ervaring. Met bovenstaande voorbeelden merken ik echter welke andere rollen het sublieme kan hebben in architectuur. Zo kan het sublieme enerzijds als ervaring (Newman) zorgen voor een potentiëring van ruimte als aanzet voor verandering (Kapoor, Eliasson). Anderzijds kan ze door een intrinsieke kwaliteit van sublieme op te wekken een boodschap helpen geven (Tuymans, Sugimoto). Op die manier sluit het sublieme aan op mijn scriptietitel *In Praise of the Common*: een verheffing van het gewone, door het prijzen van de kwaliteiten.

In de volgende thema's, respectievelijk *het intercontextuele* en *de ruïne*, ga ik verder in op hoe dit sublieme zich kan uiten in hedendaagse architectuur. Ik begin met het intercontextuele, waarin ik romantiek als tegengif zie voor protserige internationale architectuur. Dit aspect verken ik met twee recente tentoonstellingen. Eerst met Dirk Somers en Caruso St. John in *Pasticcio* (2014), waarin gespoord wordt naar continuïteit in de Europese architectuur. Daarna met *De Nieuwe Nuchterheid* (2014), die een lange traditie voor bescheiden, tijdloze en standvastige architectuur in Vlaanderen beschrijft.

3

HET INTERCONTEXTUELE

In dit derde thema, ga ik in op de uiting van de romantiek in de hedendaagse architectuur. De romantiek in architectuur, de sublieme verheffing en potentiëring uit Novalis' definitie, gaat uit van het bestaande en probeert dit alledaagse te verheffen. Dit hoofdstuk is een persoonlijke vaststelling van dit soort hedendaagse architectuur. Een architectuur die uitgaat van de (al dan niet zichtbare) kwaliteiten van een plek en zichzelf binnen de architectuurgeschiedenis refereert.

Ik benoem deze ontwerpmatige houding met het *intercontextuele*, afgeleid van het *intertextuele*, een begrip van Frans filosoof Julia Kristeva. Kristeva benoemt het *intertextuele* als een tekst die wordt zingegeven door een andere tekst, dit door middel van allusies, citaten, referenties, vertalingen, pastiches of parodieën. Het *intertextuele* bevindt zich aldus op twee assen: een horizontale as die de auteur met de lezer verbindt; en een verticale as die de tekst met andere teksten verbindt (Chandler, 2014). Ik link dit nu met de architectuur. Dan zit het *intercontextuele* enerzijds op de horizontale as die de architect met de bewoners en de plek verbindt; en een verticale as die de architectuur met andere architectuur verbindt. Op die manier, is *intercontextuele architectuur* romantisch gezien ze uitgaat van het bestaande én zichzelf binnen het grotere verhaal van de architectuur plaatst. *Intercontextuele architectuur* gaat uit van het reeds aanwezige, eerder dan van de internationale toevoeging. Door het *intercontextuele* is romantiek dan ook een tegengif voor de protserige internationale architectuur.

Confirmatie voor deze vastlegging vond ik ondermeer bij Dirk Somers, oprichter van Bovenbouw Architectuur, en bij Christoph Grafe, directeur van het *Vlaams Architectuurinstituut* (VAi). Grafe heeft het over ingebedde architectuur en schrijft dat er de voorbije jaren bij Europese architecten een interesse is gegroeid voor het alledaagse. Grafe situeert deze interesse in dezelfde lijn als arte povera, neorealisme, het na-oorlogse Brits brutalisme, Duits-Zwitserse architectuur of het werk van de Braziliaanse architecte Lina Bo Bardi. Grafe stelt dat die interesse voor het alledaagse aanvankelijk gericht was tegen het formalisme en de grote gebaren van de mondiale *starchitecture* (VAi, 2014, p.9). Grafe schrijft hierover:

De verwijzing naar het alledaagse bood een hefboom om contextuele architecturale benaderingen te ontwikkelen die respect toonden – zij het op een onorthodoxe manier – voor de steden waarin we leven en de mensen waarmee we samenleven. Het was een noodzakelijke reflex in reactie tegen de overheersende internationale architectuurcultuur die maatschappelijk engagement inruilt voor navelstaarderij (VAi, 2014, p.9).

Dirk Somers schrijft scherp en gelijkaardig (Somers, oktober–november 2014):

De laatste jaren probeert de architectuur wat oprechter te zijn. Ze uit haar weerzin voor de zeepbelcultuur, net als de rest van de weldenkende samenleving. [...] De architectuur was decennialang een goed–nieuws–show die dreef op *metropolitan designer drugs*. De Amerikaanse hypotheekmarkt heeft dat zwierige feestje verpest. Sindsdien mag de architectuur weer versleten, harig en ongewassen ten tonele. De kater wordt gecultiveerd. [...] De parade der synthetische bekledingen loopt op haar einde. Met uitzondering van de club der Geoliede dertig (G30) [...] raakt het rare–gebouwen–kabinet overvol (Somers, oktober–november 2014).

Of er werkelijk van een kenterende houding in de architectuur sprake is, laat ik in het midden, gezien het mogelijk nog te vroeg is om daar nu al over te oordelen. Zoals gezegd is dit hoofdstuk vooral een persoonlijke vaststelling. Ik baseer me hiervoor op vier ervaringen. Met *Fundamentals*, ten eerste, lijkt curator Rem Koolhaas in Venetië een statement te willen maken over de hedendaagse architectuur. Er is veel geschreven of de meest recente Architectuurbiënnale nu al dan niet architecten aanspoort om na te denken over architectuur zelf en de fundamenten ervan. Ik ben geneigd te zeggen van wel.

Ten tweede is er boek *Curating the Library* dat ik samen met Robbe De Geyndt bundelde in het kader van *Cultuurwetenschappen 4*. In opdracht van docent Tim Vekemans, werd aan vijftig studenten I Ma architectuur gevraagd een recensie te schrijven over het boek dat hen het meest geïnspireerd had. Met het maken van een samenvattende inleiding hiervan, leid ik af dat de meestgenoemde auteur Peter Zumthor is vanwege het gevoelsmatige en de continuïteit. Andere recensies schrijven eveneens over continuïteit opgemerkt door Aldo Rossi, gepredikt door David Chipperfield, terug te vinden in de ruïnes van bOb van Reeth of de recuperatie–architectuur van De Silo (a2o–architecten). Als een project als *Curating the Library* een steekproef kan zijn voor de huidige generatie masterstudenten, dan lijkt mij deze generatie terug naar de basis/essentie te willen gaan, zonder daarmee in herhaling te vallen. De algemene mening uit de samenvatting is dat architectuur wordt blootgesteld aan het leven en de slijt ervan moet aankunnen: patina wordt het nieuwe ornament. Wie opvalt door hun afwezigheid in de recensies, zijn de *starchitects*. De patina klink van Zumthor wordt boven de wervelende curve van Hadid gesteld. Net als beschreven door De Gregorio, gaan er stemmen op om de architect niet als

kunstenaar te zien, maar als onderzoeker, waarnemer of verteller. Deinzen we terug voor het grote gebaar, vraag ik me af, het megalomane, het inhoudloze misschien (Breels en De Geyndt, 2014)?

Ten derde is de tentoonstelling *Pasticcio*, die ik bezocht heb in de Antwerpse kunstcampus *DeSingel* en die de continuïteit in de Europese architectuur onderzoekt. De tentoonstelling, in scenografie van Dirk Somers en gecureerd door Brits architectenduo Caruso St John, is een kritiek op het verlies van kwaliteit en intimiteit als gevolg van de mondialisering. Zoals ik lees in de tentoonstellingsgids, brengt *Pasticcio* een groep van zeven hedendaagse Europese architecten samen die aantonen hoe krachtig en divers hedendaagse architectuur op dit probleem kan reageren wanneer ze op continuïteit en een gemeenschappelijke cultuur gebaseerd is (DeSingel, 2014).

Ten vierde en ten laatste, is er de tentoonstelling *Nieuwe Nuchterheid*, een *confrontatie met het wonen*, gecureerd door Hans Maes. Architectuurcriticus Wim van den Bergh beschrijft en kadert de *Nieuwe Nuchterheid* als een opkomend fenomeen in Vlaanderen. De tentoonstelling toont een aantal jonge Vlaamse architecten die, in navolging van architecten als Marie-José Van Hee en Robbrecht & Daem, traditionele begrippen als *context* en *vakmanschap* een nieuw elan geven (www.c-minecultuurcentrum.be, 2014). Op deze twee laatste ervaringen zal dieper worden ingegaan met dit thema.



3.1 Pasticcio – Continuïteit in de Europese architectuur

Pasticcio, oorspronkelijk een tentoonstelling uit Chipperfields Architectuurbiënnale van 2012, uit een kritiek op een verzwakte architectuur door mondialisering. De tentoonstelling in de Antwerpse *DeSingel* toont het werk van zeven hedendaagse architecten die creatief omgaan met de geschiedenis van architectuur en eigenzinnig refereren naar beelden die tot het collectieve geheugen behoren. De titel is een verwijzing naar Brits architect John Soane die in zijn Londense woonst, het huidige *Sir John Soane Museum*, een stenen toren liet bouwen. Deze toren, *Pasticcio*, is een opeenstapeling van klassieke architectuurfragmenten waar bovenop een pinakel prijkt, ontworpen door Soane zelf. Als architect die verderbouwt op de architectuurgeschiedenis, wordt Soane gepresenteerd als achtste architect in de tentoonstelling. Het refereren is wat deze continuïteit waarborgt (Vekemans, 2014) (Aplus, 2014).

Continuïteit, dat herken ik ook in bOb Van Reeth, Belgische architect en voormalig Vlaams Bouwmeester. Van Reeth heeft het over de *post-functionalist* die zich bekent tot de geschiedenis en in plaats van *universeel en algemeen, fragmentair en particulier* werkt. De *post-functionalist* is schatplichtig aan wat hem is voorafgegaan, stelt Van Reeth, terwijl de *functionalist* moest opsplitsen en afbreken wat voor die opsplitsing niet geschikt was (Van Reeth, 1983, p.196,224). Ook bij architectuurcriticus Geert Bekaert lees ik hoe vroeger kaalslag nodig was voor de architect kon beginnen, terwijl het nu net een verrijking lijkt om laag na laag toe te voegen en op die manier continuïteit te bereiken (Van Der Speeten, 2008). In het volgende thema, *de ruïne*, zal hier verder op worden ingegaan. De thema's van *de ruïne* en *het intercontextuele* hangen nauw samen, daar ook verschillende protagonisten in beide thema's terugkeren. In dit thema, *het intercontextuele*, zal naast Soane ook het werk van curator Caruso St John Architects en scenograaf Dirk Somers (Bovenbouw) verder besproken worden. Hiermee maak ik een selectie van twee uit de oorspronkelijk zeven tentoongestelde architecten uit *Pasticcio*: Caruso St John Architects (UK), Bovenbouw Architecten (BE), Hermann Czech (AT), Knapkiewicz & Fickert (CH), Märkli Architect (CH), Hild und K Architecten (D) en biq (NL).



3.1.1 Sir John Soane Museum – John Soane

Tijdens een studiereis naar London (maart 2014) kon ik het *Sir John Soane Museum* bezoeken. Dit Londens kunstkabinet was zowel de woning als *wunderkammer* van de Britse architect John Soane. Aan het begin van de negentiende eeuw was Soane zodanig beïnvloed door zijn *voyage en Italie*, dat hij in zijn woning een collectie boeken, klassieke antiek, gipsen afgietsels en maquettes begon onder te brengen. De wereld die Soane hiervoor creëerde, is verlicht met lichtkoepels, bezet met artefacten en opgeladen met verborgen ruimtes. Muren plooiën open om eens zo veel Turners, Canaletto's en Piranesi's op te hangen. Muurdiktes zijn ontdebeld om tussenruimtes te laten ontstaan. Inpandige terrassen worden gallerijen. Om zijn studenten aan de *Royal Academy* te onderwijzen, stelde Soane zijn woning voor hen open, op die manier het museum creërend. Soane's fascinatie voor klassieke architectuur zou de kern en inspiratie van zijn hele werk worden. In zijn ontwerpen refereert hij naar de ontdekkingen die hij in het archeologische en historische Italië tegenkwam, echter op een vindingrijke en creatieve manier. De nieuwe typologieën, figuren en patronen die zijn werk genereren, tonen mooi het spanningsveld tussen het historische van de referentie en het hedendaagse van de inventie (Vekemans, 2014) (www.soane.org, 2015).

Vastgelegd in een *Act of Parliament* door Soane, is het *Soane House* vandaag nog steeds één van de meest ongewone en betekenisvolle musea voor '*amateurs and students in architecture, painting and sculpture*'. Bovendien blijft het museum zijn engagement tot educatie en creativiteit nastreven. Zo leer ik hoe het museum in februari 2014 de tentoonstelling *Cities and Other Ruins – Reflections on Astley Castle* presenteerde. Een tentoonstelling waarin Witherford Watson Mann Architects, Britse architecten en winnaars van de *RIBA Stirling Prize 2013*, het verband leggen tussen een stuk *toevoegen* aan een ruïne (hun renovatie van *Astley Castle*) en iets *toevoegen* aan het immer onafgewerkte project van de stad. Hierop zal ik het volgende thema, *de ruïne*, dieper ingaan (www.soane.org, 2014).



[51]



[52]

Caruso St John, Rotunda, Tate Britain, 2013



[53]

Tate Britain, Rotunda, 1927

3.1.2 Towards an Architecture of Emotions & Traditions – Caruso St John

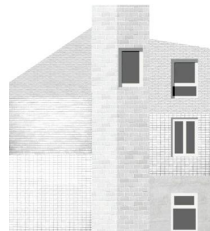
Het Britse architectenbureau van Adam Caruso en Peter St John, curator van *Pasticcio*, gooide hoge ogen met de renovatie van het Londense kunstmuseum *Tate Britain*, een project dat ik naast het *Sir John Soane Museum* eveneens kon bezoeken. Blikvanger van het vernieuwde *Tate Britain* is de toevoeging van een spirallende trap die naar de benedenverdieping afdalt. De vormgeving van de trap en vloer in deze overkoepelde *rotunda* refereert naar de originele marmermozaïek. Het verleden dient dus niet als een versteend en enkel te kopiëren object, maar vormt de aanleiding voor de inventie. Met ondermeer deze inventie, slaagt Caruso St John erin om de historische opbouwlogica van het gebouw te herstellen en tegelijk de publieke kelderruimtes aangenamer te maken. Architectuurcriticus Rory Olcayto zou naar aanleiding van dit project een nieuw tijdperk van *tijdloze* architectuur in Engeland afkondigen en stellen dat *Tate Britain* samen met ondermeer *Astley Castle* voor een veranderende houding bij architecten ten opzichte van monumenten heeft gezorgd (Taylor–Foster, 2013).

Ik voeg hieraan toen dat Adam Caruso in het nummer *Traditions* van architectuurmagazine *OASE* stelt dat hun werk altijd bestaat uit dingen die ze eerder hebben gezien, uit referenties. Hij zegt geïnteresseerd te zijn in hoe gebouwen in het verleden geconstrueerd werden en hoe hij erin een emotie herkent die maar zelden in hedendaagse architectuur terug te vinden valt. Caruso schrijft dat hedendaagse architectuur te weinig met continuïteit bezig is en te veel een modetrend wil zijn. Het werk van Italiaans architect Aldo Rossi wordt aangehaald en Caruso stelt – net als Zumthor of Sugimoto – dat hedendaagse architectuur vaak vergeet wat architectuur is: een achtergrond voor het leven die op een bepaalde realiteit ingrijpt en deze poogt te verbeteren (Caruso, 2004) (Fernandez, e.a., 2005).

In zijn essay *The Feeling of Things: Towards an Architecture of Emotions*, bevestigt Peter St John dat hun werk start met een besef van het emotionele karakter van gebouwen, een karakter opgebouwd door associaties met hun vorm of materiaal. St John maakt de vergelijking met hedendaagse kunst en stelt de vraag waarom architectuur niet dezelfde emotie–opwekking zou kunnen hebben. Hij zet zich af tegen het modernistische idee van het nieuwe en ideale en schrijft dat hij met architectuur liever een karaktervolle lelijkheid opwekt dan een gecalculeerde, maar doodse, perfectie (St John, 2000) (Fernandez, e.a., 2005).

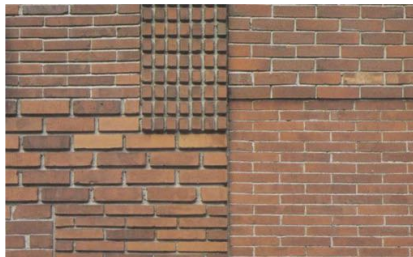


[54]



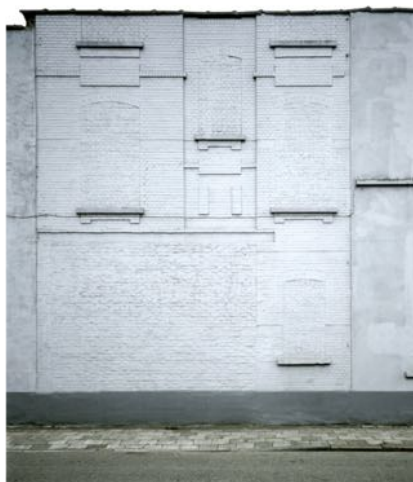
[55]

Bovenbouw Architecten, Woonuitbreiding Mortsel, 2012



[56]

Alvar Aalto, Muurtatsalo, 1953



[57]

Karin Borghouts, Rooilijn, 2003

3.1.3 Gemeenplaats en classicisme – Dirk Somers

Nieuwe kwaliteit vinden in het continueren op het bestaande, zoals bij Caruso St John, of de ruïnes ervan, zoals bij Soane, is eveneens terug te vinden in het werk van Bovenbouw Architecten. Dirk Somers, scenograaf van *Pasticcio*, vertelt in een bijgewoonde lezing aan *DeSingel* hoe hij ontwerpt door een eigenzinnige draai te geven aan een historisch referentiebeeld. Somers stelt dat continuïteit een manier is om naar het DNA van een plek te refereren en hoe zijn eigen ontwerpen niet denkbaar zouden zijn zonder die historische referenties. Dat er op die manier mogelijk geen verschil zichtbaar is tussen het bestaande en het toegevoegde, antwoordt hij: 'Who cares?'. Somers zet zijn stelling kracht met het voorbeeld van een gotische kathedraal die doorheen de eeuwen een gelaagd gebouw werd en waarbij de mogelijke onleesbaarheid ook geen *issue* vormt. Somers maakt verder de tegenstelling met het modernistische avant-gardisme dat komaf maakte met de empathie in de architectuur en het oude gelijkstelde aan het slechte. Wat Somers zelf in zijn ontwerpen wil doen is 'iets terug meenemen van het containerpark' en als methodiek de associatie gebruiken in plaats van alleen de dodende analyse. Somers geeft als voorbeeld de *woonuitbreiding in Mortsel*, waarbij Bovenbouw een achterhuis creëerde en het geheel meer is dan de som van de delen. Met de nieuw ontworpen woontrajecten en gelijktijdigheden, is dit dubbelhuis Somers' vernieuwende interpretatie van de Vlaamse achterbouw (Somers, 2014).

Voor *woonuitbreiding in Mortsel* gebruikt Somers wat hij zelf *gemeenplaatselijke imitatie* noemt. Het achterhuis is een tweelingbroer van het voorhuis en zoekt er gretig aansluiting mee. Binnen een maximale bouwenveloppe worden kinderkamers, een werkruimte en leefruimte rond een vide geordend. De uitbreiding wordt gekenmerkt door een indrukwekkende muur, die omplooit naar de aansluiting op het voorhuis en zo enkele raamopeningen en ruimte voor een terras mogelijk maakt. De muur, waarvan de verschillende baksteensoorten en voegtechnieken een doorslag tonen van de ruimteverdeling binnenin, blijkt een referentie naar de architectuur van Alvar Aalto en een foto van Karin Borghouts uit de serie *rooilijn*. Hiermee slaagt Somers er voor mij in om iets banaals en alledaags als een achterbouw op te laden (VAi, 2014, p. 123, 127–129).



[58]

Bovenbouw Architecten, Woonuitbreiding Mortsel, 2012



[59]

OFFICE KGDVS, Villa Buggenhout, 2010



[60]

Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Bernheimbeuk, 2012

In *Architectuurboek Vlaanderen 2014*, wordt het werk van Bovenbouw gelinkt aan dat van OFFICE KGDVS (*Weekend House* en *Villa Buggenhout*) en Architecten De Vylder Vinck Taillieu (*Bernheimbeuk*, *Rotelenberg* en *Scheepslos*). *Architectuurboek Vlaanderen* beschrijft hoe deze bureaus de codes van het Vlaamse wonen een hernieuwde kracht geven door ze te herfraseren en de chaos van de achterkant te sublimeren. Zoals ook Van Reeth stelde, gebeuren in Vlaanderen vaak de meest boeiende dingen aan deze achterzijde, daar waar de mensen zelf bouwen. De architecturale nieuwigheden die men her aantreft, schrijft Van Reeth, hebben te maken met '*directheid, eenvoud en de poëzie van het verkeerd gebruiken*'. De drie bureaus, OFFICE, DVVT en Bovenbouw, tonen een architectuur die streeft naar radicale vernieuwing van traditionele woonconcepten en tegelijk in de omgeving geworteld zit (VAi, 2014, p.127–129) (Van Reeth, 1983, p.11).



[61]

Marie-José Van Hee Architecten, Huis in Opwijk, 2010



[62]

Atelier JPLX, Vlasmarktbrug, Dendermonde, 2010



[63]

Dierendonck Blancke Architecten, Rijkshuis 12k, Gent, 2010

Deze kenmerken van *woonuitbreiding Mortsel*, verken ik verder met Somers' essay *Gemeenplaats en classicisme* (VAi, 2012). Somers beschrijft hierin hoe in een gecommmercialiseerde wereld het vernaculaire enkel nog bestaat als een karikatuur, een verschijningsvorm uit een breed gamma aan alternatieven. Tegen deze erosie van het contextuele en vernaculaire, stelt Somers de *gemeenplaats* (VAi, 2012, p.83). Met de *gemeenplaats* duidde architectuurcriticus Geert Bekaert in de jaren '80 Vlaamse architectuur aan die tot stand kwam in het alledaagse, spontane wonen en haar merites verdiende in de onbaatzuchtige arbeid van individuele architecten (De Ridder, 2014). Somers breidt deze definitie van Vlaamse cultuur als *contextueel, bescheiden en zorgvuldig* uit tot een hedendaagse definitie van *mimetische vorm, mythische representatie* en *gesublimeerd bouwen*. Hiermee wil Somers het ogenschijnlijk zwijgende of bescheiden oeuvre van diverse Vlaamse architecten voorstellen als een vorm van klassieke architectuur (Ibid., p.81–83).

Met *mimetische vorm* verwijst Somers naar architectuur die enerzijds representatie van het vertrouwde is, maar anderzijds dit vertrouwde ook transformeert tot iets nieuws. Somers verwijst naar *woning met praktijkruimte Opwijk* van Marie-José Van Hee architecten waarvan de complexiteit niet schuilt in de provocatie, maar in de *mimesis* van het vertrouwde. Somers beschrijft deze woning in Opwijk als een gewone rijwoning, waarvan de representatieve benedenverdieping via een zijtrap ophoog klimt tot de ruimtelijkheid van het dak, maar die er toch verbluffend anders uit ziet (Ibid., p.85). Dit aspect herken ik in *woninguitbreiding Mortsel* die zich gedraagt als een spiegeling van het bestaande woonhuis, echter wel een spiegeling die een vernieuwende afwijkende beweging maakt.

In *mythische representatie* verwijst Somers naar Grieks architect Demetri Porphyrios, die een onderscheid maakt tussen *vulgair positivisme* en *mythopoëtisch denken*. In een betekenisarme, pluralistische stad, stelt Somers, beroept het positivisme zich louter op een praktische en neutrale oplossing, terwijl het mythopoëtische erin gaat proberen zoeken naar een oorspronkelijke of verloren kwaliteit. Somers illustreert dit met het voorbeeld van de Dendermondse *Vlasmarktbrug* van Atelier JPLX. Met het industrieel verval, verloor de stad aan de Dender haar aanzien en werden de markante gietijzeren bruggen vervangen door louter functionele exemplaren: betonnen bruggen die elke vorm van magie die bij een oversteek hoort vernietigden. De nieuwe *Vlasmarktbrug*, die deels analyse en deels verbeelding is, toont volgens Somers hoe het *mythopoëtisch* het puur functionele kan vervangen (Ibid., p.88–

89). Ook het louter functionele aspect van een achterbouw wordt door Somers in *woninguitbreiding Mortsel* mythisch voorgesteld als een achterhuis dat in dialoog gaat met het voorhuis.

Somers gaat met *gesublimeerd bouwen* verder in op het geprezen Vlaams aspect van zorgvuldig vakmanschap. De besproken gesublimeerde materialiteit van *woninguitbreiding Mortsel* kan hierbij als voorbeeld dienen. Somers zelf haalt het voorbeeld aan van *12K* door Dierendonckblancke Architecten. Voor Somers is dit smalle, geprangde rijhuis een moedig gebaar dat getuigt van authentieke architectuur die haar vorm ontleent aan de constructie. Somers noemt *12K*, waarvan de materialen de woning bevrijden van abstractie of minimalisme, een *portret van het bouwen in een gesublimeerde vorm* (Ibid., p.91). Somers besluit dat het geprezen vakmanschap niet gaat over degelijkheid, maar over het spanningsveld tussen banaliteit en eloquentie. Hij citeert Frans architect Philibert Delorme die de architect beschreef als een metselaar die Latijn spreekt (Ibid., p.92–93).



[64]

awg architecten, Kantoren van drukkerij Averbode, 1993



[65]



[66]

Filip Dujardin, Fictions, 2009–2015

3.2 Nieuwe nuchterheid, een confrontatie met het wonen

Met de gemeenplaats en het classicisme van Somers, maak ik de brug tussen de fascinatie voor continuïteit in architectuur uit *Pasticcio* en de tentoonstelling *Nieuwe nuchterheid, een confrontatie met het wonen*. Deze tentoonstelling van C-mine cultuurcentrum en *Architectuurwijzer*, toont voor mij hoe het bouwen in Vlaanderen anders kan zijn dan moderne dozen of valse pastoriën. Net als in de digitaal bewerkte beelden van Belgisch architectuurfotograaf Filip Dujardin, toont de nieuwe nuchterheid voor mij een verwondering over het alledaagse (VAi, 2014, p.113). Het gaat hier over huizen die bij een eerste blik er normaal uitzien, maar door hun verborgen details dat allesbehalve zijn (Helsen, 2014, p.42).

Ik denk aan aan het architectuurmagazine *OASE* dat bOb Van Reeth vroeg wat goede architectuur is. Van Reeth antwoordde dat goede architectuur zoeken is, en goede architectuur goed zoeken. Naar wat er volgens Van Reeth moet worden gezocht, is datgene wat in het project gesublimeerd en verheerlijkt kan worden, waarmee hij Oostenrijks-Brits filosoof Ludwig Wittgenstein citeert. Van Reeth stelt dan ook dat het resultaat van ontwerpen en bouwen niet simpel, maar eenvoudig moet zijn: de architect lost immers geen vormproblemen, maar bouwproblemen op (Van Reeth, 2012, p.118–120). Van Reeth zelf uit dit voor het eerst in de jaren '90 met de *kantoren voor drukkerij Averbode*, waarmee hij kiest voor 'de eenvoud van het pure bouwen' (van Synghel, 2007).

In dezelfde lijn gaat het in de *nieuwe nuchterheid* voor mij dan ook niet zozeer over gewoon een huis ontwerpen. Het gaat eerder over het op zoek gaan naar de kwaliteiten van een plek, hoe deze kwaliteiten vallen te sublimeren en hoe daarmee een huis kan gebouwd worden. Ik verken hierna de *nieuwe nuchterheid* verder met architectuurcriticus Wim van den Bergh, die de *nieuwe nuchterheid* als een opkomend fenomeen in Vlaanderen beschreef, en architect Roel De Ridder, die er een cursus over gaf. Aan de hand van recensies door Nederlandse architect Joep Gosen worden ten slotte een tweetal woningen uit de tentoonstelling besproken: *woning Lubbeek* van Architecten Broekx & Schiepers en *woning dnA* van BLAF architecten.



[67]

Jørn Utzon, Can Lis, Majorca, 1972



[68]

Tony Fretton, The Red House London, 2001

3.2.1 Nuchterheid gekaderd – Wim van den Bergh + Roel De Ridder

Gemeenschappelijk aan de vijf jonge architectenbureaus uit de *nieuwe nuchterheid*, stelt Wim van den Bergh, is hoe ze het chaotische bebouwd Vlaanderen omarmen en uit de banaliteit van het gewone een vakkundige verheffing weten te puren. Ik merk dat hun ontwerpen niet schreeuwen, maar zachtjes inwerken op de omgeving. In eerste instantie verwijst van den Bergh naar werk van Alison + Peter Smithson, Sigurd Lewerentz, Caruso St John of Tony Fretton omdat ze, net als de *nieuwe nuchterheid*, de realiteit van het alledaagse en de traditie aanvaarden als een vruchtbare voedingsbodem. Op die manier kijkt de *nieuwe nuchterheid* niet alleen vooruit, maar ook terug, naar de traditie om er mee verder te bouwen (C-mine, 2014, p.2–3).

Vervolgens legt van den Berg enerzijds de link naar de *nieuwe zakelijkheid* (*Neue Sachlichkeit*), de modernistische stroming uit het interbellum die inzette op vooruitgang, functionaliteit, rationaliteit en het leven als woonmachine. De utopische droom, schrijft van den Bergh, sloeg echter om in een kapitalistische nachtmerrie en revolutionaire kater. In die zin kan men de *nieuwe nuchterheid* zien als de ontnuchtering van deze kater, gezien de *nieuwe zakelijkheid* nooit echt als woonideaal werd gedragen door het publiek. Anderzijds verwijst van den Berg naar *Sachlichkeit*, een beweging van ontwerpers en producenten die zich in het decennium vóór de Eerste Wereldoorlog al afgezet hadden tegen het negentiende-eeuwse historisme. Van den Bergh herkent de *nieuwe nuchterheid* in de *Sachlichkeit* gezien de subjectieve esthetiek er niet volgt uit decoratie, maar uit de functionaliteit, kwaliteit en uitvoering van het gebouwde materiaal (Ibid., p.4,8).

Roel De Ridder zal opmerken hoe de *nieuwe eenvoud* door haar plaatsgerichtheid aan het *kritisch regionalisme* kan gekoppeld worden. Deze stroming, met ondermeer Alvar Aalto en Jørn Utzon, paste binnen het breed modernisme en heeft verder het vakmanschap met de *nieuwe nuchterheid* gemeen. Het meeste aansluiting vindt de *nieuwe nuchterheid* met de *nieuwe eenvoud* uit de laatste decennia van de twintigste eeuw, stelt ook De Ridder. Met vertegenwoordigers als Paul Robbrecht, Hilde Daem, Christian Kieckens, Marie-José Van Hee... is de Vlaamse architectuur volwassen geworden. De Ridder besluit dat de bescheiden, tijdloze en standvastige architectuur uit de *nieuwe eenvoud*, die het alledaagse tot poëzie verheft, een doorwerking krijgt met de *nieuwe nuchterheid* (De Ridder, 2014).



[69]



[70]



[71]

Architecten Broekx & Schiepers, Woning Lubbeek, 2011

3.2.2 Woning Lubbeek – Architecten Broekx & Schiepers

Joep Gosen beschrijft hoe architecten Broekx & Schiepers voor hun *woning Lubbeek* terugvallen op de typologie van de langgevelhoeve, maar er dan een verrassende draai aan geven. Zo wordt aan het dak een brede dakkapel toegevoegd die twee volwaardige verdiepingen doet ontstaan, terwijl de woning zelf kleiner lijkt te zijn. Binnenin resulteert de langgerekte rechthoek van de langgevelhoeve in een grondplanraster van vier op twee vierkanten. De leef- en slaapruimtes beslaan telkens de helft van de vierkanten en zijn naar het landschap gericht. De inkomhal vormt de spil van het huis en loopt over alle verdiepingen om door het dakterras licht te vangen (C-mine, 2014, p.7).

Naar materialiteit komen de geveltinten van de burens terug in de orangerode kleur van het parament en het dak. *'De bakstenen zijn geen kwestie van nostalgie,'* verklaart Jo Broeckx, *'tussen velden akkers en bomen zet je gewoon geen witte villa.'* Daarnaast werden de bakstenen bij productie zo gesorteerd dat ze een bepaalde ruwheid verkrijgen. Binnenin wordt de puurheid van materialen als beton, metselwerk en hout eerlijk getoond. De pasteltinten uit de badkamer en keuken lijken te verwijzen naar zomerverblijf *Le Cabanon* van Le Corbusier. Gosen besluit hoe de architecten lijken verder te willen schrijven aan een gekende woontypologie op het Vlaamse platteland. De archetypische typologie wordt gebruikt en aangepast op de context, maar lijkt alsof ze er altijd al stond (Ibid.) (Helsen, 2014, p.58–60).



[72]



[73]



[74]

BLAF Architecten, Woning dnA, Asse, 2013

3.2.3 Woning dnA – BLAF architecten

Woning dnA van BLAF architecten is de enige woning die niet parallel ligt in haar straat, legt Gosen uit, maar kiest voor een meer logische implantatie gericht naar de zuiderzon en evenwijdig aan de hoogtelijnen. Het kruisvormig grondplan geniet daardoor een overdwarse ruimtelijkheid door de verschillende hoogtes. Het kruis zorgt er bovendien voor dat iedere kamer minstens aan twee gevels blootgesteld kan worden aan zonlicht (C–mine, 2014, p.7–9).

Het echt vernieuwende zit hem echter in de bouwwijze, stelt Gosen, zo is het gebouw opgevat als een huis in een huis. De bouwwijze, legt Gosen uit, is uitgevoerd als een ruïne met een dragende buitenschil uit typisch Vlaamse recuperatiesteen. Binnenin dit dragend casco werd de geïsoleerde houtskeletwoning opgetrokken. Dit ingenieus systeem bood de vrijheid om een open patio te creëren als ruimte tussen bouwvolume en casco, een patio die de privacy naar de straat waarborgt en toch voldoende licht binnenhaalt. Gosen merkt op hoe de brutalistische afwerking eerlijke kaart speelt over de constructie en verwijst naar het Vlaamse gebricoleer. *Woning dnA* lijkt misschien niet af door deze materialiteit, maar is het wel. Het enige onaffe is de vrijheid die de ontwerpers bieden om binnen de dragende ruïne een andere woning op te trekken. Op die manier, besluit Gosen, uit BLAF een kritiek op hedendaagse renovaties die om een betere isolatie te bekomen vaak het uitzicht van de woning verminken (Ibid., p.9).

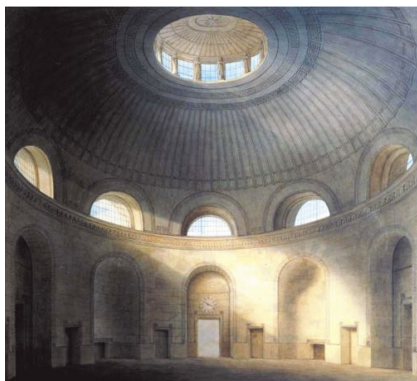


[75]



[76]

ONO Architectuur, Woning Waasmunster, 2011



[77]

John Soane, The Rotunda of the Bank of England, 1788

3.3 Woning in Waasmunster – ONO Architectuur

Voor mij was de lezing van ONO Architectuur over hun *woning in Waasmunster* (Lindekens, 2014) een mooi voorbeeld van de *intercontextualiteit* die in dit thema besproken is. Zo komt het grondplan van *woning in Waasmunster* tegemoet aan de eis van de bewoners voor een flexibele woning en getuigt de bouwvorm op zich van een indruk op de omgeving (horizontale as). Het grondplan is immers opgebouwd uit massieve volumes, de slaapkamers en sanitaire cellen, waartussen het leven zich afspeelt. Net als in een stad worden de tussenruimtes één grote leefruimte. Alles uitdenken hoeft op die manier niet, de woning biedt een aantal ankerpunten waarna het dagelijks leven de vorm kan overnemen. De gebouwschil die deze betonvolumes omsluit, creëert een lage uitgerekte vorm als een lijst waarop enkele dakuitbouwen staan als ogen naar boven. Met dit soort vorm lijken de architecten me in te spelen op hun nederige indruk door de omgeving van hoge naaldboomstammen.

Voor hun ontwerpmethodiek refereren de architecten naar het *Soane Museum* (verticale as). Zo zegt Jonas Lindekens van ONO Architecten dat hun ontwerpen steeds tussen een *gezochte complexiteit* en een *gewild toeval* oscilleren. Net als de subruimtes, nissen en zenitale lichtinval van Soane (ik denk aan *The Rotunda of the Bank of England*), probeert ONO in *woning in Waasmunster* met gelijkaardige elementen een gelaagde complexiteit op te wekken. De houten dakbalken, die afvragen op de betonnen volumes, blijken tijdens het ontwerpproces *toevallig* ook de ruimtes te helpen omkaderen. Bij ramen ontstaat er een subruimte voor een gordijnhouder. Wanneer twee balken elkaar ontmoeten, zijn hun hoogte verschillend afhankelijk van de overspannen ruimtes, maar ook die toevalligheid blijft onopgelost om de constructieve eerlijkheid te tonen. Om diezelfde reden blijven de materialen ook onafgewerkt. Betonblokken zijn wat ze zijn, de houten dakbeplating toont de natuurlijke nerven en roept zelfs associaties bij me op naar de gesneden marmeraders in het *Barcelonapaviljoen*. Ze hebben gemeen dat de constructie door de materialisering en vakkundigheid het ornament wordt. Zoals Somers stelde, schuilt het werk van architect in het vormgeven van het spanningsveld tussen banaliteit en eloquentie.

Ik vind het sterk hoe deze toevalligheden tijdens het proces mee worden genomen als iets positiefs en een *gewild toeval* worden. Door associatie, detaillering en plaatsgevoeligheid krijgt de woning een complexere gelaagdheid. Net zoals bij *Pasticcio* of *Nieuwe nuchterheid*, toont deze woning mij hoe door continuïteit het bouwen in

Vlaanderen anders kan dan moderne dozen of valse pastorijen en bijna een kritisch regionalisme aanhangt. Lindekens verklaart dan ook hoe nooit zonder *historiek* ontwerpen. De historiek van de geschiedenis die hen vooraf ging in stedenbouw of het werk van Soane, maar ook wat er op de bouwplek aanwezig voor hun gebouw. De hoogte en ritmering van de bomen. Lindekens zegt bij het ontwerpen te vertrekken van een klassiek vertrekpunt en daarvan een abstractie maakt die tot architectuur leidt. Ik merk bij mezelf dat ik op gelijkaardige manier ontwerp en daarbij de associatie en referentie van de continuïteit een rol speelt. In die zin, is dit thema een aanloop voor het volgende thema, waarin hier dieper op wordt ingegaan.

Uit voorgaand thema blijkt hoe het idee van continuïteit in de architectuur steeds meer ingang vindt. Met de nieuwe nuchterheid uit dit zich op een kleine schaal in landelijk Vlaanderen, terwijl *Pasticcio* voorbeelden toont van grotere Europese projecten. Ondanks dit, kan er volgens mij nog geen sprake zijn van een totale ommekeer. Zo wint een bescheiden ontwerp het maar zelden van een hypermoderne structuur. Een uitzondering hierop is misschien *Nobelhuset*, een ontwerp van David Chipperfield voor een centrum van de Nobelprijs in Stockholm. Bij het bekendmaken hiervan kopte de architectuurwebsite *arcspace* met '*Modesty's rare victory*' (Reeves, 2014). Dat er iets beweegt, mag echter wel duidelijk zijn en kan ook blijken uit het huidige gedrag van architecten als Rem Koolhaas of Zaha Hadid. Hoewel ze zelf nooit echt goede voorbeelden geweest zijn, blijkt er een soort van inkeer. Zo plaatste Koolhaas het thema van *preservation is overtaking us* op het agenda van de Architectuurbiënnale uit 2010 (Minten, 2015). Intussen legt in het Duits kunstmagazine *art* Wolfgang Ullrich een verband tussen het *Sleuk Rith Institute*, Zahids archief voor de slachtoffers uit de Cambodjaanse genocide, en de romantische *pathos* uit de werken van Karl Friedrich Schinkel (Ullrich, 2015, p.76–77).



[78]

ONO Architectuur; Woning Waasmunster, 2011



[79]

David Chipperfield, Nobel Center, Stockholm, 2014—...



[80]

Zaha Hadid Architects, Sleuk Rith Institute, Cambodia, 2014—...

Na *het intercontextuele*, ga ik in het volgende thema *de ruïne* verder met de monumenten (of de ruïnes ervan) uit dit intercontextuele. Ik onderzoek hoe deze elementen, door hun langdurige aanwezigheid, deel zijn geworden van de context die hen omringt. Daarbij bespreek ik de aangehaalde, veranderende houding van ontwerpers ten opzichte van deze ruïnes. Hoe een (economische) crisis leidde tot een architectuur die zichzelf in vraag stelt en opnieuw probeert te bevestigen. Daarnaast verken ik het verband tussen de continuïteit in toevoeging en afbraak bij een ruïne en de continuïteit van de altijd veranderende stad.

4
DE RUÏNE



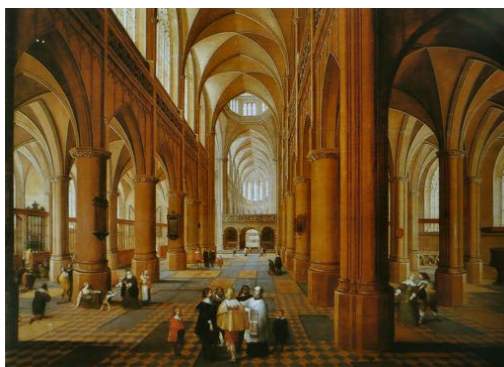
[81]

Quartier Vauban, Freiburg, 2014



[82]

ROTOR, Grindbakken Gent, 2012



[83]

Pieter Neefs, Interieur van de kathedraal te Antwerpen bij dag, 1865

In dit vierde en laatste thema ligt de focus op de *ruïne* en vraag ik me af wat er overblijft van de *ruin lust* die de romantiek zo kenmerkte. In de romantische eeuw, werden door een toename in reizen en literatuur overal ter wereld ruïnes herontdekt en esthetisch geapprecieerd. Diezelfde waardering die de romantici vonden in de herontdekte ruïnes, meen ik ook vandaag te herkennen. In de nasleep van de economische crisis, ziet men de ruïnes van leegstand en onafgewerkte projecten. Net als in de verlichting, had men een te groot vertrouwen in de vooruitgang en economisch hubris. De romantici zagen de ruïnes van Rome als een vooruitspiegeling van hun eigen bouwwerken, wij zijn vandaag opgezaald met de ruïnes van oude industrieën, de leegloop van *shrinking cities* of de leegstand van kerken. En de grootste gelijkenis volgens mij: we waarderen het nog ook. Renovaties en herbestemmingen vieren hoogtij. Het besef is gekomen dat kwaliteit niet noodzakelijk in de toevoeging ligt, maar ook in het bestaande kan aanwezig zijn. Oorzaak hiervan denk ik te zien in een veranderende houding ten opzichte van monumenten en erfgoed. Hedendaagse vormgeven gaan niet meer zozeer uit van het idee alles te moeten kapot conserveren of bevriezen in tijd: een begrijpbare reflex na de vernielzucht uit de jaren '60 en '70 in het teken van moderniteit. Wat ik vandaag zie (of wil zien) is een ontwerper – of eerder een *herontwerper* – die naar erfgoed kijkt en beseft dat de echte waardering ervan niet ligt in het onder een stolp plaatsen, maar in het *verderbouwen* erop. Net door dit verderbouwen, doe je wat erfgoed als eeuwen doet: toevoegen en wegnemen om een nieuw architecturaal geheel te krijgen.

Ik zou architectuur graag zien als een stuk mos, een parasiet die zacht op iets bestaand ingrijpt en er iets aan toevoegt. En zie: waar de romantici dweepten met door de natuur overwonnen bouwwerken, zien we vandaag dezelfde groene waas over onze ruïnes trekken. De mens van de eenentwintigste eeuw keek rond en zag dat zijn stad kapot gemaakt was door koning auto en keizer beton. Groener moest ze worden en – Jan Gehl werd weer opgevist – meer op mensenmaat! In New York zorgde het onkruid op de in onbruik geraakte infrastructuur, voor de kiem van het *High Line Park*. Datzelfde ongewas dat in Freiburg een voormalig militair domein overwoekerde, leek een voorspiegeling – zo merkte ik tijdens een studiereis van het *masterseminarie Cultuur* – van het ecologisch woonproject dat in het Vauban district zou ontstaan. Op de ruïnes van oude havenstructuur zie ik *waterfront developments* verschijnen, de Amerikaanse steden als koplopers. Op onze eigen bescheiden Vlaamse manier, vermeld ik de *Grindbakken* in Gent: een ruimtelijke potentiëring van de in

onbruik geraakte grindbakken als polyvalente tentoonstellingsruimte. In datzelfde Vlaanderen, zie ik voor de kerkenproblematiek de suggestie van *Het Open Kerkgebouw* (De Bleeckere en De Ridder, 2014): om deze ruïnes te herbekijken als de verlenging van publiek ruimte die ze eigenlijk was, een overdekt plein dat me doet denken aan de allures van Vigano Secchi's Antwerps *Theaterplein*.

In dit thema, toets ik dan ook af wat de theoretische onderbouw is van mijn idee over hernieuwde *ruin lust*. Dit wordt eerst bekeken aan de hand van het boek *Ruins* van Brian Dillon, professor aan de Londense *Royal College of Art*. Net als *The Sublime* van Simon Morley, is *Ruins* een onderdeel van *Whitechapel: Documents of Contemporary Art*. In *Ruins* wordt uitgebreid een ontstaan en ontwikkeling geschetst van de appreciatie voor het geruïneerde en de doorwerking in de hedendaagse kunst onderzocht. De hedendaagse toepassing in de beeldende kunst wordt naderbij bekeken met door Dillon aangehaald werk van Gilda Williams, Paul Virilio, J.G. Ballard, Rachel Whiteread en het idee van *ruin porn*. Ten slotte wordt er ingezoomd op architecturaal erfgoed met de drie houdingen van Nietzsche: de kritische, de antiquarische en de monumentale houding. Zo wordt het *Havenhuis* in Antwerpen besproken als kritische, het Berlijns *Neues Museum* als antiquarische en in het monumentale passeren ondermeer het recente renovatieproject *Astley Castle* en de denkhoudingen van Aldo Rossi, bOb Van Reeth de revue.

4.1 Ruins – Brian Dillon

Met bovenstaande vragen in het achterhoofd, lees ik *Ruins* van Brian Dillon. Wat ik mezelf in de inleiding van dit thema afvroeg, vind ik bevestigd bij Dillon. Hij stelt dat we vandaag, hoewel we kunnen zeggen dat we dat altijd al gedaan hebben, leven in een tijd van ruïnatie. De wereldgebeurtenissen, populaire cultuur en visuele kust uit het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw, stelt Dillon, zaten vol afbeeldingen van catastrofes en verval (Dillon, 2011, p.11).

Dillon haalt eerst de vernietiging van de *Twin Towers* aan in 2001 en ziet in de nasleep ervan de Afghaanse en Iraakse oorlogen. Oorlogen waarin we opnieuw werden geconfronteerd met een aanslag op urbane en architecturale materialiteit als een symbool van geopolitiek streven. Aan het einde van dit decennium, merkt Dillon als twee punt op, leidde economische crisis tot een reeks van architecturale en stedenbouwkundige rampen: woonontwikkelingen die nooit zouden bewoond worden, kantoren die nooit zouden betrokken worden en een hernieuwde aandacht voor het lange verval van grote industriële sites en steden uit de laatste eeuw. De toestand van Detroit als *shrinking city* werd hierbij een hoofdvoorbeeld. Tegelijkertijd was er de vooruitspiegeling, haalt Dillon als derde punt aan, van de ruïnatie van onze planeet door klimaatverandering. Een aanslepende onheil dat de nucleaire angst van 50 jaar geleden verving en het niet naliet verdere ruïneuze fantasieën en angsten te voeden (Ibid.).

Recent hebben vele kunstenaars, besluit Dillon dan ook, zich gericht op het voorstellen van verval en destructie van vooral de gebouwde relieken uit de vorige eeuw. Er is een toename, stelt Dillon, van werken die (vaak melancholisch of voor een zin voor brute materialiteit) de ruïnes verkennen van moderne architectuur, defuncte communistische infrastructuur en door industrieel of economisch verval uitgedunde gebieden (Ibid., p.10). Om te komen tot deze hedendaagse kunstuitingen van dit ruïneuze, schets Dillon eerst een geschiedenis van het begrip *ruïne*.



[84]

Piranesi, Rovine d'una Galleria di Statue nelle Villa Adriana a Tivoli, 1748–1774



[85]

Joseph Gandy, A Vision of Sir John Soane's Design for the Rotunda of the Bank of England as a Ruin, 1789

4.1.1 A short history of Decay

In een poging de ruïne te definiëren, stelt Dillon dat de ruïne zowel een hedendaagse als historische paradox is. Het geruïneerde is enerzijds een overblijfsel en portaal naar het verleden, het verval een herinnering aan de passage van tijd. Anderzijds overleeft de ruïne, er moet immers een bepaalde deel van het gebouwde nog overeind staan om van de ruïne te kunnen spreken en niet louter een hoop stenen. Bovendien brengt de ruïne de toeschouwer naar de toekomst: ze voorspelt een heden dat een gelijkaardig verval zal kennen. De ruïne, ondanks de staat van verval, lijkt de toeschouwer te zullen overleven. Op die manier is de ruïne dan wel een fragment, besluit Dillon, maar meer nog een fragment met toekomst (Dillon, 2011, p.11).

Het ontstaan van de ruïne als idee, zie ik bij de Brits schrijfster Rose Macaulay. Zij schrijft in 1953 met *Pleasure of Ruins* een klassieke studie over de ruïne. Macaulay beschrijft dat Grieken en Romeinen, buiten wat hints in fresco's en mozaïeken, weinig esthetische voeling hadden met de ruïne *an sich*. Ironisch genoeg was hun uiteindelijke lot om zelf inspiratiebronnen te worden voor latere enthousiastelingen (Ibid., p.12, 27–28). Amper aanwezig in de middeleeuwen, worden de ruïnes in de renaissance – de advent van moderniteit – een essentieel esthetisch concept. Een hoogtepunt wordt bereikt met het werk van Piranesi bij wie de ruïnes geëvalueerd zijn van allegorische achtergrond tot centrale herinnering aan het verleden. De *vista's* van Piranesi zouden model komen te staan voor de atmosfeer in de latere ruïnekunst (Ibid., p.12).

Dillon vervolgt dat tegen de achttiende eeuw er zich een herkenbare *ruin lust* in de Europese cultuur gevestigd heeft. Hoofdrede hiervoor was de herontdekking van Romeinse en Griekse overblijfselen tijdens de *grand tours*, het opkomende toerisme uit die tijd, de beginnende archeologische opgraving van Pompeii en een groeiende bewustwording voor historische documentatie. Dit zorgde zozeer voor een esthetische herinterpretatie van deze artefacten, dat de appreciatie doorschijnt in de romantische basiscategorieën als het *sublieme* en *pittoreske*. Het ging zover dat de aristocratie opdracht gaf tot het bouwen van *folies*: op ruïne lijkende bouwwerken die de deugden van het oude Rome voorstelden of het verlies ervan in hun eigen tijd bekritiseerden (Ibid.).

Een essentiële formulering voor voor deze nieuwe gevoeligheid komt in Denis Diderots *Salon de 1767* (Ibid.):



[86]

Gustave Doré, *The New Zealander*, 1872



[87]

Herbert Mason, *St Paul's Survives*, London, 1940

We contemplate the ravages of time, and in our imagination we scatter the rubble of the very buildings in which we live [...] we are the sole survivors of an entire nation that is no more (Ibid.).

Dit gevoel van gebroken dromen overleefd te hebben, komt terug bij Thomas Macaulay, voorvader van Rose Macaulay, die in een essay van 1840 vertelt (Ibid.):

Catholicism may still exist in undiminished vigor when some traveller from New Zealand shall, in the midst of a vast solitude, take his stand on a broken arch of London Bridge to sketch the ruins of St Pauls (Ibid.).

Dergelijke formuleringen van Macaulay en Diderot tonen opnieuw het dubbele aan ruïnes om toeschouwer zowel aan het einde van tijdperk plaatsen, als vooruit projecteren op de ruïne van het eigen heden. Dergelijke houding zal een wederkerend thema worden bij latere denkers en kunstenaars (Ibid.). Aan het begin van de twintigste eeuw, beschrijft Duits socioloog Georg Simmel architectuur als de enige kunst waarin de *wil van de geest* en de *noodzaak van de natuur* samenkomen in een echte plek, een plek waarin de neerwaartse zwaartekracht en de opwaartse denkwijze in balans worden gehouden. Bij de ruïne echter, stelt Simmel, krijgt het natuurlijke aspect de bovenhand als brute, neerhalende, afbrokkelende kracht die een nieuwe geheel van een betekenisvolle, verstaanbare vormen schept (Ibid., p.13).

Simmels romantische conceptie van de ruïne, verklaart Dillon, zou door de nieuwe eeuw esthetisch en historisch ondermijnd worden. In de loop van de twintigste eeuw worden de ruïnes uit een recent verleden door schrijvers en kunstenaars dan ook eerder als een verhalend object ervaren. Dillon denkt hierbij aan Walter Benjamins die met *Arcades Project* (1927–1940) een encyclopedisch werk opgebouwd rond de in verval rakende Parijse gallerijen, wijzend naar het einde van het negentiende–eeuwse modernisme en optimisme (Ibid., p.13, 28–31). Of denk opnieuw aan Rose Macaulay die haar huis en bibliotheek in de Blitz van London zag verloren gaan en in de laatste pagina's van haar *Pleasure of Ruins* de lezer vraagt een gebombardeerd huis voor te stellen '*waar de trap onverschrokken naar een zolder zonder dak klimt om daar de lucht te ontmoeten*'. Kan een dergelijke structuur nog gezien worden als een romantisch ruïne met alle nostalgie en verlangens, vraagt Macaulay haar af? Ze laat het antwoord in het midden (Ibid., p.13, 27–28).

Nog voor de oorlog, stelt Anthony Vidler, had Albert Speer reeds een kitcherig beeld van *ruin value* over Hitlers monumentale architectuur, die een in as gelegd Berlijn

zou vervangen en ooit met de ruïnes van het antieke Rome zou wedijveren. In de nasleep van de Tweede Wereldoorlog onderhoudt het modernisme een ambigue relatie met de ruïne, gaat Vidler verder, gezien de voorgestelde modernistische hernieuwingen berusten op de visie van een in de as gelede stad. Vidler valt corbusiaanse ingrepen als *Ville Radieuse* aan door te stellen dat het verleden ofwel weggewist ofwel gereduceerd was tot fragmenten in een park. De stad, zegt Vidler, heeft haar eigen verleden begraven en, uit angst voor een nog ergere toekomst, vervangen door bunkerachtige architectuur van het modernisme. Daarentegen citeert Gilda Williams in haar *It Was What It Was: Modern Ruins* postmodern architectuurtheoreticus Colin Rowe. Zoals we zagen in hoofdstuk I, hint Rowe Le Corbusier als een geheime romanticus: de gelukkige mensen die Le Corbusier zijn spartaanse flats en jungle-achtige balkons laat bewonen zijn de moderne equivalenten van de *verfijnde wilde* uit de romantiek (Ibid., p.14, 55–67, 97).

Hedendaagse kunstenaars, schrijft Dillon, bouwen verder op de hierboven vermelden houdingen, maar worden eveneens beïnvloed door het theoretisch werk uit de jaren '60 en '70. Deze tijd werd gekenmerkt door wat Dillon 'een zin voor verwarrende chronologieën' noemt. Zo publiceert de Franse urbanist Paul Virilio in 1975 *Bunker Archeology*, waarin hij de relictten van de *Atlantikwall* beschrijft. De massieve betonnen structures lijken hem te ontspringen uit een ver, zelfs prehistorisch verleden, maar lijken eveneens te verwijzen naar een science-fiction toekomst. Tegelijkertijd, lijken ze op de betonnen massa's van Le Corbusiers late stijl en het brutalisme. J.G. Ballard zou in zijn werk dezelfde mengeling maken van het verleden, heden en toekomst. Ik denk aan Catherine Hylands *Belvedere* wanneer Dillon stelt: voor zowel Ballard als Virilio ogen de twintigste-eeuwse bouwwerken – torens, parkeergarages autosnelwegen, volkspaleizen, bunkers en silos – reeds als ruïnes hun voltooiing, gammele herinneringen aan vergooide dromen (Ibid., p.14–16, 102–109).

Aan het begin van de jaren '90, duikt de ruïne ook in het filosofisch denken sterk op. Zo stelt Jacques Derrida, Frans filosoof en grondlegger van de deconstructie, in zijn *Memoirs of the Blind* (1990) de ruïne van het *moderne subject* zelf voor. Derrida stelt het moderne subject voor als een kunstschilder. De schilder kijkt als toeschouwer gefascineerd naar zichzelf en is gefixeerd op het beeld, dat eigenlijk al voor zijn ogen verdwijnt. Net het moment waarop de schilder zichzelf (subject) weer probeert samen te stellen op het doek, is reeds een moment van herinnering. Net omdat de kunstenaar niet in staat is om te tekenen wanneer hij kijkt, blijft hij blind



[88]

Catherine Hyland, Belvedere, 2014



[89]

Susan Hiller, J. Street Project, 2002–2005

tussen het subject (hijzelf) en het object (de projectie van zichzelf). De ruïne (van het moderne subject) is voor Derrida wat er gebeurt met het beeld op het moment van de eerste aanblik. Een onmogelijk zelf-portret waarvan de auteur zichzelf ziet verdwijnen te meer hij zichzelf probeert vast te leggen. Derrida stelt op die manier dat de ruïne geen voorwerp is, maar een *ervaring*, de onmogelijkheid om als toeschouwer iets echt te beschouwen. Geen thema, wat het ruïneert het thema, de positie en de (re)presentatie (Ibid., p.42–44).

Bijna gelijktijdig stelt postmodern Frans filosoof Jean Baudrillard in zijn essay *Anorexic Ruins* (1989) dat hedendaagse geschiedenis er één is van zwakke gebeurtenissen en dat de energie van een dynamische, creërende, geschiedenis uitgeput was. Tijdens een bezoek aan de Berlijnse Muur in 1989 meende Baudrillard een bevestiging te zien in de patstelling tussen communisme en kapitalisme. Baudrillard beschrijft dat het Berlijns labyrint, de Gordiaanse knoop van haar stedelijk weefsel, vernietigd is door de ene slag van deze moordende incisie. In zijn essay, claimt Baudrillard dat de Muur de veruiterlijking is van deze bevroren geschiedenis en dat de stad errond een anorectische ruïne wordt, die geen enkele mogelijkheid nog om het lijf heeft. Net door de ingreep van de Muur komt het scheppende van de stad, als potentiehoudende ruïne, tot stilstand. Enkele maanden later zou de geschiedenis Baudrillard ongelijk geven over de bevroering, maar instemmen dat de stad enkel zonder muur een verder leven en geschiedenis kon hebben (Ibid., p.67) (Kellner, 2004).

De politieke betekenis van de ruïne bij hedendaagse kunstenaars, schrijft Dillon, wordt niet alleen gevoed door de nasleep van de koude oorlog, maar door de hele beladen twintigste eeuw. Zo documenteert Susan Hiller in haar film- en fotoserie *The J. Street Project* (2005) 303 doorgangen in Duitsland die nog steeds genoemd zijn naar de Joodse gemeenschappen die er ooit woonden, werkten en handeldreven. De ruïne is in dit geval niet meer dan de straatnaam zelf en alle herinneringen die er aan vasthangen of weggewist zijn. Gelijkaardige gebaren zien we hierna beschreven in het werk van Gilda Williams. Op die manier wordt de ruïne zoals bij Benjamin een verhalend object, een ironisch archief. In de lijn van deze archivering, zien we het Amerikaanse *Center for Land Use Interpretation (CLUI)* dat een kaart opstelde van alle *ghost places* in de Verenigde Staten: verlaten mijsdorpen, nooit betrokken flatgebouwen, voormalige raketbasissen, industriële woestenijen... Dit onderzoek van CLUI toont, zegt Dillon, een groeiende interesse in gedegradeerde *drosscapes*: plekken waar natuur en cultuur elkaar ontmoeten in een ruïneuze wanorde (Ibid., p.13,18)

Dillon besluit dat het meest intrigerende aspect is hoe het geruïneerde eerder in de toekomst lijkt te wijzen, dan naar het verleden. Hoe het ruïneuze bronnen van het verleden gebruikt om de toekomst te bedenken of the (her)bedenken. Dillon haalt hiervoor Duits–Amerikaans–joods filosoof Hannah Arendt aan. In haar lezing van Walter Benjamins *Theses on the Philosophy*, schrijft ze dat Benjamin spreekt over *opgeblazen elementen van het verleden die een revolutionaire toekomst smeden*. Met zulke denkwijze, stelt Arendt, is de ruïne geen site van melancholie of rouw, maar een *radicaal potentieel*. Ten slot stelt Dillon dat ruïnes, zoals vele schrijvers en artiesten hierna suggereren, beladen zijn met mogelijkheden, zelfs met een utopische belofte. De gefragmenteerde, oneffenheid van de ruïne, stelt Dillon, is net een uitnodiging om verder te bouwen (ibid.). Deze stelling zal hierna verkend worden aan de hand van enkele door Dillon beschreven voorbeelden uit de hedendaagse kunstwereld.

De eindstelling van Dillon dat ruïnes, zoals vele hedendaagse schrijvers en kunstenaars suggereren, beladen zijn met mogelijkheden of zelfs met een utopische belofte, onderzoek ik hier verder. Ik bekijk de hedendaagse toepassing in beeldende kunst van naderbij met het door Dillon aangehaald werk van Gilda Williams, Paul Virilio, J.G. Ballard, Rachel Whiteread en het idee van *ruin porn* (Dillon, 2011, p.18).

4.1.2 It Was What It Was: Modern Ruins – Gilda Williams

Kunstkriticus en professor aan de University of London, Gilda Williams, geeft in haar *It Was What It Was: Modern Ruins* (2010), haar kijk op hedendaagse ruïnes en hoe er mee wordt omgegaan. Beginnen doet ze met een beschrijving van de *Battersea Power Station*, een voormalige kolencentrale langs de Theems in art-decostijl. Het lot van Europa's grootste bakstenen gebouw en Londen's laatste overgebleven industriële ruïne, beschrijft Williams, bestaat erin 'to be swamped by the usual crop of high-rise residential blocks. Watch the words Pruitt and Igoe form as if by magic before your very eyes'. Williams verwijst daarmee naar de afbraak van Pruitt-Igoe, de gedoemde woonblokken in St. Louis, op 16 maart 1972. Pruitt-Igoe kende al snel na de oplevering grote mate van armoede, criminaliteit en segregatie, de dag van de afbraak werd door postmodern architectuurschrijver Charles Jencks omschreven als 'de dag dat het modernisme stierf' (Dillon, 2011, p.94).

Williams betreurt de toekomst van de *Battersea Building* als verwaarloosbaar deel in een enorme projectontwikkeling en geeft als tegenvoorbeeld de *Bankside Building* dat na twintig jaar van leegstand herboren werd als *Tate Modern*. Toen de groeiende moderne kunstcollectie van het *British National Art Museum* om een nieuw gebouw smeekte, stelde architecten Herzog & de Meuron voor om in de plaats daarvan het bestaande *Bankside* heruit te vinden in plaats van te slopen. Hun *Tate* haalde niet alleen een hele wijk uit het slop, maar maakte van Londen ook een belangrijke moderne kunststad (Herzog de Meuron, en.wikipedia.org, 2015) (ibid.). Met *Tate* als aanleiding stelt Williams dat kunst en ruïnes reeds lang in een hechte alliantie verwickeld zijn en kunstenaars vaak worden ingeroepen om 'iets te doen' met ongebruikte, maar levensvatbare plaatsen waar 'niemand anders roekeloos of fantasievol genoeg voor is'. Williams haalt als voorbeeld kunstenaar Ian Davenport aan die met zijn banale *Poured Lines* de ongere onderkant van de Londense *Western Bridge* tot een aangename publieke doorgangspot maakt (ibid., p.95). Daarnaast, zegt Williams, zijn er ook de spontane interventies van kunstenaars als het Berlijnse *Tacheles*, een voorbeeld van urbane architectuur dat een artistiek kraakpand werd en zo van verder verval behoed bleef. De aanwezigheid van kunstenaars en creatievelingen in het algemeen, stelt Williams, zorgt reeds sinds de tijd van John Constable – die naar Hampstead verhuisde en het zag uitgroeien van semi-rurale tot chique buurt – voor een opwaardering van stedelijke periferieën. Het ironische eraan is dat de creatievelingen het slachtoffer worden van hun eigen succes, wanneer de opwaardering voor een



[90]

Frank Gehry en Norman Foster, Battersea Power Station, London, 2014



[91]

Ian Davenport, Poured Lines—Southwark Street, 2012



[92]

Edgar Martins, Ruins of a Second Gilded Age, 2009

stijgende leefkost zorgt of ze met uitzetting bedreigd worden (Ibid., p.96).

Gelinkt aan de documentatietendens van het *CLUI*, haalt Willams het werk *Ruins of a Second Gilded Age* (2009) van Portugees fotograaf Edgar Martins aan. Dit visueel essay van Martins toont bewerkte foto's van een hele generatie spooksteden, daarmee de hebzucht en verspilling van de ineengestorte Amerikaans bouwnijverheid aantonend. Ten slotte beschrijft Williams ook het hedendaagse kunstmedium van onzichtbare ruïnes, een medium dat ondermeer door Deens kunstenaar Joachim Koester verkend wordt. De Deen volgt in *Kant Walks* (2005) de legendarische kuier van filosoof Immanuel Kant door zijn geliefde Koningsberg. Koester doet dezelfde wandeling vandaag over in een onherkenbaar hedendaags Kaliningrad, omsingeld door Pruijt-Igoe-achtige woonblokken die de weggebombardeerde oude stad en afgebrande synagoges vervangen (Ibid.).



[93]



[94]



[95]

Assemble, Folly for a Flyover, London, 2011

Wat ik onthoud van Williams is dat het verderbouwen op ruïnes in praktijk vaak een delicate aangelegenheid is. Enorme vervallen volumes als *Battersea* schrikken vaak af om aangepakt te worden of vallen ten prooi aan – wetende dat de *Battersea* een tijd als pretpark overwogen werd, achtbaan inclusief – weinig respectvolle ideeën. Ik volg Williams in de stelling dat een structuur als *Battersea* potenties heeft om verder te ontwikkelen, op voorwaarde dat de structuur met de nodige eerbied behandeld wordt. De *Battersea Building*, dat door zijn prominente ligging uitgegroeid is tot een icoon aan de Thames, vraagt het niet om bedolven te raken onder of verscholen te raken achter een enorm vastgoedproject. Ik denk ook aan de Euregionale Architectuurprijs (EAP) die in haar editie van 2013 enkele projecten toonde die me een grotere gevoeligheid aan de dag lijken te leggen door de *Battersea* niet te verstikken (www.eap-pea.org, 2013).

Met de door Williams gestelde spontane en niet-spontane interventies, deel ik dat kunstenaars (en creatievelingen in het algemeen) vaak beter in staat zijn om potenties van een ruïne te tonen en kwaliteiten te vrijwaren. Dit is ook weer terug te brengen tot Novalis' basidee van potentiërende romantisering. Ik denk naast Williams aangehaald voorbeeld van *Poured Lines*, ook aan *Folly for a Flyover*. Deze tijdelijke interventie van Assemble creëerde onder een viaduct een cinema, dat tevens dienst deed als cafe, *workshopruimte* en aanlegsteiger voor het naastgelegen kanaal. Het simpele gebaar zorgde voor een tijdelijke opeising van de louter functionele infrastructuur als publieke ruimte (Frearson, 2011) (Dillon, 2011, p.95).

Zoals Dillon al stelde in de inleiding, wordt met projecten als *The J. Street Project* (2005) de ruïne – zoals bij Benjamin – een verhalend object, een ironisch archief gecreëerd (Ibid., p.18). Hetzelfde geldt voor het door Williams aangehaald voorbeeld van *Kant Walks* en *Ruins of a Second Gilded Age*. Ik denk eveneens aan *Closed Doors*, een project van Annalisa Zeyna dat ik zag tijdens de masterworkshop *Venice Start (U/APP)* (2014). Zeyna's fotoreeks toont dichtgemetselde Venetiaanse deuren en probeert door interviews het verhaal van het dichtmetselden te achterhalen en bijgevolg het verhaal van de stad. Op deze manieren worden ruïnes, zoals bij de romantische voorgangers 200 jaar eerder, niet alleen esthetisch gewaardeerd, maar ook symbolisch gebruikt als politiek, ruimtelijk of maatschappelijk statement (Ibid., p. 96).

4.1.3 Bunker Archeology – Paul Virilio + *A Handful of Dust* – J.G. Ballard

In 1975 schrijft Franse urbanist Paul Virilio *Bunker Archeology* naar aanleiding van een bezoek aan de *Atlantikwall*. Het boek zou uitgroeien tot een baanbrekend werk over de architecturale perceptie van de militaire ruïnes uit de Tweede Wereldoorlog (Dillon, 2011, p.105). Schrijver J.G. Ballard vertelt 31 jaar na Virilio in *A Handful of Dust* (2006) eveneens over zijn bezoek aan Hitlers versterkingen die van de Franse kust tot Denemarken en Noorwegen liepen en van bezet Europa een vesting moesten maken (Ibid., p.102). Zowel Virilio als Ballard beschrijven hoe die uitgestrektheid het gezond verstand tart en hoe totale oorlog met de *Atlantikwall* 'in haar mythische dimensie onthuld werd' (Ibid., p.107). Ballard beschrijft hoe de bunkers 'lijken te zijn achtergelaten in een race van door geometrie en dood geobsedeerde ingenieurs', hoe ze overrompeld werden bij de inval van de geallieerden, hoe ze bijna onveranderd uit de oorlog zijn gekomen en nu 'wachten voor een oceanische uitgestrektheid, hun blik op deze enorme leegte' (Ibid., p.103,106).

Virilio vertelt hoe zijn landgenoten (Fransen) na de oorlog de vier jaar van bezetting poogden te vergeten, maar deze robuuste markeringen weigerden uit het landschap te verdwijnen (Ibid., p.103) (Bush, 2013). Virilio zelf daarentegen, besloot om niet terug te deinzen in afschuw voor de ironische monumenten en begon een diepgaand onderzoek over de *Atlantikwall*. Deze inventaris van foto's, essays, secties en kaarten zou leiden tot de publicatie van zijn *Bunker Archeology* en zou, zoals gerecenseerd door sociaal wetenschapper Geoff Manaugh, aantonen dat 'zelfs de meest uitdagende vormen van architectuur openstaan voor historisch debat en esthetische interpretatie' (Manaugh, 2008).

Deze esthetische interpretatie leidt zowel bij Virilio als Ballard tot historische en futuristische metaforen. Virilio beschouwt de *Atlantikwall* als een opvolger van Romeinse linies of de Chinese Muur en heeft het over de sublieme belevenis van te wandelen langs de kustlijn zonder deze grijze massa's ooit uit het zicht te verliezen. Virilio beschrijft deze wandeling met een gevoel van onmiddellijk verpletterd te worden en haalt referenties aan van Egyptische mastabas, Etruskische tombes of Azteekse structuren: 'alsof de hele kust georganiseerd was rond een opeenvolging van lege arken of tempels zonder cultus' (Ibid., p.103, 106–107).

Ballard zal stellen dat de bunkers als betonnen tombes zijn waarvan de spoken rondwaalden in de modernistische architectuur van de jaren '50. In de hoogdagen tussen de oorlogen was het modernisme een utopisch project, stelt Ballard, en



'misschien zelfs het laatste nu we bewust zijn dan ieder utopie een donkere kant bezit'. Ballard noemt dit utopisch modernisme – net als Jencks – heroïsch, daar het de doelstelling had om een nieuwe wereld te bouwen (Ibid., p.103). Ook Virilio verwijst in zijn beschrijving van de bunkers – Hitler haatte trouwens de vormgeving ervan – naar de modernistische architectuur. Virilio stelt dat deze betonnen massa's, beter dan welk manifesto ook, de architectuur van het modernisme van het interbellum verbeelden (Ibid., p.108). Maar dit heroïsche modernisme uit de jaren '20 en '30, besluit Ballard, is dood en stierf voor het eerst hier op de Franse kust (Ibid., p.103).

Daarna is het modernisme, stellen Ballard en Virilio, steeds opnieuw misbegrepen of verkeerd uitgevoerd. Ballard verklaart zich een liefhebber van het modernisme, met haar vlekkeloze ruimtes, pure geometrie en gulle lichtinval, maar geeft eveneens toe dat het geen plek is voor de mens om in te leven. Ballard noemt architectuur een decor waar we ons goed moeten voelen om te functioneren. Hij stelt dat de mens bang is voor zichzelf en illusies nodig heeft om hem te beschermen, illusies die de vorm aannemen van ornament. Het modernisme – in al haar naaktheid – miste dit mysterie en emotionele. Dit perfecte modernisme, zegt Ballard, botste met de imperfectie van de mens en haar onveranderlijkheid bereidde ons nooit voor op ons eigen onvermijdelijke einde. Ook vandaag nog, schrijven zowel Ballard als Virilio, sterft het modernisme nog in motorbanen en autowegen, plekken die geen plaats hebben voor de mens: *'stenen dromen die nooit wakker zullen worden'* (Ibid., p.103–104).

Echter, de heroïsche architectuur uit de jaren '20 en '30, het modernisme voor het stierf, zou bij Virilio een waardering opwekken. Hij beschrijft hoe hij tijdens zijn wandeling langs de kustlijn in wemelende havens kwam, waar deze betonnen beschuttingen met hun afgeronde massa *'als ufo's tussen de urbane woonarchitectuur lagen'*. En toch merkt Virilio tijdens het rondkijken een kwaliteit op. Hij beschrijft deze bunkers als gebogen lichamen, terwijl de residentiële kustgebouwen allen willekeurige repetities waren van hetzelfde model. De bunker, schrijft hij, gaat zo op in de omgeving en imiteert met de gebogen vormgeving de natuurlijkheid van duinen en heuvel, dat net in die kwaliteit het contrast en schandaal met de urbane omgeving ligt (Ibid., p. 108).



[97]



[98]



[99]

atelier de lyon / RAAAF, Bunker 599, Nederland, 2010

Vooral deze laatste conclusie van Virilio trof me enorm. Ik wist dat *Bunker Archeology* als een klassieker werd beschreven, maar begreep nooit goed waarom. Hoe konden nu overgebleven bouwwerken van een wereldoorlog – sinistere ruïnes van dood en verderf – ooit een kwaliteit hebben? Virilio verraste me dan ook door aan te tonen hoe deze bunkers toonbeelden waren van een modernisme en desondanks hun gruwelijke intentie, toch een architecture kwaliteit kunnen tentoon spreiden. Natuurlijk kan ene het andere niet goedpraten, maar eerlijkheidshalve valt er volgens mij wel wat te zeggen over de formele presentatie en ingebedheid van dergelijke structuren. Virilio's fascinerende foto's, zouden evengoed een modernistisch woonicoon kunnen voorstellen.

Mij lijkt het dat Ballard en Virilio de referenties naar Romeinse verdedigingswerken en de Chinese Muur aanhalen om ons vragen te stellen bij de interpretatie van dergelijke militaire gebouwen. Vinden we een Chinese Muur, waar evenzeer geweld aan kleeft, subliem en een *Atlantikwall* niet, puur omdat er meer tijd is over gegaan en we ons minder associëren met haar geschiedenis? Is dat niet ietwat hypocriet? Met die reden, ben ik ook akkoord met Virilio die stelt dat zelfs de meest uitdagende vormen van architectuur openstaan voor historisch debat en esthetische interpretatie (Manaugh, 2008).

Met de bunkers als aanloop, weet Ballard voor mij schitterend te verwoorden hoe goed de intentie van het heroïsche modernisme was en hoe slecht ze uiteindelijk uitgedraaid is. Door te stellen dat architectuur een decor is waarin we ons goed moeten voelen om te functioneren en dat het perfecte modernisme botste met de imperfectie van de mens, ben ik ook anders gaan aankijken tegen de conclusies uit Junichiro Tanizaki, Peter Zumthor en Le Corbusier. Ik meen dat daarin net de sterkte van het werk van Tanizaki en Zumthor onthuld wordt. Door de tijd toe te laten in hun werk, door het een patina te laten winnen, slaat het beter aan dan het modernisme, dat met haar onveranderlijkheid botste met ons eigen onvermijdelijke einde. Ik denk dat Corbusier in zijn strijd dit misschien ook ergens beseft moet hebben, toch in de dialectische figuur zoals Jencks hem neerzet, en daarom opschoof van een steriele *Villa Savoie* naar een meer menselijk en doorleefd vroeg-brutalisme als in *La Tourette*.

Ik kom terug op de esthetische en historische interpretatie van de bunkers. Een voorbeeld hiervan vind ik in *Bunker 599*, een Amsterdams project van RAAAF + Atelier de Lyon (2010), dat toont hoe deze ruïnes wel degelijk een menselijke toekomst hebben. De schijnbaar onverwoestbare bunker werd door RAAAF + Atelier

de Lyon doorgesneden om een snedegevoel van dikte te bekomen dat anders nooit zichtbaar zou zijn. Daarnaast werd er een pad doorheen de bunker aangelegd. Het geheel dient als aantrekkingspunt en kadert in het project van *Rietveld Landscape | Atelier de Lyon* dat als doel heeft om dit uniek stuk Nederlandse geschiedenis toegankelijk en voelbaar te maken voor bezoekers (www.archdaily.com, 2010). De ontwerper in mij, gaat dan ook al dromen van de mogelijkheden van de immense uitgestrektheid aan landschapstekens langsheen de Europese westkusten. Beeld je in, hoe subliem het zou zijn om een route te ontwikkelen van educatie, tourisme, cultuur, kustactiviteiten in dit netwerk van modernistische iconen in plaats van ze alleen over te geven aan een associatie met de dood.

4.1.4 Light Out for the Territory – Rachel Whiteread

In *Light Out for the Territory* (1997) beschrijft, Brits schrijver en filmmaker, Iain Sinclair de installatie *House* (1993–1994) van Rachel Whiteread in het Londense East End (Dillon, 2011, p.156). *House*, dat Whiteread creëerde in opdracht van de Britse kunstorganisatie *Artangel*, zou haar als eerste vrouw de *Turner Prize* (voor beste Britse kunstenaar jonger dan 50) opleveren (www.tate.org.uk, 2005).

House wordt beschreven als één van de beste publieke installaties uit de twintigste eeuw en een monument voor East End; een wijk die oorlog, opstanden en multiculturele conflicten doorstond, maar uiteindelijk niet de *building boom* van de jaren '80 (<http://www.artangel.org.uk>, 1994) (de.phaidon.com, 2015). Grave Road, de straat waarin *House* zich bevond, bestond uit typische rijwoningen, tot de oorlog een deel verwoestte en een ander deel in de jaren '50 moest wijken voor woontorens. Tegen het einde van de jaren '80, moesten de laatste rijwoningen plaatsruimen voor een park aan nieuwe woontorens. In de laatste van deze rijwoningen, mocht Whiteread haar *House* realiseren (<http://www.artangel.org.uk>, 1994).

Wat *House* zo speciaal maakte, is dat het een levensgroot afgietsel is van het laatste gedoemde rijhuisinterieur. Whiteread spoot immers vloeibaar beton tegen de lege gebouwschil, om vervolgens de buitenmuren te verwijderen. Dit zorgt voor bevreemdende beelden als open haarden die naar buiten hangen en doorknoppen die holle ruimtes worden. Op die manier creëert Whiteread een ruïne van een ruïne. Op de site van *Artangel* lezen we de verwondering bij dergelijke sculptuur: '*Architraves have become chiselled incisions running around the monument, forms as mysterious as the hieroglyphs on Egyptian tombs*' (<http://www.artangel.org.uk>, 1994) (ibid., p.157). Dit gebaar zou worden geprezen en bewonderd en bekritiseerd, getuige hiervan zijn de 3000 bezoekers per dag, tot *House* na veel controverse en protest afgebroken werd in 1994 (www.tate.org.uk, 2005) (ibid., p.158).

Zoals ze zelf zei, probeerde Whiteread met dergelijk werk 'voelbaar te maken wat er niet (meer) is'. Whiteread zegt, in een tentoonstellingsgids van het Nederlandse kunstcentrum *Stroom Den Haag*, gefascineerd te zijn door sporen van de geschiedenis, de lagen ervan en het spel daarmee. In werk als *UNTITLED (ON, OFF)* (2001) en *UNTITLED (DOORKNOB II)* (2003), toont Whiteread bijvoorbeeld metalen afgietsels van alledaagse voorwerpen als lichtschakelaars of houten deurknoppen. Schrijfster A. M. Homes zou hierover zeggen: '*Zij [Whiteread] toont ons het ongeziene, de binnenkant, de dingen die onherkend door het leven gaan*' (*Stroom Den Haag*, 2010) (ibid., p.157). In

die zin is *House* dan ook een monument voor zowel de individuen die dergelijke ruimte bewoonden, als voor onze collectieve herinnering aan een huis. *House* was een monument dat het gewone en alledaagse toont, en het door de omkering ervan intrigerend maakte (www.tate.ork.uk, 2005) (<http://www.artangel.org.uk>, 1994) (Ibid., p.156).



[100]
Grave Road, Londen



[101]



[102]
Rachel Whiteread, House, Londen, 1997



[103]



[104]

Nickisch Sano Walder Architects, Concrete house, Zwitserse Alpen, 2014



[105]

Rachel Whiteread, Nameless Library, Wenen, 2000

Vandaag de dag, vind ik het moeilijk in te beelden wat voor commotie dergelijk publiek kunstwerk moet veroorzaakt hebben: op de site van Artangel staat dat de opschudding reikte van nationale kranten tot het Britse *House of Commons*. Enerzijds werd het werk gezien als collectieve herinnering, anders leek een te grote affectie een obstakel voor verdere ingrijpende projectontwikkeling (www.artangel.org.uk, 1994). Naar wat ik er van begreep, leek het hele debat over het al–dan–niet afbreken rond die tegenstrijd te draaien. Wat het volgens mij wel aantoonde is de grote impact die kunst had en kan hebben. Whiteread getuigt in interviews van buurtbewoners die haar bedankten voor het tastbare geheugen aan hun voorbije leven en bezoekers beschreven de sculptuur als overweldigend en fascinerend (www.artangel.org.uk, 1994). Bij het horen van dergelijke verhalen, ben je inderdaad geneigd om de vele critici aan te hangen die hevig protesteerden tegen de – in eerste instantie nooit permanent bedoelde – afbraak van *House* en waarschijnlijk ook terecht opmerkte welke meerwaarde dergelijk werk kon blijven bieden voor het gebied.

Dat tijden intussen veranderd zijn, bleek in 2000 toen in Wenen *Nameless Library* werd opgeleverd. In dit werk, speelt Whiteread opnieuw met het zichtbaar maken van een interieur door een denkbeeldige bibliotheek te tonen van 65 000 boeken, evenveel als het aantal vermoorde Oostenrijkse Joden tijdens de Holocaust. Het gedenkteken staat op de plek van de voormalige Weense synagoge en toont van geen enkel boek de rug, verwijzend naar de vele slachtoffers zonder naam (Judenplatz Holocaust Memorial, en.wikipedia.org, 2015).

De sterkte van dit medium, het onzichtbare zichtbaar maken, wordt nogmaals benadrukt in het ontwerp van *Concrete house* door architecten Nickisch Sano Walder. Opgelegd om de atmosfeer van de bestaande alpenhut te bewaren, kozen de architecten ervoor om het originele houtwerk te gebruiken als mal voor het nieuwe betonnen gebouwen. Nickisch Sano Walder verklaren dat het geheel een beeld creëert ‘dat een sterk geheugen over de plek nalaat’ (www.dezeen.be, 2014). Of hoe architecten vaak wat kunnen opsteken van kunstenaars.

4.1.5 Ruin Porn

Met *ruin porn* wordt de fascinatie van hedendaagse fotografen en ontwerpers met ruïnes aangeduid. Blogs als *Urban Explorers (UrbEx)* of *Abandoned America* tonen beeldmateriaal van vervallen industrieën en overwoekerde ruïnes. De laatste tijd wordt deze hernieuwde *ruin lust* ook bij architecten opgemerkt, zo lees ik in het artikel *Beyond Ruin Porn: Whats Behind Our Obsession with Decay?* van Shayari De Silva. Op zich is deze fascinatie niets nieuw, legt De Silva (net als Dillon) uit, en verwijst ze naar de etsen van Piranesi, de romantische folies en de reisschetsen van Le Corbusier of Louis Kahn (De Silva, 2014).

Het is in deze rij dat De Silva projecten plaatst als het *Neues Museum* van Chipperfield, de *High Line* in New York of de renovatie van *Park Avenue Armory* en *Tate Modern* door Herzog de Meuron. Ruïnes zijn voor ontwerpers nu eenmaal een venster op hetgeen er was en hetgeen er zou kunnen zijn, stelt De Silva. Ze haalt architecte Bryony Roberts aan, die in *New Ancients (spring/summer 2014)* van architectuurmagazine *Log* schreef (Ibid.):

The fields of architecture and preservation have long been separate if not antagonistic, but more recent practices begin to fuse the two as preservation is acknowledged as an act of design... The convergence of design and preservation opens up a new territory of architectural experimentation, in which we are designing the past and present simultaneously (Ibid.).



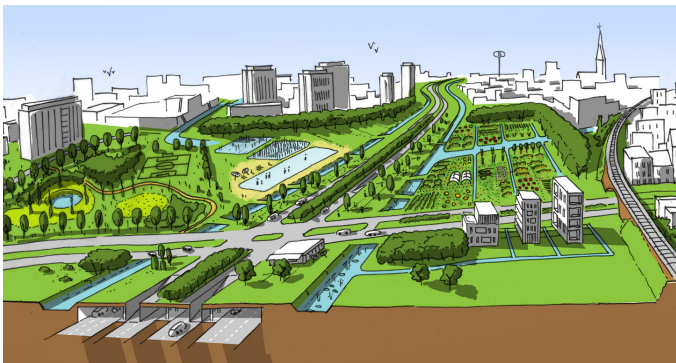
[106]

UrBex, Dusty piano in French Castle, 2014



[107]

High Line Park, New York, 2009—...



[108]

Ringland, Antwerpen, 2014—...

Ik volg De Silva in haar stelling dat hedendaagse ruïnes enerzijds toonbeelden kunnen zijn van teloor gegane industrieën of in onbruik geraakte infrastructuren, maar anderzijds ook uitnodigen tot visies over bewaring, herstel en vernieuwing. Zoals aangehaald met de inleiding van dit thema, merk ik dat de eenentwintigste-eeuwse mens rondkeek en zag dat zijn stad kapot gemaakt was door koning auto en keizer beton. Het gewenste natuurlijke element viel net te ontdekken in de niet gebruikte delen van de stad: de ruïnes. Zo gaf de functieloze *High Line* in New York aanleiding tot wat wordt omschreven als het beste publieke gebaar uit de afgelopen decennia. Amanda Burden, hoofd van *New York City Department of City Planning*, legt in haar inspirerende *TED-talk* uit *How public spaces make cities work*. Hoe de overwoekerde verhoogde spoorweglijn haar inspireerde tot een meer dan twee kilometer lang park en daarmee de infrastructuur redde in functie van *the common good* voor de stad (Burden, 2014).

Ook in eigen land moet in vraag gesteld worden hoe we omgaan met infrastructuur en het publieke karakter ervan. In Antwerpen is de compacte ring dan wel geen in onbruik geraakte ruïne zijn, het ontbreken van publieke ruimte eraan maakt ze wel tot een vervallen deel van de stad. Zoals Dirk Somers beschrijft in *Ringland*, presenteert architect Peter Vermeulen, met het gelijknamige project, voor het eerst in twintig jaar een wervende oplossing voor dit Antwerpse mobiliteitsprobleem. Ik kan alleen maar akkoord gaan met Somers die stelt dat de ring overkappen als publiek domein, mooi contrasteert met 'de armoede van een oplossing die tot stand komt als techneuten en politici zich terugtrekken in achterkamers en de stad verdelen in plaats van verenigen' (Somers, april–mei 2014).

De eindstelling van Dillon dat de gefragmenteerde, oneffenheid van de ruïne net een uitnodiging is om verder te bouwen, zal ik dit deel van het thema vrij letterlijk bekijken (Dillon, 2011, p.18). Ik zal inzoomen op architecturaal erfgoed met de drie houdingen van Nietzsche: de kritische, de antiquarische en de monumentale houding. Zo wordt het *Havenhuis* in Antwerpen besproken als kritische, het Berlijns *Neues Museum* als antiquarische en in het monumentale passeren ondermeer de denkhoudingen van Aldo Rossi, bOb Van Reeth en het recente renovatieproject *Astley Castle* de revue.

4.2 De drie basishoudingen van Friedrich Nietzsche

Negentiende-eeuws Duits filosoof Friedrich Nietzsche beschrijft in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) het nut en het nadeel van te veel of te weinig geschiedenis, van te veel of te weinig historisch besef (www.nrcmux.nl, 2015). Hierin onderscheidt Nietzsche drie basishoudingen van de mens ten opzichte van de geschiedenis: de *monumentale*, *antiquarische* en *kritische* levensbeschouwing. De drie houden elkaar in evenwicht. Wanneer één ervan te sterk doorweegt, zal dit negatieve gevolgen hebben: te veel *kritisch* zal het heden ontwortelen, te veel *antiquarisch* of *monumentaal* zal het leven doen stilvallen (Neyns, 2013, p.61–64). In haar scriptie *Balanceren op een verloren verleden* (2013), beschrijft Karolien Neyns hoe deze drie beschouwingen kunnen gelinkt worden aan drie houdingen ten opzichte van architecturaal erfgoed. Neyns actualiseert de cultuurattitudes van Nietzsche als herbestemmingsconcepten en koppelt het *monumentale*, *antiquarische* en *kritische* respectievelijk aan de *analogie*, de *conservatie* en het *contrast* (Neyns, 2013). In dit deel zal ik verderbouwen op de methode van Neyns en de ruïne koppelen aan deze herbestemmingsconcepten. Aan de hand van de drie beschouwingen, zal ik met zelfgekozen voorbeelden bespreken hoe de hedendaagse architectuur lijkt om te gaan met het concept van de ruïne.

Daarenboven zal ik iedere houding koppelen en uitleggen aan de hand van een architectuurervaring uit mijn Erasmus aan de Gdańsk University of Technology (GUT) in de Poolse havenstad Gdańsk (2014). Deze historische Hanzestad werd tijdens de afloop van de Tweede Wereldoorlog platgebombardeerd en in de heropbouw, die tot vandaag duurt, zijn eveneens de drie strijdende basishoudingen zichtbaar. Ik heb ervaren dat het architectuuronderwijs aan GUT sterk berust op de geschiedenis en huidige toepassing van verschillende erfgoedvisies. GUT staat bekend om haar onderzoek naar restauratie-, conserverings- en herbestemmingsconcepten. Door de beladen geschiedenis van Gdańsk (bloei als vrije handelsstad, onderdeel van het Duitse Rijk, onder invloed van de Sovjet-Unie, deel van het onafhankelijke Polen), heeft de stad dan ook verschillende visies en houdingen ten opzichte van haar erfgoed gekend. Om die reden lijkt het mij een goede casestudy voor dit thema. Zoals beschreven door Janek Friedrich in *The Trouble with Modernity – Architectural Culture in Gdansk* (2005), was het na de Tweede Wereldoorlog voor de hand liggend om het geruïneerde Gdańsk terug op te bouwen. De destructie werd immers gezien als een barbaarse act die de Poolse identiteit probeerde te vernietigen. Over de manier waarop deze

reconstructie moest of moet gebeuren, een strijd tussen een moderne en historische visie, is tot vandaag onderwerp van debat (Friedrich, 2005).

4.2.1 De kritische houding – Zaha Hadid + a2o-architecten

De kritische houding ziet het verleden als een last en streeft naar iets totaal anders. In dit geval is de geschiedenis een afzetpunt en dienen alle banden met het verleden worden doorgeknipt. Het risico bestaat dat de kritische interpretatie niet sterk genoeg is om de fundamenteën van het verleden te vervangen en, in een falen om iets nieuws en beter te creëren, enkel zinloze kritiek voortbrengt (Neyns, 2013, p.84–85).

In Gdańsk is de kritische houding zichtbaar onder invloed van het modernisme, een link die ook Neyns legt (Ibid., p.86), en die we al zagen bij Le Corbusier. Bij het kritische staat het *contrast* centraal. Iets wat zeer duidelijk terugkomt in de stemmen die opgaan na het in as leggen van de Baltische havenstad, zoals die van Henryk Tetzlaff (1945):

Where the old commercial centre of Gdańsk was located, where its windy and narrow streets were running, we will build a modern housing district with wide, sunny communication routes, gardens and parks extending over picturesque canals and water of the former centre. Do not live where you work. The city thus reconstructed [...] will earn us more respect worldwide than if we tried to raise from the rubble – by all means romantic, by all means beautiful – but alien and outdated its medieval forms (Friedrich, 2005, p.33).

Nietzsche waarschuwt dat wanneer het verleden totaal links gelegd wordt, de kans bestaat op een culturele, zelfs existentiële crisis (Ibid., p.89). Dat een radicaal modernisme dit gevaar inhield, beseftte ook de stedenbouwkundigen en architecten van het na-oorlogse Gdańsk. Er werd dan ook gekozen om het historische centrum herop te bouwen, maar naar moderne noden en normen. Zo werden de stedelijke bouwblokken heropgebouwd op het historische stratenpatroon, maar het bouwvolume zelf was meer open en minder diep ten voordele van lichtinval, groene ruimtes en lagere densiteit. De gebouwgevels werden gereconstrueerd naar historische foto's en tekeningen, maar de interieurs van de gebouwen zelf werd modern opgevat. Sommige rijhuizen werden zelfs heropgebouwd met gedeelde trapphallen, gelijkaardig aan de bouwblokken uit het modernisme (Friedrich, 2005, p.37–38). Op die manier trachtte men een evenwicht te ontwerpen tussen het historische en het modernistische. Deze synthese was een antwoord op een te kritische houding ten opzichte van de ruïnes in Gdańsk, zoals beschreven door Tetzlaff.

Een hedendaags voorbeeld van de kritische houding meen ik, zoals ook aangehaald door Neyns, te herkennen in het *Havenhuis* (2008) van Antwerpen. In deze uitbreiding van de voormalige brandweerkazerne Hoofdwacht Noord, *contrasteert* het architectenbureau van de Iraaks–Britse Zaha Hadid het bestaande gebouw met een dynamische bootvolume. De geveltextuur moet de referentie maken naar de diamantindustrie en haalt alle aandacht naar de toevoeging. Het historische gebouw wordt als potentiehoudende ruïne genegeerd en dient louter als voetstuk om het nieuwe, hypermoderne standbeeld op te hijsen (Ibid., p.90–91).



[109]

Gdańsk, 1910



[110]

Ruïnes van Gdańsk, 1945



[111]

Reconstructie van Gdańsk, 2014



[112]

Zaha Hadid, Havenhuis Antwerpen, 2008



[113]

a2o-architecten, Havenhuis Antwerpen, 2008

Als visie op deze houding, zou ik een tegenvoorbeeld willen geven met het ontwerp van het Hasselts architectenbureau a2o voor datzelfde *Havenhuis*. Net als het ontwerp van Hadid, ziet a2o het bestaande gebouw als sokkel en de toevoeging als een diamant, echter op een integere manier. Zoals verklaard in een lezing voor de masterworkshop *Venice Start (U/APP)* (2014), rust dit ontwerp op het ruïneus besef van het *Havenhuis*. Dit historisch gebouw is immers een twintigste-eeuwse kopie van het originele, laat-middeleeuwse *Hanzehuis*. Een reünie van het originele gebouw. De ingreep van a2o-architecten buit dit besef uit door als ontwerp een kopie te maken van deze kopie (Berben, 2014). In die zin is hun ontwerp echter omdat het net die valsheid toont.

Zoals gesteld door Jo Berben, vennoot van a2o-architecten, moet het toegevoegde geen expressie zijn een architectuurtrend uit 2008, iets waar volgens mij Hadid tegen zondigt (Ibid.). Hadids internationale toevoeging lijkt me niet te berusten op de primaire context van het *Havenhuis*, namelijk het gebouw zelf. Als een gebaar als dat van Hadid uitdrukking moet geven van de urbane context, kunnen we maar beter een boot laten neerzakken op ieder gebouw aan de Schelde en de kades omdopen tot *Antwerp's Las Vegas Strip*. Deze primaire context wordt, naar mijn mening, met een ontwerp als dat van a2o wel ingevuld. Doordat het ontwerp van a2o uitgaat van een gespiegeld gebouw, is de toevoeging zowel een kritisch *contrast* als een waardevolle *additie*, zonder daarbij het bestaande ondergeschikt te maken. Zoals Zumthor schreef in zijn *Thinking Architecture*, kan er door toevoeging een nieuw architecturaal geheel gecreëerd worden, maar enkel wanneer het oude wordt aangepast aan het nieuwe en het nieuwe aan het oude (Zumthor, 2010, p.51).

Daarenboven geeft het ontwerp uiting van een bredere Belgische achtergrond van opvallende bescheidenheid en zelfs surrealisme (Ibid.). De spiegeling is een ingrijpend gebaar, maar met een besef van context en doet, door de weerkaatsing in de Schelderivier, bijwijken dromen over een werk van Magritte.

4.2.2 De antiquarische houding – David Chipperfield + Cruz y Ortiz

Waar het kritische lijdt onder de geschiedenis en bevrijding verlangt, gaat het antiquarische zich net behoudend opstellen en het verleden vereren. Geschiedenis vormt het uitgangspunt voor het heden en rechtvaardigt een beslissing in het heden. Het antiquarische heeft als risico dat het leven gemummificeerd wordt en stilvalt. Wanneer de antiquarische houding te machtig wordt, verhindert ze de handelende mens iets nieuws te creëren omdat ze het instinct mist voor het hedendaagse en het wordende (Neyns, 2013, p.76–77).

Zoals aangehaald in de inleiding, was het debat over de reconstructie van historisch Gdańsk oorspronkelijk de strijd tussen een kritische en antiquarische houding. Uiteindelijk werd een middenweg gevonden door de reconstructie te enten op het historische stratenplan, maar met een veel lagere dichtheid. Meer naar de moderne normen van openheid en lichtinval. Hoewel voor de interieurs werd gekozen voor een modernistische indeling, getuigen de gevels en zeker het straatbeeld van een antiquarische, *conserverende*, houding. Zo werden alle gevels van de binnenstad hersteld naar hun historisch voorbeeld. Belangrijk op te merken is dat men hierbij niet het voor–oorlogsbeeld voor ogen had, maar een geïdealiseerd achttiende–eeuws beeld uit de bloeiperiode van Gdańsk. Zo ontstonden in gereconstrueerd Gdańsk straatbeelden die nooit gelijktijd hadden bestaan. De restaurateurs stelden het verleden bewust overdreven weelderig voor als toonbeeld van hun kunde en ‘*de glorieijke geschiedenis die hen was ontnomen*’ (Friedrich, 2005).

Zoals ook Neyns aangeeft, kan de renovatie van het Berlijns *Neues Museum* (2009) door Britse architecten David Chipperfield en Julian Harrap als een hedendaags voorbeeld van de antiquarische houding worden gezien. De aanpak van Chipperfield en Harrap bestaat erin de ruïne uit de Twee Wereldoorlog te *conserveren*, hun minimalistische toevoegingen dienen louter om het oorspronkelijke volume te visualiseren. Dit gebeurt echter zonder een imitatie of concurrent te willen zijn van de originele vormtaal. De ingreep van Chipperfield en Harrap gaat immers een dialoog aan met het bestaande. Op die manier worden de gevaren die Nietzsche beschrijft ontweken (Ibid., p.80–81).



[114]
Gdańsk, 1910



[115]
Reconstructie van Gdańsk, 2014



[116]

David Chipperfield, Neues Museum, Berlin, 2011



[117]

Cruz y Ortiz, Atrium Rijksmuseum met zicht op doorgang, Amsterdam, 2013



[118]

Cruz y Ortiz, Doorgang Rijksmuseum met zicht op Atrium, Amsterdam, 2013

Naast het *Neues Museum*, vind ik ook het recent gerestaureerd *Rijksmuseum* het vermelden waard. Dit Amsterdams museum heropende in 2013, na een tien jaar durende Spaanse *facelift* door Cruz y Ortiz Arquitectos, haar vele deuren. De Spaanse architecten pasten net als Chipperfield de bestaande gebouwuïne zo weinig mogelijk aan, maar kiezen duidelijk voor een ingetogen continuering van de oorspronkelijke architectuur van negentiende-eeuwse architect Pierre Cuypers. Hiervoor werden latere toevoegingen uit de jaren '50 en '60 verwijderd om opnieuw een coherent geheel te creëren (www.archdaily.com, 2013) (Bedaux, 2013).

Cruz y Ortiz begonnen met het vergelijken van deze Noorse tempel tot een Venetiaans palazzo: aan de ene zijde zit een kanaal, aan de andere de straat. De meest ingrijpende en interessantste beweging die de architecten volgens mij maakten, was het invoeren van een publieke verbinding tussen het kanaal en de straat. Een uitvoering van Cuypers' oorspronkelijke intentie. Echter, hoe combineer je een museum met een poortgebouw? Als antwoord werd gekozen om de enorme atria aan weerszijde van de passage als hart en ingang van het museum te zien. De architecten lieten de twintigste-eeuwse toevoegingen in het midden van deze binnenhoven verwijderen, het glazen dak als een enorme lichtbron heruitvoeren en creëerden een verzonken vloer. Hierdoor konden de symmetrische atria zowel via de passage als via een ondergrondse galerij met elkaar verbonden worden (Taylor–Foster, 2014) (Bedaux, 2013).

In de herfst van 2014, kon ik zelf het Rijksmuseum bezoeken. Het is een hele vernieuwende en aangename ervaring om door het gebouw uit te kunnen fietsen. Toen ik er was, stond de drukke passage in boeiend contrast met de kuierende bezoekers in de atria. Vanuit het andere oogpunt – de atria zijn vrij toegankelijk en fungeren quasi als overdekte pleinen – kon ik vanuit het museumatrium de stad voorbij zien razen. Op die manier creëren Cruz y Ortiz een opmerkelijke wisselwerking tussen Amsterdam en haar *Rijksmuseum*. Ook aan de gehaaste bezoeker, die ik toch wel was, werd gedacht. De hele tentoonstelling is zo opgebouwd dat er meerdere parcours mogelijk zijn en je zelfs voor een toer kan kiezen je enkel langs de absolute hoogtepunten brengt. De *Eregalerij* werd zo gemodelleerd dat je in beperkte tijd toch alle meesterwerken gezien hebt, alle Nederlandse meesters in koningsblauwe nissen, zonder daarvoor heel het museum te moeten doorkruisen (Taylor–Foster, 2014).

Op die manier conserveren Cruz y Ortiz niet zozeer wat ze vonden bij hun aanvang, zoals Chipperfield fixeert was de geschiedenis met het gebouw heeft gedaan,

maar kiezen ze ervoor om verder te gaan met het idee van Cuypers. Volgens mij zijn beide echter wel antiquarisch te noemen, gezien ze de – al dan niet uitgevoerde – geschiedenis van het gebouw zien als uitgangspunt en legitimatie voor hun eigen ontwerp. Net door terug te keren naar het originele, en daarop verder te bouwen, weten de Spaanse architecten het gebouw te verbeteren. Ook de toevoeging die ze maken met het *Aziatisch Paviljoen* zit als een *objet trouvé* langs het museum zelf en concurreert er niet mee (Taylor–Foster, 2014).

Zoals ik lees in Nederlands architectuurtijdschrift *de Architect* gaat de strategie om in dezelfde stijl verder te bouwen op het bestaande, zonder duidelijk de grens aan te geven tussen oud en nieuw, in tegen de heersende ontwerpmethodes van contrast en juxtapositie (Bedaux, 2013). Net zoals besproken bij Caruso St John, is dit zoeken naar totale continuïteit een boeiende vernieuwing. Ironische genoeg is dit, zoals beschreven door Van Reeth of Somers, net hoe door de eeuwen met erfgoed is omgesprongen. In die zin verschilt hun aanpak dan ook van Chipperfield die zich eerder opwerpt als estheet van de ruïne. Toch zijn volgens mij beide methodes legitiem en waardevol te noemen. Het *Neues Museum* komt nu eenmaal beter tot zijn recht als een staalkaart van haar geschiedenis, terwijl het Rijksmuseum als *Gesamtkunstwerk* beter af is met omkeerbare ingrepen uit de jaren '50 en '60. Het leert mij dat verderbouwen op een ruïne architecturaal interessant is, echter de manier waarop dit gebeurt hangt af van de bredere context van het gebouw.

4.2.3 De monumentale houding – Aldo Rossi + bOb Van Reeth

De derde en laatste houding, het monumentale, is handelend en strevend. De houding zoekt binnen het verleden naar inspiratie en probeert het bovendien te verbeteren. Het verleden wordt meer gezien als *proces en essentie* dan als *artefact*: wat vroeger kon, kan nu ook. Net als bij het *antiquarische* schuilt het gevaar erin dat wanneer deze interpretatie te zeer overweegt, er geen ruimte meer is voor creativiteit en daadkracht (Neyns, 2013, p.64–67).

Zoals gesuggereerd bij het *kritische* en *antiquarische*, bestond de synthese–reconstructie van Gdańsk erin om het historisch monumentale terug te brengen. Monumenten bewaren immers de grootsheid en het geheugen van generaties in steen (Ibid., p.68). Daarnaast kan de monumentale houding herkend worden in recente architectuurprojecten van deze Baltische havenstad. Deze projecten lijken voorbij te gaan aan de strijd tussen radicaal *voor* (antiquarisch) of radicaal *tegen* (kritisch) het gebouwde verleden te zijn. Zo is het recent geopende *Gdańsk Shakespeare Theatre* (2014), van Italiaanse architect Renato Rizzi, ontworpen op de ruïnes van het oorspronkelijk theater in de oude binnenstad (Friedrich, 2005, p.44). De geschiedenis van dit theater gaat terug tot de zeventiende eeuw toen Engelse acteurs naar deze Hanzestad reisden om theater te brengen. De hedendaagse vormgeving en materialiteit is *analoog* met de typologie van dergelijke Shakespeariaanse theaters. Zo kunnen bezoekers staan in *the pit* voor het podium of zitten op de houten balkons. Net als de illustere voorbeelden in Engeland, speelt het theater onder een blote hemel. Echter, moderne technologie maakt het in dit hardere Poolse klimaat ook mogelijk om het dak te sluiten (Legierska, 2014). Op die manier, lijkt het theaterontwerp voor mij een hedendaagse interpretatie van het historische. De ontwerper gebruikt een moderne vormgeving, weliswaar geënt op de historische typologie, materialen en sfeer. In die zin is het een voorbeeld van een monumentale houding, een *analogie*, dat geen vals compromis wil zijn tussen een historisch exterieur en een modern interieur.

In haar scriptie verkent Neyns het monumentale zowel met de theorie van Italiaans architect Aldo Rossi (*L'architettura della città*) als het aspect van duurzaamheid en continuïteit (Neyns, 2013, p.70). Ook ikzelf wil deze twee linken leggen. Ik verken deze (culturele) duurzaamheid en continuïteit eerst met de theorie uit Aldo Rossi's *De architectuur van de stad* en vervolgens met bOb Van Reeth' concept van *Intelligente Ruïnes*. Vervolgens zal ik vertellen wat dit voor mij betekent als ontwerper, dit in de vorm van een persoonlijke recensie over Rossi.

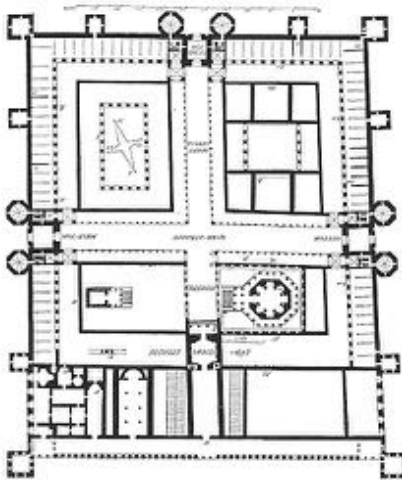


[119]



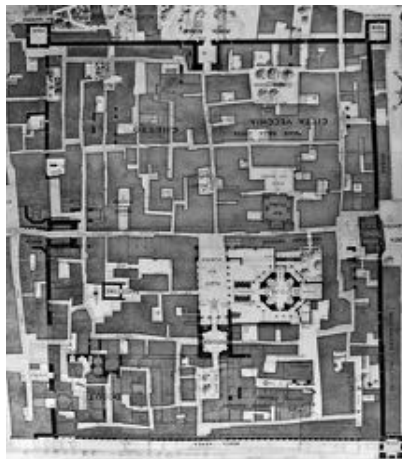
[120]

Matteo Piazza, Gdańsk Shakespeare Theatre, 2014



[121]

Paleis van keizer Diocletianus, Kroatië, 311



[121]

Split, Kroatië, 1912



[121]

Split, Kroatië, 2014

In *L'architettura della città* (1966), *de architectuur van de stad*, schrijft Italiaans architect en theoreticus Aldo Rossi zijn baanbrekende *theorie van de duurzaamheid en de monumenten*. Hij beschrijft de stad als een artefact, een ruïne. Duurzaamheid zit voor hem in het verleden dat nog steeds deel uitmaakt van ons heden (Heynen, e.a., 2009, p. 381). Deze duurzaamheid wordt zichtbaar in monumenten, Rossi noemt ze *tastbare tekens van het verleden*. Die monumenten kunnen zowel *het gebouwde als stedelijk feit* zijn, als *de herinnering aan dit stedelijk feit* in de vorm van straten en plattegronden (Ibid., p.382). Het daagt me waarom onze docent *stedenbouw* stelde dat de oudste delen van stad vaak haar perceelsgrenzen en straten zijn. Rossi zal als voorbeeld het *Paleis van Diocletianus* noemen, maar had evengoed het Romeinse *Piazza Navona* kunnen aanhalen: het paleis en circus zijn als *stedelijk feit* lang verdwenen, maar hun vorm leeft door in de plattegrond van de stad.

Rossi onderscheidt *pathologische* en *stuwende monumenten*. Beide vormen zijn historisch en fysiek nauw met de stad verbonden, echter naar functie en vitalisering verschillen ze. *Pathologische monumenten* staan in die zin geïsoleerd van de stad: er kan niets aan worden toegevoegd of gemodificeerd. Wanneer ze hun functie verliezen, worden ze gemummificeerd en zijn ze dode, maar beeldbepalende, lichamen voor de stad. *Stuwende monumenten* daarentegen spelen een vitale rol in het stadsweefsel. Ze hebben nieuwe functies aangenomen en bieden daarmee de gedachte dat dit in de toekomst ook nog mogelijk is (Ibid.). *Function follows form*. Dergelijke *stuwende monumenten* vormen het collectieve geheugen van een stad, de stad op haar beurt het geheugen van haar bewoners (Ibid., p.383).

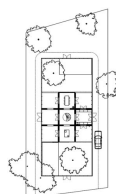
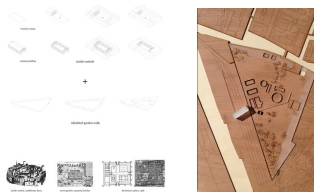
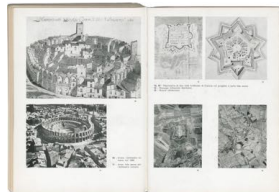
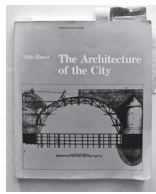
Het begrip van *stuwende monumenten* lijkt me een interessante gedachte naar erfgoedzorg toe, zoals ik hierna zal aanhalen in mijn boekrecensie van *L'architettura della città*. Ik denk dat je als ontwerper of maatschappij *tout court* de keuze hebt om een monument te behandelen als een *pathologische* of *stuwend* element. Ik projecteer dit ter voorbeeld op de kerkenproblematiek als beschreven in *Het Open Kerkgebouw* (De Bleeckere en De Ridder, 2014). Willen we dit erfgoed blijven gebruiken (of eerder niet gebruiken) voor de enige functie die ze nu heeft? Of laten we toe dat het, gerevitaliseerd door andere functies, een *stuwend monument* wordt?

Luxemburger Léon Krier, architectuurtheoreticus en architect–stedenbouwkundige, citeert Duits–Amerikaans–joods filosoof Hannah Arendt over bovenstaande monumentale duurzaamheid (Heynen, e.a., 2009, p.518):

Als er op de wereld een openbaar gebouw moet bestaan, dan kan dit onmogelijk gebouwd worden voor één generatie en slechts bestemd zijn voor de levenden. Zo'n bouwwerk moet de levensduur van de sterfelijke mens overschrijden. Zonder deze transcendentie in en potentiële aardse onsterfelijkheid, is er strikt genomen geen politiek, geen gemeenschappelijke wereld en geen openbaarheid mogelijk (Heynen, e.a., 2009, p.518).

Dit aspect citaat vat volgens mij de essentie uit de ontwerpfilosofie van bOb Van Reeth. Van Reeth, Belgische architect en voormalig Vlaams Bouwmeester, heeft het namelijk over het ontwerpen van *intelligente ruïnes*. Net zoals bij Rossi, komt dit idee voort uit de studie van de geschiedenis van steden. Van Reeth vertelt over het besef dat steden en gebouwen *intelligente ruïnes* zijn omdat ze duurzaam en nuttig blijven door vele generaties, stijlen en wooneisen te overleven (van Synghel, 2007). Van Reeth stelt dat '*de architect voor de gemeenschap de ruïnes ontwerpt, waarvan de steeds wisselende bewoners gebruik maken om er hun eigen leven in te organiseren, met eigen opvattingen, met eigen smaak, met eigen inzichten*' (Van Reeth, 1983, p.223). *Intelligente ruïnes* zijn daarom niet gebouwd volgens één planopbouw, maar maken het mogelijk om vele plannen toe te laten (Ibid., p.220). Elke *intelligente ruïne* is op die manier slechts voorlopig *af en af* om verder te veranderen (van Synghel, 2007).

Wat dit voor mij betekent als ontwerper, zal ik hierna weergeven in de vorm van een persoonlijke recensie over Rossi's *L'architettura della città*. In het kader van het vak *Cultuurwetenschappen 4*, is deze recensie gepubliceerd in *Curating The Library*. *Curating The Library* bundelt de recensies die iedere masterstudent (2013–2014) over een inspirerend boek schreef (Breels en De Geyndt, 2014). De beeldpresentatie die bij de voorstelling van deze recensie hoort, is eveneens weergegeven.



[122]

Philippe Breels, Curating the Library, 2014

De architectuur van de stad door Aldo Rossi. Een klassieker. Ik heb dit boek gekozen, niet alleen om wat er in staat, maar evenzeer omwille van de referenties die het bij me oproept.

Wanneer Aldo Rossi het heeft over permanentie of constanten in een stad, bedoelt hij ondermeer monumenten die overleven als vorm. De nadruk op vorm is hier belangrijk, Rossi ziet deze stedelijke artefacten immers als hedendaagse gebruiksvoorwerpen. Gebouwen waarop kan worden ingegrepen om een impact te hebben op een gebied, denk aan regeneratie. Monumenten zijn tot bij ons gekomen door ze te blijven gebruiken, door iedere ruimte uit te buiten, door stenen weg te nemen en toe te voegen: waarom zouden wij dat dan niet doen? Rossi is geïnteresseerd in het leven van de architectuur en hoe het menselijke leven daarin is geïmplementeerd. Dit kan volgens mij een interessante visie bieden op monumentenzorg: meer gebruik in plaats van zorg. Meer levend dan dood.

Stuwende monumenten, dat is ook bOb Van Reeth, die beseft dat iedere stad een eigen geschiedenis, een collectief geheugen heeft en iedere plek een eigen vocabularium. Een gebouw moet niet in dienst staan van een programma, maar een programma toelaten. Rossi was hiermee één van de eerste om te reageren tegen het modernistische adagium *form follows function*. Wat gebeurt er immers met de vorm wanneer de functie wegvalt? Een gebouw zou voor een casco moeten zorgen, een ruïne waarop anderen verder bouwen, een *pasticcio* van contexten. Rossi heeft het ook over het Italiaanse woord *tempo* dat zowel de chronologische tijd aangeeft als de atmosferische, de horizontale opeenvolging en de verticale suspense.

Ik denk ook aan Office KGDVS, samen met enkele andere bureaus richtten ze *San Rocco* op, een magazine genoemd naar een ongebouwd project van Rossi. Van Severen en Geers zeggen de overtuiging te delen dat we als architecten niet in staat zijn om functies te ontwerpen en niet capabel om veel te organiseren. Ruimtes zouden ontworpen moeten worden om zoveel mogelijk leefpotenties aan te bieden, zodat verschillende soorten van invulling de vorm kunnen overnemen. Ten slot is er natuurlijk de persoon van Rossi zelf. Toen Herzog en De Meuron in Zürich studeerden, begin jaren zeventig, was de architectuur dood. Herzog zegt hierover:

Er doceerden alleen slecht geklede humorloze Duitse filosofen, en die hadden het niet over stijl, imago of het verhaal achter architectuur. Alles was dienstbaar aan politieke opvattingen. Toen kwam Aldo Rossi. Hij was een tovenaars. Hij leerde ons over de traditie. Hij onderwees ons over de typologie in de bouwkunde. Er werd weer gesproken over formele architectuur.

De mooiste beschrijving komt echter van architectuurcriticus Ada Louise Huxtable: een dichter die een architect bleek te zijn.

Hierna zal ik het renovatieproject *Astley Castle* voorstellen, een project van Brits architectenbureau Witherford Watson Mann, dat volgens mij de monumentale houding omtrent ruïnes uitdrukt. Bovendien leggen Witherford Watson Mann een verband tussen werken aan een ruïne als *Astley* en werken aan een project in de stad. Ten slotte zal ik de drie houdingen van Nietzsche, en de monumentale in het bijzonder, koppelen aan een eigen ontwerp.

4.3 Astley Castle – Witherford Watson Mann

Een hedendaagse uitdrukking van de monumentale houding omtrent ruïnes, kan gezien worden in het renovatieproject *Astley Castle* (2013) door Brits architectenbureau Witherford Watson Mann Architects (WWM). *Astley Castle*, waarvan de oudste delen dateren uit de twaalfde eeuw, stond leeg sinds een verwoestende brand in de jaren '70. *The Landmark Trust*, een Britse organisatie die bedreigd historisch of architecturaal erfgoed bewaart door het om te bouwen voor toeristische doeleinden, kocht *Astley* met de intentie er een *landmark for the twenty-first century* van te maken. Uiteindelijk gaf *Landmark Trust* in 2007 WWM via een wedstrijd de opdracht een hedendaags vakantiehuis in te richten en tegelijk de ruïne te behouden. In 2013 zou *Astley Castle* de *RIBA Stirling Prize* voor *gebouw van het jaar* in ontvangst nemen (Frearson, 2013).

Op 25 februari 2014 kon ik de lezing van WWM bijwonen in Hasselts kunstcentrum Z33 bijwonen. William Mann, één van de drie vennoten bij WWM, begon zijn intrigerende presentatie met een citaat van Oostenrijks componist Gustaf Mahler (Mann, Hasselt, 2014):

The preservation of fire, not the worship of ashes (Mann, Hasselt, 2014).

Het citaat zou de interventie in *Astley Castle*, en daarmee de rest van de lezing, blijken te typeren. Voor de methode van deze interventie, haalde Mann een tweede citaat aan, ditmaal van Spaanse architect Rafael Moneo (Ibid.):

If architecture is established with firmness it will remain open to new interventions which prolong the life of the building indefinitely... The life of buildings is supported by its architecture, by the durability of its most characteristic formal means. Although it seems paradoxical, it is this durability which makes change perceptible. Respect for architectonic identity is what makes change possible, what guarantees its life (Ibid.).

Met dit in het achterhoofd, een definitie die overigens tegen de uitgezette theorieën van Rossi en Van Reeth aanleunt, legde Mann uit dat het de intentie was van WWM om een *open-ended structure* te creëren in *Astley*. Of beter gezegd: om een *open-ended structure* te *onderhouden*. Met de ingreep van de bestaande ruïne te stabiliseren en er vervolgens op verder te bouwen, toont WWM voor mij het besef op een *open-ended structure* (een ruïne) te bouwen en met hun eigen ingreep niets anders te doen dan een nieuwe *open-ended structure* te creëren. De uitbreidingen en aanpassingen van het

een nieuwe *open-ended structure* te creëren. De uitbreidingen en aanpassingen van het kasteel door de eeuwen heen zijn duidelijk te merken in de serie van grondplannen, waarvan het Astley van WWM het *voorlopige* laatste is. Ik denk aan Van Reeth: ‘*elke intelligente ruïne is slechts voorlopig af en af om verder te veranderen*’ (Ibid.) (van Synghel, 2007).

De doordachtheid in het herontwerp van Astley schuilt in de stabiliserende ingreep die tevens de draagstructuur uit het nieuwe gedeelte vormt. Zo lopen de houten dakbalken van het nieuwe verblijf naar buiten door om de kasteelmuur te ondersteunen en tegelijk binnenplaatsen te vormen: de dakopeningen een herinnering aan de vroegere ruimteverdeling. Naast hout, maakt WWM voor de toevoegingen gebruik van gladde baksteen. Mann legt uit dat ze geen onzichtbare restauratie wilde uitvoeringen, maar duidelijk de nieuwste laag in de ontwikkeling van de kasteelruïne wilden tonen. Gelijkaardig aan Zumthors *Kolumba* en Chipperfields *Neues Museum* brengt de contrasterende toevoeging de karakteristieken van het bestaande sterker naar voren. Voor de nieuwe muuropeningen, liet WWM zich inspireren op de gotische raamprofielen, profielen die op hun beurt ook weer geëvalueerd waren van defensieve muuropeningen tot huiselijke uitzichten (Ibid.).

Wat intrigerend voor mij is, is hoe WWM de potenties van een ruïne als Astley Castle weet te benutten. Naar mijn mening kiest WWM noch voor een *antiquarische* reconstructie, noch voor een *kritische* ontkenning van het verleden, maar slaagt erin een vernieuwende ingreep te doen en een hedendaags *monumentaal* beeld te creëren. De architecten zeggen veel belang te hechten aan de collectieve herinnering van een gebouw. Daarom stelt Mann dat het interessantste aan Astley Castle is hoe het vandaag gebruikt en ervaren wordt. Zo verhaalt Mann door vele buurtbewoners, die in het oorspronkelijke kasteel hadden gelogeed, te zijn gefeliciteerd. Of hoe hij een dame tegen haar kleinkind hoorde vertellen: ‘*That’s where your grandfather proposed to me*’, om daarna tegen hem te zeggen: ‘*I’m glad you didn’t screwed it up*’ (Ibid.).

Astley lijkt me een succesvol project gebleken dat de levendigheid van de ruïne weet te behouden, de herinneringen aan het kasteel in stand houdt en er geen museumstuk van maakt: *the preservation of fire, not the worship of ashes* (Ibid.).



[123]

Zicht op Astley Castle



[124]

Evolutie van grondplannen



[125]

Binnenplaats



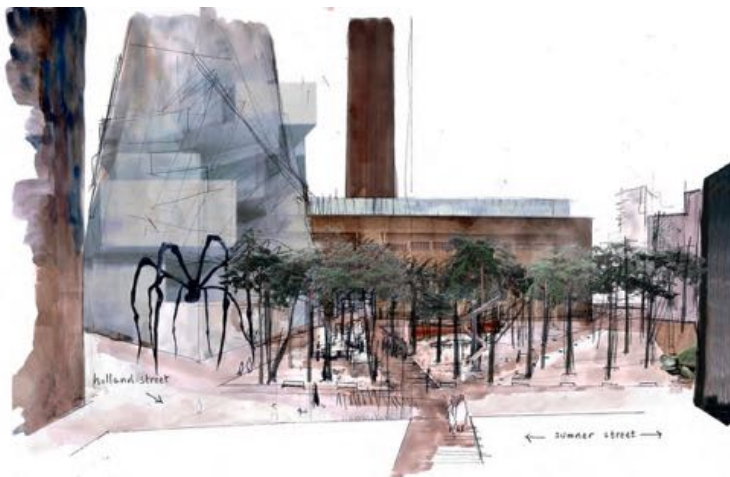
[126]

WWM, Astley Castle, Zicht naar binnenplaats, 2013



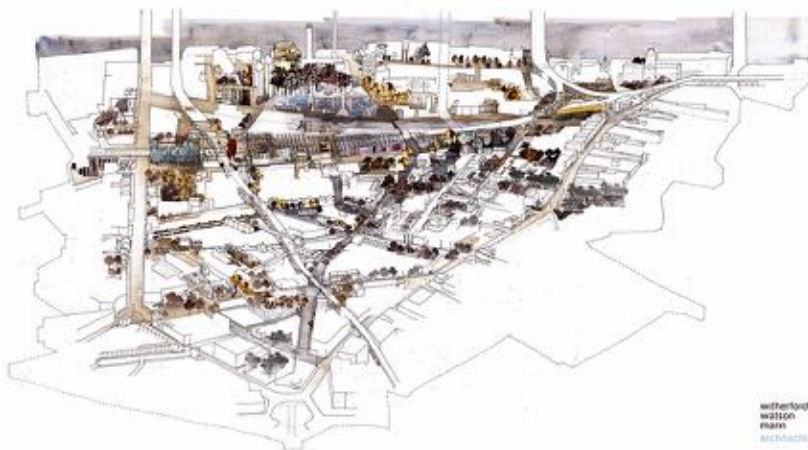
[127]

Spaces below the viaduct arches



[128]

Proposed Tate Modern Garden



[129]

WWM, Bankside Urban Forest, Conceptual Diagram, London, 2007

Zoals gesteld in het vorige thema, *het intercontextuele*, onderhoudt het *Sir John Soane Museum* zijn engagement tot educatie en creativiteit. Om die reden presenteerde het museum in februari 2014 de tentoonstelling *Cities and Other Ruins – Reflections on Astley Castle*, waarin WWM het verband leggen tussen een stuk toevoegen aan een ruïne als *Astley* en iets toevoegen aan het immer onafgewerkte project van de stad. De architecten van WWM stellen in vraag of afbraak en kaalslag nog steeds de beste middelen tot stadsregeneratie zijn en vragen zich of er geen rijkere methode bestaat op zowel sociaal als materieel vlak. Een methode die, zoals in *Astley*, door verbeelding de bestaande potentie naar voren brengt (www.soane.org, 2014) (Mann, Diepenbeek, 2014).

Wat de poëzie en maatschappelijke impact van zo een romantiserende methode kan zijn, tonen WWM naast *Astley* met hun projecten in het Londense Shoreditch, Whitechapel, Bankside en Lea Valley. Deze stadsdelen zijn door religieus, industrieel of economisch verval meermaals geruïneerd en geremodelleerd. Net als in *Astley*, omarmen de interventies van WWM het sociale kapitaal en de collectieve verbeelding die vervat zit in de bestaande structuren. Zo probeert hun *Bankside Urban Forest* het gesloten stadswefsel open te breken tot een rijkere symbiose met natuur (Ibid.) (Ibid.). In samenwerking met plaatselijke *stakeholders*, verwezenlijken WWM ondermeer een speelplaats aan *Tate Modern*, een opwaardering van voetgangersbruggen, verbreding van pleinen en een algemene implementatie van een verbeterd straatlandschap (www.southwark.gov.uk, 2015). Of hoe dezelfde romantiserende blik op een kasteelruïne, kan leiden tot de regeneratie van een versteende stadsomgeving.

Ten slotte zal ik de drie houdingen van Nietzsche, en de monumentale in het bijzonder, koppelen aan een eigen ontwerp.

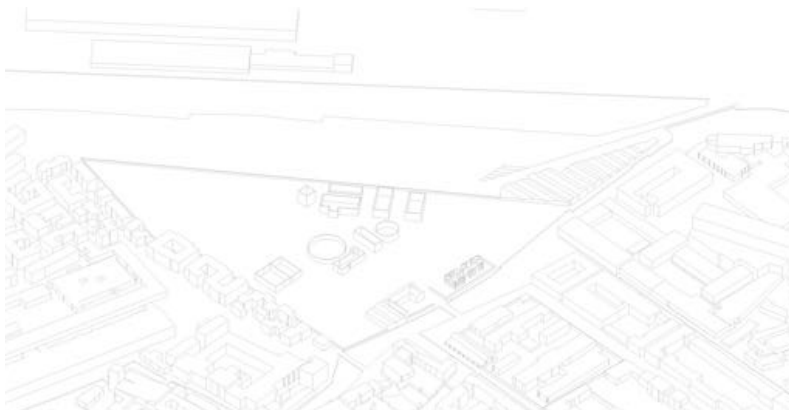
4.4 Venice Start-Up – Philippe Breels

Op de volgende pagina's wordt een beknopt overzicht gegeven van het ontwerp van internationale masterstudio Venice Start (AP-U)P. Ik toon hierbij achtereenvolgens het masterplan en enkele van de referenties die hieraan vooraf gingen. De ommuurde ontwerpsite betrof een voormalig industrieterrein met een centrale cluster van historische gebouwen [130]. Geconfronteerd met de opgave een masterplan te ontwerpen voor, was de eerste vraag die ik me stelde: 'Wat zou Venetië doen?'. Haar stadsplan [133] deed me beseffen dat Venetië geen centriscie stad was zoals onze middeleeuwse steden, maar een stad opgebouwd uit een kristalstructuur. Ieder moment dat de stad een uitbreiding vereiste, werd er een nieuwe kristal gewonnen op de zee. Ieder van deze kristallen bestaat uit met elkaar verbonden *Campi* (Venetiaanse pleinen), waartussen de huizen genesteld zitten, op die manier het openbaar domein creërend [138]. Met dit als voorbeeld, lag het voor mij voor de hand om deze continuïteit te onderhouden en een nieuwe kristal te ontwerpen als masterplan.

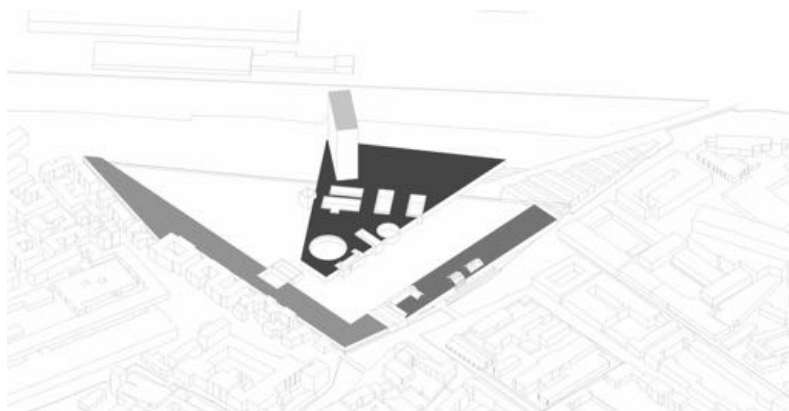
Dit kristalplan [131] [132] bestaat uit twee strategieën, beide opgebouwd uit referenties. De eerste strategie, *inhabited garden wall* [135], maakt gebruik van de bestaande muur rond het beboste terrein. Als ruimtelijk element [144] blijft deze behouden, maar wel aangedikt. Door er een bewoonde muur van te maken wordt er opnieuw gerefereerd naar Venetië [143], als naar recente Belgische projecten [145] [146].

De tweede, *inside-outside* [120], gedraagt zich net als een Venetiaanse Campo: een openbaar plein omgeven door gebouwen. Om deze Campi te creëren, maak ik gebruik van de bestaande structuren (ruïnes van buitenmuren). Ik beschouw ze echter *inside-out*, waardoor de vroegere binnenruimte nu buitenruimte wordt. De referenties dringen zich op. Het Amfitheater van Lucca dat een plein werd door er huizen op te bouwen [136]. Het reeds vermelde Paleis van Diocletianus dat ontmanteld werd en in een stad veranderde [137]. Daarnaast een fascinerend aspect dicht bij huis: de Gentse Sint-Niklaaskerk [140] en het Gravensteen [141] voor het verleden weg-gerestaureerd werd. Zou de materialiteit van Astley Castle [142] uit dit laatste fenomeen voortkomen? De toegevoegde structuren [131] wil ik zien als intelligente ruïnes [139], verwijzend naar een Venetië gebouwd uit steen en hout.

Op die manier was dit project een voorbeeld van hoe ik ontwerp en daarbij de architectuurgeschiedenis in het achterhoofd probeer te houden. Antiquarisch door de ruïnes te behouden, kritisch door ze om te keren, maar tegelijk vooral monumentaal door ze te beschouwen als een beginpunt en niet als een museaal einde.



[130]
Existing structures



[131]
Existing structures + strategies

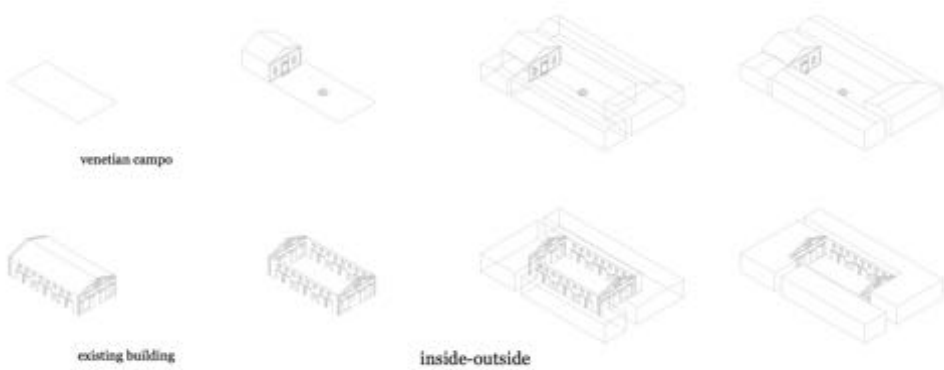


[132]
Masterplan



[133]

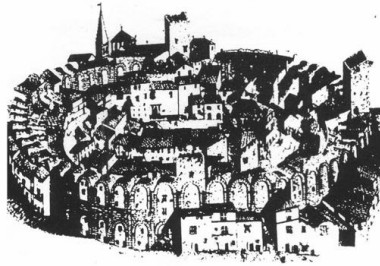
Crystallized continuity,Venice



[134]

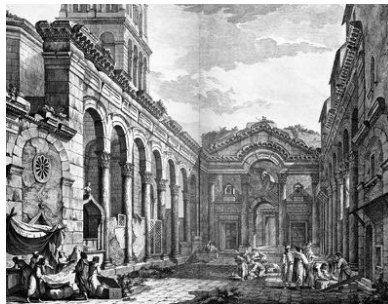


[135]



[136]

Piazza dell'Anfiteatro, Lucca, Italy



[137]

Robert Adam, The ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, 1764



[138]

Public Space, Nolli Map, Rome



[139]

BLAF Architecten, Woning dnA, Asse, 2013



[140]

Sint-Nicolaaskerk, Gent, 1901–1902



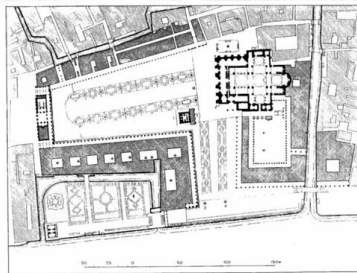
[141]

Gravensteen met rondom behuizing, Gent, rond 1900



[142]

WWI, Astley Castle, wall detail, 2013



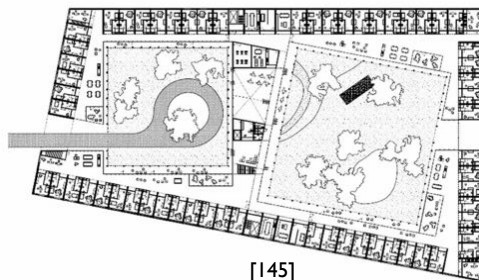
[143]

Piazza San Marco, Venezia



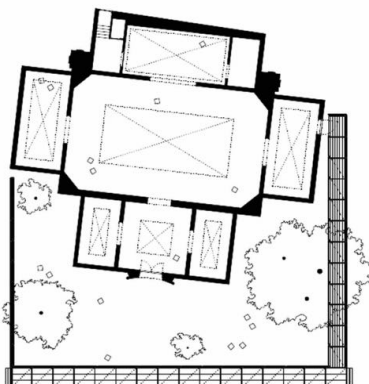
[144]

Athanasius Kircher, The Terrestrial Paradise, 1675



[145]

OFFICE KGDVS, Garden Residence, 2010



[146]

OFFICE KGDVS, After the Party, Belgian Pavillion Venice Biennale, 2008

Besluit

In Praise of the Common. Als schrijver hoop ik dat na het lezen van mijn scriptie duidelijk is geworden wat ik hiermee bedoelde. Uit mijn scriptie besluit ik dat de onderzochte doorwerking van de romantiek net ligt in deze titel. *In Praise*, in lof. *The Common*, het gewone. Net als op mijn scriptieomslag, dient er aandachtig gekeken te worden: *In Praise of the Common* is immers niet onmiddellijk zichtbaar. De aangehaalde voorbeelden uit de architectuur- en kunstwereld tonen aan dat de hedendaagse romantiek in dit *lof van het gewone* kan liggen. De romantiek gaat zoeken naar de kwaliteiten van dit gewone, dit gemeenschappelijke, dit bestaande, dit alledaagse en hoe ze gesublimeerd kunnen worden. *Praise* staat voor mij dan ook voor de verheffing, de gevoelsmatige ingesteldheid. *The Common* voor hetgeen er gesublimeerd kan worden.

De gevoelsmatigheid die hiervoor nodig is, besprak ik in het eerste thema, *het gevoelsmatige*. Ik leerde hoe Le Corbusier en Zumthor op hun eigen manier hier uitdrukking van geven. Le Corbusier zocht eerst de emotie in de abstractie en het steriele van de machine. Gehint als getormenteerd romanticus, zou hij met *Unité* en *La Tourette* verder evalueren naar een aandacht voor een brutalistisch alledaagse, een poëzie voor banale objecten en een sublimering van de omgeving. Ook Zumthor zal stellen dat het emotionele te vinden is in het patina van het alledaagse, het verheffen van materialen en het inspelen op de context. Zowel hij als Le Corbusier laten zich hiervoor gidsen door referenties, reizen en herinneringen.

Het thema van *het sublieme* leerde me over de kracht van dit gevoelsmatige. Hoe architectuur en kunst door het creëren van sferen of bepalen van ruimte kunnen inspelen op deze sublimering. Zoals ik aantoonde met Kapoor en Eliasson kan het sublieme vandaag als ervaring (Newman) zorgen voor een verandering. Bij Kapoor is dat door het laten nadenken over de potentiëring van een alledaagse omgeving. Bij Eliasson door de omgeving zelf te sublimeren om tot een denken te zetten over de perceptie van het alledaagse. Daarnaast kan het sublieme medium door een bevreemdende werking, zoals bij Tuymans en Sugimoto, een boodschap geven of een vergeten waarheid brengen.

De onderwerpen van deze sublimatie vond ik terug in *het intercontextuele*. Zo is er de continuïteit uit *Pasticcio*, dat hetgeen er zal zijn, doet teruggrijpen naar hetgeen er was en daar kwaliteiten uit puurt. Uitvinden hoeft niet altijd altijd: zoals Le Corbusier en Zumthor aangaven kijkt echte vernieuwing altijd eerst om. Daarnaast is

er de constructie. Het vakmanschap en de materialiteit die als emotionele dragers ook bij Le Corbusier en Zumthor geprezen werd, krijgen in de *Nieuwe Nuchterheid* en *Pasticcio* eveneens een belangrijke rol toebedeeld. Eenvoudige, alledaagse materialen en vormen worden tot poëzie verheven. Zo toonde het mythopoëtische wat er in de omgeving door een combinatie van realiteit en verbeelding opgewaardeerd kan worden.

Met de ruïne werd sterker ingespeeld op de continuïteit uit het intercontextuele. Tegen een achtergrond van stedelijk verval, bleek dat kwaliteit niet noodzakelijk in de toevoeging ligt, maar ook in het bestaande kan aanwezig zijn. De ruïne – zowel gebouw als ongebruikte, maar levensvatbare omgeving – blijkt een radicaal potentieel in zich te dragen. Daarnaast bleek de eigenheid van de ruïne enerzijds zowel een interessant beeld te bieden in de omgang met het bestaande, als op het toekomstige. Zo zag ik enerzijds de ruïne als aansporing tot *verderbouwen* in plaats van bevriezen, anderzijds als een *memento* dat het nieuwe niet nieuw zal blijven en een kwaliteit kan verkrijgen door die onderhevigheid aan het leven.

Zoals aangehaald in de inleiding, gaat dit romantiseren naar de essentie van wat architectuur voor mij hoort te zijn: het vinden van potenties, het bewust zijn van referenties, het leggen van associaties, het vatten in materialen, het uitdrukken van emoties, het tonen van potenties, het sublimeren, al dan niet met een gebouw.

Bibliografie

Geschreven bronnen

- Bedaux, P. (2013). Rijksmuseum Amsterdam. *de Architect*, 44 (4), pp. 28–40.
- BOZAR (2014). *Michaël Borremans. As sweet as it gets* [Tentoonstellingsgids]. Brussel, België.
- Breels, P. en De Geyndt, R. (2014). *Curating The Library. 14 boek 1*. Hasselt: AZ Printz.
- C–mine (2014). *Nieuwe Nuchterheid. Een confrontatie met het wonen* [Tentoonstellingsgids]. Genk, België.
- Caruso, A. (2004). Traditions. *OASE*, nr. 65, pp. 67–89.
- De Bleeckere, S. en De Ridder, R. (2014). *Het open kerkgebouw*. Kalmthout: Uitgeverij Pelckmans.
- DeSingel (2014). *Pasticcio – Continuïteit in de Europese architectuur* [Tentoonstellingsgids]. Antwerpen, België.
- Dillon, B. (2011). *Ruins*. London: Whitechapel Gallery.
- Fernandez, e.a. (2005). Caruso St John Architects: *As Built*. *a+t ediciones*, nr. 25, pp. 16–25.
- Friedrich, J. (2005). *Unwanted Heritage: Various faces of the Architectural Modernity in Gdańsk and Sopot* [Tentoonstellingsgids]. Gdańsk, Polen.
- Helsen, V. (2014). De Nieuwe Nuchterheid. *Knack*, 44 (40), pp. 41–61.
- Heynen, e.a. (2009). *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*. Rotterdam: Uitgeverij 010.
- Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard: Harvard University Press.
- Morley, S. (2010). *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery.
- Neyns, K. (2013). *Balanceren op een verloren verleden*, Scriptie. Hasselt: Provinciale Hogeschool Limburg.
- Ongenae, C. (2014). Oorlogsgruwel in shocking pink. *Knack*, 44 (28), pp. 78–80.
- Pallasmaa, J. (2014). De Sublieme Ervaring. *Aplus*, nr. 250, pp. 30–32.
- Query, P. (2003). Building Pictures: Hiroshi Sugimoto on Visual Culture. *Postmodern Culture*, 16 (2), pp. 5–9.
- Safranski, R. (2009). *Romantiek – Een Duitse affaire*. Amsterdam: Uitgeverij Atlas.
- Sala, N., Cappallato, G. (2013). *The generative approach in the Botta's San Carlino*, Paper. Mendrisio: Università della Svizzera italiana.
- Somers, D. (april–mei 2014). Ringland. *Aplus*, nr. 247, pp. 16.

- Somers, D. (oktober–november 2014). Eerlijk liegen. *Aplus*, nr. 250, pp. 18.
- St John, P. (2000). *Shaping Earth*. Wolverhampton, UK: MN Associates and the University of Wolverhampton.
- Stroom Den Haag (2010). *Speak, Memory* [Tentoonstellingsgids]. Den Haag, Nederland.
- Tanizaki, J. (1977). *In Praise of Shadows*. Branford: Island Books.
- Ullrich, W. (2015). Preussen in Kambodscha. *art*, 36 (2), pp. 76–77.
- VAI (2012). *Architectuurboek Vlaanderen N° 10. Radicale Gemeenplaatsen. Europese architectuur uit Vlaanderen*. Gent: Graphius Group.
- VAI (2014). *Architectuurboek Vlaanderen N° 11. Architectuur middenin*. Gent: Graphius Group.
- Van Der Speeten, G. (18.04.2008). Toen architectuur een scheldwoord was. *De Standaard*, p. 12–13.
- Van Reeth, B. (1983). *bOb van reeth. teksten van en over*. Gent: FTW/UGent.
- Van Reeth, B. (2012). Goede architectuur? *OASE*, nr. 90, pp. 118–120.
- van Synghel, K. (2007). Op zoek naar integere gebouwen. *Ons Erfdeel*, 42 (1), pp. 41–51
- Zumthor, P. (2010). *Thinking Architecture*. Basel: Birkhäuser.

Online bronnen

- 24EAP (2013). *Participants 2013*, via <http://www.eap-pea.org/Participants> [geraadpleegd op 8 januari 2015].
- Archdaily (2010). *Bunker 599 / RAAAF + Atelier de Lyon*, via <http://www.archdaily.com/?p=256984> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Archdaily (2013). *Rijksmuseum / Cruz y Ortiz Arquitectos*, via <http://www.archdaily.com/?p=357590> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Artangel (1994). *Rachel Whiteread: House*, via http://www.artangel.org.uk/projects/1993/house/about_house/about_the_project [geraadpleegd op 15 januari 2015].
- Beccaria, M. (2013). *Remember The Weather Project?*, via <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/the-weather-project> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Bush, L. (2013). *REVIEW – BUNKER ARCHAEOLOGY BY PAUL VIRILIO*, via <http://www.disphotic.com/review-bunker-archaeology-by-paul-virilio/> [geraadpleegd op 19 januari 2015].

- Chandler, D. (2014). *Semiotics for Beginners. Intertextuality*, via <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem09.html> [geraadpleegd op 1 februari 2015].
- Cooke, R. (2003). *The brightest and the best*, via <http://www.theguardian.com/theobserver/2003/oct/19/features.review17> [geraadpleegd op 15 januari 2015].
- Danzig-online.pl (2015). *1945 – death of the city*, via <http://www.danzig-online.pl/1945e.html> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- De Silva, S. (2014). *Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay?*, via <http://www.archdaily.com/?p=537712> [geraadpleegd op 14 augustus 2014].
- de Zutter, J. (2014). *München van Luc Tuymans: een feestzaal voor de Allegorie van de Twijfel*, via <http://www.knack.be/nieuws/belgie/munchen-van-luc-tuymans-een-feestzaal-voor-de-allegorie-van-de-twijfel/article-normal-143045.html> [geraadpleegd op 15 januari 2015].
- Egan, C. (2013). *Neuroscience & The Phenomenology of Architecture*, via <https://prezi.com/-k-c3giau1zd/architecture-moves-us-it-can-comfort-us-or-intimidate-us/> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Frearson, A. (2011). *Folly for a Flyover by Assemble*, via <http://www.dezeen.com/2011/07/05/folly-for-a-flyover-by-assemble/> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Frearson, A. (2012). *Flying Houses by Laurent Chéhère*, via <http://www.dezeen.com/2012/11/18/flying-houses-by-laurent-chehere/> [geraadpleegd op 14 januari 2015].
- Frearson, A. (2013). *Astley Castle renovation by Witherford Watson Mann*, via <http://www.dezeen.com/2013/07/20/astley-castle-renovationby-witherford-watson-mann/> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Griffiths, A. (2014). *Snøhetta architect says 9/11 attacks led to "a reawakening of architecture in New York"*, via <http://www.dezeen.com/2014/05/19/rebuilding-after-911-attacks-has-led-to-a-reawakening-of-architecture-in-new-york-city-says-snohetta-architect/> [geraadpleegd op 14 januari 2015].
- Herzog & de Meuron. (2015). Geraadpleegd op 15 januari 2015, van Wikipedia: en.wikipedia.org/wiki/Herzog_%26_de_Meuron
- Holland, L. (2013). *Architecture and the Kantian Sublime*, via <https://onpremises.wordpress.com/2013/04/27/architecture-and-the-kantian-sublime/> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Horton, G. (2013). *The Indicator: In Praise of Shadows*, via <http://www.archdaily.com/?p=316262> [geraadpleegd op 15 januari 2015].

- Judenplatz Holocaust Memorial (2015). Geraadpleegd op 15 januari 2015, van Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Judenplatz_Holocaust_Memorial
- Kellner, D. (2004). *Baudrillard, Globalization and Terrorism*, via <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/ baudrillardglobalizationterror.pdf> [geraadpleegd op 18 januari 2015].
- Legierska, A. (2014). *The Grand Opening of the Gdańsk Shakespeare Theatre*, via <http://culture.pl/en/article/the-grand-opening-of-the-gdansk-shakespeare-theatre> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Lucas, T. (2012). *Jean-François Lyotard, 'Le sublime et l'avant-garde' en 'Représentation, présentation, imprésentable'*, via <http://blogtjerkjelucas.blogspot.be/2012/12/jean-francois-lyotard-le-sublime-et.html> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Maidman, D. (2013). *In Praise of the Bean: Anish Kapoor's "Cloud Gate," Millennium Park, Chicago*, via http://www.huffingtonpost.com/daniel-maidman/in-praise-of-the-bean-anish-kapoor-cloud-gate_b_2695938.html [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Mairs, J. (2014). *Concrete house by Nickisch Sano Walder. Architects built from remnants of a log cabin*, via <http://www.dezeen.com/2014/09/05/refugi-lieptgas-concrete-cabin-nickisch-sano-walder-architects-swiss-alps/> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Manaugh, G. (2008). *Bunker Archaeology*, via <http://www.dwell.com/post/article/bunker-archaeology> [geraadpleegd op 19 januari 2015].
- MARKROTHKO.ORG (2014). *Rothko Chapel, by Mark Rothko*, via <http://www.markrothko.org/rothko-chapel/> [geraadpleegd op 8 januari 2014].
- MAS (2014). *Nieuw werk van Luc Tuymans in MAScollectie*, via http://www.mas.be/Museum_MAS_NL/MASNL/Nieuws/Actueel/Actueel-2014/Luc-Tuymans-in-MAScollectie.html [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Muylle, L. (2014). *Kunstschilder Michaël Borremans: as sweet as it gets*, via <http://www.erasmix.be/content/kunstschilder-micha%C3%ABl-borremans-sweet-it-gets> [geraadpleegd op 14 januari 2015].
- nrclux (2015). *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven*, via <http://www.nrclux.nl/over-nut-en-nadeel-van-geschiedenis-voor-het-leven-f-van-nietzsche/nl/product/110311/> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Phaidon (1995). *Rachel Whiteread's House*, via <http://de.phaidon.com/store/art/rachel-whitereads-house-9780714834597/> [geraadpleegd op 15 januari 2015].

- Pose, F. (2012). *When Art Makes Us Cry*, via <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/sep/06/marina-abramovic-when-art-makes-us-cry/> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Reeves, C. (2014). *Modesty's Rare Victory*, via <http://www.arcspace.com/articles/touring-the-world-of-architecture-week-15/> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Shaw, P. (2013). *Sublime Destruction: Barnett Newman's Adam and Eve*, via <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-sublime-destruction-barnett-newmans-adam-and-eve-r1140520> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Soane (2014). *Past Exhibitions. Cities and Other Ruins – Reflections on Astley Castle by Witherford Watson Mann*, via <http://www.soane.org/exhibitions/cities-and-other-ruins-reflections-on-astley-castle-by-witherford-watson-ma> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Soane (2015). *The Museum*, via <http://www.soane.org/museum> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Sooke, A. (2010). *The rise & rise of Anish Kapoor Inc.*, via <http://www.telegraph.co.uk/journalists/alastair-sooke/7546719/The-rise-and-rise-of-Anish-Kapoor-Inc..html> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Southwark (2015). *Bankside urban forest*, via http://www.southwark.gov.uk/info/200189/frameworks_strategies_and_programmes_of_work/1230/bankside_urban_forest [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- Steenhuis, P. (1997). *Eens was dit het rijk van de hel*, via <http://www.trouw.nl/tr/nl/4512/Cultuur/archief/article/detail/2654963/1997/09/27/Eens-was-dit-het-rijk-van-de-hel.dhtml> [geraadpleegd op 8 januari 2015].
- Sugimoto, H. (2015). *Seascapes*, via <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> [geraadpleegd op 15 januari 2015].
- Tate (2003). *About the installation: understanding the project*, via <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/understanding-project> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Tate (2005). *Rachel Whiteread: Biography*, via <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-rachel-whiteread-embankment/rachel-whiteread-0> [geraadpleegd op 22 januari 2015].
- Taylor-Foster, J. (2013). *Tate Britain Millbank renovation by Caruso St John completed*, via <http://www.archdaily.com/?p=452466> [geraadpleegd op 22 januari 2015].

- Taylor–Foster, J. (2014). *Rijksmuseum Revisited: The Dutch National Museum One Year On*, via <http://www.archdaily.com/?p=496461> [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Theys, H. (2014). *Rare, suggestieve constructies. Een gesprek met Michaël Borremans*, via http://www.hanstheys.be/artists/michael_borremans/index.htm [geraadpleegd op 27 december 2014].
- Turner Prize. (2015). Geraadpleegd op 15 januari 2015, van Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Turner_Prize
- Verheyden, T. (2011). *Restauratiepremie van 555.000 euro voor Atheneum*, via <http://www.nieuwsblad.be/cnt/b73dj2eb> [geraadpleegd op 15 januari 2015].
- Verstraete, A. (2015). *Jarige Hubble trakteert met nieuwe foto van "Pilaren der Schepping"*, via <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/wetenschap/1.2200576> [geraadpleegd op 6 januari 2015].

Lezing

- Berben, J. (4 februari 2014). *Context and Connections*. Università IUAV di Venezia, Venetië.
- De Ridder, R. (15 mei 2014). *Cursus Nieuwe Nuchterheid*. C–Mine, Genk.
- Lindekens, J. (11 maart 2014). *ONO Architectuur*. Z33, Hasselt.
- Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- Mann, W. (25 februari 2014). *Witherford Watson Mann Architects*. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- Minten, D. (3 februari 2015). *INLEIDING ERFGOEDZORG*. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- Somers, D. (18 maart 2014). *Pasticcio*. deSingel, Antwerpen.
- Vekemans, T. (18 februari 2014). *PASTICCIO. DE SINGEL*. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.

Videobeelden

- Burden, A. (2014). *Amanda Burden: How public spaces make cities work* [Video bestand], via http://www.ted.com/talks/amanda_burden_how_public_spaces_make_cities_work#t-962971 [geraadpleegd op 4 december 2014].

- Shargaa, J. (2014). *Jill Shargaa: Please, please, people. Let's put the 'awe' back in 'awesome'* [Video bestand], via https://www.ted.com/talks/jill_shargaa_please_please_people_let_s_put_the_awe_back_in_awesome [geraadpleegd op 8 januari 2015].

Afbeeldingen

- [1] Pixgood (fotograaf). (2015). Foto van *The Beheading of Saint John the Baptist*, via <http://pixgood.com/caravaggio-the-beheading-of-john-the-baptist.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [2] Bogt Brandon (fotograaf). (2014). *Mount Athos*, via <http://brandonvogt.com/stunning-whirling-prayer/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [3] Le Corbusier. (1959). *La Tourette, from the south-west*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p. 174.
- [4] Le Corbusier. (1922–1925). *A Contemporary City*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.76.
- [5] Le Corbusier. (1925–1965). *Pessac 1925*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.75.
- [6] Le Corbusier. (1925–1965). *Pessac 1965*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.75.
- [7] Le Corbusier. (1930). *Woman lying with curtains*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.103.
- [8] Le Corbusier. (1932). *Plan Obus for Algiers*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.103.
- [9] Le Corbusier. (1945). *Saint-Dié plan*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.137.
- [10] Pixgood (fotograaf). (2015). Foto van *Unite D'habitation Elevation*, via <http://pixgood.com/unite-dhabitation-elevation.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [11] Herve Lucien (fotograaf). (1952). *Le Corbusier – Unite'–d'habitation–de–Marseille*, via http://www.extraextra.org/review_art_le_corbusier_09.html [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [12] Schinkel Karl Friedrich. (1838). *Terrasse Orianda*, via <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/747566> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [13] Le Corbusier. (1959). *La Tourette, altar*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.178.
- [14] Le Corbusier. (1959). *La Tourette, church interior*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.178.
- [15] Le Corbusier. (1945). *Portrait*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p.183.
- [16] Wall Jeff. (1999). *Morning Cleaning*, via <http://www.artsconnected.org/collection/152360/the-living-years-time?print=true> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [17] Gaillard Cyprien. (2005). *Belief in the Age of Disbelief*, via <http://www.modernedition.com/art-articles/building-utopias/cyprien-gaillard.html> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [18] Schinkel Karl Friedrich. (1845). *Haupt Ansicht des kaiserlichen Schlosses Orianda in der Krimm*, via <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schinkel,+Karl+Friedrich%3A+Haupt+Ansicht+des+kaiserlichen+Schlosses+Orianda+in+der+Krimm> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [19] Wesely Michael. (1996–1997). *Office of Helmut Friedel*, via http://spaceframed.blogspot.be/2009_04_29_archive.html [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [20] Binet Hélène. (2009). *Foto van Kolumba Museum Interior*, via <http://www.dezeen.com/2009/08/27/photographs-of-the-work-of-peter-zumthor-by-helene-binet/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [21] Binet Hélène. (2009). *Foto van Kolumba Museum*, via <http://www.dezeen.com/2009/08/27/photographs-of-the-work-of-peter-zumthor-by-helene-binet/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [22] Breels Philippe (fotograaf). (2007). *Kolumba Museum Raam*, 2014, eigen foto.
- [23] Le Corbusier. (1959). *La Tourette, view of distant landscape*. Jencks, C. (1975). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Harvard:Harvard University Press, p. 175.
- [24] NASA. (2014). *The Pillars of Creation*, via <http://www.nasa.gov/content/goddard/hubble-goes-high-definition-to-revisit-iconic-pillars-of-creation/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [25] Friedrich Caspar David. (1818). *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, via http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [26] Turner J.M.W. (1817). *The Eruption of Mount Vesuvius*, via <http://powernatureblog.blogspot.be/2011/05/eruption-of-mount-vesuvius-painting.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [27] Schinkel Karl Friedrich. (1811). *Paysage avec arcades gothiques*, via <https://sansondavid.wordpress.com/2013/09/08/la-peinture-du-dimanche-42-karl-friedrich-schinkel/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [28] Newman Barnett. (1967). *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* via http://www.portlandart.net/archives/2007/11/beyond_the_fram.html [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [29] Foto van *Rothko Chapel*. (2010), via <http://www.gq.com/style/blogs/the-gq-eye/2010/12/a-meditative-meccain-oil-country.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [30] Foto van *Wood and Absent Objects – Red Circle*. (2011), via <http://define-us.blogspot.be/2011/05/anish-kapoor.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [31] Gelleryhip (fotograaf). (2015). *Chicago Bean Fall*, via <http://galleryhip.com/chicago-bean-fall.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [32] Dunkley Andrew (fotograaf). (2003). *The weather project, lying people*, via <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [33] Leith Andrew (fotograaf). (2003). *The weather project, ceiling*, via <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [34] Tuymans Luc. (1986). *Gaskamer*, via <http://toonblogt.blogspot.be/2011/03/luc-tuymans-in-bozar-ii.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [35] Paul Delaroche. (1834). *The Execution of Lady Jane Grey*, via [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Lady_Jane_Grey#mediaviewer/File:PAUL_DELAROCHE_-_Execution_of_Lady_Jane_Grey_\(National_Gallery_de_Londres,_1834\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Lady_Jane_Grey#mediaviewer/File:PAUL_DELAROCHE_-_Execution_of_Lady_Jane_Grey_(National_Gallery_de_Londres,_1834).jpg) [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [36] Studio Tuymans. (2014). *München* via <http://www.hart-magazine.be/nl/luc-tuymans-maakt-monumentaal-werk-voor-gerestaureerd-atheneum-antwerpen#.VNVTIVWG9ts> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [37] Sugimoto Hiroshi. (1993). *Seascapes*, via <http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/sugimoto-seascape-ligurian-sea-saviore,1993.jpg> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [38] Sugimoto Hiroshi (1978). *Theatres*, via <http://socks-studio.com/2014/01/28/attempts-to-represent-time-through-photography-hiroshi-sugimotos-theaters-series/> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [39] Sugimoto Hiroshi. (1998). *Villa Savoye, Le Corbusier*, via <http://www.pbs.org/art21/images/hiroshi-sugimoto/villa-savoye-le-corbusier-1998> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [40] Borremans Michael. (2013). *The Angel*, via <http://www.bozar.be/activity.php?id=13204&lng=nl> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [41] Borremans Michael. (2004–2005). *The House of Opportunity – (Rhönlandschaft)*, via <http://www.verfhuid.com/smak-ensembematic/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [42] Borremans Michael. (2002). *The House of Opportunity – Stretched Model*, via <http://www.verfhuid.com/smak-ensembematic/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [43] Borremans Michael. (2004–2005). *The House of Opportunity, voodoo*, via <http://www.verfhuid.com/smak-ensembematic/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [44] Borremans Michael. (2002). *The Journey – True Colors*, via <http://www.verfhuid.com/smak-ensembematic/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [45] Mosse Richard. (2013). *The Enclave, landscape*, via <http://magazine.knack.be/makr/voor-abonnees/knack/printarticle/3730141/article> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [46] Mosse Richard. (2013). *The Enclave, soldier*, via <http://magazine.knack.be/makr/voor-abonnees/knack/printarticle/3730141/article> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [47] Cano Enrico (fotograaf). (2003). *San-Carlino*, via <http://www.proholz.at/zuschnitt/44/barocke-schichten/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [48] Chehere Laurent. (2013). *Flying Houses*, via <https://www.facebook.com/227415527312252/562824017104733.1073741843.227415527312252/562824547104680/?type=3&theater> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [49] Aureli Pier Vittorio. (2015). *Living/Working: John Soane's study room. Ongoing research project*, via <http://www.dogma.name/slideshow.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [50] Vekemans Tim. (2014). *Pasticcio De Singel. Cultuurwetenschappen 13*. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.

- [51] Binet Hélène (fotograaf). (2013). *The Rotunda with new central staircase*, via <http://www.tate.org.uk/about/projects/millbank-project/rotunda-and-visitor-spaces> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [52] Binet Hélène (fotograaf). (2013). *Lower Rotunda*, via <http://www.tate.org.uk/about/projects/millbank-project/rotunda-and-visitor-spaces> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [53] Foto van *Tate Britain Rotunda with fountain* (1927), via <http://www.tate.org.uk/about/projects/millbank-project/rotunda-and-visitor-spaces> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [54] Vekemans Tim. (2014). *Woning Mortsels Maquette*. Cultuurwetenschappen 13. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [55] Vekemans Tim. (2014). *Woning Mortsels Gevel*. Cultuurwetenschappen 13. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [56] Vekemans Tim. (2014). *Woning Mortsels Aalto*. Cultuurwetenschappen 13. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [57] Vekemans Tim. (2014). *Woning Mortsels Rooilijn*. Cultuurwetenschappen 13. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [58] Vekemans Tim. (2014). *Woning Mortsels*. Cultuurwetenschappen 13. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [59] OFFICE KGDVS. (2010). *Villa Buggenhout*, via http://www.world-architects.com/projects/projects_detail/38226 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [60] DVVT. (2012). *Bernheimbeuk*, via <http://www.homedsgn.com/2012/02/29/house-bernheim-beuk-by-architecten-de-vylder-vinck-taillieu/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [61] Grandorge David (fotograaf). (2010). *House in Opwijk by Marie-José Van Hee Architecten*. VAI (2012). *Architectuurboek Vlaanderen N° 10. Radicale Gemeenplaatsen. Europese architectuur uit Vlaanderen*. Gent: Graphius Group.
- [62] De Praetere Dirk (fotograaf). (2010). *Vlasmarktbrug*, via http://www.architectura.be/nieuwsdetail_new.asp?id_tekst=1884 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [63] Dujardin Filip (fotograaf). (2010). *Rijwoning 12k*, via <http://www.archdaily.com/216413/house-12k-dierendonck-blancque-architecten/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [64] awg. (1993). Foto van *De kantoren van drukkerij Averbode*, via <http://www.awg.be/> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [65] Dujardin Filip. (2009—...). *fictions* 2, via <http://www.filipdujardin.be/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [66] Dujardin Filip. (2009—...). *fictions*, 4 via <http://www.filipdujardin.be/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [67] Utzon Jørn. (1972). *Can Lis*, via <http://pepquilez.tumblr.com/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [68] Vekemans Tim. (2013). *Tony Fretton. The Red House*. Cultuurwetenschappen 11. Universiteit Hasselt, Diepenbeek.
- [69] Broekx & Schiepers. (2014). *Woning Lubbeek. C—mine* (2014). Nieuwe Nuchterheid. Een confrontatie met het wonen [Tentoonstellingsgids]. Genk, België.
- [70] Broekx & Schiepers. (2014). *Woning Lubbeek Keuken. C—mine* (2014). Nieuwe Nuchterheid. Een confrontatie met het wonen [Tentoonstellingsgids]. Genk, België.
- [71] Broekx & Schiepers. (2014). *Woning Lubbeek Plan. C—mine* (2014). Nieuwe Nuchterheid. Een confrontatie met het wonen [Tentoonstellingsgids]. Genk, België.
- [72] BLAF Architecten. (2013). *Woning dnA, view from street*, via <http://www.archdaily.com/423660/dna-house-blaf-architecten/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [73] BLAF Architecten. (2013). *Woning dnA, view towards kitchen*, via <http://www.archdaily.com/423660/dna-house-blaf-architecten/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [74] BLAF Architecten. (2014). *Woning dnA Plan. C—mine* (2014). Nieuwe Nuchterheid. Een confrontatie met het wonen [Tentoonstellingsgids]. Genk, België.
- [75] Dujardin Filip (fotograaf). (2014). *Woning Waasmunster, zicht naar patio*, via <http://divisare.com/projects/251424-ONO-architectuur-Waasmunster-House> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [76] Dujardin Filip (fotograaf). (2014). *Woning Waasmunster, zicht naar keuken*, via <http://divisare.com/projects/251424-ONO-architectuur-Waasmunster-House> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [77] Soane John. (1788). *The Rotunda of the Bank of England*, via <https://archhistdaily.wordpress.com/tag/john-soane/>

- [78] Dujardin Filip (fotograaf). (2014). *Woning Waasmunster*, via <http://divisare.com/projects/251424-ONO-architectuur-Waasmunster-House> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [79] Chipperfield David. (2014). *Nobel Peace Center*, via <http://www.arcspace.com/articles/touring-the-world-of-architecture-week-15/> [geraadpleegd op 24 januari 2015].
- [80] Hadid Zaha. (2014). *Sleuk Rith Institute*. Ullrich, W. (2015). Preuben in Kambodscha. art, 36 (2), pp. 76–77.
- [81] Stevemelia. (2015). *Quartier Vauban*, via <http://www.stevemelia.co.uk/carfreeareas.htm> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [82] Dezeen. (2012). *Grindbakken*, via <http://www.dezeen.com/2012/10/09/grindbakken-by-rotor/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [83] Neefs Pieter. (1865). *Interieur van de kathedraal te Antwerpen bij dag*. De Bleeckere, S. en De Ridder, R. (2014). *Het open kerkgebouw*. Kalmthout: Uitgeverij Pelckmans.
- [84] Piranesi. (1748–1774). *Rovine d'una Galleria di Statue nelle Villa Adriana a Tivoli*, via <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17068.jpg> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [85] Gandy Joseph. (1789). *A Vision of Sir John Soane's Design for the Rotunda of the Bank of England as a Ruin*, via <https://narratingwaste.wordpress.com/tag/joseph-gandy/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [86] Doré Gustave. (1872). *The New Zealander*, via <http://groundzeromongkok.blogspot.be/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [87] Mason Herbert (fotograaf). (1940). *St Paul's Survives*, via <https://www.stpauls.co.uk/history-collections/history/cathedral-history-timeline> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [88] Hyland Catherine (fotograaf). (2014). *Belvedere*, via <http://www.domusweb.it/en/photo-essays/2014/12/30/belvedere.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [89] Hiller Susan. (2005) *J. Street Project*, via <http://www.archivesandcreativepractice.com/susan-hiller/> [geraadpleegd op 7 februari 2015].
- [90] Battersea Power Station. (2014). *The river view*, via <http://metro.co.uk/2014/10/31/this-is-what-battersea-power-station-will-look-like-in-2025-4929324/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [91] Mark Thomas. (2012). *Poured Lines—Southwark Street*, via http://markthomasphotos.photoshelter.com/image/I0000HwCEw_xxjs4 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [92] Martins Edgar. (2009). *Ruins of the Second Gilded Age*, via <http://graphics8.nytimes.com/images/2009/06/30/magazine/05gilded.1.jpg> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [93] Vintiner D. (fotograaf). (2011). *Folly for a Flyover*, via http://assemblestudio.co.uk/?page_id=7 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [94] Vintiner D. (fotograaf). (2011). *Folly for a Flyover*, via http://assemblestudio.co.uk/?page_id=5 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [95] Vintiner D. (fotograaf). (2011). *Folly for a Flyover*, via http://assemblestudio.co.uk/?page_id=3 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [96] Verilio Paul (fotograaf). (1958–65). *Bunker Archaeology*, via <https://tmarstudio.wordpress.com/2011/01/11/paul-virilio/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [97] atelier de lyon / RAAAF. (2010). *Bunker 599 04*, via http://www.raaaf.nl/nl/projects/7_bunker_599/490 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [98] atelier de lyon / RAAAF. (2010). *Bunker 599 05*, via http://www.raaaf.nl/nl/projects/7_bunker_599/494 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [99] atelier de lyon / RAAAF. (2010). *Bunker 599 08*, via http://www.raaaf.nl/nl/projects/7_bunker_599/494 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [100] Foto van *Grave Road*, via http://www.artangel.org.uk/projects/1993/house/psychogeography/iain_sinclair_psychogeography [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [101] Omerod Susan (fotograaf). (1993). *The installation – image 4 of 13*, via http://www.artangel.org.uk/projects/1993/house/installation/the_installation_image_4 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [102] White Stephen. (1993). *The installation – image 7 of 13*, via http://www.artangel.org.uk/projects/1993/house/installation/the_installation_image_7 [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [103] Feiner Ralf (fotograaf). (2014). *Concrete house by Nickisch Sano Walder*, overview, via <http://www.dezeen.com/2014/09/05/refugi-lieptgas-concrete-cabin-nickish-sano-walder-architects-swiss-alps/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [104] Feiner Ralf (fotograaf). (2014). *Concrete house by Nickisch Sano Walder, detail*, via <http://www.dezeen.com/2014/09/05/refugi-lieptgas-concrete-cabin-nickisch-sano-walder-architects-swiss-alps/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [105] Jachim Franz (fotograaf). (2012). *Nameless Library*, via <https://www.flickr.com/photos/franzj/7375649082/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [106] Bestarns Sebastian (fotograaf). (2014). *Dusty piano in French Castle*, via <http://www.spiritofdecay.com/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [107] Baunach Brandon (fotograaf). (2009). *NYC High Line*, via <http://www.flickr.com/photos/bbaunach/3705376658/in/photostream/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [108] Winkelmanns Willy (uitgever). (2014). *Flyer van Ringland*, via http://ringland.be/downloads/Flyer_Ringland.pdf [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [109] Breels Philippe. *Gdansk, vogelperspectief voor WO II*, 2013, eigen beeldarchief.
- [110] Breels Philippe. *Gdansk, vogelperspectief na WO II*, 2013, eigen beeldarchief.
- [111] Breels Philippe. *Gdansk, vogelperspectief tijdens WO II*, 2013, eigen beeldarchief.
- [112] Hadid Zaha. (2008). *Havenhuis*, via <http://blog.victorbuyck.be/2012/11/26/toparchitecte-zaha-hadid-geeft-startsein-voor-de-realisatie-van-het-nieuwe-havenhuis/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [113] a2o. (2008). *Havenhuis*, via <http://a2o-architecten-en.browsbox.be/project/Havenhuis/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [114] Breels Philippe. *Gdansk, markt voor WO II*, 2013, eigen beeldarchief.
- [115] Breels Philippe. *Gdansk, markt reconstructie*, 2013, eigen beeldarchief.
- [116] Chipperfield David. (2011). *Neues Museum*, via <https://folio.brighton.ac.uk/view/artefact.php?artefact=201680&view=37178> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [117] Cruz y Ortiz. (2013). *Rijksmuseum Atrium*, via <http://www.metalocus.es/content/en/blog/cruz-y-ortiz-has-won-abe-bonnema-architecture-prize-2013> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [118] Maus Jonathan. (2013). *Rijksmuseum Fietstunnel*, via <http://www.motravels.com/2014/03/the-intersection-of-bike-and-art.html> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [119] Piazza Matteo. (2014). *The Gdansk Shakespeare Theatre 007*, via <http://divisare.com/projects/278002-Renato-Rizzi-Gdansk-Shakespearean-Theatre/images/4883950> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [120] Piazza Matteo. (2014). *The Gdansk Shakespeare Theatre 001*, via <http://divisare.com/projects/278002-Renato-Rizzi-Gdansk-Shakespearean-Theatre/images/4883925> [geraadpleegd op 6 februari 2015].

- [121] American Urban Architecture. *Roman Emperor Diocletian's Palace and the densely populated city in 1912*, 2015, via <http://www.deconcrete.org/2012/01/30/dismantling-sites-of-power-the-void-remains/> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [122] Breels Philippe. *Powerpointdia's van Curating the Library*, 2013, eigen beeldarchief.
- [123] WWM. (2014). *Astley Castle, view*. Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- [124] WWM. (2014). *Astley Castle floor plans*. Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- [125] WWM. (2014). *Astley Castle, courtyard*. Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- [126] WWM. (2014). *Astley Castle, interior*. Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- [127] WWM. (2007). *Bankside Urban Forest, Spaces below the viaduct arches*, via http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_spaces/bankside_urban.php?view=ps [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [128] WWM. (2007). *Bankside Urban Forest, Proposed Tate Modern Garden*, via http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_spaces/bankside_urban.php?view=ps [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [129] WWM. (2007). *Bankside Urban Forest, Conceptual diagram*, via http://www.wwmarchitects.co.uk/subpage/public_spaces/bankside_urban.php?view=ps [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [130] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), existing*.
- [131] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), existing+strategies*.
- [132] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), masterplan*.
- [133] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), map venice*.
- [134] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), inside-outside*.
- [135] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), wall*.
- [136] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), lucca*, eigen beeldarchief.
- [137] Adam Robert. (1764). *The ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, via <http://www.soane.org/news/article/following-in-adams-footsteps> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [138] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), noll*, eigen beeldarchief.
- [139] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), blaf*, eigen beeldarchief.

- [140] Sacré Emond. (1901–1903). *Serie I nr. 93 Sint–Niklaaskerk* en *Serie I nr. 197 Sint–Niklaaskerk gedeeltelijk ontmanteld*, via <http://www.gentblogt.be/2014/05/30/albert-sugg-en-de-belle-epoque-in-gent-serie-i-58-de-sint-niklaaskerk> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [141] Foto van *Gravensteen met rondom behuizing*. (1900), via <http://www.ugentmemorie.be/personen/fredericq-paul-1850-1920> [geraadpleegd op 6 februari 2015].
- [142] WWM. (2014). *Astley Castle, detail*. Mann, W. (25 februari 2014). *Astley Castle*. Z33, Hasselt.
- [143] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), san marco*, eigen beeldarchief.
- [144] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), paradise*, eigen beeldarchief.
- [145] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), garden residence*, eigen beeldarchief.
- [146] Philippe Breels. (2014). *Venice(startup), after the party*, eigen beeldarchief.