

Rietveld prijs 2005



Rietveldprijs 2005

Rietveld prijs 2005

Gebouwd in Utrecht, 2003–2004

Uitgeverij THOTH Bussum

Afbeeldingen omslag Universiteitsbibliotheek Utrecht (foto's Frank Hanswijk)

Deze publicatie is verschenen ter gelegenheid van de uitreiking van de Rietveldprijs 2005

De activiteiten van de Stichting Rietveldprijs worden mede mogelijk gemaakt door financiële ondersteuning van Gemeente Utrecht, Universiteit Utrecht, UN/AD, Stimuleringsfonds voor Architectuur, AM Wonen, Amvest, Bo-Ex, Mitros, Portaal Ontwikkeling



© 2006 de betreffende auteurs en fotografen, Stichting Rietveldprijs, Utrecht en Uitgeverij THOTH, Nieuwe 's-Gravelandseweg 3, 1405 HH Bussum
WWW.THOTH.NL

Bestuurssamenstelling mw. M.M. Versnel-Schmitz (voorzitter), mw. M.P. van der Wiel (secretaris), mw. A. Wijkstra-Heering, mw. E. C. Van Santen, F.M. Felder (penningmeester), mw. A.H. Brouwer-Korf, mw. J.C. Edens, A.V.M. Pouw, C.E.C. de Reus, mw. U.S.B. van Swinderen, A.A. Verduijn

Samenstelling en redactie Catja Edens

Fotografie Frank Hanswijk (tenzij anders vermeld)

Grafische vormgeving Ronald Boiten en Irene Mesu, Amersfoort

Druk drukkerij Mart.Spruijt bv, Amsterdam

Bindwerk Boekbinderij Epping & Van der Linden bv, Woerden

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Beeldrecht te Amsterdam.

© c/o Beeldrecht Amsterdam 2006

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van Uitgeverij THOTH, Nieuwe 's-Gravelandseweg 3, 1405 HH Bussum.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten van de illustraties te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

ISBN 90 6868 408 6

Inhoud

Machteld Versnel-Schmitz	Voorwoord — 6
Janny Rodermond	Juryrapport Rietveldprijs 2005 — 7
Frank Hanswijk	Fotografie Rietveldprijs 2005 — 13
Roemer van Toorn	Esthetiek als vorm van politiek — 26
Robbert van Venetië	Niet afbeelden maar verbeelden/architectuurfotografie in Nederland — 36
	Noten — 48

Voorwoord/

Machteld Versnel-Schmitz

Voorzitter Stichting Rietveldprijs

6 De vestiging van de Universiteitsbibliotheek in de Uithof markeert – als geen van de andere gebouwen – de definitieve verschuiving van de Universiteit Utrecht van de binnenstad naar de Uithof. Immers de bibliotheek bevat de weerslag van de Universitas, van de totale omvang van de wetenschap, waar alle leden van de universitaire gemeenschap hun gezamenlijke naslagwerken kunnen vinden.

In mijn studententijd was de Uithof een desolate plek, ver buiten de stedelijke bebouwing. Er lagen een paar instituten, rondgestrooid in een kale grasvlakte. Studenten die er college moesten lopen werden meewarig aangekeken. Iedere keer op de fiets door weer en wind naar die ongezellige verlatenheid. Het gebied was van niemand. Tot aan de grenscorrectie lag het in de gemeenten Utrecht, de Bilt, Zeist en Bunnik. Eind jaren '50 was er een 'plan op hoofdlijnen gemaakt' dat als basis bleef fungeren tot midden jaren tachtig. De kritiek van de gebruikers was niet van de lucht.

Pas met het aantreden in 1984 van Aryan Sikkema als hoofd van de afdeling huisvesting van de Universiteit, werd de Uithof gezien als een ontwerpopdracht, of liever nog als een toekomst-scenario, waarin geanticipeerd kon worden op te verwachten ontwikkelingen en waarin fouten uit het verleden gecorrigeerd konden worden. Na een

verkennde studie kreeg het toen nog niet zo bekende bureau OMA de definitieve opdracht, met projectleider Art Zaaijer en Aryan Sikkema als drijvende krachten.

In het masterplan werden, als reactie op de wildgroei van voorgaande jaren, harde clustergrenzen vastgesteld waarbinnen met grote vrijheid gebouwd kon worden. De gebouwen binnen deze kaders moesten uitgesproken zijn en de specifieke onderwijsfuncties van de Uithof weerspiegelen.

Dat kader voor nieuwbouw en de nadrukkelijke aandacht voor de architectonische kwaliteit, heeft er toe geleid dat de Universiteit Utrecht nu voor de vierde keer de Rietveldprijs heeft gewonnen. Eenmaal in de oude binnenstad (het Universiteitsmuseum) en driemaal in de Uithof (het Educatorium, de BasketBar en nu dus de Universiteitsbibliotheek).

Het universitaire zwaartepunt in de Uithof betekent overigens niet dat alles die kant op gaat. Voor Universiteit én stad is het behoud van de faculteiten Letteren en Rechten en het Academieggebouw in de oude binnenstad van levensbelang. Ieder jaar in augustus stroomt de stad vol met nieuwsgierige, geïnteresseerde, talentvolle jonge mensen, die de komende vier à vijf jaar de stad van nieuwe impulsen voorzien. En die activiteiten vinden toch vooral plaats in de aantrekkelijke oude binnenstad, waar ook de meeste studentenverenigingen vanouds hun plek hebben.

Voor het eerst in de bijna vier eeuwen dat de Utrechtse Universiteit bestaat is de Universiteitsbibliotheek gevestigd in een apart daartoe ontworpen eigen gebouw. Al ruim vóór de stichting in 1636 was er een begin gemaakt met de bibliotheek, toen bij de alteratie, de overgang naar het protestantisme in 1581, de waardevolle manuscripten uit de talrijke kloosters in stad en omstreken werden 'genaast' en een goede plek kregen in de Janskerk. Pas ruim na het Napoleonische avontuur kon de inmiddels sterk gegroeide bibliotheek gevestigd

worden in het Utrechtse paleis van de voormalige koning Lodewijk Napoleon aan de Drift.

Niet alleen de Universiteitsbibliotheek, maar ook talloze andere universitaire instituten hebben in de loop der eeuwen als het ware een wandeling door de stad gemaakt. Vaak kregen zij hun plek in bestaande gebouwen en verlieten die vervolgens weer, vanwege de groei van het aantal studenten, of vanwege nieuwe methoden en technieken.

Bij mijn weten bestaat er geen allesomvattende studie van deze 'rondgang' door de stad, de redenen voor verhuizingen, de voormalige functies van gebouwen, de noodzakelijke verbouwingen, kortom een studie van de bouwhistorie van de Universiteit. Met de vestiging van de Universiteitsbibliotheek in de Uithof wordt het zwaartepunt van de Universiteit Utrecht definitief verlegd. Het lijkt me daarom een mooi moment om deze studie ter hand te nemen. Wie pakt de uitdaging op?

A black and white photograph of a modern building interior. The scene features a large, textured wall that appears to be made of vertical wooden slats or a similar material. To the left, a staircase with a metal railing leads up. The space is multi-level, with balconies and glass railings visible. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights. The text 'Juryrapport Rietveldprijs 2005' is overlaid in a large, white, sans-serif font on the right side of the image.

Juryrapport Rietveldprijs 2005

Hoeveel fragmentatie kan Utrecht verdragen? // Janny Rodermond

Groot, maar toch klein. Zo wordt Utrecht omschreven in de Structuurvisie Utrecht 2015-2030 die in juli 2004 is vastgesteld. Deze vier simpele woorden zeggen heel veel. Utrecht behoort tot de vier grootste steden van Nederland. Maar afgaande op de media-aandacht gebeurt er niet veel meer dan in een provinciestad. De centrale ligging van Utrecht op de overgang van de randstedelijke Delta naar de zandgebieden van Oost-Nederland, bepaalt haar positie binnen een knooppunt van infrastructurele netwerken. Daardoor profiteert de uitdijende regio van een vanzelfsprekende internationale dynamiek. Tegelijk fragmenteren deze netwerken de stad in enclaves die op zichzelf redelijk overzichtelijk zijn.

8 Utrecht heeft de grootste universiteit in ons land, maar de meeste gebouwen liggen in een enclave, buiten het gezichtsveld van de binnenstad. In de structuurvisie komt de universiteit, die de regie voert over haar eigen nieuwbouw, nauwelijks aan de orde. Met de uitbreiding van het grondgebied in 2001 zijn de gemeente Vleuten-De Meern, delen van Nieuwegein en van Maarssen bij de stad getrokken, zodat het grondgebied welhaast verdubbeld is. Maar nergens krijgt de stad iets van een hedendaagse metropolitaanse allure. De hoogte van de eeuwenoude Domtoren is nog steeds het oriëntatiepunt.

Het huidige kaartbeeld toont een losse aaneenschakeling van stedelijke gebieden, doorsneden door grote infrastructurele werken en ingebed in een rijk gedifferentieerd landschap. Niet de schaalvergroting van grondgebied en infrastructuur is sturend voor de structuurvisie, maar de reactie daarop. Utrecht zet in op het bewaken en verstevigen van de kwaliteit van de dagelijkse leef- en ontmoetingsruimte. De 28 miljoen bezoekers per jaar vinden deze vooral in de historische binnenstad, maar de kleine schaal is ook karakteristiek voor veel woonwijken. Van de vier grote steden heeft Utrecht verreweg de meeste eengezinswoningen.

Ook bij de recente nieuwbouw in Leidsche Rijn is dit uiteenleggen van de stad in overzichtelijke fragmenten herkenbaar. De stad groeit, maar men

gaat er niet van uit dat de belevingswereld van de burgers zich zal hechten aan de hele agglomeratie. Het mentale referentiekader blijft de kleinschalige, oude stad. In de planning is de opvatting dat de aaneenschakeling van fragmenten niet langer onder een centrale regie kan vallen, dominant. De gebieden variëren immers qua ouderdom, functie, dynamiek en eigendomssituatie. Door zoveel mogelijk ruimte te bieden aan particuliere initiatieven, ontstaan mogelijkheden om in deze lappendeken de stedelijke enclaves nog verder te accentueren. Daardoor zal de fragmentatie binnen de stadsregio verder doorzetten, totdat de stad nauwelijks nog als zodanig herkenbaar is.

In de dynamiek van globale ontwikkelingen vertrouwt de stad op haar gunstige ligging. Een competitieve strategie lijkt nauwelijks voorhanden. Het tweede hoofdstuk in de structuurvisie is getiteld 'Wat komt er op Utrecht af?' Groot ontstaat hier als het ware vanzelf. Dynamiek komt van buiten. Dat biedt volop de gelegenheid om vanuit de stedenbouwkundige dienst in te zoomen op enkele specifieke gebieden. De aandacht gaat voorlopig vooral uit naar Leidsche Rijn en het Stationsgebied. Centraal staat de idee dat de burgers het gevoel moeten hebben in een kleinschalige, overzichtelijke wereld te leven.

Op stedelijke schaal experimenteert de stad als het ware met de strategie die de filosoof Rüdiger Safranski toeschrijft aan personen. In zijn boekje *Hoeveel globalisering verdraagt de mens?* beschrijft hij de benauwende invloed van globalisering op onze dagelijkse belevingswereld.¹ Omdat de economische, politieke en culturele invloed van globalisering onontkoombaar is, vertonen mensen volgens hem vluchtgedrag. We doen in ons dagelijks leven alsof de buitenwereld, met alle ecologische en ethische vraagstukken, niet bestaat. Anders zou het immers onmogelijk zijn om ons op ons gemak te voelen in onze eigen leefwereld, die we zo aangenaam mogelijk proberen in te richten. Utrecht past deze strategie toe op de schaal van de stedelijke agglomeratie.

Welke stad? In zo'n context is het de vraag hoe de jury van de Rietveldprijs te werk moet gaan. Bij deze prijs ligt de nadruk immers op de betekenis die een object toevoegt aan de stad. Maar aan welke stad? Of beter gezegd, aan welke stedelijke enclave? En is een bijdrage aan een enclave altijd ook een bijdrage aan de stad als geheel? Kan een gebouw ook bijdragen aan de leefkwaliteit van de stad, terwijl, of juist omdat het zich losmaakt van de omringende enclave?

Bij de start van de werkzaamheden kreeg de jury een lijst met bijna tachtig projecten die in de afgelopen twee jaar opgeleverd zijn. Een kaart van Utrecht, waarop de locaties aangegeven waren, ontbrak aanvankelijk. Daardoor misten ze al bij aanvang hun ruimtelijke setting. Alleen op basis van foto's is het immers onmogelijk om de bijdrage van een gebouw aan 'de stad' te beoordelen. Toen de kaart alsnog gemaakt was, bleek het werkterrein een stuk overzichtelijker te zijn. Binnen het stadslandschap van Utrecht concentreerden de meeste projecten zich in delen van Leidsche Rijn, Papendorp, de Uithof en twee binnenstedelijke woongebieden. Dan zijn er losjes verspreid over de randen van de binnenstad nog enkele interventies te vinden, vaak in de vorm van uitbreidingen en verbouwingen. Verreweg het grootste deel van de stad kent blijkbaar geen urgente ruimtelijke opgaven.

Vervolgens heeft de jury gezamenlijk, dan wel individueel, alle projecten bezocht. Er tekende zich na deze bezoeken een helder beeld af. De meest gewaardeerde projecten zijn gerealiseerd in gebieden waar op een of andere wijze een duidelijke regie gevoerd wordt: De Uithof en grote delen van Leidsche Rijn. Het denken in termen van kleinschaligheid is hierbij bepalend voor de werkwijze. De kwaliteitsbewaking richt zich op de architectenkeuze en op de wisselwerking van zijn ontwerp met de omgeving. Deze inzet vertoont overeenkomsten met de vraag naar de bijdrage van een gebouw aan de beleving en bruikbaarheid van de stad. Blijkbaar ontstaat deze niet vanzelf



Volkstuinencomplex
Groenewoud, Papendorp
Foto Jan Derwig
←

Paper Dome
→



vanuit het individuele of particuliere initiatief.²

De jury heeft in haar beoordeling vervolgens een aantal thema's toegevoegd, die de relatie tussen gebouw en stad specificeren. Daarbij is gekozen voor thema's die in potentie het karakter van de enclave kunnen overstijgen. Zo zijn de hechting aan het landschap en de koppeling aan de infrastructuur bij de selectie betrokken. Ook de impact van objecten op de toegankelijkheid en beleving van de publieke ruimten van de stad zijn benadrukt in de gesprekken over de projecten.

Leidsche Rijn: stedelijkheid bouwen De jury is unaniem in haar waardering voor de wijze waarop het nieuwe stadsdeel Leidsche Rijn gestalte krijgt. Daarin verschilt ze van mening met de twee voorgaande jury's. Deze bekritiseerden immers het gebrek aan verbindingen, collectieve voorzieningen en collectieve ruimten, het suburbane karakter, de mono-functionaliteit, de versnippering en de staalkaart van *mainstream* architectuur.

Nu steeds meer delen bebouwd raken, krijgen langzaam maar zeker de contouren van het stedenbouwkundige plan gestalte. Dan valt op hoe intelligent de randvoorwaarden die vooraf aan de stedenbouwkundigen zijn opgelegd, omgezet zijn in ruimtelijke kwaliteiten. Bovendien zijn deze benut om de eenzijdigheid van het woningbouwprogramma te

differentiëren. Zo is in Terwijde een baan die niet bebouwd kan worden vanwege de onderliggende leidingen, getransformeerd in een brede groene zone. Deze verheldert de oriëntatie, vormt een prachtige openbare ruimte en biedt plaats aan wandel- en fietspaden. Een ander voorbeeld is het waterwingebied, een midden in de woonwijk gelegen weidse vlakte. Bedrijventerreinen zijn niet behandeld als *no go areas*, maar opgenomen in de wijk, door bijvoorbeeld woonbuurten direct met een bedrijventerrein te verbinden met bruggetjes, wandel- en fietspaden. In het strategisch gelegen Papendorp is de bewerking van het landschap met de volkstuinen een verrijking voor het hele stadsdeel.

In het centrumgedeelte van Parkwijk zijn enkele fragmenten uit het vroegere landschap benut voor het differentiëren van de sfeer: een sloot, een rij wilgen en enkele fragmenten van een boomgaard. Knap is dat juist deze vervreemde, uit hun oorspronkelijke context gelichte elementen, het nieuwe centrum een alledaagse, vertrouwde schaal geven, zonder te vluchten in nostalgie. De jury waardeert het, dat in Leidsche Rijn niet alleen het autogebruik de inrichting van de infrastructuur en openbare ruimte bepaalt, maar dat het gebied, naarmate de bouw vordert, steeds meer uitnodigt tot wandelen en fietsen.

De selectie van maar liefst zeven projecten in

Leidsche Rijn ziet de jury als de oogst van een zorgvuldige, continue regie die vooral herkenbaar is op het niveau van het ensemble. De regie is daarnaast gericht op het bewerkstelligen van samenhang tussen de verschillende fragmenten van de wijk en op het relateren van de wijk aan de regionale netwerken. De zorgvuldigheid waarmee de overgangen tussen private en openbare ruimte zijn behandeld, voorkomt verder een fragmentatie binnen de buurten en wijken.

Er is in de verschillende woontypologieën gezocht naar gradaties tussen individualiteit en collectiviteit. Alleen in Vleuterweide, waar ervoor gekozen is deze regie volledig achterwege te laten, en waar geëxperimenteerd is met zogenaamde dorpse woonvormen, ontstaat een enclave waar buitenstaanders niets te zoeken hebben. Het private leven speelt zich hier direct af op en aan de straat. Daardoor roept dit gedeelte meer associaties op met een traditionele, stadse volksbuurt, dan met een dorp waar elk huis juist beschikt over een eigen erf.

Het realiseren van voorzieningen in een stadsdeel in opbouw is een hachelijke onderneming. Hiervoor is een even aantrekkelijke als slimme oplossing gevonden. De Paper Dome, ontworpen door de Japanse architect Shigeru Ban, is oorspronkelijk als tijdelijk theater gebouwd voor een manifestatie op een andere nieuwbouwlocatie, namelijk IJburg. Nu heeft de witte koepel een tijdelijke plek gekregen

Centrum Parkwijk
→

Universiteitsbibliotheek
Utrecht
→ →

Universiteitsbibliotheek
Utrecht
↓



temidden van de bouwactiviteiten. Dit paviljoen, geheel opgebouwd uit gerecyclede materialen, is de eerste schuilplaats voor culturele initiatieven. De Dome biedt plaats aan ongeveer 250 mensen.

Binnen het stadsdeel heeft het Deense bureau Vandkunsten opdracht gekregen om 260 woningen te bouwen. Bij deze omvang is het mogelijk om een enclave te ontwikkelen met een eigen karakter dat hier onder meer werd ontleend aan de verweving met het nieuwe landschap. De waterpartijen dringen de woonbuurt binnen, maar grenzen niet aan de achtertuinen. De ecologische oevers zijn voor publiek toegankelijk. Binnen een eenvormig, maar niet eentonig vocabulaire is een buurt met verschillende woningtypen opgezet. Kenmerkend zijn de serres, die in afwisseling met de donker beplate gevels de aaneenschakeling van woningen een sculpturale kwaliteit verlenen.

Van een heel andere orde is het iets verderop gelegen 800 meter lange blok van Dkv architecten dat de overgang van het park naar het centrumgebied markeert. Grote, ruime entreehallen vormen hier de overgang tussen stadsstraat en privé-woning. In de uitgekiende materialisering en in de plattegronden is de tegenstelling tussen voor- en achterkant goed benut.

Het aangrenzende centrumgebied is ontworpen door awg architecten. De vraag is of het mogelijk is om de architectuur van de voorzieningen in een nieuw stadsdeel te verbijzonderen, zonder in allerlei vormen van decorbouw te verzanden. Awg koos voor het andere uiterste en componeerde een samenhangend geheel met de typologie van uiterst simpele bakstenen gebouwen met schuine daken: het cliché van het huis en geborgenheid. Maar door het formaat van dit bekende volume uit te vergroten en de blokken schijnbaar losjes bij elkaar te zetten ontstaat een flexibel ensemble, dat allerlei functies kan opnemen en tegelijk de publieke ruimte vormt. Parkeergarage, school en winkels (met dubbelhoge verdieping achter de pleinwand) staan zo eensgezind bij elkaar. Het Vlaamse bureau nam



Demkabrug

met deze uitwerking van het centrumgebied met succes afstand van het voorliggende, in hun ogen te fragmentarische, stedenbouwkundige plan.

De vroegere polder Papendorp, ingeklemd tussen woonwijken, snelwegen en kanaal, is getransformeerd in een bedrijventerrein. Uit het nieuwe landschap, ontworpen door West 8, komen de zes volumes omhoog, die samen het kantoor van Cap Gemini vormen. Het ontwerp komt van een gelegenheidscombinatie, bestaande uit de Architecten Cie./Frits van Dongen met Veenendaal Bocanet + Partners. Het gebouwencomplex is gepositioneerd ten opzichte van de grootschalige infrastructurele netwerken en het uitzicht vanuit het gebouw op het Amsterdam-Rijnkanaal is prachtig. Er is intelligent gebruik gemaakt van de twee lagen van het landschap, die samen de onderlegger vormen voor een nieuw type werklandschap. Het parkeren vindt overdekt plaats op het oorspronkelijke polderniveau, onder het nieuwe artificiële landschap. Lichte welvingen in het nieuwe maaiveld begeleiden de automobilist van de snelweg naar dit terrein. Lopend van de auto naar de entree vindt de bezoeker z'n route langs patio's en binnentuinen. Ook het plein voor de entree ligt in een kom, uitgesneden uit het nieuwe maaiveld. De routing, het entreegebied en de hal, die de verschillende kantoor-



Kantoorgebouw Cap Gemini, Papendorp

volumes sierlijk verbindt, hebben de allure van een publiek gebouw.

Op nog geen twee kilometer afstand ligt het metalen pompgebouw van Bosch Architects. De vloeiende vormtaal is meer dan een modieuze gril en verhaalt hier over de functie van gebouw en omgeving. Dit is een van de vele infrastructurele projecten, die in Leidsche Rijn als architectonische opgaven zijn behandeld.

Dit loont de moeite, zoals ook te zien is bij de Prins Clausbrug, ontworpen door u n Studio. Deze verbindt Papendorp met Kanaleneiland en het stadscentrum van Utrecht en is een aanwinst voor het dagelijkse stadsleven. Op een mooie zomerdag wandelen de werknemers in de lunchpauze naar de brug om uit te kijken over het Amsterdam-Rijnkanaal. Fietzers en voetgangers stoppen om door het dek heen de schepen door het water te zien snijden. Het is een brug die tegelijkertijd plein is: verkeers- en verblijfsruimte. Eronder ligt nog een verrassing: daar krult de aanlanding naar binnen, waardoor als het ware een tribune voor een openluchttheater ontstaat. Vanaf de snelweg is de brug herkenbaar als de verbindende schakel tussen het oude en het nieuwe Utrecht. Daarmee is u n Studio er in geslaagd om een brug te bouwen die op alle schaalniveaus van de stad betekenis heeft: een bijdrage aan het 'vieren' van de stad.

Van een geheel andere orde is de Demkabrug. Deze geeft volgens Holland Rail Consult juist doelbewust uitdrukking aan de snelheid van het spoorwegnetwerk dat zich onttrekt aan elke relatie met de context. Inzet is om de brug als element in het internationale treinverkeer vorm te geven. De stevige boogvorm contrasteert met de naast gelegen oude, spoorbrug en preludeert op de toevoeging van nog een spoorbrug in de toekomst.

De wil tot vorm Zeven keer is de Rietveldprijs nu uitgereikt. Drie keer is de prijs gegaan naar een gebouw dat deel uitmaakt van de Universiteit Utrecht. Dat zegt zonder meer iets over de continue kwaliteit van de Universiteit als opdrachtgever, al jaren vertegenwoordigd door Aryan Sikkema. Deze weet bij elk afzonderlijk gebouw met een doordachte architectenkeuze steeds verder de collectie hoogwaardige architectuur uit te breiden. Maar De Uithof is meer dan een verzameling van gebouwen. De universiteit heeft, gesteund door de gemeente, vanaf het moment dat ze zelf de regie over de eigen bouwactiviteiten kreeg, gewerkt binnen de kaders van het oorspronkelijk door OMA/Art Zaaier ontwikkelde stedenbouwkundige plan. Dat geeft, naarmate er meer gebouwen bij komen, samenhang aan de collectie en verbindt het gebied met het omringende stadslandschap.

De door Wiel Arets architect & associates ontworpen universiteitsbibliotheek (annex parkeergarage) vormt letterlijk en figuurlijk een hoeksteen bij de verdichting van het centrumgebied. Op het eerste gezicht is het een naar binnen gekeerd, gesloten rechthoekig volume met een zwijgzame, introverte presentie. De helder transparante glasgevels, die – overigens vaak ten onrechte – de expressie zijn van een open, publiek gebouw, ontbreken. Alleen voor ingewijden is in de terughoudende gevels de opbouw van het interieur, met de nadrukkelijk aanwezige boekendepots, zichtbaar. De entree is nauwelijks gearticuleerd op straatniveau. Toch is de jury unaniem van mening dat dit gebouw de Rietveld-

prijs verdient. Juist omdat het gebouw aantoont dat architectuur ook een autonoom domein heeft. De jury ziet dit publieke gebouw, dat zeven dagen in de week toegankelijk is, als een ode aan de architectuur en aan de wetenschap.

Bij binnenkomst opent zich een opeenvolging van ruimtes, bereikbaar via een reeks van trappartijen. Ze vormen als het ware het voorportaal van de weidse perspectieven die het vergroten van kennis kan bieden. In de ruimte hangen de zwarte boekendepots als schatkamers, die om verder onderzoek vragen. Deze zwevende depots werken mee aan het vorm geven van de intelligente aanschakeling van ruimtes. Nergens zijn de boeken ver weg en een gedeelte is beschikbaar in de vrij toegankelijke boekenkasten. Alles is er op gericht om de beschikbare kennis tot zich te nemen. Er heerst rust en concentratie in de vele studieruimtes. Ondanks de eenduidige kleur- en materiaaltoepassing is er geen sprake van monotonie. Steeds zijn de studieruimtes anders georiënteerd. Alleen de balies onderscheiden zich door het felle oranjerood en de zachte kunststof materialen.

De beperking die Arets zich opgelegd heeft in materiaal- en kleurkeuze gaat ver. Het organische motief dat verwerkt is in de betonnen depots, komt terug als patroon in de gezandstraalde glazen gevels. Door de begrenzing van de vlakken zo rustig mogelijk te houden, gaat alle aandacht naar de ruimtes daarbinnen. Opvallend is dat deze ruimtes, hoe verschillend ook van afmetingen, het gevoel geven exact juist gedimensioneerd te zijn. Nergens ontstaat het gevoel van overmatige of betekenisloze ruimte. Op niveau +1 sluit het gebouw aan op het stelsel van binnenstraten, dat oude en nieuwe gebouwen in De Uithof met elkaar verbindt.

Dit gebouw is geen letterlijke bijdrage aan het beperken van de verdere fragmentatie van de stedelijke regio. Toch is het binnen de recente Nederlandse architectuurproductie een van de krachtigste voorbeelden van een gebouw dat met succes weerstand biedt tegen de vervlakkende werking van

globalisering. Het is een onmiskenbaar eigentijds, uniek en plekgebonden gebouw. Het is innovatief qua ruimtewerking en constructie. De bibliotheek is een praktisch voorbeeld van de wijze waarop kennisontwikkeling het inzicht in de werkelijkheid kan vergroten. Niet als doel op zich, maar als middel om de plaats van het individu ten opzichte van het grotere geheel te bepalen. Het is zonder meer in alle opzichten een heel mooi gebouw.

Esthetiek is volgens Rüdiger Safranski onvoldoende krachtig om de hedendaagse werkelijkheid fundamenteel te veranderen. Toch onderschat hij niet het belang van de esthetiek en de kunsten. Safranski: 'De 'esthetische opvoeding van de mens' was een defensief concept. Het wendde zich tot de paar enkelingen die meer willen dan werken, consumeren en functioneren; die de 'mensheid' in zichzelf willen ontwikkelen – allereerst op het proeftoneel van de kunsten en later misschien ook in de rest van het leven. Als defensief concept voor een klein aantal mensen is het nog altijd actueel. Van de kunst kun je leren hoe belangrijk inperkingen zijn en hoe belangrijk het is om grenzen te trekken. Het is de wil tot vorm die een streng afgebakende betekeniszone schept, die we vervolgens kunst noemen en van de rest van het dagelijks leven onderscheiden. Kunstwerken die deze naam verdienen zijn formeel gesloten en maken juist daarom de ervaring van een open weidsheid binnen een strikte begrenzing mogelijk. Ze vertonen volheid binnen de begrenzing en kunnen daarom een leerschool zijn voor een leven dat zijn tijd niet wil verdoen.' ³



Fotografie Rietveldprijs 2005

Frank Hanswijk



Holland Rail Consult Demkabrug



avg architecten Centrum Parkwijk



Wiel Arets architect & associates Universiteitsbibliotheek

Architecten Cie./Frits van Dongen met Veenendaal Bocanet + Partners Kantoorgebouw Cap Gemini



DKV architecten Woningbouw Terwijde



UN Studio Prins Clausbrug



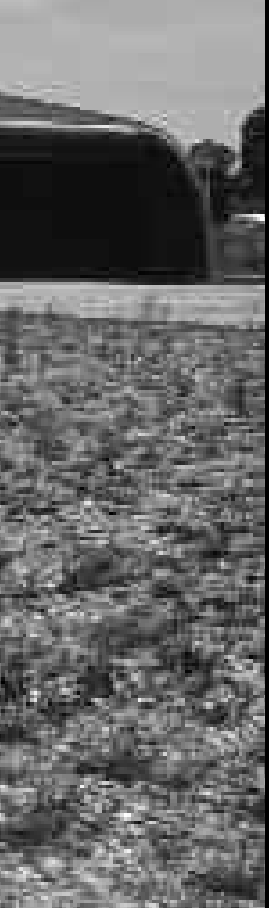
Shigeru Ban Paper Dome



Vandkunsten Woningbouw Terwijde



Bosch Architects Waterpompstation

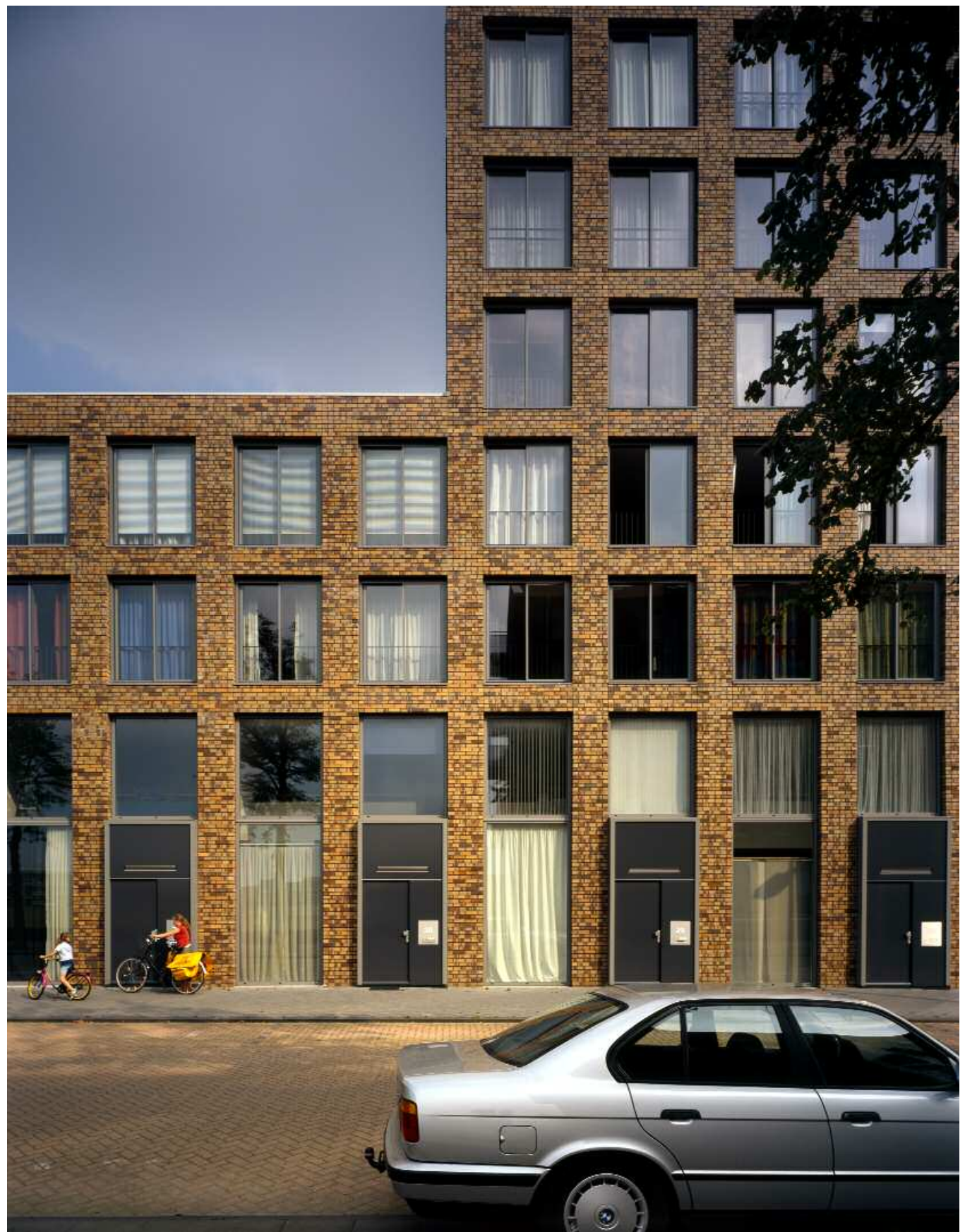






















Esthetiek als vorm van politiek

Roemer van Toorn

Hoofd *Projective Theory Berlage Institute* en Ph.D. onderzoeker TU Delft (*Berlage Chair*)

HOE Zouden we de ARCHITECTUUR VAN ONZE DYNAMISCHE TIJD IN HAAR BEGINSTADIUM KUNNEN BESCHERMEN TEGEN VOORTIJDIG FORMALISME EN BURGERLIJKE PERFECTIE.¹

Gerrit Rietveld

EEN GEBOUW MOET KARAKTER HEBBEN, CONFLICTSITUATIES OPROEPEN. ER MOET IETS GEBEUREN WAAROVER JE GAAT NADENKEN. HET MEEST VERSCHRIKKELIJKE IS ALS ER EEN SOORT NEUTRALITEIT HEERST.²

Wiel Arets

Een raadselachtige zwarte doos Op afstand ziet de bibliotheek op de campus van de Universiteit Utrecht er ondoordringbaar uit. Een grote zwarte, rechthoekige doos nestelt zich in alle raadselachtigheid en eenvoud tussen de vele verschillende gebouwen van de Uithof. Door zich te manifesteren als zwarte massa schept hij rust en orde in de uiterst rommelige context van de campus. Niets verradt op voorhand dat we hier te maken hebben met een bibliotheek. De puurheid en perfectie van het volume verbaast, net zoals de rechthoekige monoliet die tussen de apen in de woestenij belandt in de film *2001 A Space Odyssey* van Stanley Kubrick. Het grote zwarte volume van de bibliotheek imponeert, roept eerder vragen op dan dat het antwoorden geeft. Het is geen gebouw dat het denken van de beschouwer of gebruiker invult. Het zegt niet: 'Kijk, ik ben een bibliotheek!' maar het is, net als het boek, een machine die je provoceert verder op ontdekking te gaan. Wanneer je het gebouw beter leert kennen, begrijp je dat het zwarte beton de statische boekencollectie herbergt en dat achter het glas van de gevel de activiteiten van de gebruikers schuilgaan. Maar er is meer aan de hand dan wat deze eerste lezing van massieve boekenwolken met transparante leesruimten vertelt.

Autonomie In haar rapport stelt de jury zich terecht de vraag hoe een gebouw ook kan 'bijdragen aan de leefkwaliteit van de stad, terwijl, of juist omdat, het zich losmaakt van de omringende enclave.' Volgens de jury toont de prachtige bibliotheek van Wiel Arets aan dat architectuur ook een autonoom domein heeft dat met succes weerstand biedt tegen de vervlakkende werking van globalisering. Ik onderschrijf het argument van de jury dat de syntax van de architectuur – ofwel de esthetiek – als complex geheel van materiaal, vorm, programma, beeld, kleur, plan, sectie en gevel in staat is het leven positief te beïnvloeden. Ik vraag mij alleen af of het autonome domein van de bibliotheek een kunstwerk is zoals de jury dat definieert met de

woorden van Rüdiger Safranski: 'Kunstwerken die deze naam verdienen zijn formeel gesloten en maken juist daarom de ervaring van een open weidsheid binnen een strikte begrenzing mogelijk. Ze vertonen volheid binnen de begrenzing en kunnen daarom een leerschool zijn voor een leven dat zijn tijd niet wil verdoen ...'.³ Wat Safranski zegt over autonomie is op het eerste gezicht van toepassing op de bibliotheek, maar het verhaal is nog niet rond, we hebben ook andere codes nodig om deze raadselachtige zwarte doos op waarde te schatten.

Het internationale architectuur debat

In Amerika is een hevig academisch debat losgebarsten tussen kritische architecten die zich verzetten tegen de status-quo en postkritische architecten die zich resoluut willen engageren met een samenleving vol kapitalistische verrassingen. Kritische architecten zoals Tadao Ando en John Pawson verzetten zich tegen een cultuur van consumptie door de inzet van minimale symmetrische en abstracte composities, een beperkt palet aan materialen en het elimineren van decoratie. Het probleem van kritische architectuur – zoals ook die van Peter Eisenman bijvoorbeeld – is echter dat deze zichzelf in een eigen geïsoleerde wereld opsluit waar alleen de criteria van de vorm of de schoonheid of de waarheid van het medium tellen. Deze architectuur wil architectuur zijn en niets anders. Deze architecten van de negatie volgen het advies van de filosoof Adorno dat wanneer de alledaagse wereld corrupt is de esthetische ervaring maar één ding kan doen: zich distantiëren van de werkelijkheid om een pure esthetische belofte te garanderen. De sociale functie van kunst is het hebben van geen functie, zou Adorno zeggen. Deze negatie van de werkelijkheid moet in het politieke veld energieën van weerstand en rebellie opwekken.

Volgens Robert Somol en Sarah Whiting⁴ moeten we niet langer onze vingers branden aan hete (kritische) architectuur, maar zogenaamde *projective*

*practices*⁵ opstarten die *cool* zijn. In plaats van de werkelijkheid te lijf te gaan met standpunten a-priori zoals de kritische architectuur dat doet, analyseren *projective practices* de feiten en hopen ze in het maakproces van een project microbeslissingen te nemen die op zeer concrete en specifieke wijze een project transformeren. Niet een visie op, maar een passie voor de realiteit is maatstaf. Niet wat architectuur is, maar wat architectuur kan doen, is de centrale vraag. *Projective* architectuur pleit dan ook voor een terugkeer naar de dagelijkse ervaring, instrumentaliteit en functionalisme, voor een pragmatisch en technisch handelen dat rekening houdt met de interdisciplinaire invloeden die een rol spelen in de totstandkoming van een project. De paternalistische gerechtigheid die de architectuur zo lang heeft achtervolgd is voorbij. Architectuur mag weer ‘alleen’ mooi zijn, en we hoeven geen ‘sorry’ meer te zeggen meldt Robert Somol⁶. De BasketBar van NL architecten – die in 2003 is gehonoreerd met de Rietveldprijs – getuigt van een soortgelijke inspirerende *projective* aanpak. Tegenover het succes van de markt vol *lifestyles* zoals die van het New Urbanism in Amerika – of de successtory van architect Sjoerd Soeters en Rob Krier in Nederland – wil de *projective practice* een andere minstens zo succesvolle *lifestyle* ontwikkelen. In plaats van tegen het systeem in te werken en zo in de marge te belanden, nestelt de *projective practice* zich juist in het systeem. Medeplichtigheid aan het systeem wordt niet als een probleem gezien, maar juist als de enige mogelijke kans op succes. Terwijl de *projective practice* uitmunt in zijn analyse van kritische architectuur, is zij uiterst vaag over wat ze politiek nu precies wil.⁷

Op zoek naar een derde weg voorbij

consensus Het probleem van de autonomie als kritisch commentaar op de samenleving en het omarmen van de alledaagse leefwereld door de *projective practice* is dat beide – weliswaar met een geheel eigen esthetiek – consensus genereren.

Het idee dat autonome architectuur het collectieve leven verbetert door het creëren van een afstandelijke ruimte gericht op individuele meditatie is niet slecht, getuige de fragmentatie en vervlakking van ons bestaan, maar de status-quo veranderen of er in interveniëren, doet het niet. Eigenlijk zouden de vrijheid en gelijkheid van een autonome esthetische sfeer moeten wordt getransformeerd in een collectieve vorm waar het niet langer draait om de verschijningsvorm maar om het belichamen van wat Jacques Rancière *living attitudes* noemt die zich manifesteren *in the materiality of everyday sensory experience*⁸. De gemeenschappelijke en alledaagse ervaringen in de samenleving moeten verweven worden met de afstandelijke esthetische kwaliteiten die alleen autonome architectuur kan produceren. Je zou dit een derde weg kunnen noemen, ofwel een vorm van onderhandelen tussen de vrijheid en de gelijkheid die de autonomie voorstaat en wat de *projective practice* met zijn aandacht voor alledaagse ervaringen en sensaties voorop wil stellen.

Wanneer we deze twee ogenschijnlijk tegengestelde domeinen met elkaar verweven, kunnen we niet langer spreken van consensus, maar ontstaat er een hoge mate van wat Rancière ‘dissensus’ noemt. Consensus is een zaak van de politie zegt Rancière. De politie (en justitie) is ervoor om de orde te handhaven en stelt regels op om een uit de hand gelopen situatie zo snel mogelijk te normaliseren. Dissensus daarentegen is een politieke gelegenheid die iedereen uitdaagt zich steeds opnieuw te positioneren in het dagelijkse veld van de ervaring. De kwaliteit die een antagonistische constellatie bereikt is er een van coalities en tegengestelde termen. Het is deze derde weg, die Jacques Rancière *the politics of aesthetics*⁹ noemt, die ook terug te vinden is in het werk van Wiel Arets en in dat van Gerrit Rietveld, waarnaar ook deze prijs is vernoemd. Deze beide architecten creëren vormen van dissensus, die verschillende inzichten en ervaringen – een esthetiek van ruimtelijke meningsverschillen in het gebruik – mogelijk maken.



Universiteitsbibliotheek Utrecht

SOCIALE EN MENSELIJKE
EISEN ZOULDEN EVENGEOED
ALS MACHTSUITDRUKKING
HET DOEL VAN DE
ARCHITECTUUR TE BUITEN
KUNNEN GAAN. HIERMEDE
ZOU WEL DE MENS GEDIEND
WORDEN, MAAR NIET DE
ARCHITECTUUR GESTERKT.¹⁰

Gerrit Rietveld

ALS ARCHITECT OPEREER IK
IN HET VERLENGDE VAN DE
MAATSCHAPPIJ, NIET ALS
IEMAND DIE KRITIEK OP DE
MAATSCHAPPIJ LEVERT.
ARCHITECTEN, KUNSTENAARS
EN SCHRIJVERS REPRESen-
TEREN WAT ER IN DE
SAMENLEVING AAN DE HAND
IS. IK DENK DAT JE ALS
ARCHITECT ONDERDEEL BENT
VAN EEN MAATSCHAPPIJ DIE
STEEDS VOORUIT WIL, STEEDS
OP ZOEK IS NAAR NIEUWE
DENKBEELDEN.¹¹

Wiel Arets

Esthetiek als vorm van politiek Architectuur kan natuurlijk geen parlementaire politiek bedrijven. Ruimtelijke constellaties kunnen geen stemadvies afgeven, laat staan boodschappen over de sociale en/of de politieke situatie van problemen overdragen. Architectuur is politiek, juist door de afstand die zij inneemt ten opzichte van deze functies en door de manier waarop ze dingen met haar esthetische syntaxis zichtbaar maakt of onzichtbaar laat door specifieke articulaties zoals oriëntatie, suggesties van beweging, richtingen en concentraties. Architectuur beïnvloedt met haar manier van distribueren het sensorium van zijn, van voelen, horen en spreken dat in zijn geheel de atmosfeer en sensatie van een ruimtelijke constellatie bepaalt.

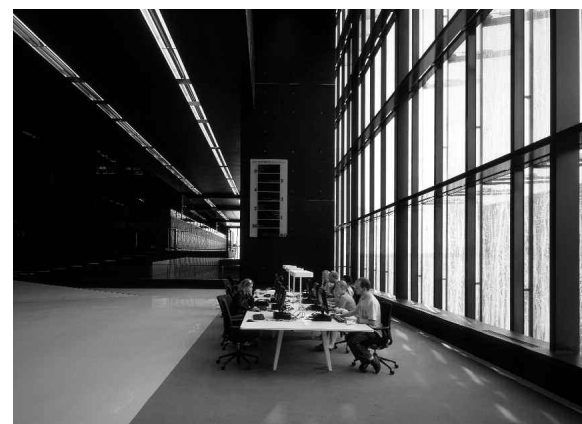
Deze esthetiek als vorm van politiek kan gerealiseerd worden door een continu proces van grensoverschrijdingen zoals ook toegepast door Bertold Brecht in het Epische theater, in de films van Jean-Luc Godard, in het Surrealisme en bijvoorbeeld de Dogma films van Von Trier en Vinterberg.

Door een montage van tegenstellingen wordt de pathetisch-emotionele perceptie van de beschouwer gebroken. Opeens is het publiek in staat op een afstandelijke, zelfobserverende manier te komen tot een reflectief proces van wat Brecht permanente educatie noemt. Door politieke educatie te combineren met het plezier van cabaret of musical, komen allegorieën over Nazi-macht terecht in een vers over bloemkolen in het Epische theater van Brecht.

De voornaamste procedure van een esthetiek als vorm van politiek bestaat uit het samenstellen van de mogelijke ontmoetingen die leiden tot een conflict tussen heterogene elementen. Het conflict dat tussen de heterogene elementen ontstaat, moet een breuk in onze perceptie veroorzaken, om zo een zekere geheime connectie van nieuwe mogelijkheden, verborgen in de alledaagse realiteit, te onthullen.

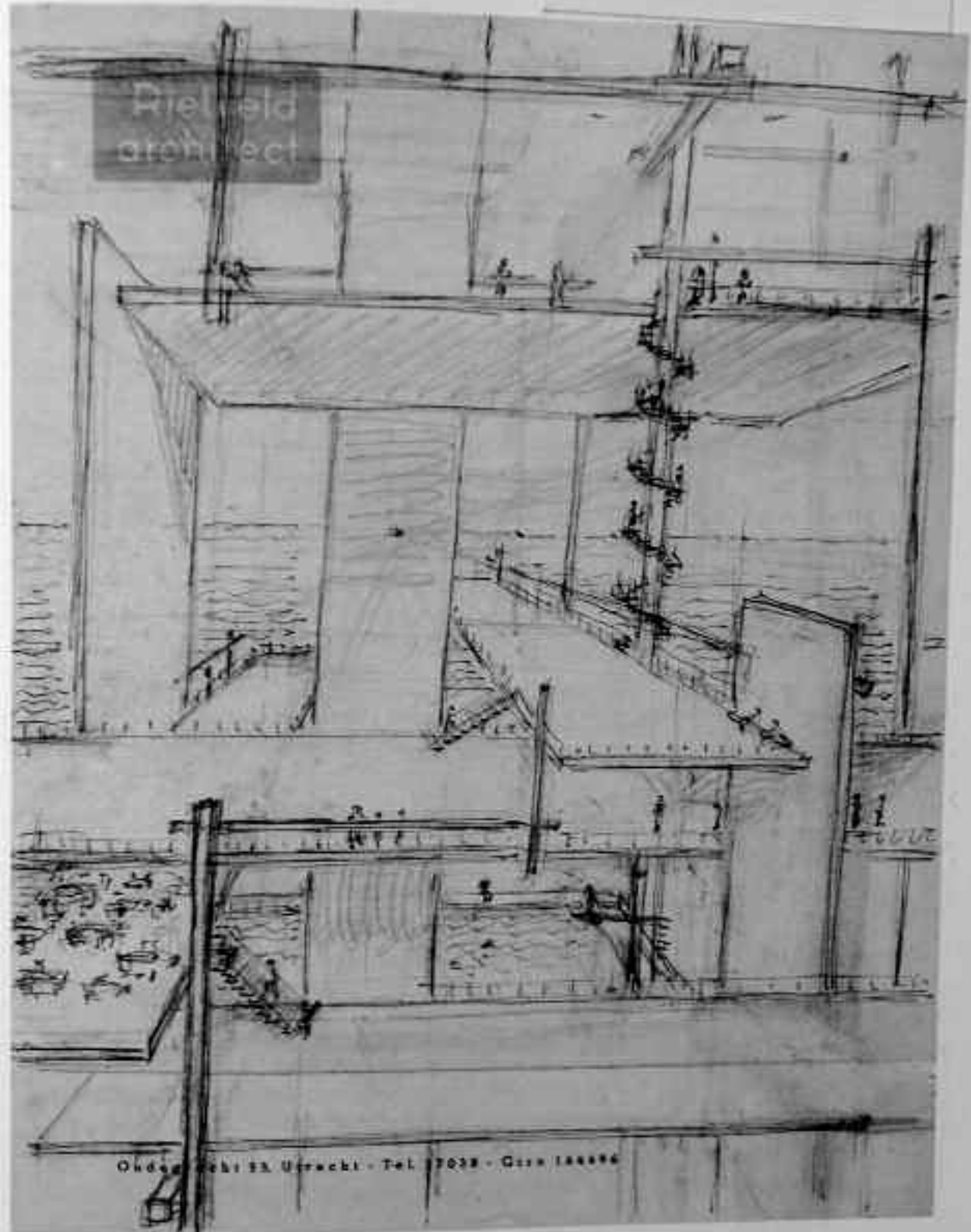


Universiteitsbibliotheek Utrecht



Universiteitsbibliotheek Utrecht

'Schets voor hoogbouwproject,
1964' uit: Frits Bless,
Rietveld, 1888-1964.
Een biografie, Amsterdam/
Baarn, 1982, p. 203





‘Een vorm die denkt’

Het Rietveld Schröder huis – kleurvol, open en binnen informeel – lijkt in eerste instantie uit een geheel andere wereld te komen dan Arets zwarte, gesloten en massieve bibliotheek. Echter, schijn bedriegt. Het werk van Arets getuigt niet alleen van een zelfde intelligente aaneenschakeling van ruimtes, een weelde aan soberheid, functionaliteit en eenvoud zoals we dat kennen van Rietvelds Nederlands Paviljoen in Venetië, de villa in IJpendam, het huis in Heerlen en de Kunstacademies in Amsterdam en Arnhem, maar het werk van Arets en Rietveld getuigt naar mijn idee ook van heterogene samenvoegingen vol dissensus.

32

In verschillende publicaties van Arets wordt verwezen naar het werk van de cineast Jean-Luc Godard. Cinema is voor Godard een vorm die denkt. Dit in tegenstelling tot televisie die niets toont behalve als men ervan overtuigd is dat hetgeen men ziet al gedefinieerd is. Het is deze affirmatie, zegt Godard, ‘where there’s no longer anything to see: neither reality nor image.’¹³ Mensen hebben het kijken verlerd, als makers moeten we daarentegen het publiek een sleutel aanreiken waardoor ze weer gaan zien.

De methode die Godard hiervoor gebruikt, de coëxistentie van juxtaposities, combinaties van fascinatie en weerzin, van leegte en liefde, vrijheid en consumptie en vele andere conjuncties, moet de kijker uitdagen nieuwe verbindingen te leggen. Het moet de kijker een sleutel bieden om beeld en tekst actief te interpreteren. ‘Men moet niet een wereld scheppen, maar de mogelijkheid tot een wereld’, zegt Godard. Voor Godard zijn de beelden dus niet wat ze zijn. Door de zichtbare wereld spookt ‘de mogelijkheid tot een andere wereld. (...) De mogelijkheid tot een wereld.’ De beelden zijn daarom niet mooi, niet in hun schoonheid, hun vastheid of hun volkomenheid, maar juist in hun transparantie, breekbaarheid en potentialiteit.

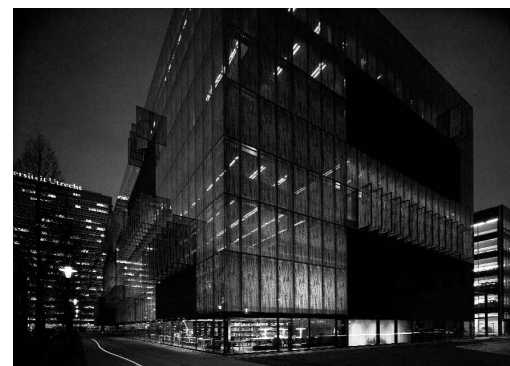
Waar het in essentie om gaat in het werk van Godard, en naar mijn idee ook in het werk van

Arets en Rietveld, is dat er een type ruimte kan ontstaan dat nabuurschappen kent; verbindingen van een klein stukje met een ander komen tot stand op een ‘oneindig’ aantal mogelijke manieren. Dit is een vorm van esthetische distributie die niet zozeer geïnteresseerd is in de dingen zelf (de vorm of het programma van eisen) maar in wat zich tussen en door de dingen als gebeurtenis afspeelt. Ze is op zoek naar ervaringen die de achterzijde van de representatie tonen, uitmonden in een situatie van dagelijkse presenties waar de daadwerkelijke ervaringen in een open situatie elkaar in dialoog ontmoeten.

De gevolgen van een dergelijke positie in de architectuur zijn niet mis. Voor architectuur betekent het dat je in plan en sectie moet ontwerpen, dat vorm en programma, gevel en interieur, route (infrastructuur) en volume, materiaal en kleur, kijken en voelen, rationaliteit en subjectiviteit, representatie en presentie, ervaring en object, de specifieke situatie en ‘universele’ principes, niet los van elkaar mogen worden begrepen. Niet het object zelf maar het geheel van relaties, ofwel ensembles, is waar het om draait in deze architectuur. Aan de hand van de prijswinnende bibliotheek van Arets in Utrecht zal ik nu enkele essentiële dimensies van deze esthetiek als vorm van politiek bespreken.

A/ Ruimtelijk denken

Rietveld maakte tijdens zijn vakantie aan het Italiaanse Como-meer in 1964 schetsen voor hoogbouw-projecten (zie afbeelding). In deze ‘denkmodellen’¹⁴ zien we dat ruimte geen middel is ‘...om een bouwmassa te kunnen maken (dit was de lust van iedere architect in die dagen), maar de begrenzing van de ruimte moet middel worden om de ruimte waar te maken.’¹⁵ Rietveld stelt een ruimte samen van horizontale en verticale vlakken die over en in elkaar schuiven waardoor er een continue ruimte van verschillende relaties ontstaat, ontsloten door een route van verschillende trappen en programma’s. De gelijkenis-



Universiteitsbibliotheek Utrecht

DOOR DE BEGRENZING
VAN HET ONBEGRENSDE
WORDT DE WAARHEID
WERKELIJKHEID.
AL WORDT LEEM GEBRUIKT
TOT VORMING VAN HET
VAATWERK, IN WAT ER NIET
IS, LIGT DE BRUIKBAARHEID;
DAAROM VOORDEEL
DOENDE MET WAT ER IS,
MAAKT MEN GEBRUIK VAN
WAT ER NIET IS.¹²

Gerrit Rietveld

HET BESTE DAT JE IN EEN
DERGELIJKE SITUATIE KUNT
DOEN IS EEN AANZET GEVEN
TOT ‘COMBINATORISCH
DENKEN’, ZOALS ÉÉN VAN
MIJN FAVORIETE FILOSOFEN
PAUL VALÉRY HET OMSCHREEF.
HET DENKEN VAN VALÉRY
GAAT OVER EEN WERELD
WAARIN HET ENE EN HET
ANDERE SAMEN IETS
OPLEVEREN. DAARIN IS DE
PERSOON DIE HET LEEST
HET BINDMIDDEL. NIET
ALLEEN DATGENE WAT JE
VOORGESCHOTELD KRIJGT,
MAAR DE VERSCHILLENDE
COMBINATIES DIE JE
WORDEN AANGEREIKT,
MAKEN DATGENE, WAT HIJ
COMBINATORISCH VERMOGEN
NOEMT, MOGELIJK.¹⁶

Wiel Arets

sen met het interieur van de bibliotheek in Utrecht zijn opvallend.

Wat we aan deze schets kunnen zien is dat Rietveld net als Arets veel waarde hecht aan het denken vanuit een ruimtelijk interieur en hoe de route door het gebouw alle ruimten – vaak door ingenieuze visuele koppelingen en inzet van mini-male middelen – met elkaar verbindt. ‘Niet de complexiteit van de vorm, maar de complexiteit van de inhoud’¹⁷ is waar het om gaat zegt Arets. Rietveld zou zich kunnen vinden in deze uitspraak van Arets. ‘De zakelijke architectuur moet niet slaafs voldoen aan bestaande behoeften, ze moet ook levensvoorwaarden onthullen. Ze moet niet zijn constatering, maar intensieve ervaring der ruimte.’¹⁸ Kortom het gaat Arets en Rietveld om het scheppen van voorwaarden in de ruimte en niet het definiëren ervan.

B/ Op het scherpst van de snede Gerrit

Rietveld wilde de architectuur en het leven bevrijden van de klassieke architectuur. ‘De wanden dragen niet meer, zij zijn tot steunpunten teruggebracht. Hierdoor ontstaat een nieuwe, open plattegrond, totaal verschillend van de klassieke, daar binnen- en buitenruimte elkaar doordringen,’¹⁹ zegt Van Doesburg over het Rietveldhuis. Klassieke architectuur geeft aan wat de plaats van de mens is, zij disciplineert het leven, echter de moderne architectuur kan de mens zijn plaats als individu ten opzichte van de leefwereld verhelderen. De nieuwe architectuur is een bevrijdende architectuur die de mens de gelegenheid geeft tot vrije ontplooiing van zijn ‘ik’, vindt Rietveld.

Nu we een stuk verder zijn in de geschiedenis weten we inmiddels dat dit geloof in totale transparantie vele beperkingen en illusies kent, maar waarin Arets en Rietveld overeenstemmen, is dat ze beiden betekenis genereren op het snijvlak waar verschillende ruimten elkaar ontmoeten. Een reeks van nabuurschappen ontstaat op het scherpst van de snede tussen binnen/buiten, rust/beweging,

route/werkplek, abstractie/alledaagsheid, institutie/gebruik, grond/lucht, leegte/volheid, etc.

C/ Tijd – ruimte sensorium Toen Wiel Arets werd rondgeleid door de directeur van de Nationale Bibliotheek in Berlijn van de architect Hans Scharoun vertelde hij Arets dat deze bibliotheek in veel films figureert, zoals in *Der Himmel über Berlin* van Wim Wenders. De bibliotheek van Scharoun inspireert tot interessante films omdat het een complexe leefwereld binnen haar domein realiseert. Veel mensen hebben elkaar in de bibliotheek van Scharoun ontmoet, zijn hier verliefd geworden en vermelden zelfs in hun huwelijksaankondigingen dat de bibliotheek de ideale plaats is om een partner te ontmoeten.

Wat Arets boeiend vindt, is dat een bibliotheek, waar je naar toe gaat om een boek te lezen, communicatie mogelijk maakt zonder dat de mensen met elkaar praten. Dit proces heeft alles te maken met de manier waarop mensen elkaar bekijken en bekeken worden. Deze observatie verheldert dat het Arets niet gaat om een autonome wereld die zich verzet tegen het leven, maar juist een architectuur die het leven mogelijk maakt.

De weelde van de soberheid – om met Rietveld te spreken – van de architectuur van Arets verloochent dus niet het gewone leven maar activeert het juist door een beroep te doen op de alledaagse sensibiliteit van de gebruiker. Architectuur moet volgens Arets vertellingen mogelijk maken, maar niet op een lineaire manier. Het moet het verhaal niet zelf vertellen: ‘They should be narratives that can change every day and every hour while remaining within the emotional world of the themes chosen by the architect. Architecture should be a multi-interpretable phenomenon without dogmas.’²⁰

De architect Arets maakt van de bezoeker in de bibliotheek een cameraman. De bezoeker loopt door het gebouw en ziet dingen door de manipulatie van de route. Op de begane grond komt de bezoeker binnen in een bescheiden ruimte, ziet

links van de ingang het café en terras, voelt zich onmiddellijk thuis (nergens in Utrecht is de cappuccino tenslotte zo goed als hier) en wordt nieuwsgierig naar wat hem of haar te wachten staat.

De monumentale trap neemt de bezoeker mee naar het hart van het gebouw. Door het gebouw te betreden ontvouwt zich een ritueel dat veel gelijkennis vertoont met het vinden van de geheime code waarmee een klassieke juwelendoos kan worden ontsloten. De vloer als glimmende grijze loper – die steeds breder wordt naarmate men dieper in het gebouw komt – neemt de bezoeker mee naar het hart van de bibliotheek.

34 Eenmaal aangekomen in het centrum van informatie worden we geconfronteerd met een enorme leegte die tot het dak reikt. Opeens ontdekt de bezoeker dat deze bibliotheek helemaal niet massief is, maar open en transparant, dat je je beweegt tussen de machtige zwarte wolken met miljoenen boeken. De constructie van de route is schijnbaar simpel, maar dat kan alleen maar omdat je een aantal ingrepen niet meteen ziet. De route in het gebouw is de route van de cameraman in de film.

Het gewone alledaagse leven in al zijn optimisme en mogelijkhedenzin wordt door Wiel Arets ten volle uitgebuit door een beroep te doen op de onbewuste lichamelijke en sensuele motoriek die iedere bezoeker hanteert om zijn plaats te vinden in de bibliotheek. Dat de bibliotheek zwart is, geeft zekerheid en rust, juist omdat het direct ons onderbewustzijn aanspreekt. 'It's a very, very close and difficult thing to know why some paint comes across directly onto the nervous system and others tell you a story in a long diatribe through the brain', zegt de schilder Francis Bacon.

Met het effect van het zwart en het grijs in de bibliotheek komt Wiel Arets verdomd dicht in de buurt van wat Rietveld bedoelt met kunst: 'Kunst is niet hetzelfde als schoonheid... Schoonheid is bevrediging van persoonlijke sympathie. Kunst bedoelt zuivere waarneming als grondslag van

bewustwording – oefening en ontwikkeling van ons onderscheidingsvermogen – tot de groei van onze zintuigen door specialisatie. Een kunstwerk is geen schepping in de zin van iets maken wat voorheen niet bestond, maar het vastleggen van een klaarder aanvoelen der realiteit, door beschouwing met in hoofdzaak één onzer zinnen. Bij het zien onderscheiden we door middel van drie zinnen: 1) kleuren zien (rood, geel, blauw) 2) vormen zien (bol, vlak, hol) 3) ruimte zien (buiten, binnen, tussen). Dit laatste ons doen te beleven en maat te geven is het doel der bouwkunst.' ²¹

D/ Vervreemdingstechniek Met A/ Ruimtelijk denken, B/ Op het scherpst van de snede en C/ het Tijd-ruimte sensorium komen we een heel eind in de goede richting van de derde weg; er wordt ruimte gecreëerd voor een uitwisseling van inzichten, maar hoe nu exact heterogene conflicten een andere mogelijke wereld en een andere interpretatie van het gebruik activeren, is nog niet met zoveel woorden gezegd. Bertold Brecht zei eens: 'Would it not be easier for the government to dissolve the people and elect another?' ²² Hiermee gaf Brecht aan dat het volgen van de publieke opinie, die van gemakzuchtige en opportunistische keuzen niet afdoende is. Het gaat er om, zowel in het theater als in de architectuur, een ander publiek te creëren.

Naar mijn idee kan men alleen conventionele patronen van gewoonte transformeren als men bereid is een extreme positie in te nemen. We kunnen echter de functies die we gewend zijn niet verloochenen. Immers op basis van wat we gewoon zijn herkennen we de wereld en voelen we ons er thuis. Wat Brecht voorstelt – in plaats van de bestaande functies omver te kegele – is de *Umfunctionierung* van de bestaande functies door een techniek van vervreemding.

Wat goed is aan de bibliotheek in Utrecht, is dat het gebouw op geen enkele manier kan worden geclassificeerd door de beschouwer, het is een vreemd raadselachtig gebouw terwijl alles functio-

neert als vanouds. Het gebouw roept meer vragen op dan het antwoorden geeft. In die zin is de bibliotheek een vorm die denkt. Door de vervreemdende effecten van de abstractie, het zwart, het grijs, het rood en de fotoprint in het beton en op het glas, lijkt het net of de beschouwer beland is in een detective-roman waar ieder toevallig feit of object werkt als een aanwijzing voor een mogelijke moord.

De meest gewone dingen worden in een film opeens tekens (het keukenmes thuis op het aanrecht associëren we niet met een moord. Een groot mes in een film is bij voorbaat een moordwapen) en ieder teken leidt naar een ander teken, door het verlangen te zien en te weten wat er aan de hand is. Deze psychoanalyse van het kijken (Walter Benjamin) gaat niet alleen op voor film maar speelt zich ook af in de bibliotheek van Utrecht.

De vervreemdingstechniek van de thriller kan worden gecombineerd met de techniek van montage. In de montage wordt de logica van de fantasie geprikkeld door te experimenteren met de verbinding tussen twee beelden. In Arets bibliotheek wordt echter weinig gebruik gemaakt van het montageprincipe (in tegenstelling tot de bibliotheek van OMA in Seattle). De bibliotheek van Arets benadrukt eerder de leegte zoals we die kennen uit de film *Dogville* van Lars von Trier, waar de witte krijtlijnen op het zwarte asfalt in abstractie en essentie aangeven hoe het dorp eruit ziet en de foto's van kunstenaar en fotograaf Thomas Demand.

De foto's van Demand zijn beelden van afwezigheid. Mensen die eens de plek bevolkten ontbreken in de foto's van Demand van misdaadlocaties. Een foto gebaseerd op deingangshal van een seriemoordenaar laat alleen een corridor zien en zelfs het bijschrift vertelt niet dat het de corridor is van een seriemoordenaar. De actie is uit het beeld verdwenen. Demands intrigerende mysteries stellen vragen over dingen die niet in het werk zelf aanwezig zijn. Het zet aan tot denken en ontleent zijn kracht aan de blijvende onzekerheden die in het werk opdoemen.

Arets bibliotheek functioneert net zoals de foto's van Demand. Het is een architectuur zonder bijverschijnselen, het ontbreekt aan menselijke sporen en toevoegingen. Net zoals je in de fotografie het punt moet vinden waarmee het verhaal van de foto tot leven komt, komt de bibliotheek in Utrecht pas in beweging als het in bezit genomen wordt door de boeken en de mensen. De beweging van het leven geeft het gebouw kleur. Het gebouw zelf is monochroom. Het gebouw vult het leven niet in, maar nodigt het uit. De onbeweeglijke raad-selachtigheid van de structuur doet je hart sneller kloppen. Het is een gebouw als zwart schoolbord dat vol verwachting wacht op de sporen van het leven.

Als je goed kijkt zie je dat Demands foto's van dagelijkse locaties gemaakt zijn in modellen van papier. Ieder detail dat zou kunnen verwijzen naar hoe iets in elkaar zit is aan het zicht onttrokken. Net zoals de details ontbreken bij de leuning in de bibliotheek van Arets. Hoe de leuning vast zit aan de vloer zie je niet. Muren, ramen en deuren lijken koud tegen elkaar aan te zijn gezet zonder een intermediair van ingewikkelde aansluitingen. Vloeren en plafonds zijn behandeld als pure vlakken. Camera's, kabels, verlichting, airconditioning en andere attributen die het totale beeld kunnen verstoren zijn aan het zicht onttrokken. Het gaat om de abstractie, de puurheid van het materiaal, de constructie en het volume, de rauwheid van het zwart, om het provoceren van het mysterie van het leven.

Met de techniek van vervreemding houdt de overeenkomst met Rietveld op. Dat wil zeggen, Rietveld zou nooit vervreemding inzetten om in een werk conflicten te genereren. Rietveld gebruikt nieuwe vormen, ruwe materialen en details om zich radicaal te verzetten tegen de burgerlijke tijd en luidt een nieuwe tijd in – maar de voyeuristische conditie die Wiel Arets in een gebouw wil bereiken, is hem vreemd.

E/ Andere programma's Surfen op de golven van het laatkapitalisme is niet langer een methode om te komen tot alternatieven, zelfs niet als we de vele heterogene tegenstellingen die het kapitalisme rijk is tegen elkaar uitspelen. Datgene wat onderdrukt wordt – wat geheim blijft – moet nu boven tafel komen en bij voorkeur uitmonden in progressieve oplossingen. Dit betekent dat architecten en opdrachtgevers hun sociaal-maatschappelijke taak niet kunnen veronachtzamen. Architectuur betekent ook het ontwikkelen van andere programma's tegen de stroom in van de waan van de dag.

Wat de architect en de opdrachtgever in Utrecht hebben begrepen is dat de klassieke functie van de bibliotheek als publieke ruimte in onze geprivatiseerde samenleving belangrijker is dan ooit. In ons informatietijdperk van digitalisering, consumeren en verdere individualisering wordt het belang van de publieke sfeer onderschat. Terwijl mensen op allerlei mogelijke manieren proberen de publieke ruimte opnieuw uit te vinden, annexeert en controleert de commercie de van oorsprong vrije publieke ruimte. De meeste ontwerpbeslissingen worden bepaald door koopgedrag en bestedingsruimte in plaats van keuzevrijheden die van belang zijn in andere domeinen.

De bibliotheek als publieke instelling kan bij uitstek andere vormen van vrijheid aanbieden; investeren in ontmoetingen die onafhankelijk van alleen maar winst kunnen floreren. Ook Barnes & Noble boekverkopers in Amerika hebben begrepen dat mensen meer willen dan alleen maar kopen. In hun winkels kun je de nieuwste boeken en tijdschriften in alle rust bekijken en zelfs meenemen naar hun coffeeshop met uitzicht over de stad of ze bestuderen in een lekkere sofa zonder meteen te moeten kopen.

De essentie van een bibliotheek is niet alleen maar het documenteren en toegang bieden tot informatie. In een bibliotheek gaat het om plekken waar je kunt lezen. Een bibliotheek is een sociaal centrum met een veelheid aan verantwoordelijkheden. Met de bibliotheek in Utrecht investeert

onze samenleving niet alleen in een geavanceerd distributiecentrum vol digitale informatie die naar verschillende private domeinen stroomt, maar maakt zij ook ruimte voor een rijk publiek domein, vrij van commerciële belangen.

Met deze tekst heb ik geprobeerd aan te geven dat er een methode van de esthetiek als vorm van politiek bestaat. Dat we ook in de geschiedenis van de architectuur, zoals die van Gerrit Rietveld, vele aanknopingspunten kunnen vinden voor een dergelijke praktijk. Ik hoop dat ik duidelijk heb kunnen maken dat de bibliotheek van Arets exemplarische aanknopingspunten biedt om deze derde weg verder uit te bouwen. Terwijl deze bibliotheek zich autonoom manifesteert in architectonische termen, onderdrukt zij de autonomie van de esthetiek door te investeren in het alledaagse ruimte-tijd sensorium dat zo gewoon is voor ons. Die ogenschijnlijke paradoxale combinatie van distantie ten opzichte van het alledaagse en de omarming van het gewone leven, levert constant inspirerende conflicten op in de bibliotheek. Terwijl de kritische en de postkritische architectuur door normering en vele technocratische regels consensus genereert, probeert Arets in zijn gebouwen steeds weer een progressieve dissensus te generen die uitgaat van een nooit op te heffen conflict.



Niet afbeelden maar verbeelden

Architectuurfotografie in Nederland/Robbert van Venetië

Sloterhof-flat, Osdorp, Amsterdam. Foto Cas Oorthuys, ca. 1960



Paleis voor Volksvlijt, Amsterdam

Foto Pieter Oosterhuis, ca. 1865



Tournooiveld met Mauritshuis, 's-Gravenhage

Foto Alexandrine Tinne, 1861



Oudeschans, Amsterdam

Foto Jacob Olie, 1863

Architectuurfoto's zijn meestal saai want ze zijn zo voorspelbaar. Het werk van veel vakfotografen toont nog de meeste overeenkomsten met de bekende kiekjes in een familiealbum. Daarop is het altijd feest en als er niemand jarig is zijn we wel op vakantie. Iedereen lacht en het is altijd mooi weer. Net zo min als deze familiekiekjes representatief zijn voor de levens van de mensen die erop staan, geven de meeste architectuurfoto's een waarheidsgetrouw beeld van de afgebeelde gebouwen. In de gedachten van veel architectuurfotografen (en natuurlijk hun opdrachtgevers) schijnt de zon ook altijd en wel het liefst van alle kanten tegelijk. Gebouwen zijn geheel nieuw en schoon, er ligt nooit afval op de stoep en er staan geen fietsen.

De mens moet in dit soort beelden genoeg nemen met een bijrolletje, dat van schaalaaanduiding. Met behulp van speciale lenzen en camera's wordt de ruimte geboetseerd tot wat men wilde dat zij zou zijn maar vaak niet is geworden. Als dit mechanische en optische gereedschap niet afdoende werkt, is er altijd nog de (digitale) beeldmanipulatie om thuis alles verder te perfectioneren. Het resultaat zijn dodelijk saaie foto's die ook nog eens een vertekend beeld geven van het onderwerp. Ze lijken slechts als bewijs te dienen dat wat er ooit op de wervende perspectiefftekeningen stond ook echt gebouwd is en vergelijkbaar is met de kunstreproductie.

Hoe heeft het toch zo ver kunnen komen met de architectuurfotografie? Was het vroeger ook al zo en waren er geen beeldmakers die alternatieven aanreikten? Ze waren er zeker. Er zijn immers sinds de uitvinding van het medium ook prachtige beelden van de gebouwde omgeving gemaakt. Deze hebben in mijn ogen telkens enkele gemeenschappelijke kenmerken. Zo bekommerden de makers zich slechts weinig om de reproductieve waarde van hun beelden, maar werkten ze vanuit een eigen artistieke overtuiging naar foto's met een eigen autonome beeldende kwaliteit. Bovendien hadden deze makers voeling met de contemporaine ontwikkelingen in beeldende kunst en architectuur.

Foto's van de gebouwde omgeving zijn zo oud als de fotografie zelf. De vroegste fotografische opnamen van pioniers als Niépce, Daguerre en Fox Talbot hadden noodgedwongen de gebouwde omgeving als onderwerp. De onbeweeglijke en in de buitenlucht staande gebouwen leenden zich bij uitstek voor het nog weinig lichtgevoelige materiaal. Zo vergde de foto die Niépce in 1827 maakte van het uitzicht uit het raam van zijn huis een belichtingstijd van acht uur. Ook Daguerre's oudst bewaard gebleven opname (1839) was een uitzicht uit zijn Parijse woning en daarmee een stadsgezicht. Zodra de belichtingstijden het toelieten, richtte de foto-

grafie zich echter vooral op het portretgenre, mede omdat daguerreotypieën unicasten waren en dus kostbaar. Pas met de komst van het negatief – eerst vervaardigd van papier en daarna van glas – ontstond de mogelijkheid in oplage af te drukken. Toen werd ook de gebouwde omgeving een populair onderwerp.

De eerste Nederlandse fotografen met oog voor de gebouwde omgeving waren amateurs als Alexandrine Tinne, Eduard Isaac Asser en Jacob Olie. Zij maakten vooral stadsgezichten in hun woonplaats. Klassieke voorbeelden zijn Tinne's verstilte blik op het Tournooiveld in Den Haag (1861) en Olies regenachtige gezicht op de Oude Schans in Amsterdam (ca 1865). In de loop van de jaren vijftig en zestig van de negentiende eeuw en mede dankzij de snel verbeterende techniek van het glasnegatief gingen ook professionele fotografen zich richten op de gebouwde omgeving. Eerst waren ze vooral uit Duitsland afkomstig, waar al vroeg beroepsopleidingen bestonden. Gaandeweg de eeuw kozen echter ook steeds meer Nederlanders voor het beroep van fotograaf. Pieter Oosterhuis en Johannes Kramer behoorden tot de eersten die veel architectuurfotografie in opdracht maakten. Zij kozen nu naast het stadsgezicht ook afzonderlijke gebouwen tot onderwerp. Enerzijds was er een markt aan het ontstaan voor souvenirs, foto's van de belangrijkste gebou-



Woningbouw
Zaanstraat/Hembrug-
straat/Oostzaanstraat
(architect Michel de
Klerk), Amsterdam
Foto Bernard Eilers,
ca. 1920



Groenmarkt,
's-Gravenhage
Foto Maria Hille,
1861



Oudezijds Achterburgwal
Foto George Hendrik
Breitner, 1894–1898

wen van een stad, anderzijds werd de fotografische afbeelding van bestaande gebouwen een gebruiksvoorwerp voor ingenieurs, waarbij de civiele ingenieurs hun bouwkundige collega's iets voor waren.

Maria Hille is vooral bekend door het feit dat ze de eerste architectuurfoto maakte die – als echte afdruk – werd opgenomen in een bouwkundig tijdschrift, een 'portret' van het middeleeuwse stadshuis van Middelburg, gepubliceerd in *Afbeeldingen van oude Bestaande Gebouwen* in 1859. Maar zij maakt ook prachtige stadsgezichten, zoals haar blik op de Haagse Groenmarkt uit 1861. Pieter Oosterhuis was veruit de meest productieve fotograaf van zijn eeuw, zeker waar het de gebouwde omgeving betreft. Hij maakte talrijke als souvenirs bedoelde stadsgezichten van diverse Nederlandse steden, die in series werden uitgegeven, bijvoorbeeld als stereofoto. Maar ook volgde hij de grote infrastructurele projecten van zijn tijd, zoals de aanleg van spoorwegen, meestal in opdracht.

Met de uitvinding van het halftoon rasterprocédé was een laatste horde voor de verspreiding van architectuurfoto's genomen, doordat het mogelijk werd tekst en foto gelijktijdig te drukken. Vanaf ongeveer 1900 zouden foto's meer en meer een rol gaan spelen in architectuurtijdschriften, maar ook op ansichtkaarten.

Tegen het eind van de negentiende eeuw waren de fotografische benaderingswijzen van afzonderlijke gebouwen enerzijds en het stadsgezicht anderzijds ver uit elkaar gegroeid. In Berlijn had Albrecht Meydenbauer de exacte afbeelding van een gebouw zover doorgevoerd, dat aan de hand van zijn zogenaamde *Messbilder* gebouwen geheel in tekening konden worden gebracht. Anonieme fotografen hanteerden de camera's met speciale groothoeklenzen vanaf precies berekende standpunten. Deze gortdroge methode was vooral bedoeld als documentatie van bestaande oudere gebouwen en dus met name een instrument voor de monumentenzorg.

Omstreeks dezelfde tijd, begon de Nederlandse schilder George Hendrik Breitner met fotograferen. Net als in zijn schilderijen en tekeningen waren het stadsgezicht en het stadsleven in zijn foto's de centrale thema's. Hij was vooral geïnteresseerd in het veranderende stadsbeeld en de dynamiek van het dagelijkse leven en permitteerde zich een grote vrijheid ten opzichte van de conventies van de fotografische techniek. Waar Meydenbauers exacte methode een soort eindpunt vormt in de objectieve afbeelding van het afzonderlijke gebouw, vormt Breitners persoonlijke benadering van zijn omgeving een hoogtepunt in de subjectieve weergave van het stedelijk 'weefsel'.

In dezelfde tijd dat Breitner als amateur fotografeerde, ontstond de beweging van de kunstfotografie. Deze ageerde tegen de devaluatie van het artistieke niveau en vond de (vak)fotografie vercommercialiseerd en verworpen tot een massaproduct. De architectuur behoorde tot de populairste onderwerpen, getuige bijvoorbeeld de enorme productie van prentbriefkaarten rond 1900. Hoewel het meestal vakfotografen betrof, noemden de aanhangers van deze stroming zich graag amateurs, in de letterlijke betekenis van liefhebbers. Net als Breitner waren ze in hun stadsgezichten niet zozeer geïnteresseerd in gedetailleerde informatie in scherpe beelden, maar vooral in de minder materiële aspecten van de gebouwde omgeving, met de nadruk op 'sfeer'. Paradoxaal genoeg lieten de kunstfotografen zich meer dan eens leiden door traditionele schilderkunstige compositieschema's, terwijl Breitner stilistisch juist onbevangen werkte.

Vooraanstaande Nederlandse kunstfotografen waren onder andere Henri Berssenbrugge en Bernard Eilers. Laatstgenoemde was bovendien de toonaangevende architectuurfotograaf van de eerste dertig jaar van de twintigste eeuw en vooral bekend door zijn foto's van de Amsterdamse School. Als geen ander fotografeerde hij de vroege ontwerpen van architecten als Michel de Klerk en Piet Kramer, variërend van woningbouwcomplexen



Bergkristal

Foto Bernard Eilers, 1923



Cover *De 8 en Opbouw*



Woningbouw Tweede Scheepvaartstraat (architect J.J.P. Oud), Hoek van Holland

Foto Evert van Ojen, 1927



Sloterhof-flat, Osdorp, Amsterdam

Foto Cas Oorthuys, ca. 1960



tot meubels. Ook maakte hij de meeste foto's die werden gepubliceerd in *Wendingen*, het eerste Nederlandse tijdschrift dat ruim baan gaf aan het medium fotografie. Het is niet moeilijk om een van Eilers' foto's uit het kristallen-nummer – het laatste van de jaargang 1924 – te zien als architectuurfoto. Berssenbrugge had ook goede contacten binnen de wereld van de architectuur, in zijn geval met vertegenwoordigers van De Stijl. Niet alleen fotografeerde hij voor hen, hij liet ook zijn atelier in 1921 verbouwen door Jan Wils en Vilmos Huszar.

Ook de opvattingen van de meest veelzijdige architectuurfotograaf van het tweede kwart van de vorige

eeuw, Evert van Ojen, waren geworteld in de traditie van de kunstfotografie. Hoewel aanvankelijk bekend als maker van schilderachtige stadsgezichten, ontwikkelde hij zich in de loop van de jaren twintig tot misschien wel dé architectuurfotograaf van de eeuw. De kwaliteit van zijn werk lag zo hoog, dat hij – hoewel vooral bekend door zijn opnamen van Het Nieuwe Bouwen – ook veelvuldig werd gevraagd door de meer traditioneel georiënteerde architect Granpré Molière en andere vertegenwoordigers van de Delftse School. Hij was vermoedelijk ook de eerste fotograaf die gebouwen 's nachts fotografeerde, ongetwijfeld daartoe geïnspireerd door de transparante gevels van bijvoorbeeld de Van Nelle-fabriek

van Brinkman & Van der Vlugt en het Coöperatiegebouw De Volharding van Buijs & Lürsen.

Voor de Duitser Werner Mantz geldt hetzelfde als voor Van Ojen. Hoewel zijn werk is geworteld in de kunstfotografie, stond hij als architectuurspecialist bekend door zijn opnamen van modernistische architectuur. Samen met Eva Besnyö en later Hans Spies had hij een belangrijke invloed op de Nederlandse fotografie. Kwamen Duitse fotografen in de negentiende eeuw nog uit commerciële motieven naar ons land, nu speelden vooral artistieke of politieke overwegingen een rol.

Besnyö, oorspronkelijk afkomstig uit Hongarije, kwam na een verblijf in Berlijn naar Neder-

land en vond hier aansluiting in de kring van architecten en (grafisch) ontwerpers rond het tijdschrift *De 8 en Opbouw*. Hoewel haar oeuvre op architectuurgebied niet omvangrijk is – haar voorliefde lag veel meer bij de geëngageerde reportage – bevat het enkele van de beste foto's van het Nieuwe Bouwen. Zij was als een van de weinigen in staat soms meer te zeggen over een gebouw door minder te laten zien, getuige bijvoorbeeld haar 'krul van Van Ravesteyn'. In 1936 werd het manifest van de Nieuwe Fotografie gepubliceerd in *De 8 en Opbouw*. Drijvende krachten erachter waren Paul Schuitema, Piet Zwart en Gerrit Kiljan, (grafisch) ontwerpers die van huis uit geen fotografen waren. Ze zetten zich fel af tegen de schilderachtige effecten gebruikelijk in de kunstfotografie. Juist het functionele, mechanische en objectieve karakter van het medium werd door hen benadrukt.

Vormgever Schuitema, hoewel zelf een fervent fotograaf, maakte vaak gebruik van de diensten van Jan Kamman, een fotograaf die van oorsprong kunstschilder was. Uit Kamman's werk spreekt een andere visie dan uit dat van zijn tijdgenoot Van Ojen. Net als Besnyö bleek hij in staat niet alleen de tastbare vorm van het Nieuwe Bouwen af te beelden, maar ook de geest ervan te verbeelden. Heel goed is dat te zien in de foto's die hij, in dezelfde jaren als Van Ojen, van de Van Nelle fabriek maakte. Vooral de experimentele serie dubbeldrukken vormt een hoogtepunt in de Nederlandse fotografie. Of ze een voorbeeld zijn van het 'objectieve' karakter van het medium, zoals de Nieuwe Fotografie nastreefde, is twijfelachtig. In deze tijd begint de fotografie ook een rol te spelen in de reclame, bijvoorbeeld in de fototypografie van mensen als Zwart en Schuitema.

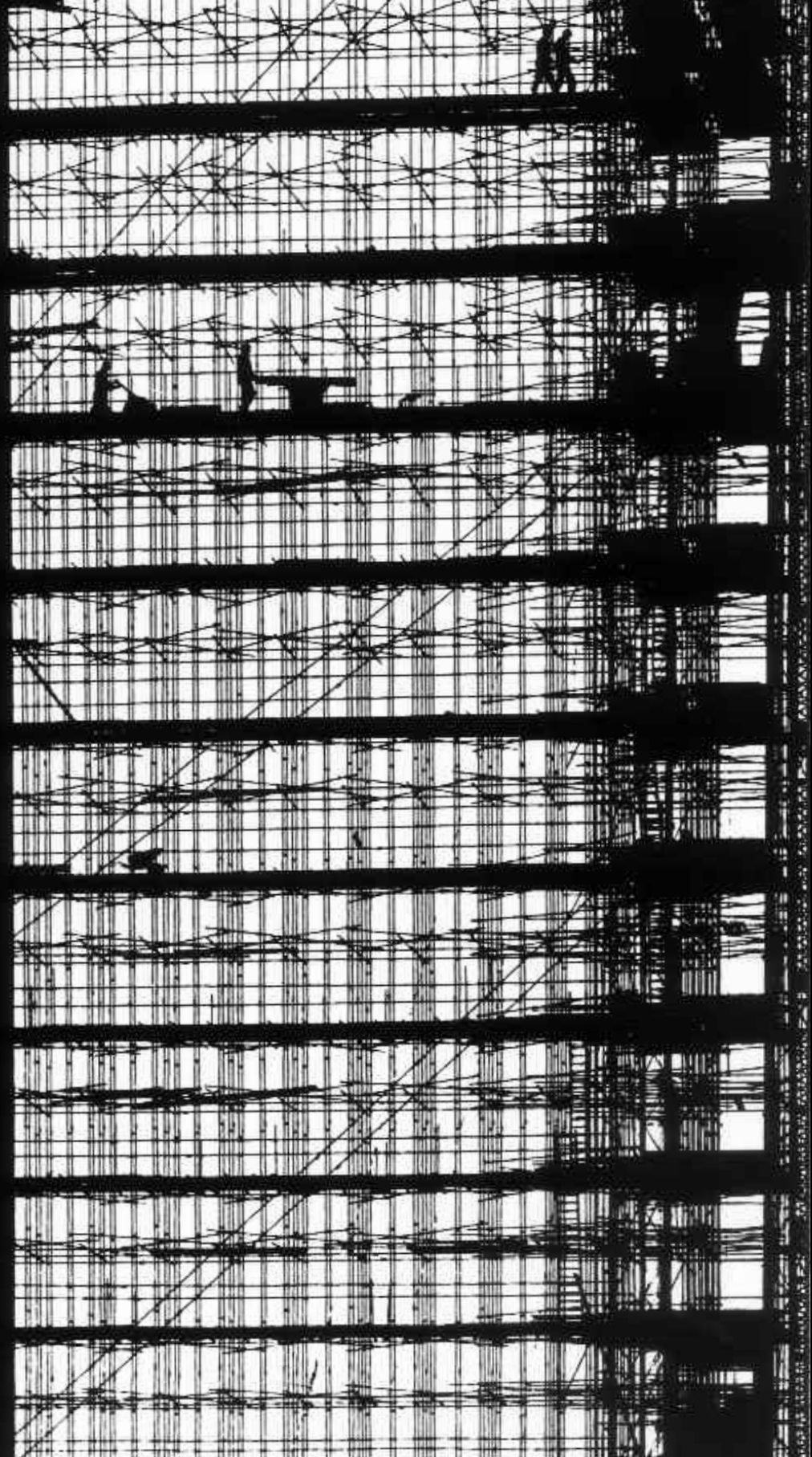
De belangrijkste naoorlogse architectuurfotografen waren opgeleid of reeds actief in de jaren dertig: Cas Oorthuys, Jaap d'Oliveira, eerdergenoemde Hans Spies, Violette Cornelius en niet te vergeten Aart Klein. Cas Oorthuys – net als Jacob Olie in eerste instantie bouwkundige – was al ruim



Coöperatiegebouw
'De Volharding' (architect
J.W.E. Buijs & J.B. Lürsen),
's-Gravenhage
Foto Evert van Ojen, 1927



Hoofdkantoor Philips in
aanbouw, Eindhoven
Foto Aart Klein, 1961





Kantoor Van Leer
(architect Marcel Breuer)
Foto Jan Versnel, 1959
P



44 voor de tweede wereldoorlog werkzaam als fotograaf en ontwerper. Na de oorlog werd hij vooral bekend door zijn talrijke fotoboeken. Direct na de oorlog bezocht hij door de geallieerden gebombardeerde Duitse steden en maakte daar ‘stadsgezichten’ die tot de aangrijpendste uit de geschiedenis van de Nederlandse fotografie behoren.

Opvallend voor de architectuurfotografie die Oorthuys in opdracht maakte is het veelvuldig voorkomen van mensen in zijn opnamen. Als een regisseur maakte hij gebruik van figuranten waardoor zijn foto’s het zo kenmerkende optimistische ‘wederopbouwgevoel’ uitstralen. In feite zijn veel van deze foto’s dus geënceneerd, want een kijkje in zijn negatievenseries toont dat hij zijn ‘modellen’ op verschillende plekken en in verschillende richtingen liet wandelen of fietsen.

Net als Oorthuys is Aart Klein vooral bekend van zijn reportages en fotoboeken en dus niet een echte specialist op architectuurgebied. Zijn foto’s van de gebouwde omgeving – waarin de mens vaak een prominente rol speelt – kenmerken zich door een zeer persoonlijke soms grafische stijl, waarbij de ‘leesbaarheid’ van de architectuur ondergeschikt lijkt. Zijn stadsgezichten roepen soms herinneringen op aan die van Breitner, door de aandacht die hij besteedt aan de aanwezige mensen zonder te ensceneren.

Zoals Oosterhuis het was in de tweede helft van de negentiende eeuw, Eilers in het eerste kwart van de twintigste eeuw en Van Ojen in het tweede kwart, ontwikkelde Jan Versnel zich tot de meest productieve architectuurfotograaf van na 1945. Toen Besnyö na de oorlog haar werkterrein verlegde naar de reportagefotografie, verwees zij architecten vaak naar haar jongere collega. Meer nog dan Oorthuys werd Versnel als echte specialist de fotograaf van de wederopbouw. Zijn stijl was stevig geworteld in de Nieuwe Fotografie, maar als vakfotograaf in dienst van vooral architecten wilde hij zich dienend opstellen. Een goede architectuurfoto moest vooral duidelijke informatie geven over een gebouw. Foto’s met teveel persoonlijke interpretatie – ‘lefkies’ zoals hij ze zelf noemt – schoten in zijn ogen vaak hun doel voorbij. Kenmerkend daarbij is zijn gebruik van donkere *repoussoirs* in combinatie met tegenlicht. Toch zijn het vooral de beelden uit deze laatste categorie die de vergelijking met Oorthuys en Klein kunnen doorstaan en op de lange termijn als beelden interessant blijven.

Met Jan Versnel lijkt een voorlopig einde gekomen aan een historische ontwikkeling. Architectuurfotografen voegden na circa 1965 niet zoveel meer toe en herhaalden vooral zijn aanpak. Ook wanneer men kijkt naar archieven van overheidsdiensten en grote

bedrijven lijkt de ontwikkeling van de fotografie te stagneren. Waar vanaf de negentiende eeuw de beste fotografen werden ingehuurd, kwam het steeds meer voor dat het personeel zelf projecten ging vastleggen, daartoe in staat gesteld door de schijnbaar steeds eenvoudigere fotografische techniek.

Wat in deze tijd binnen de beeldende kunst gebeurde op het raakvlak van fotografie en architectuur was ver verwijderd van de vakpraktijk. Het ging dan om fotografische verslaglegging van acties of performances waarin gebouwen een prominente rol speelden. Zo zaagde Gordon Matta-Clark huizen door, perforeerde hij wanden of muren of sloopte hij stapsgewijs delen van een gebouw. Ons resten nu slechts de foto’s die hij van zijn ingrepen maakte. Ze werden gemaakt vanuit dezelfde doelstelling als de bekende fotografische registraties van Christo’s ingepakte gebouwen en behoren tot de interessantste architectuurfotografie van de jaren zeventig. Ook de fotoregistraties van sommige performances van de kunstenaars Ulay en Abramovic uit deze periode bevatten soms een architectonische component. Bijvoorbeeld *Expansion in Space* en *Interruption in Space* (beide 1977), waarin zij naakt tegen wanden of kolommen rennen die daarbij langzaam worden verplaatst. In *Relation in Movement* (1977) wordt op een vierkant terras een cirkel ‘geschreven’ door er zestien uur onafgebroken



Relation in movement,
(Ulay/Abramovic)
Performance 16 uur
(2.226 circels)
10e Biennale de Paris,
Musée d'art moderne
de la ville de Paris
Parijs, 1977
Foto Ulay/Abramovic,
1977
P + P P



Watertoren Leur
Foto Fons Brasser, 1989

rondjes op te rijden in hun autobusje. Hoewel het fysieke aspect in hun meeste performances centraal stond, speelde zeker het begrip ruimte meer dan eens een belangrijke rol. Ook uit journalistieke hoek komt soms een interessante kijk op gebouwen, bijvoorbeeld tijdens de sloop. Een weliswaar later gedateerd maar erg fraai voorbeeld is de fotoserie die Rien Zilvold maakte van het instorten van een flatgebouw in Roermond.

In de loop van de jaren tachtig was sprake van een ontwikkeling die herinneringen oproept aan de opkomst van de stroming van de kunstfotografie een eeuw daarvoor: fotografie emancipeerde zich als een vorm van beeldende kunst. Er was nu echter geen sprake van een beweging met een manifest of tijdschrift als spreekbuis, zoals bij de Kunstfotografie en de Nieuwe Fotografie. Een nieuwe generatie fotografen positioneerde zich als beeldend kunstenaar en exposeerde autonoom werk in galleries. Het is verleidelijk de vernieuwers van de laatste twintig jaar ook als 'amateurs' (in de ware betekenis van liefhebbers) te kenschetsen zoals eerder in de geschiedenis van het medium. De belangrijkste reden daarvoor is dat zij de wereld om zich heen op een nieuwe, onbevangen manier benaderden, hoewel ze technisch niet onderdoen voor vakfotografen.

Architectuur en stad behoren vaak tot hun

onderwerpen. Zo fotografeerden Wijnanda Deroo en Harry Sengers in hun vroege werk vaak verlaten en verstilde binnenruimtes. Maar ook voor de imaginaire ruimte is plaats, getuige bijvoorbeeld de geësceneerde fotografie van Rommert Boonstra. In zijn atelier bouwde hij op kleine schaal zijn eigen wereld na, waarbij hij in deze theatrale 'kijkdozen' soms afbeeldingen van bestaande gebouwen gebruikte. Ook het landschap en de stedelijke omgeving kregen in deze periode ruime aandacht en de beide genres leken met elkaar te versmelten. Hiervoor dook steeds vaker de term 'stadslandschap' op in plaats van het tot dan toe gebruikelijke 'stadsgezicht'.

Op deze plaats moet ook het Rotterdamse centrum voor fotografie Perspektief worden genoemd. Hoewel er geen sprake was van een beweging op basis van gedeelde artistieke opvattingen, speelde Perspektief door middel van haar tentoonstellingen en publicaties en vooral door het stimuleren van een gedurfd opdrachtenbeleid, een belangrijke rol bij de heropleving van de fotografie in Nederland. Voorbeelden zijn de opdracht *Stadslandschappen/Urban Landscapes* in 1986 en *Wasteland, Landscape From Now On*, de Fotografie Biënnale van 1992.

Tot de eerste Nederlandse fotografen die deze nieuwe stadslandschappen maakten behoren Luuk Kramer, Jannes Linders en Kim Zwarts. Hoewel zij

opdrachten van architecten niet schuwden, zijn hun opvattingen het best terug te vinden in het vrij(ere) werk, waarin onder meer de rol van de foto als informatiebron enerzijds en als zelfstandig beeld anderzijds, aan de orde word gesteld. De begrippen architectuurfoto en stadsgezicht lijken in hun beste werk soms volledig samen te vallen.

Belangrijke impulsen voor de ontwikkeling van de architectuurfotografie komen nog altijd uit de hoek van de beeldende kunst. Fons Brasser, allereerst bekend als tekenaar en beeldhouwer, is als fotograaf onder meer gefascineerd door historische utiliteitsarchitectuur en haar sporen in het landschap. Zijn foto's van watertorens en bunkers zijn wel vergelijkbaar met de typologische benadering van de Duitse Bernd en Hilla Becher, maar in tegenstelling tot hun strenge systematische vormtaal permittiert Brasser zich meer vrijheden. Hierdoor lijkt zijn werk soms aan te sluiten bij de recente traditie van stadslandschappen, maar herinnert het ook aan de Nieuwe Fotografie en haar detailopnamen.

Martin Luijendijk fotografeert documentair, maar gebruikt daarbij soms de mogelijkheden van de technische camera om de beschouwer op het verkeerde been te zetten, bijvoorbeeld door een selectieve scherptediepte te hanteren waardoor de beschouwer gaat twijfelen aan de schaal van de

afgebeelde gebouwen. De onderwerpen die hij kiest lopen uiteen van weidse stadsgezichten tot intieme interieurs van ‘wilde’ volkstuintjes.

Hans Wilschut combineerde aanvankelijk het beroep van vakfotograaf met dat van beeldend kunstenaar. In die laatste hoedanigheid maakte hij ruimtelijk werk waar soms foto's deel van uitmaakten. Tegenwoordig vallen zijn bezigheden als fotograaf en als kunstenaar geheel samen: zijn foto's zijn nu zijn kunst. Veelal vanaf hoge standpunten maakt hij (stads-)landschappen, waarbij de vervreemdende werking van het licht een belangrijke rol speelt. Als er sprake is van digitale beeldmanipulatie gaat het nooit om toevoegen, maar om subtiel weglaten, met ook hier als functie de beschouwer aan het denken te zetten.

Schrijver en beeldend kunstenaar Paul Bogaers lijkt als een dromerige slenteraar door stad en land te reizen. Onderweg ontmoet zijn onbevange blik vreemde situaties of objecten die hij thuisgekomen combineert met verzamelde of gevonden beelden van geheel andere aard. Het resultaat zijn sterk associatieve beelden die iets over het fenomeen ‘stad’ zeggen, net zoals die van Jacob Olie of George Breitner dat al eerder deden.

De stichting Rietveldprijs startte haar activiteiten aan het eind van de jaren tachtig toen de fotografie

Fundering
Foto Martin Luijendijk,
2001



Zonder titel
Foto Paul Bogaers,
1992

van stadslandschappen volop in ontwikkeling was. Met de eerste opdrachten aan Jannes Linders (1991) en Kim Zwarts (1993) maakte zij heldere keuzes – goed passend in het nieuwe opdrachtenklimaat dat in ons land was ontstaan – met als uitkomst twee prachtige series stadslandschappen. De keuze daarna voor Jan Derwig (1995) vormt een trendbreuk, wellicht een hommage aan de klassieke architectuurfotografie van de jaren zestig. Zijn werk is nauwelijks vernieuwend te noemen en kenmerkt zich eerder door gedegen vakmanschap.

De opdrachtresultaten van het jongere duo Daria Scagliola/Stijn Brakkee (1997) en van Ralph Kämena (1999) in de jaren daarna, sluiten weer meer aan op die van Linders en Zwarts. Deze fotografen lijken zich echter minder vrijheden te hebben gepermitteerd in de weergave van de te fotograferen gebouwen dan Linders en Zwarts, met als resultaat beelden die minder blijven hangen in het geheugen. Met de opdracht aan Luuk Kramer in 2001 lijkt echter de ingeslagen weg weer hervonden. Toch staat zijn beste beeld in de publicatie Rietveldprijs 2003: de foto van de BasketBar van NL Architects toont hoe hij als geen ander in staat is een ontwerp in zijn stedenbouwkundige context te plaatsen.

Bas Princen – van oorsprong ruimtelijk ontwerper – kreeg de Rietveldprijs foto-opdracht in dat-

zelfde jaar. Zijn serie springt onder meer in het oog doordat hij het bij vakfotografen zo populaire zonnetje in deze serie geheel negeert. Hij fotografeerde in de avond of nacht, bij het kunstlicht van straatlantarens en natuurlijk het licht dat uit de gebouwen zelf komt. Het gaat hem daarbij niet om het weergeven van een specifieke eigenschap van die gebouwen, zoals bij Van Ojen's Volharding nog het geval was, maar veeleer om de vervreemdende sfeer die het licht veroorzaakt.

Frank Hanswijk maakte de serie voor Rietveldprijs 2005. Zijn werk past geheel in de hierboven omschreven recente ontwikkelingen, maar herinnert tegelijkertijd aan veel ouder werk. In zijn eigen woorden fotografeert Hanswijk gebouwen niet zozeer als objecten maar meer als plekken, door mensen bevolkte plekken om precies te zijn. Zijn architectuurfotografie heeft een reportageachtig karakter waarbij hij enige inscenering niet schuwt. Daarmee herinnert zijn werk aan dat van Cas Oorthuys, van zo'n veertig jaar geleden. Was het destijds een keurig echtpaar dat door een nieuwbouwwijk fietste, nu is het een nonchalante jongen met zonnebril die langs de bibliotheek van Arets loopt. Niet afbeelden, maar verbeelden, daar gaat het om.

'Negative', Voorburg
2003
Foto Hans Wilschut,
2003



47

NMR Laboratorium
Utrecht
(architect UN Studio)
Foto Bas Princen, 2003



Noten

JURYRAPPORT RIETVELDPRIJS 2005

- 1** Rüdiger Safranski, *Hoeveel globalisering verdraagt de mens?*, Antwerpen/Amsterdam 2003. 'Voor het op de media steunende globaal geworden bewustzijn worden de ruimtes te benauwd, het mist het gevoel van weidsheid. Het meeste komt je bekend voor, zonder dat je het echt kent, niet verrassend en toch beangstigend. Wat zich aandient is een wereld die met gelijkvormigheid is geslagen.' p.78.
- 2** Een uitzondering is de verbouwing van een voormalig politiebureau tot cultureel centrum, het Louis Hartlooper Complex. Door dit particuliere initiatief heeft het aangrenzen- de Ledig Erf zich ontwikkeld tot een trekpleister aan de rand van de zuidelijke binnenstad.
- 3** Safranski, p.131/132, zie noot 1.

ESTHETIEK ALS VORM VAN POLITIEK

- 1** Geciteerd in Frits Bless, *Rietveld 1888–1964, Een biografie*, Amsterdam/Baarn, 1982.
- 2** 'Onderhuids duelleren'/'Duelling in Skin', interview met Wiel Arets door Roemer van Toorn, in *New Working and Living Conditions in Cities*, 2002.
- 3** Zie elders in deze publicatie: Janny Rodermond, Juryrapport Rietveldprijs 2005: 'Hoeveel fragmentatie kan Utrecht verdragen?'
- 4** Meer informatie over de *post-critical* kan gevonden worden in: George Baird, 'Criticality and Its Discontents' en Roemer van Toorn, 'No More Dreams?' in *Harvard Design Magazine* 21 (2004); Sanford Kwinter, 'Who is Afraid of Formalism?' in *ANY* 7/8 (1994); 'Equipping the Architect for Today's Society: the Berlage Institute in the Educational Landscape' (dialogue between Wiel Arets, Alejandro Zaero-Polo, and Roemer van Toorn), Stan Allen, 'Revising Our Expertise', Sylvia Lavin, 'In a Contemporary Mood' and Michael Speaks, 'Design Intelligence' in *Hunch*, 6/7 (2003); Jeffrey Kipnis, 'On the Wild Side' (1999) in *Foreign Office Architect: Phylogenesis, FOA's Ark*, Farshid Moussavi, Alejandro Zaera-Polo, eds., Barcelona, 2004. Een stevig debat over kritiek tussen Hal Foster, Michael Speaks, Michael Hays, Sanford Kwinter, en Felicity Scott kan gevonden worden in *Praxis: Journal of Writing and Building 5: Architecture after Capitalism*, 2003.
- 5** Sarah Whiting, Robert Somol, 'Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernisms' in *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 33, 'Mining Autonomy', 2002.
- 6** Robert Somol, '12 Reasons to Get Back into Shape' in *Content*, Rem Koolhaas, Keulen, 2004.

- 7** Zie ook mijn artikel 'No More Dreams?', *Harvard Design Magazine*, 21 (2004). Een kortere versie van deze tekst is ook te vinden in *Architectuur in Nederland, Jaarboek 2003-04*, Rotterdam, 2004.
- 8** Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics, The distribution of the sensible*, New York, 2004.
- 9** Gerrit Rietveld, 'Eenige uitspraken over architectuur, als één der plastische kunsten', gepubliceerd in *8 en Opbouw*, 1939. Zie ook *Rietveld Teksten*, Utrecht, 1979.
- 10** Zie noot 9.
- 11** Zie noot 2. Wiel Arets in interview 'Onderhuids duelleren'.
- 12** Gerrit Rietveld citeert Lao-Tse en chinees gezegde in zijn tweede min of meer herhaalde lezing tijdens de architectuur tentoonstelling in het Centraal Museum te Utrecht, gepubliceerd in Frits Bless, *Rietveld, een biografie*, zie noot 1.
- 13** Jean-Luc Godard in *Cinema, The Archeology of Film and the memory of a Century*, een interview tussen Jean-Luc Godard en Youssef Ishaghpour, New York, 2005.
- 14** Een begrip dat Frits Bless noemt in relatie tot Rietvelds hoogbouwschetsen in *Rietveld, een biografie*, zie noot 1.
- 15** Rietveld geciteerd in Frits Bless, zie noot 1.
- 16** Zie noot 2.
- 17** Wiel Arets in 'Onderhuids Duelleren', zie noot 2.
- 18** Rietveld geciteerd in Frits Bless, zie noot 1.
- 19** Van Doesburg geciteerd in Frits Bless, zie noot 1.
- 20** Wiel Arets in *Un-C-City*, inauguratielezing TU Delft, 30 juni 2004.
- 21** Rietveld geciteerd in Frits Bless, zie noot 1.
- 22** Bertold Brecht in *Brecht Sourcebook*, New York, 2000.



Stichting Rietveldprijs stelt zich ten doel de kwaliteit van de gebouwde omgeving in Utrecht te stimuleren. Elke twee jaar reikt zij daarom een prijs uit aan de ontwerper die de belangrijkste bijdrage heeft geleverd aan de stad. Een onafhankelijke jury onder leiding van Mariet Schoenmakers beoordeelde de Utrechtse bouwproductie van de afgelopen twee jaar.

De prijswinnaar van de Rietveldprijs 2005 is Wiel Arets architect & associates met de Universiteitsbibliotheek in De Uithof.

Rietveldprijs 2005 presenteert het juryrapport, een essay over de prijswinnaar, een essay over architectuurfotografie in Nederland en een foto-essay van Frank Hanswijk.