

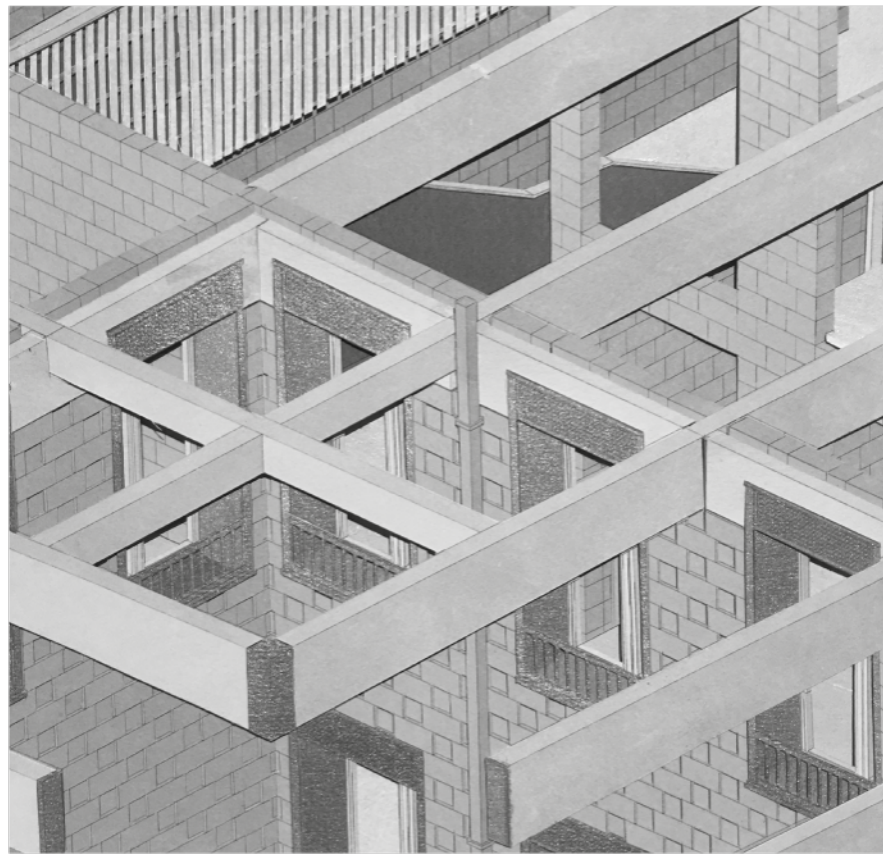
Bovenbouw Architectuur



Bovenbouw, Leysstraat renovatie/ renovatie, Antwerp/ Antwerpen, 2017



Bovenbouw, Leysstraat renovatie/ renovatie, Antwerp/ Antwerpen, 2017



Bovenbouw, Police Station/ politiebureau, Schoten, 2013. Coloured cardstock detail/ detail op ingekleurd karton, "The House of the Explorer" exhibition/ tentoonstelling, VAI/ de Singel, Antwerp/ Antwerpen, 2019



Bovenbouw, Police station / politiebureau, Schoten, 2008

Aan: Bovenbouw Architectuur
Dirk Somers
Cadixstraat 39
2000 Antwerpen
België

Van: Véronique Patteeuw & Hans Teerds
OASE Tijdschrift voor architectuur

Beste Dirk,

Ruimte is een van de kernbegrippen van de moderne architectuur. Moderne architecten hebben, om de suggestie van vloeiende ruimte te wekken, tal van instrumenten ontwikkeld: van de transparante gevel tot de kolommenstructuur, van doorlopende muren en het ontbreken van gesloten hoeken tot het ontbreken van raamstijlen. Onze indruk is, dat bij de renovatie van het negentiende-eeuws pand in de Leysstraat te Antwerpen (2014-2017) door jouw bureau Bovenbouw, een dergelijke ruimtelijkheid is ontstaan, zonder die als zodanig te ontwerpen. Om het pand geschikt te maken voor bewoning, moesten de verdiepingen opnieuw ingedeeld worden. Door alledaagse elementen uit het huis, zoals een deur, een raam, een open haard of een trapje te verbijzonderen, werden de functie en schakeling van ruimten opnieuw bepaald. Het ontwerpproces, zo heb je eens betoogd, begon met het in kaart brengen van deze elementen.¹ In het ontwerp werden deze elementen vervolgens uitgesneden, losgekoppeld van hun oorspronkelijke functie of materialiteit, en als *matière à projet*, als grondstof voor het project, op een andere manier of elders ingezet.

Het ontwerpproces lijkt een onderzoek naar de manieren waarop historische elementen een nieuwe plaats en een nieuwe betekenis kunnen krijgen. De ene schouw wordt een doorgang, boven een andere wordt een raam geplaatst. Deze historische elementen worden naast hedendaagse toevoegingen gezet. Hedendaagse toevoegingen worden uitgevoerd in alledaagse, gangbare en goedkope materialen: baksteen, gips, MDF. Soms worden bepaalde nieuwe elementen, gebouwoonderdelen of objecten extra omkaderd en van een zekere monumentaliteit en formaliteit voorzien. Een keuken wordt een monumentaal object door haar bijzondere detaillering. De detaillering van de haard zet zich voort in de detaillering van een raam, een deurpost of een keukenblad. Dit doet denken aan het begrip accumulatie, zoals dat door de Oostenrijkse architect Hermann Czech is gemunt.² Moeten we het ontwerp begrijpen als een accumulatie van gebouwelementen, die door hun gebruik refereren aan een zekere alledaagsheid, maar die in de verbouwing daaraan ook ontsnappen door het nieuwe statuut dat ze krijgen?

Grijpen jullie daarmee de *As Found*-conditie aan, om sporen van de geschiedenis binnen het nieuwe project te betrekken en uit te vergroten? Wat zegt dit over de materialiteit en historie van het gebouw, en bieden juiste deze aspecten een instrumentarium om het nieuwe gebruik te verbinden aan de uniciteit van het gebouw?

Door deze nadruk op de architectonische elementen lijkt de fascinerende ruimtelijkheid die is ontstaan bij de renovatie, een toevallige bijkomstigheid. Daarom onze eerste vraag: hoe verhoudt

¹ Dirk Somers, Bart Verschaffel en Maarten Van Den Driessche (red.), *Bovenbouw Architectuur: Living the Exotic Everyday* (Antwerpen: VAI, 2019).

² Hermann Czech, 'Verbouwing', in: Tom Avermaete, David de Bruin en Job Floris (red.), *Codes en continuïteiten*, OASE 92 (2014).

To: Bovenbouw Architectuur
Dirk Somers
Cadixstraat 39
2000 Antwerp
Belgium

From: Véronique Patteeuw & Hans Teerds
OASE Journal for Architecture

Dear Dirk,

Space is one of the key concepts of modern architecture. Modern architects have developed numerous tools to suggest flowing space: from transparent façades to column structures and from continuous walls and the absence of closed corners to the absence of window jambs. We're under the impression that during the renovation of the nineteenth-century building in Leysstraat in Antwerp (2014-2017), Bovenbouw Architectuur created this type of spatiality without designing it as such. You had to rearrange the floors to make the building inhabitable. Differentiating the everyday elements of dwelling – such as doors, windows, fireplaces and stairs – you redefined the function and flow of the spaces. You once argued that the design process begins with the mapping of these elements.¹ They were subsequently cut from the design, disconnected from their original function or materiality, and used in a different way or elsewhere as a *matière à projet*, a resource for the project.

The design process appears to be an investigation into the ways in which historical elements can be given a new place and a new meaning. One fireplace becomes a passageway; a window is placed above another. Such historical elements are juxtaposed with contemporary additions. The latter are made from everyday, common and inexpensive materials: brick, plaster and MDF. Sometimes certain new elements, building components or objects are emphatically framed, to provide them with a certain monumentality and formality. Special details turn an ordinary kitchen into a monumental object. The details of the fireplace continue in the details of a window, doorframe or kitchen top. This brings to mind the notion 'accumulation', coined by Austrian architect Hermann Czech.² Are we to understand the design as an accumulation of building elements that by their use refer to a certain everydayness, but that during the renovation manage to escape this everydayness because of the new status they are given?

Does this mean you use the 'as found' condition of the building to include and magnify historical traces found in the new project? What does this say about the materiality and history of the building? Do these aspects in particular provide a toolbox to connect the new use to the uniqueness of the building?

This emphasis on architectural elements makes the fascinating spatiality created by the renovation appear incidental. Therefore, our first question is: How does Bovenbouw relate to the spatial aspect of modern architecture, which makes the spatiality of architecture the driver, framework and substance of each project?

All the best,
Hans and Véronique

¹ Dirk Somers, Bart Verschaffel and Maarten Van Den Driessche (eds.), *Bovenbouw Architectuur: Living the Exotic Everyday* (Antwerp: VAI, 2019).

² Hermann Czech, 'Transformation', in: Tom Avermaete, David de Bruin and Job Floris (eds.), *Codes and Continuities*, OASE 92 (2014).

Bovenbouw zich tot de ruimtelijke inzet van de moderne architectuur waarbij de ruimtelijkheid van architectuur bij elk project de inzet, het kader en de substantie uitmaakt?

Alle goeds,
Hans en Véronique

Dag Véronique, Hans,

De term *ruimte* is erg belangrijk voor de moderne architectuur. Maar het is goed om het begrip *ruimte* te plaatsen tegenover het begrip *plaats*. Ruimte is abstract en conceptueel, plaats is materieel, historisch en cultureel gelaagd. Beide begrippen hebben hun rol in de architectuur, maar vullen elkaar ook aan. Ruimtelijkheid zonder culturele geladenheid heeft iets didactisch, maar is zo ook erg leeg. *Plaats* is een veel rijkere notie, maar kan snel verstikkend werken. *Plaats* en *ruimte* hebben elkaar nodig om tot een architecturale dynamiek te komen.

Het beeld dat jullie kozen om deze vraag te begeleiden is treffend. We zien een nieuw binnenraam boven een schoorsteenmantel, waardoor er een zichtrelatie ontstaat tussen een eetkamer aan de ene kant en een zithoek aan de andere kant van de historische scheidingsmuur. De marmeren omkadering van het binnenraam bouwt verder op het materiaalgebruik van de schoorsteenmantel. Maar het verlangen naar transparantie tussen kamers is modern, net als de detaillering van het kader zelf. De geslepen rand van het marmer imiteert de scherpe lijn die James Turrell om zijn daklichten trekt. Maar ook Magritte is niet weg te denken bij deze bewuste verwarring van beeltenis en venster. Een modern verlangen naar ruimtelijkheid heeft hier dus een contextuele, gelaagde uitwerking gekregen.

De laatste jaren ben ik op zoek gegaan naar literatuur die over compositie en architectuur gaat. Ik vind het kennisveld over architecturale vorm en ervaring erg interessant. Ik denk dan aan de boeken van Rudolf Arnheim, Trystan Edwards, Steen Eiler Rasmussen, Pierre von Meiss enzovoort. Door sneller vat te krijgen op de universele aspecten van ruimtelijkheid en compositie, blijft er meer tijd over om het ontwerp te contextualiseren. We trainen ons begrip van *ruimte* om zo meer aandacht te kunnen geven aan *plaats*.

In de tekst 'Architectuur is (als) een gebaar' situeert Bart Verschaffel de architectuur ergens tussen de praktijk en het artistieke.³ Ik houd erg van de liefde voor de levenskunst die in die tekst verweven zit. De virtuositeit van het ontwerp situeert zich niet in retoriek of grootse omwentelingen, maar in de overtuigingskracht en rijkdom van alledaagse handelingen. Daarbij hoort de overtuiging dat architectuur geen geschikt medium is om abstracte idealen na te streven. Daarvoor is het medium architectuur te onzuiver, te gevoelig voor compromis – te veel gevolg en te weinig oorzaak.

Het begrip *plaats* loopt in de architectuur al snel vast in Heideggeriaanse klei. Verschaffel's idee van het gebaar torst niet dezelfde zwaarte mee. Als het over plaats gaat, bekijk ik dat graag breder en luchtiger dan Martin Heidegger of Christian Norberg-Schulz. Plaats is ook moment, opportuniteit, toeval, de dynamiek van het proces.

3

Bart Verschaffel, 'Architectuur is (als) gebaar. Over het "echte" als architecturaal criterium', in: Bart Verschaffel, *Figuren/Essays* (Leuven/Amsterdam: Van Haleweyck/De Balie, 1995).

Hello Véronique, Hans,

The term *space* is very important to modern architecture. Still, it's good to contrast the concept of *space* with the concept of *place*. Space is abstract and conceptual, whereas place is material, historical and culturally layered. Both concepts play a part in architecture, but they are complementary, too. Spatiality without cultural substance not only has something didactic, but is also very empty. *Place* is a much richer notion, but it can quickly become suffocating. *Place* and *space* need each other to achieve an architectural dynamic.

The image you chose to illustrate this question is apt. We see a new interior window above a mantelpiece; it creates a visual relationship between the dining room on one side and the sitting area on the other side of the historical dividing wall. The marble of the interior window frame is a continuation of the material of which the mantelpiece is made. But the desire for transparency between the rooms is modern, just like the detailing of the frame itself. The polished edge of the marble echoes the sharp line James Turrell draws around his skylights. But it's also impossible to see this deliberate confusion of image and window and not think of Magritte. Here, a modern longing for spatiality was developed in a contextual, layered way.

In recent years I've looked for literature on composition and architecture. I'm very interested in knowledge of architectural form and experience – books by Rudolf Arnheim, Trystan Edwards, Steen Eiler Rasmussen, Pierre von Meiss and so on come to mind. Quickly getting to grips with the universal aspects of spatiality and composition leaves more time to contextualise the design: we train our awareness of *space*, to be able to pay more attention to *place*.

In his *Architecture Is (as) a Gesture*, Bart Verschaffel situates architecture somewhere between the building practice and the artistic.³ I really like the love of *savoir-vivre* he wove into this text. The virtuosity of design is not found in rhetoric or in grandiose revolutions, but in the persuasiveness and richness of everyday activity. With this comes the conviction that the medium of architecture is not fit for the pursuit of abstract ideals. It's too impure, too likely to compromise for that – too much consequence and too little cause.

In architecture, the notion of *place* soon runs aground in Heideggerian clay. Verschaffel's idea of the gesture does not carry the same weight. My ideas about place are broader-oriented and more airy than Martin Heidegger's and Christian Norberg-Schulz's. Place is also moment, opportunity, coincidence and the dynamics of process. *Savoir-vivre* looks for the beauty in every situation and in those there is room for big ideas and small ideas, for old insights and new ones.

All the best,
Dirk

Dear Dirk,

In her book *Architecture Modernity: A Critique*, Hilde Heynen describes modernity as a field of tension that separates expectation from loss and belief in the new, from the familiarity of tradition. A radical

3

Bart Verschaffel, *Architecture Is (as) a Gesture* (Luzern: Quartz Verlag, 2001).

Levenskunst zoekt naar de schoonheid in elke situatie, en daarin is er plaats voor grote en kleine ideeën, voor oude en nieuwe inzichten.

Alle goeds,
Dirk

Beste Dirk,

In haar boek *Architectuur en kritiek van de moderniteit* beschrijft Hilde Heynen de moderniteit als spanningsveld tussen verwachting en verlies, geloof in het nieuwe en de vertrouwdheid van traditie. De radicale breuk met het verleden vertaalt zich niet eenduidig in een ervaring van vooruitgang. De ervaring is juist meerduidig en ambigue. Heynen pleit ervoor om de spanningen binnen de moderniteit expliciet te maken, door de 'spanningen en ambivalenties eigen aan de moderniteit' te erkennen.⁴ Zonder deze spanningsvelden te benoemen, pleit ook jij in jouw mooie brief voor de erkenning van conflicten en dubbelzinnigheden. Je houdt een pleidooi voor een 'en-en' positie: een klassieke detaillering van de schouw omkadert het raam, wat tegelijkertijd tegemoetkomt aan het moderne verlangen naar transparantie.

De 'en-en' positie vertaalt zich bij Bovenbouw in een ontwerphouding die de architectuur niet als een enkelvoudig, maar als een gelaagd narratief benadert. Deze houding is kritisch ten opzichte van het grootse gebaar, het eenduidige concept en het minimalistische interieur. In het werk van Bovenbouw is sprake van een georkestreerde veelheid: een gelaagde architectuur waar de vele verhalen van de geschiedenis van een plaats zowel ruimte (een woord dat we hier in haar dubbele betekenis én haar moderne connotatie gebruiken) als aandacht krijgen, waar het alledaagse en het monumentale met elkaar in gesprek gaan en waar ruimte is voor *As Found* en het pittoreske, voor inconsequenties, het incidentele en het toevallige. De empathie voor het bestaande komt dan weer voort uit een intelligente vorm van pragmatiek. Ze laat ruimte voor toevalligheden of de mogelijkheid inconsequent te zijn, 'het geluk van toeval' en 'ruimte voor het ongedachte' voor 'dat wat niet ontworpen is'. We zouden dat een intelligente vorm van pragmatiek willen noemen. Zo begrijpen we ook de verwijzing naar levenskunst in de tekst 'Architectuur is als een gebaar' van Bart Verschaffel. Levenskunst grijpt terug op klassieke bronnen, tegen de achtergrond van individualisme en secularisatie, of anders gezegd, tegen het verlies van het grote verhaal. Zij relativeert niet, maar zoekt manieren om juist het individuele en het kleine, persoonlijke verhaal te waarderen en tot kunst te verheffen.

Het artikel over het werk van de Italiaanse architecten Mario Asnago en Claudio Vender, dat je enkele jaren geleden schreef voor *OASE*, verduidelijkt deze houding.⁵ Juist door bedachtzaam om te gaan met de elementaire architecturale artefacten als plint en bovenbouw, loggia's, de porte-cochère, kolonnades, raamopeningen, positioneren ze zich ten opzichte van de moderne architectuur. Al deze artefacten konden worden teruggevonden in de gevelcomposities van Asnago & Vender,

4

⁴Het moderne is datgene wat het heden specifiek maakt, verschillend van het verleden, de weg wijzend naar de toekomst. Het moderne wordt dan ook gekarakteriseerd als een breuk met de traditie, als kenmerkend voor alles wat zich afzet tegen de erfenis uit het verleden.' Hilde Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit* (Nijmegen: Uitgeverij SUN, 2001), 18; in haar boek wijst Heynen op de spanningen die inherent zijn aan de moderniteit, en streeft ze

ernaar 'een manier van denken' te ontwikkelen, 'die de spanningen en ambivalenties eigen aan de moderniteit tot gelding kan brengen zonder ze te neutraliseren', *ibid.* 38.

5

Dirk Somers, 'Overtuigend ontvangen: Op bezoek bij Asnago en Vender', in: Tom Avermaete, David de Bruin en Job Floris (red.), *Codes en continuïteiten*, *OASE* 92 (2014), 84-95.

break with the past doesn't unambiguously translate into an experience of progress. On the contrary, experience is ambiguous and equivocal. Heynen advocates making modernity's tensions explicit by acknowledging the 'tensions and ambivalences inherent in modernity'.⁴ Without mentioning these fields of tension, your beautiful letter also advocates acknowledging conflict and equivocality. You argue in favour of an 'and-and' position: the classical detailing of the fireplace frames the window, which at the same time meets the modern call for transparency.

At Bovenbouw, this 'and-and' position translates into a design attitude that approaches architecture as a layered rather than singular narrative. This approach is critical of grand gestures, unambiguous concepts and minimalist interiors. The work of Bovenbouw displays an orchestrated ambiguity: a layered architecture in which the many stories that make the history of a place are given both room (a word we understand to have a double meaning and a modern connotation) and attention; in which the everyday and the monumental engage in dialogue and in which there is room for the 'as found' and for the picturesque, for inconsistencies, the incidental and the coincidental. The empathy for that which exists, in turn, ensues from an intelligent form of pragmatism. This makes room for coincidences, for the possibility of being inconsistent, for 'happy coincidences', 'room for unformed ideas' and for 'the undesigned'. This is what we would like to call an intelligent form of pragmatism and this is also how we interpret Bart Verschaffel's reference to the art of living in *Architecture Is (as) a Gesture*. Savoir-vivre reverts to classical sources, against the background of individualism and secularisation or, in other words: against the background of the end of the grand narratives. Rather than put things into perspective, it looks for ways to appreciate the individual and the small, personal story in particular and raise it to art.

The article about the work of the Italian architects Mario Asnago and Claudio Vender that you wrote for *OASE* a few years ago clarifies this attitude.⁵ It's this very careful approach to elementary architectural artefacts such as substructures and superstructures, loggias, porte-cocheres, colonnades and window openings that positions them in relation to modern architecture. All of these artefacts were present in Asnago & Vender's façade compositions, but not always in accordance with either the classical or the modern ideal. They are deployed simultaneously, either by upscaling or downscaling or through manneristic notes of discord. They are elements that by their cultural embedding call up associations and are therefore far removed from the abstraction of modern stylism. In your opinion, this attitude makes room for individual interpretations that do not lapse into abstraction.

The discussion of the work of Asnago & Vender brings us to the references in your work. By talking about the place and its layering, you appear to seek alliance with that which (for the resident, user, neighbour) is recognisable. Is this an unspoken ambition of Boven-

4

⁴Modernity is what gives the present the specific quality that makes it different from the past and points the way toward the future. Modernity is also described as being a break with tradition, and as typifying everything that rejects the inheritance of the past.' Hilde Heynen, *Architecture Modernity: A Critique* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 10; in her book, Heynen points to the tensions inherent in

modernity and strives to develop a way of thinking that can bring the tensions and ambivalences inherent in modernity to fruition without neutralising them.

5

Dirk Somers, 'A Convincing Reception: Visiting Asnago and Vender', in: Tom Avermaete, David de Bruin and Job Floris (eds.), *Codes and Continuities*, *OASE* 92 (2014), 84-95.

maar niet altijd volgens de klassieke noch volgens het moderne ideaal. Ze worden gelijktijdig ingezet, of via verschaling of via maniëristische dissonanten. Het zijn de elementen die, door hun culturele inbedding, associaties oproepen, en daarmee ver afstaan van de abstractie van het moderne *stilisme*. Deze houding laat volgens jou ruimte voor een eigen interpretatie, zonder in abstractie te vervallen.

De bespreking van het werk van Asnago & Vender brengt ons bij de referenties in jullie werk. Door te spreken over de plaats en haar gelaagdheid lijken jullie aansluiting te zoeken bij het (voor de bewoner, gebruiker, omwonende) herkenbare. Is dit een onuitgesproken ambitie van Bovenbouw? Vervolgens is onze vraag hoe dit zich verhoudt tot de brede architectonische traditie die in jullie reflecties worden omarmd. Naast Asnago & Vender schuif je, bijvoorbeeld in je gesprek met Maarten Van Den Driessche in de monografie over Bovenbouw, een verrassend breed referentiekader naar voren: Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Adolf Loos, Auguste Perret, Heinrich Tessenow, Robert Venturi en Otto Wagner.⁶ Samen vormen deze uiteenlopende referenties een *difficult whole*, waarbij het niet zozeer gaat over expliciet ruimtelijke of stilistische voorbeelden, maar over ontwerppraktijken; het gaat eerder over houdingen dan over vormelijke of ruimtelijke ambities.⁷ Zien jullie deze architectonische referenties als denkbeeldige vrienden, die jullie werk continu blijven voeden, of zoeken jullie ook hier naar de vele lagen binnen de moderne architectuur en haar geschiedenis? Op welke manier getuigt jullie gebruik van referenties – zowel lokaal, als uit de rijke architectuurgeschiedenis – expliciet van de vele 'spanningen en ambivalenties eigen aan de moderniteit', zoals Heynen stelde?

Alle goeds,
Véronique en Hans

Beste Véronique en Hans,

In jullie brief komen veel heel interessante zaken aan bod. Veel om te behandelen. Maar de slotvraag is relevant, omdat ze raakt aan de kern van hoe ik architectuur zie. Er zijn niet veel beroepen waarin je zo intens tussen uiteenlopende registers moet schakelen als het beroep van architect. De ene minuut praat je over de glansgraden van verf en de volgende minuut over vochtislabben. Architectuur moet niet enkel technisch, esthetisch en functioneel presteren. Het vak vergt ook zakelijk, communicatief, strategisch en empathisch talent. Ik kan die spreidstand niet anders opvatten dan als een dagelijkse ode aan de complexiteit. Architectuur die eenvoud propageert vind ik leugenachtig en beperkend. De intro van Venturi's *Complexity and Contradiction* slaat dezelfde nagel op de kop.⁸ Met karikaturale stopwoorden als 'machine à habiter', 'less is more' of 'fuck context' kun je de wereld veroveren, maar ze berokkenen meer schade dan goeds. De moderniteit houdt overmatig veel van eenduidigheid en vereenvoudiging. Dat verlangen naar duidelijke structuren was zeker een sterkte van de moderniteit, maar ervaar ik steeds meer als een zwakte. Vandaag kunnen we nog lovend zijn over de technologische verdiensten van de moderniteit, maar als we niet heel

⁶ Somers, Verschaffel en Van Den Driessche, *Bovenbouw Architectuur*, op. cit. (noot 1).

⁷ Zie de uitdaging die Venturi zijn lezers meegeeft in het laatste hoofdstuk van *Complexity and*

Contradiction in Architecture. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 88.

⁸ Ibid., 16.

bouw? Our question is: How does this relate to the broad architectural tradition you embrace in your reflections? In addition to Asnago & Vender, you put forward a surprisingly broad frame of reference, for example in your conversation with Maarten Van Den Driessche in the monograph on Bovenbouw: Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz, Adolf Loos, Auguste Perret, Heinrich Tessenow, Robert Venturi and Otto Wagner.⁶ Jointly, these diverse references form a difficult whole that is not so much about explicitly spatial or stylistic examples, but rather about design practices: it's more about attitudes than about formal or spatial ambitions.⁷ Do you consider these architectural references as imaginary friends who continue to feed your work, or are you, here, too, looking for the many layers of modern architecture and its history? In what way does your use of both local references and references from the rich history of architecture explicitly testify to the many 'tensions and ambivalences inherent in modernity' that Heynen mentioned?

All the best,
Véronique and Hans

Dear Véronique and Hans,

Your letter raises a lot of very interesting issues. A lot of ground to cover. But the final question is relevant because it goes to the heart of my view of architecture. There are not many professions in which you need as quick a mind, to be able to switch between different registers, as the profession of architect. One minute, you're talking about paint sheen levels and the next you're addressing flashing boards. The architect not only has to perform technically, aesthetically and functionally, but the profession also requires business, communication and strategic and empathic talent. I cannot but understand this architectural straddle as a daily ode to complexity. To me, architectures that promote simplicity are false and limiting. The introduction to Venturi's *Complexity and Contradiction* hits the same nail on the head.⁸ Caricatural stopgaps like 'machine à habiter', 'less is more' or 'fuck context' may have come to rule the world, but they do more harm than good. Modernity is overly fond of unambiguity and simplification. Perhaps this desire for clear structures was once a strength of modernity, but I increasingly experience it as its weakness. Today, we can still afford to commend modernity's technological achievements, but if we don't do our absolute best, millennia from now people will regard this era as the most dramatic in human history. Slogans and architecture do not go together well. But that doesn't mean we should be modest. On the contrary, architecture can be great because it can establish connections: between time, place, culture, technology, Gestalt, matter, people . . . in architecture, numerous dimensions overlap. Rather than about reduction and exclusion, our job is about the opposite. Of course there are limits to what an architectural object can address and contain, but let's not set the bar unsympathetically low.

But perhaps your question deserves a less general answer?

⁶ Somers, Verschaffel and Van Den Driessche, *Bovenbouw Architectuur*, op. cit. (note 1).

⁷ See the challenge Venturi presents to his readers in the final chapter of *Complexity and Contradiction*

in Architecture. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1966), 88.

⁸ Ibid., 16.

erg goed ons best doen, zullen de mensen millennia na ons dit tijdslot als het meest dramatische uit de menselijke geschiedenis beschouwen. Slogans en architectuur gaan niet zo goed samen. Maar dat wil niet zeggen dat we ons bescheiden opstellen. Architectuur is juist groots door verbindend te werken: tijd, plaats, cultuur, techniek, *Gestalt*, materie, mensen ... eindeloos veel dimensies overlappen elkaar in architectuur. Onze job gaat niet over reductie en exclusie, maar over het tegenovergestelde. Natuurlijk zijn er grenzen aan wat een stuk architectuur kan behandelen en bevatten, maar laten we daarbij de lat niet onhebbelijk laag leggen.

Maar misschien verdient jullie vraag een minder algemeen antwoord?

Jullie vragen terecht naar het belang van referenties. Natuurlijk werken referenties verbindend, en gaan ze in tegen irrelevante concepties als kunstzinnigheid of het creatieve genie. Maar referenties mag je niet begrijpen als gericht onderzoek of een gesmeerde tactiek. Referenties beschouw ik in de eerste plaats als een manier om plezier te beleven aan ons vak. Referenties laten je reizen door tijd en ruimte. Ze brengen de meest onmogelijke plekken bij elkaar, op de meest ondenkbare manier. Dat is in ieder geval het leuke van associatief denken en ontwerpen. Studenten vragen we nooit om een analyse te maken, als we met een opgave beginnen. Analyses creëren al snel een vals gevoel van eenvoud en inzicht. Het loont veel meer de moeite om je voor te stellen wat de potentie van een plek en een programma is. Dat doe je door associatief te denken. Referenties illustreren dan wat andere plekken betekenen voor een nieuwe situatie. Je leert te kijken naar de overlap en naar het verschil, maar je doet dat op een synthetische manier, waarbij er veel aspecten tegelijk op elkaar inhaken.

Nu we het over interactie te hebben: van Asnago & Vender kun je leren hoe eigentijdsheid en historische diepgang elkaar treffen. Hun werk is in materiële en technische zin uitgesproken modern. Maar tegelijkertijd figureren er in hun werk maniëristische thema's zoals dissonante gevelcomposities of figuratieve misfits. Die gelijktijdigheid illustreert hoe inclusief en verbindend architectuur kan werken. Het politiekantoor in Schoten bevat ook dat verlangen om uitersten te verbinden. De vulgaire betonblokken kregen een decoratief patroon in de voorgevel om zo de gevel meer presentie te geven langs het nieuwe plein. Veel referenties hebben geleid tot wat het gebouw is. Ik herinner me de stedelijke ornamentiek van Otto Wagner's Postsparkasse, de noeste taal van Dom Hans van der Laan, een nieuwe school met interessant schrijnwerk van Bearth & Deplazes en het metselwerkreliëf van een villaatje van HildundK. Referenties winnen aan culturele relevantie als ze een unieke synthese maken van enigszins exotische ingrediënten – dat spreekt voor zich. Daarom proberen we studenten ook aan te leren, hoe ze het onuitputtelijke potentieel van allerhande soorten gebouwen kunnen recupereren in hun eigen ontwerpen.

Christophe Van Gerrewey heeft ons wel eens aangewreven dat we selectief zijn in de referenties die we hanteren, en weinig interesse betuigen voor functionalistische architectuur.⁹ Zijn bedenking houdt tegelijkertijd geen steek en wel steek. Ze houdt geen steek, omdat we ons al vaak liefdevol hebben ingelaten met modernisten zoals Eero Saarinen, Alvar Aalto of Paul Felix. Als de context erom vraagt, passen

9

Zie bijvoorbeeld: Christophe Van Gerrewey, 'Architectuur studeren: Gesprekken over ontwerpstudio's en onderwijs met Kersten Geers, Dirk Somers, Jan De Vylder en Jo Taillieu', *De Witte Raaf* 180 (2016), dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4242 (geraadpleegd 5 maart 2021).

You're asking about the importance of references, and so you should. Of course references establish connections and go against irrelevant notions such as artistry or creative genius. But references shouldn't be understood in terms of directed research or clever tactics. I first and foremost understand references as contributing to the joy of my profession. References allow you to travel through time and space. They bring together the most impossible places, in the most unthinkable ways. This is the fun part of associative thinking and designing, anyway. We never ask students to make analyses at the start of an assignment, because analyses quickly create a false sense of simplicity and understanding. It's much more rewarding to imagine the potential of a place and of a programme and the way to do this is: by thinking associatively. In this sense, references illustrate what other places mean to a new situation. You learn to look at overlap and difference, but in a synthetic way, with many aspects connecting at the same time.

Speaking of interaction: Asnago & Vender teach us how contemporaneity and historical depth come together. In a material and technical sense, their work is distinctly modern, but it features mannerist themes such as dissonant façade composition and figurative misfits at the same time. This simultaneity illustrates how inclusive and connecting architecture can be. The police station in Schoten also embodies this longing to connect extremes. The façade's ordinary concrete blocks are decoratively patterned to underline its presence on the new square. Many references have made the building what it is today. The urban ornaments of Otto Wagner's Postsparkasse, the diligent language of Dom Hans van der Laan, a new school with interesting joinery by Bearth & Deplazes and the masonry relief of a small villa by HildundK come to mind. References become increasingly culturally relevant when they create a unique synthesis of somewhat exotic ingredients – that goes without saying. That's why we try to teach students how to recycle the inexhaustible potential of all kinds of buildings in their own designs.

Christophe Van Gerrewey once accused us of being selective in the references we use and of showing little interest in functionalist architecture.⁹ His objection is both convincing and not convincing. It's not convincing because we have lovingly engaged with modernists such as Eero Saarinen, Alvar Aalto and Paul Felix on several occasions. If the context requires it, we're happy to adjust our frame of reference. We're currently doing this in the old AXA building in Brussels and we have previously done it at sociocultural training centre Destelheide in Dworp. His argument is convincing, however, in the sense that we always look at the world in a heterotopic way and never in a homotopic way (for convenience, I'm using the dichotomy Demetri Porphyrios outlined in his doctorate on Alvar Aalto).¹⁰ In places that are dominated by a pronounced modernist logic, we consider this a heterotopic pleasure. But in places where there's no distinct cultural context, we naturally revert to the more heterotopic designers. The names you mention – Asplund, Loos, Tessenow and Venturi & Scott Brown – are good examples of architects who think accumulatively rather than systemically.

Moreover, I generally appreciate heterotopic qualities in designers: the versatility, inquiring mind and adaptability you recognise

9

See, for example, Christophe Van Gerrewey, 'Architectuur studeren: Gesprekken over ontwerpstudio's en onderwijs met Kersten Geers, Dirk Somers, Jan De Vylder en Jo Taillieu', *De Witte Raaf* 180 (2016), dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4242 (accessed 5 March 2021).

10

Demetri Porphyrios, *The Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto* (London: Academy Editions) 1982.

we ons referentiekader met plezier aan. We doen dat nu in het oude AXA-gebouw in Brussel, en we deden het al eerder in het vormingscentrum Destelheide in Dworp. Maar zijn argument houdt wel steek in die zin, dat we altijd heterotopisch naar de wereld kijken en nooit homotopisch (ik val hier voor het gemak terug op de dichotomie die Demetri Porphyrios schetst in zijn doctoraat over Alvar Aalto).¹⁰ Op plekken waar een uitgesproken modernistische logica overheerst, beschouwen we dat als een heterotopisch genoeg. Maar op plekken waar er geen uitgesproken culturele context bestaat, grijpen we als vanzelf terug naar de meer heterotopische ontwerpers. De namen die jullie noemen, Asplund, Loos, Tessenow en Venturi & Scott Brown, zijn goede voorbeelden van architecten die minder systemisch en veeleer accumulatief denken.

Bovendien apprecieer ik in het algemeen de heterotopische kwaliteiten van de ontwerper: de veelzijdigheid, de onderzoekende geest en het aanpassingsvermogen. Dat herken je bij Peter Celsing, Hermann Czech, Javier Saenz de Oiza, Lina Bo Bardi of Luigi Caccia Dominioni. Maar je ziet dat net zo goed vandaag in het werk van 51N4E, Christ & Gantenbein of Caruso St John.

Hartelijks,
Dirk

Beste Dirk,

Misschien kunnen we je fascinerende brief samenvatten met één woord: gelijktijdigheid. In een aantal passages komt het begrip expliciet en impliciet aan de orde. Je spreekt over referenties, die je ongegeneerd laten reizen in tijd en ruimte. Je spreekt over gelijktijdigheid in de architectuur van Asnago & Vender, meesters in het verbinden van lokale tradities en moderne productiemiddelen. En je spreekt over jullie uitgesproken keuze voor de heterotopie, de tussenruimte, die de continuïteit doorbreekt en het afwijkende gelijktijdig de ruimte geeft. Gelijktijdigheid komt dus in vele vormen. Toch is zij wel telkens verbonden met de ruimte, de materie en de verschijningsvorm van architectuur. Waar wij het in deze brief specifiek over willen hebben, is het begrip geschiedenis. Bij geschiedenis denken we wellicht niet in eerste instantie aan gelijktijdigheid, maar juist aan een bepaalde volgorde in de tijd. Perioden komen en gaan, stijlen wisselen elkaar af, inzichten volgen elkaar op – soms is dat lineair gedacht, soms cyclisch. In onze tijd is geschiedenis natuurlijk sterk verbonden geraakt met het begrip moderniteit waar we eerder over spraken. In het modernisme is geschiedenis een probleem geworden. De breuk met het verleden, in het bijzonder met traditie, heeft ook invloed op het historisch denken. Als we de architectuurgeschiedenis definiëren als een geschiedenis van objecten én ideeën, een 'geschiedenis van dingen', zoals kunsthistoricus George Kubler dit noemde, dan kunnen we haar niet vanuit een zekere onderbroken volgordelijkheid benaderen, maar juist vanuit de ervaring van gelijktijdigheid: de gelijktijdige aanwezigheid van gebouwen uit verschillende perioden in eenzelfde context, gebouwen die deze ideeën, met hun specifieke verschijningsvorm, vertegenwoordigen, deze zelfs 'aanwezig' stellen.¹¹

10

Demetri Porphyrios, *The Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto* (Londen: Academy Editions) 1982

11

George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2008 [1962]).

in the work of, for example, Peter Celsing, Hermann Czech, Javier Saenz de Oiza, Lina Bo Bardi and Luigi Caccia Dominioni as well as, more recently, in the work of 51N4E, Christ & Gantenbein and Caruso St John.

All the best,
Dirk

Dear Dirk,

Perhaps we can sum up your fascinating last letter in one word: simultaneity. A number of passages implicitly and explicitly address this notion. You say references allow you to uninhibitedly travel through time and space. You talk about simultaneity in the architecture of Asnago & Vender, the masters of connecting local traditions and modern means of production. And you tell us about your explicit choice for the heterotopic, the in-between space that breaks the continuity and makes room for the divergent at the same time. It appears simultaneity comes in many shapes and forms. Nevertheless, it's always connected with the space, matter and appearance of architecture. In this letter, we'd like to focus on the notion of history. Initially, we might associate 'history' with a certain order in time rather than with simultaneity. Periods come and go, styles alternate, insights follow each other – which is sometimes considered a linear, sometimes a cyclic process. In this day and age, history has of course become strongly connected with the notion of modernity we mentioned earlier. In modernism, history has become a problem. The break with the past, especially with tradition, also affects historical thinking. If we define architecture history as a history of objects as well as ideas, as a 'history of things', as art historian George Kubler called it, we should not approach it as an interrupted sequence, but rather as a simultaneous experience: as the simultaneous presence of buildings from different periods in the same context, buildings that represent these ideas by their specific manifestations and even make them 'present'.¹¹ We find this image – of the city, of the world – across the width of (contemporary) architecture. Aldo Rossi connects it with the permanence of monuments while Peter Zumthor, in his conversation with Mari Lending, describes the character of landscapes, cities and buildings as a palimpsest to which new layers are constantly being added that either conceal or reveal this layeredness.¹² Another well-known example is the plea of Colin Rowe and Fred Koetter, who propagate simultaneity in their collage-like approach to architecture and urban design.¹³

Yet one might ask: if the emphasis is on simultaneity, are we actually still talking about history? Is history something of the past, something that we, with the loss of tradition and the changing of insights, can no longer access today? Or should we see history as continuous and therefore as a treasure of riches and experiences, an 'inexhaustible potential' as you call it in your letter. You see things from the latter perspective: you freely use what the history of architecture, from near and far, has to offer, depending on the task and context, the here and now. Of course this also means that you distance yourself from something that the debate knows as

11

George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2008 [1962]).

12

Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1982 [1968]), 24; Peter Zumthor and Mari Lending, *A Feeling of History* (Zurich: Scheidegger und Spiess, 2018), 26, 34, 56.

13

Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1978).

Dit beeld – van de stad, van de wereld – komen we in de breedte van de (hedendaagse) architectuur tegen. Aldo Rossi verbindt het met de permanentie van monumenten, terwijl Peter Zumthor in zijn gesprek met Mari Lending het karakter van landschappen, steden en gebouwen als palimpsest voorstelt, waaraan telkens nieuwe lagen toegevoegd worden die ofwel de gelaagdheid verhullen of juist onthullen.¹² Bekend is natuurlijk ook het pleidooi van Colin Rowe en Fred Koetter, die gelijktijdigheid propageren in hun collageachtige benadering van architectuur en stedenbouw.¹³

Toch kun je je afvragen: als de nadruk op gelijktijdigheid ligt, gaat het dan in de kern nog om de geschiedenis? Is geschiedenis iets van het verleden, iets waar we, met het verlies van traditie en veranderende inzichten, nu niet meer bij kunnen? Of moeten we de geschiedenis juist zien als continuïteit, en daarom als een schat aan rijkdom en ervaringen, een 'onuitputtelijk potentieel' zoals jij dat in je brief noemt. Jij behartigt dat laatste perspectief: je gebruikt vrijelijk wat de architectuurgeschiedenis, van dichtbij en veraf, te bieden heeft, afhankelijk van opgave en context, het hier en nu. Daarmee neem je dan natuurlijk wel afstand van iets wat in het debat eigentijdsheid wordt genoemd, een idee dat in het modernisme werd omarmd. Architectuur moest beantwoorden aan wat met een term van de filosoof Hegel *Zeitgeist* wordt genoemd: de uitdrukking van een bepaalde periode, gevat in stromingen met een eigen architectuurtaal of in referenties met een eigen ideeëngeschiedenis.

Deze omgang met geschiedenis als bron van cultuur leidt onvermijdelijk tot een ander begrip van moderniteit, denken wij. Als traditionele vormen en stijlen worden herontdekt, en worden hergebruikt, is vooruitgang geen afscheid van het verleden, maar het geleidelijk transformeren van het bestaande, en bovendien de mogelijkheid om terug te grijpen op het verleden, als het voor de opgave zo uitkomt. Als historische perioden, praktijken, gedachten met elkaar verweven raken, roept dit wel de vraag op welke kosten deze andere, vrije opvatting van de omgang met de geschiedenis met zich meebrengen. Ligt in jullie losse benadering de nadruk niet simpelweg op het heden, en hoe we de stad, een gebouw, een landschap nu aantreffen? Gaat het daarbij dan niet eerder om de verschillen, in plaats van om specifieke objecten en hun unieke waarde? Is de essentie van deze benadering de diversiteit, de accumulatie van verschillen? Maar wordt daarmee niet het verleden geïnstrumentaliseerd, en ingezet voor het heden? Bestaat niet het gevaar dat het verleden wordt gereduceerd tot vorm, waarbij andere aspecten – ook de verschillende zwarte bladzijden, die in elke geschiedenis te vinden zijn – geneutraliseerd worden, en dus van hun angel worden ontdaan? Het zal duidelijk zijn dat de architectuur(geschiedenis) op haar minst een accumulatie is van ongelijkwaardige verschillen. Er is gelijktijdigheid, maar voorkomen moet worden dat dit leidt tot de gedachte dat alles ook gelijkwaardig is. Of om het anders te formuleren: elk object heeft een geschiedenis, representeert ideeën, maar niet elk object is even interessant of geschikt als referentie. Is dat wellicht wat Christoph Van Gerrewey jullie wilde duidelijk maken?

Alle goeds,
Véronique en Hans

12

Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1982 [1968]), 24; Peter Zumthor en Mari Lending, *A Feeling of History* (Zürich: Scheidegger und Spiess, 2018), 26, 34, 56.

13

Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1978).

'contemporaneity', an idea that modernism used to embrace. Architecture had to comply with something the German philosopher Hegel called the *zeitgeist*: the expression of a certain period, captured in movements with an individual architectural language or in references with an individual intellectual history.

We think that this approach to history as a source of culture will inevitably lead to a different understanding of modernity. Progress made by the rediscovery and reuse of traditional forms and styles does not bid the past farewell, but rather gradually transforms that which exists. Moreover, it allows us to revert to the past if this is convenient for the task at hand. Tying historical periods, practices and thoughts together raises the question: At what expense is this other, free treatment of history possible? Would you agree that your casual approach simply emphasises the present and on the way we find cities, building and landscapes today? Is this not more about differences than about specific objects and their unique values? Is diversity the essence of this approach, the accumulation of differences? But does this not mean instrumentalising the past and using it for the present? Perhaps the past is in danger of being reducing to form and other aspects – including the various black pages that can be found in any history – are in danger of being neutralised and thus stripped of their sting? Clearly, architecture (history) is, at the very least, an accumulation of unequal differences. There is simultaneity, but this should not lead to the idea that everything is equally valuable. In other words: every object has a history, represents ideas, but not every object is equally interesting or suitable as a reference. Is that perhaps what Christoph Van Gerrewey wanted to make clear to you?

All the best,
Véronique and Hans

**Thank you, Véronique and Hans,
for yet another beautiful and erudite letter,**

You gave your answer the heading 'simultaneity'. I think 'simultaneity' is a beautiful notion that picks up on a lot of our *zeitgeist*. Today, we read our newspapers on the plane while Bach is playing in our earpieces. That's five centuries of simultaneity packed in a single moment. *Ceci tuera cela?* (Does one thing come at the expense of another?) Does this mean the end of art?¹⁴ Hardly. Many things accumulate and the resulting abundance provides us with a liberating sense of endless possibilities. In comparison, a linear idea of time is an impoverishment and looking to the future a needless narrowing of vision. Neither does progress in time equal progress for humanity. But it does not follow that time should be viewed cyclically, I think. Our reality tolerates the simultaneity of all kinds of notions of time.

In architecture education, we like to train students to look at and learn from all kinds of architecture; we train their diachronic gaze. I like the paradox you describe, it's very recognisable. Ideally, looking back at the past is liberating rather than restricting. You also rightly ask whether architecture that looks back too much is in danger of losing sight of its own time.

14

The question *Ceci tuera cela?* (Does one thing come at the expense of another?) is taken from the Victor Hugo novel *Notre Dame de Paris*. In this novel, one of the characters states that printing will destroy architecture. See the edition of the literary journal

DW B on architecture and literature edited by Christophe Van Gerrewey and Maarten Delbeke, 'Ceci tuera cela, Architectuur en Literatuur', *DW B* 3 (2008).

**Bedankt Véronique en Hans,
voor de alweer mooie en erudiete brief,**

Jullie antwoord hebben jullie onder de noemer gelijktijdigheid geplaatst. Gelijktijdigheid vind ik een mooi begrip dat veel van onze *Zeitgeist* oppikt. We lezen tegenwoordig de krant in het vliegtuig, terwijl er Bach in onze oortjes speelt. Dat is vijf eeuwen simultaneïteit in één moment samen. *Ceci tuera cela?* (Gaat het een ten koste van het ander?) Betekent dit het einde van de kunst?¹⁴ Niet echt. Veel zaken accumuleren en de veelheid die daaruit volgt, geeft ons een bevrijdend gevoel van eindeloos veel mogelijkheden. In vergelijking daarmee is een lineair idee van tijd een verarming, en is de blik op de toekomst een nodeloze vernauwing van het gezichtsveld. Net zomin betekent vooruitgang van de tijd ook vooruitgang voor de mensheid. Maar ik denk niet dat de tijd daarom cyclisch dient te worden bekeken. Onze werkelijkheid tolereert de gelijktijdigheid van allerhande tijdsideeën.

In het architectuuronderwijs trainen we studenten graag hoe ze kunnen kijken en leren van allerhande soorten architectuur; we trainen hun diachrone blik. De paradox die jullie beschrijven vind ik mooi en heel herkenbaar. De blik op het verleden werkt idealiter bevrijdend, niet beperkend. Daarover stellen jullie ook terecht de vraag of architectuur de eigen tijd niet uit het oog dreigt te verliezen, als ze te veel achteromkijkt.

Dat is een reële bekommernis. In die context heb ik van Tony Fretton de term *derivatief* leren gebruiken. Referenties zijn prima, maar ze worden pas cultureel relevant als ze voldoende geherinterpreteerd worden, waardoor er een nieuw, eigentijds product ontstaat. Zo kom je al snel tot de conclusie dat referenties die ver van ons verwijderd liggen, minder makkelijk verwerkt kunnen worden. Er is gewoonweg meer interpretatie nodig om Palladio te recycleren dan om Mario Botta te hergebruiken. Die afstand beschermt het origineel meteen ook tegen erosie. Niemand zal ons ooit verwijten dat we het oeuvre van Palladio hebben aangetast. Langs Vlaamse steenwegen staan de erosieve Mario Botta's dan weer dik gezaaid.

Het woonzorgcentrum de Drie Platanen in Oostende illustreert goed wat we betekenisvol vinden aan referenties. We hebben daar een heel traject gereden via allerhande referenties, maar uiteindelijk gebruik ik nu Asplund's Villa Snellmann om het project te duiden. In het Scandinavische classicisme van Asplund, Celsing, Ostberg en Aalto schuilt het verlangen om noties als huiselijkheid, citaat en veelheid een plaats te geven in een enkel gebouw. Dat heteroclite verlangen leek ons een heel gepaste ambitie om wat te doen aan de dictatoriale trekjes van een instituut als het woonzorgcentrum. Blaise Pascal zei ooit: 'La multitude qui ne se réduit pas à l'unité est confusion; l'unité qui ne dépend pas de la multitude est tyrannie' (De veelheid die zich niet tot eenheid verheft, is verwarring; de eenheid die niet van de veelheid afhankelijk is, is tirannie). We hebben vanuit dat inzicht een gebouw gemaakt dat tegelijkertijd een stuk architectuur is, maar ook vol momenten van verrassing en uniciteit zit. Zo proberen we om een huiselijke of een dorpse ervaring op te schalen naar een groot complex. De referentie naar Asplund heeft niets te maken met eruditie of cultureel snobisme. We gebruiken een aantal bekommer-

14

De vraag *Ceci tuera cela?* (Gaat het een ten koste van het ander?) komt uit de roman *Notre Dame de Paris* van Victor Hugo. In de roman stelt een van de personages dat de boekdrukkunst de architectuur zal vernietigen. Zie de editie van het literaire tijdschrift *DW B* over

architectuur en literatuur onder redactie van Christophe Van Gerrewey en Maarten DeIbeke, 'Ceci tuera cela, Architectuur en Literatuur', *DW B* 3 (2008).

This is a real concern. Tony Fretton taught me to use the term 'derivative' in this context. References are fine, but they only become culturally relevant if they're sufficiently reinterpreted and can therefore be used to create a new, contemporary product. It's too easy to conclude that references that are far removed from us are more difficult to process. It simply takes more interpretation to recycle Palladio than to reuse Mario Botta. Distance protects the original from erosion as well. No one will ever accuse us of tarnishing Palladio's oeuvre, but there's an abundance of erosive Mario Bottas to be found along the paved roads of Flanders.

Residential care centre De Drie Platanen in Ostend clearly illustrates what we consider meaningful references. We covered a lot of ground there, via all kinds of references, but in the end I used Asplund's Villa Snellmann to interpret the project. The Scandinavian classicism of Asplund, Celsing, Ostberg and Aalto carries a desire to accommodate notions like domesticity, reference and multiplicity in individual buildings. We thought this heteroclite longing would make for a fitting ambition to do something about the dictatorial traits of an institution like a residential care centre. Blaise Pascal once said: 'La multitude qui ne se réduit pas à l'unité est confusion; l'unité qui ne dépend pas de la multitude est tyrannie' (Plurality that is not reduced to unity is confusion; unity that does not depend on plurality is tyranny). On the basis of this understanding, we created a building that is not only an architectural object, but also full of surprising moments and singularity. We tried, for example, to magnify the experience of a home or village to the scale of a large complex. The Asplund reference has nothing to do with erudition or cultural snobbery. We used a number of concerns, and at the same time some compositional knowledge that Scandinavian designers had in the past because it allowed us to efficiently address a contemporary problem. In this case we used Asplund as an escape route, away from the systemic design approaches that you recognise in most modern residential care homes. Asplund's oeuvre does not suffer from this recuperation and the historical reference is liberating rather than regressive.

This brings me to your final concern. Are all objects suitable as references? Is it possible that there are still unpleasant stories of oppression or fanaticism attached to these historical buildings?

Let me first say that when it comes to references, our generation of architects has succeeded in liberating itself to some extent. Aldo Rossi had a striking preference for secular monuments and not much to say about churches. Aldo van Eyck, too, liked his frame of reference to be limited to vernacular and everyday situations. Our generation looks at buildings and designers in a much more open-minded way and this is a good thing. Do I know who my dead friends really are? Whether Schinkel had a tyrannical nature? Whether Borromini was a religious fanatic? I don't need to know. Almost all historical architecture is tainted with blood. That doesn't stop us from learning from it, because we mainly learn from the form. Values may be fundamental to the creation of architecture, but subsequently they slowly trickle away and leave only the form of the building behind. The relationship between value and form is ambiguous in space as well as in time. Ambition, for example, loves symmetry, that much is clear. The central axis of a symmetrical composition is devoted to the theatrical. But this symmetrical theatricality can be designed to look solemn as well as be caricatured. One and the same centre line takes on an entirely different meaning depending on who is striding down the aisle: a bride and groom, a dictator or a war veteran. You

nissen, en meteen ook wat compositorische kennis die bij Scandinavische ontwerpers in het verleden speelde, omdat we zo een actueel probleem efficiënt kunnen aanpakken. Asplund dient hierbij als een ontsnappingsroute, weg van de systemische ontwerpbenaderingen die je in de meeste moderne woonzorgcentra herkent. Het oeuvre van Asplund lijdt niet onder deze recuperatie, en de historische referentie werkt eerder bevrijdend dan regressief.

Dat brengt me bij jullie laatste bedenking. Zijn alle objecten wel geschikt als referentie? Mogelijk plakken er toch nare verhalen van onderdrukking of fanatisme aan die historische gebouwen?

Laat me beginnen te zeggen dat onze generatie architecten zich op het vlak van referenties aardig heeft geëmancipeerd. Aldo Rossi had een opvallende voorkeur voor seculiere monumenten, en sprak weinig over kerken. Ook Aldo van Eyck gebruikte graag een erg selectief referentiekader van vernaculaire of alledaagse situaties. Onze generatie kijkt veel onbevanger naar gebouwen en ontwerpers, wat een goede zaak is. Weet ik wie mijn dode vrienden werkelijk zijn? Had Schinkel een tiranniek karakter? Was Borromini een religieuze fanaticus? Ik hoef het niet te weten. Aan nagenoeg alle historische architectuur kleeft bloed. Maar dat houdt ons niet tegen om ervan te leren, omdat we in hoofdzaak leren van de vorm. Waarden zijn fundamenteel in de totstandkoming van architectuur, maar sijpelen daarna ook langzaam weer uit de gebouwen weg, waarna de vorm achterblijft. Waarden en vormen hebben ook geen eenduidige relatie, niet in de ruimte en ook niet in de tijd. Zo houdt eerzucht van symmetrie, dat is evident. De centrale as in een symmetrische compositie creëert ruimte voor het theatrale. Maar dat symmetrische theatrale kan evenzeer plechtstatig als karikaturaal vormgegeven worden. Dezelfde looplijn krijgt ook een heel andere betekenis als er een bruidspaar, een dictator of een oorlogsveteraan overheen wandelt. Symmetrie, en in extenso vormgeving, kan je niet onlosmakelijk verbinden met een bepaalde ideologie of overtuiging.

In die zin mogen we de architectuur niet overschatten. De waarden die architecten, opdrachtgevers en beleidsmakers delen, geven mede vorm aan de architectuur van vandaag. Maar op de waarden van de toekomst zal die architectuur weinig invloed hebben.

Dat brengt ons nog even terug bij de *Zeitgeist*. Er zijn zeker ontwerpers wier oeuvre beter slaagt in de belichaming van een tijdgeest dan dat van ons. Vaak zijn het zelfs bureaus die we goed kennen of waarmee we al hebben samengewerkt. Monadnock, Lütjens Padmanabhan of David Kohn architects maken heel herkenbaar, krachtig en kleurrijk werk dat de hausse voedt rond het onbevangen mixen van geschiedenis en moderniteit. Dat ikzelf wat terughoudender ben, heeft enerzijds met het postmodernisme van de jaren 1980 te maken, maar anderzijds ook gewoon met laf opportunisme. De postmoderne architectuur van de jaren 1980 heeft veel waardevolle inzichten snel verbrandt, door een breed cultureel discours te verpakken in een handvol oppervlakkige stijlfiguren. De eigen lafheid komt dan weer voort uit de angst om te eindigen als een ontwerper met een heel duidelijk, maar te snel afgeschreven etiket.

Ik kijk uit naar OASE 109!
Groeten, Dirk

can never inextricably link symmetry, and in extenso design, to a particular ideology or belief.

In this sense, we must not overestimate architecture. The values shared by architects, clients and policymakers may help shape the architecture of today, but this architecture is unlikely to have more than a little influence on the values of the future.

This incidentally brings us back to the *zeitgeist*. There's no doubt that there are designers whose oeuvre is more successful in embodying the *zeitgeist* than ours. In many cases, these are even offices that we know well or have worked with previously. Monadnock, Lütjens Padmanabhan and David Kohn Architects create very recognisable, powerful and colourful work that feeds the boom in the uninhibited mixing of history and modernity. The fact that I myself am a bit more reserved has to do with the postmodernism of the 1980s on the one hand, but also simply with cowardly opportunism on the other. The postmodern architecture of the 1980s soon turned many valuable insights to ashes by wrapping a broad cultural discourse into a handful of superficial stylistic devices. My cowardice, in turn, comes from a fear of ending up as a designer with a very clear, but too quickly forgotten signature.

I look forward to the publication of OASE 109!
Best wishes, Dirk

Translation: InOtherWords, Maria van Tol