

Architectuur op de grens van de sociaal-democratie Het Filmhuis van Stockholm van Peter Celsing

Tony Fretton

Architecture on the Edge of Social Democracy The Stockholm Film House by Peter Celsing

At first sight, Peter Celsing's Film House (1964–1970) may seem a typical building of its time. Its single large abstract form adamantly placed in the surroundings, the use of industrialised construction to house an optimistic new program, and sensibility to popular culture make it comparable to James Stirling's student housing for St Andrews University in Scotland (1964), Denis Lasdun's National Theatre in London (1967–1977) and many other similar buildings in Europe.

The scale and confidence of these buildings were the product of large-scale social, physical and economic planning that was characteristic in business and government in Western Europe and to some extent the USA from the late 1940s to the mid 1970s. They also reflect the increasing power of consumerism and popular culture, and wider awareness of civil and

Het Filmhuis (1964–1970) van Peter Celsing lijkt op het eerste gezicht een duidelijke representant van zijn tijd. In de manier waarop het als één grote abstracte vorm onverbiddeijk uit de omgeving oprijst, in de toepassing van industriële constructiemethoden voor de huisvesting van een optimistisch nieuw programma, en in zijn affiniteit met de populaire cultuur doet het denken aan de door James Stirling ontwikkelde studentenhuusvesting van de St. Andrews-universiteit in Schotland (1964), Denis Lasduns National Theatre in Londen (1967–1977) en nog meer gelijksoortige gebouwen in Europa.

De schaal van deze gebouwen en het zelfvertrouwen dat ze uitstralen waren het product van de grootschalige sociale, ruimtelijke en economische planning die kenmerkend was voor de economie en de politiek in West-Europa, en tot op zekere hoogte de Verenigde Staten, vanaf eind jaren veertig tot midden jaren zeventig. Ze weerspiegelen tegelijkertijd de toenemende invloed van het consumentisme en de populaire cultuur, maar ook het in de jaren zestig gegroeide besef van burgerlijke en individuele vrijheden en de vrijheid van meningsuiting. Deze overgang van een overtuigd geloof in collectiviteit naar een bredere overtuiging, waarin plaats was voor deze vluchtiger factoren, laat zich illustreren aan de hand van een gebouw uit het begin van deze periode en een ander uit het einde ervan, de Festival

HET FILMHUIS

individual liberties and freedom of expression since the mid 1960s. The transition from a basic faith in collectivism to the accommodation of these other more mercurial factors can be illustrated in a building from the start of the period and another from the end, the Festival Hall in London of 1951 and the Centre Pompidou in Paris of 1971.

In the Centre Pompidou and other late buildings of this period, such as Stirling's scheme for Derby Civic Centre (1970), architectural ideas can be seen which would come to prominence in the neo-conservative climate of the period that followed. At the same time attitudes were developing outside the mainstream in architecture that was often regionalist or dissenting, that would later be translated into public architecture in the neo-social democracy of the present time. In relation to this I hope to show the relevance

Hall in Londen uit 1951 en het Centre Pompidou in Parijs uit 1971.

In het Centre Pompidou en andere gebouwen uit het eind van deze periode, zoals Stirlings ontwerp voor het Derby Civic Centre (1970), zijn al ideeën waar te nemen die in het neoconservatieve klimaat van de daaropvolgende periode tot bloei zouden komen. Tegelijkertijd ontwikkelden zich buiten de hoofdstroom van de architectuur andere visies, vaak regionalistisch of afwijkend, die later, in de huidige neosociale democratie, zouden worden ingezet bij het ontwerp van openbare gebouwen. Met een beschrijving van het Filmhuis hoop ik de relevantie van Celsing's werk in dit verband aan te tonen.

De Festival Hall en het Festival of Britain waar deze een onderdeel van was, waren een uiting van het streven van de naoorlogse Labour-regering om de arbeidersbevolking meer te betrekken bij cultuur en onderwijs. Het gebouw is ontworpen op de bouwkundige afdeling van de London County Council, door Leslie Martin en Peter Moro, die hadden samengewerkt met Berthold Lubetkin. Le Corbusiers Paleis van de Sovjets stond model voor de concertzaal die als een ingesloten vorm, speciaal bestemd voor het ongestoord beluisteren van serieuze muziek, was opgehangen boven ruim opgezette publieke recreatieruimten. Een op het werk van Asplund gebaseerde detaillering gaf het

gebouw een humanistische tastbaarheid. Hier is nauwelijks sprake van een persoonlijk stempel van de architect; de lessen die werden getrokken uit de architectuur uit die tijd zijn toegepast om aan een fundamentele maatschappelijke behoefte te voldoen en om grootschalige openbare ontmoetingsruimten te creëren.

Het Centre Pompidou kwam via een veel spectaculairder proces tot stand. De prijsvraag voor dit project werd gesponsord door een verlicht-rechtse, Franse president, in een tijd van optimisme ten aanzien van cultuur en technologie, en werd gewonnen door twee jonge architecten, Renzo Piano en Richard Rogers, die hiermee internationale faam verwierven. Uit het ontwerp spreekt een aanstekelijk enthousiasme voor het culturele potentieel van de technologie, dit gecombineerd met de moderne, complexe Europese stad, een thema dat een van de drijvende krachten zou worden achter Richard Rogers' latere werk.

In dit opzicht zijn duidelijke overeenkomsten aan te wijzen met eerdere voorbeelden van technologisch optimisme: het maatschappelijk potentieel van een technologisch geavanceerde en gemechaniseerde constructie van het Maison du Peuple buiten Parijs, dat in 1939 door Prouve, Beaudoin, Lods en Bodiensky werd ontworpen. Maar ook het optimisme van Cedric Price in zijn project

STOCKHOLM

OASE N°57 / 2001

of Celsing's work through an examination of the Film House.

The Festival Hall, and the Festival of Britain of which it was part, were a demonstration of the post-war Labour government's policy to extend culture and education to the working population. The building was designed within the offices of the London County Council Architects department by Leslie Martin and Peter Moro, who had worked with Berthold Lubetkin. Le Corbusier's Palace of the Soviets provided the model for the auditorium as an enclosed form for the focused enjoyment of art music, suspended above generous public spaces for popular recreation. Detailing in the manner of Asplund gave the building a humanist physicality. Here authorship in the background, and the developed lessons of the architecture of the time are applied to the satisfaction of fundamental social

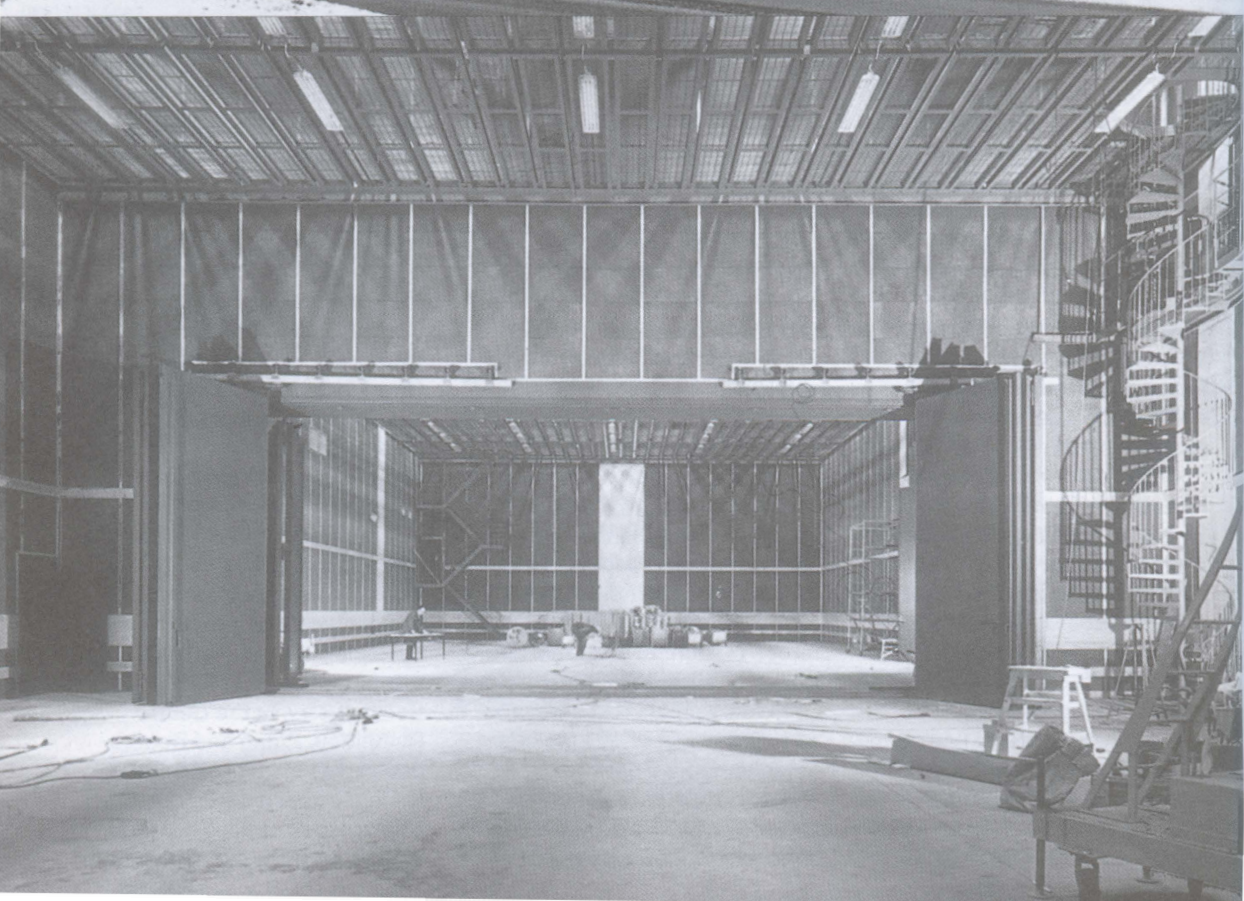
need and the pleasure of large-scale public assembly.

The Centre Pompidou came into being through a far more spectacular process. The competition for the project was sponsored by a cultivated French President of the right in a time of optimism in culture and technology, and was won by two young architects, Renzo Piano and Richard Rogers, who subsequently became internationally famous. The constructed scheme reveals an infectious excitement with the cultural possibilities of technology in contact with the sophisticated European city, a theme that would be one of the driving forces of Richard Rogers's later work.

In this respect it can be related to several previous models of technological optimism: The social potential of technically advanced and mechanised construction of Prouve,

Beaudoin, Lods and Bodiensky's Maison du Peuple near Paris of 1939; buildings as enabling social devices, assembled from available components and devoid of conventional architectural representation, as developed by Cedric Price in the Fun Palace project of 1961 and realised in the Interaction Centre in London of 1975; and Charles and Ray Eames' belief that the products of industry, if guided by designers with a socialised and highly cultured vision, could be liberating.

The innovative and idealistic attitude of Ove Arup and Partners, who engineered the project, enabled it to be realised by manufacturers across Europe, often from outside the construction industry. In the Centre Pompidou, Piano and Rogers devised a new type of building for mass consumerist society, where public spaces are pure spectacle and what they contain,



'Fun Palace' uit 1961, verder uitgekristalliseerd bij het Interaction Centre in Londen uit 1975. Hij had hier het doel voorwaardenscheppende maatschappelijke instrumenten te ontwerpen, samengesteld uit kant en klare onderdelen en ontdaan van hun conventionele representatieve functie. En als derde overeenkomst de overtuiging van Charles en Ray Eames dat industriële producten, mits geassembleerd door ontwerpers met een ontwikkelde maatschappelijke en culturele visie, een bevrijdende werking konden hebben.

De vernieuwende en idealistische houding van Ove Arup en Partners, die de praktische voorbereiding van het project voor hun rekening namen, maakte het mogelijk dat het ontwerp kon worden gebouwd door aannemers uit heel Europa, vaak van buiten de bouwindustrie. Met het Centre Pompidou ontwierpen Piano en Rogers een nieuw type gebouw voor de consumptiemaatschappij, waarin publieke ruimten puur spektakel zijn en de inhoud, in dit geval kunst, wordt gezien als de dynamische bron van culturele waarden.

Het Filmhuis, uit ongeveer dezelfde tijd, is compleet anders. In dit gebouw, en in zijn andere gebouwen, ging Celsing uit van evenementen met een lokale reikwijdte en ontwikkelde hij zijn programma vanuit een groot aantal kleinere activiteiten op menselijke schaal. Net als die van Asplund en

Lewerentz was zijn architectuur gebaseerd op een intuïtief en wellicht conventioneel inzicht in menselijk gedrag en maatschappelijke verantwoordelijkheid, en op bestaande bouwkundige en ambachtelijke modellen; hierin verwerkte hij elementen uit de contemporaine wereld van het design om hem heen. Al deze factoren maakte hij op dramatische wijze zichtbaar en erfahrbaar.

In de bar van het Filmhuis kregen de luchtkokers van de airconditioning in het plafond opzettelijk de vorm van de motoren van een Boeing 707, en voor de zitplaatsen ging hij uit van een traditionele, doorgestikte leren muurbank die zich over een enorme lengte uitstreckte, zodat als mensen erop gingen zitten een beeld werd opgeroepen van een nieuw massapubliek. Het verlaagde aluminium plafond is bij de ingang terracotta gespoten, maar verandert in de publieke gedeelten abrupt in een glimmend afgewerkt oppervlak; boven de grote trap, die is ontleend aan Aalto en anderen, verdwijnt het zelfs helemaal.

Aan de ene kant van de trap bevindt zich de marmeren balie van een zorgvuldig gedetailleerde garderobe, en aan de andere kant het kale beton van een dragende muur met de functionele stalen deur van een dienstruimte; deze deur is alleen in de grondverf gezet. Tijdens de bouw nam Celsing zelf de kwast ter hand en bracht met dezelfde grondverf een schilderachtige vorm aan op de muur rondom de

in this case art, is seen as the dynamic source of cultural value.

The Film House, which is almost contemporary, is nothing like this. Here and in his other buildings, Celsing attended to local events and built up the program from many smaller, human scaled issues. Like that of Asplund and Lewerentz, his architecture was based on an intuitive, and perhaps conventional understanding of human behaviour and social responsibility, and on existing architectural and artisanal models, into which he integrated developments in the world of contemporary design around him. All of these factors he dramatised at the level of sight and experience.

In the bar of the Film House, the air conditioning inlets in the ceiling were consciously shaped like the engines of a Boeing 707, and the seats were based on a traditional stitched leather banquet which was unfolded to

an extreme length to pictorialise the people sitting on them as a new mass audience. The aluminium suspended ceiling is sprayed terracotta colour at the entrance, changes abruptly to a polished finish in the public areas and is cut away above a main staircase which is reworked from Aalto and other sources.

On one side of the stair is the marble counter of a finely detailed coatroom, and on the other the bare concrete of a load-bearing wall, within which there is a utilitarian steel service door, painted only with primer. During construction, Celsing took a brush himself and extended the primer of the door onto the concrete wall in a painterly shape. The colours in the bar and cinema seem initially to be the primary colours favoured by Stirling at that time, but turn out to be the traditional artist's colours which Celsing used in the gouache illustrations of his

buildings. The mauve colour and concealed fluorescent lighting in the lobby to the main cinema make it an uncanny precursor to James Turrel, but the design also manages to combine this with a very conventional bronze bust of the founder in a vitrine.

From the lobby the view of the auditorium itself is delayed until the last minute, when you find yourself between the screen and the audience looking up at mountainous tiers of meticulously crafted leather seats. Even utilitarian rooms such as the film studios are treated dramatically. Their cavernous interiors are lined with mineral fibre, evidently for acoustic absorption, but handled with a visual sense of how the mood of the room would suit the activity.

Despite the facades being of precast concrete Celsing did not model them or subsume the windows into the overall composition, as Stirling did at

deur. De kleuren in de bar en in de bioscoop lijken in eerste instantie de primaire kleuren waar Stirling destijds graag mee werkte, maar blijken bij nader inzien de traditionele schilderskleuren te zijn die Celsing gebruikte voor de gouache-illustraties die hij van zijn gebouwen maakte. De mauve kleur en de verborgen fluorescerende verlichting in de foyer van de grootste bioscoopzaal lopen op mysterieuze wijze vooruit op het werk van James Turrell. Maar in het ontwerp is ook plaats voor een vitrine met een zeer conventionele bronzen buste van de oprichter.

Vanaf de foyer wordt het zicht op de zaal zelf tot het allerlaatste moment uitgesteld: plotseling bevind je je tussen het scherm en het publiek en kijk je omhoog naar steil naar boven lopende rijen piekfijn afgewerkte leren stoelen. Zelfs de dienst ruimten, zoals de projectie ruimten, hebben een dramatisch tintje gekregen. Hun spelonkachtige interieur is bekleed met mineraalvezel, kennelijk voor geluidsabsorptie, maar wel zo vormgegeven dat de stemming van de ruimte zichtbaar in overeenstemming is met de activiteiten die er plaatsvinden.

De gevels zijn weliswaar van prefab beton, maar Celsing heeft ze niet gemodelleerd, en hij heeft ook de ramen niet in een totaalcompositie opgenomen, zoals Stirling bij St. Andrews had gedaan. Alleen de randen van de gevelplaten zijn gemodelleerd, maar de ramen zijn op conventionele wijze ingepast, een

benadering die in het Filmhuis nog niet helemaal geslaagd uitpakte, maar in de Bank van Zweden (1976) haar waarde bewees: hier vond hij een oplossing voor de afwerking die tegelijkertijd associatief en abstract was en ook op een dergelijke grote schaal toepasbaar was.

Celsings benadering is in wezen die van een kunstenaar. De ervaring is het uitgangspunt en beslissingen mogen op elkaar van invloed zijn tot er een totaalvorm is ontstaan, eventueel pas na meerdere projecten. Je zou je naar aanleiding hiervan kunnen afvragen of hij dan wel serieus te nemen is als modernist en ontwerper van openbare gebouwen. Maar binnen het modernisme zijn heel wat meer benaderingen mogelijk dan alleen een instrumentalistische. De schilderkunst en de romankunst kennen een lange geschiedenis van maatschappelijk engagement en hebben in het modernisme een centrale rol gespeeld door de menselijke ervaring op de voorgrond te plaatsen. Met de aanpak zoals Celsing die voorstaat kan de architectuur zich op een intelligente manier verstaan met gemeenschappelijke en persoonlijke ervaringen.

Toen de sociaal-democratie op haar einde liep werd de architectonische discipline geconfronteerd met de onzekerheid die het wegvallen van dit gedachtegoed met zich meebracht. Eén mogelijke reactie daarop was te blijven geloven in het nieuwe,

St Andrews. Only the edges of the panels are modelled, and the windows are laid out in conventional form, an approach that was not fully successful in the Film House, but was fulfilled in the Bank of Sweden (1976) where he found an approach to detailing that was both associative and abstract, and could deal with the large scale.

Celsing's underlying approach is that of an artist, where the starting point is experience and decisions are allowed to affect each other until an overall form emerges, perhaps through several pieces of work. This may seem to call into question his validity as a modernist and maker of public projects. But there are many other approaches within modernism than the instrumentalist path taken by architecture. Painting and the novel have a long history of social engagement, and have played a pivotal role in moder-

nism by foregrounding human experience. Above all, approaches such as Celsing's allow architecture to intelligently approach shared and personal experience.

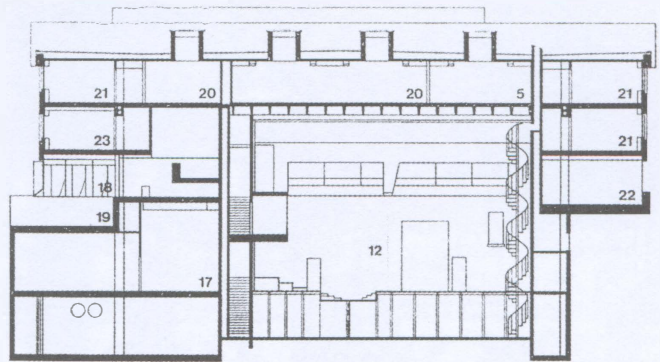
At the end of social democracy, architecture had to deal with the uncertainty caused by the loss of this major background of ideas. One response was a continued belief in the power of the new, as exemplified in the work of Richard Rogers and Norman Foster, and the establishment of Hi-Tech as a transmissible style. Another was a return to the familiar, which in the generalised style of Post Modernism became the reworking architecture of the past.

But more interesting developments in the area of familiarity occurred outside the mainstream, and can be seen to have affected the architecture of the present time. For this we could

consider the effect of Aldo Rossi as a teacher on Herzog and De Meuron, the background of Portuguese traditional building in the work of Alvaro Siza and Frank Gehry's adoption of Los Angeles buildings as a vernacular and Conceptual and Pop Art of the 1960s and 1970s as a means with which to interpret it. OMA's early work also dealt with familiarity in the recuperation of modernist architecture via Raymond Hood and surrealism. OMA exploited its representational possibilities in their scheme for the Extension of the Dutch Parliament (1978).

These architects are grounded in the ideas of social democracy, Gehry and Siza certainly so, OMA and Herzog and De Meuron perhaps as revisionists. Despite coming to prominence in a world defined by radical self-interest and an almost mystical faith in commerce for the definition of attitudes and

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| 1. Bibliotek | 1. Library |
| 2. Biograf | 2. Cinema |
| 3. Projektorrum | 3. Projector room |
| 4. Mixrum | 4. Mixing room |
| 5. Övningsal | 5. Training studio |
| 6. Föreläsningssal | 6. Lecture room |
| 7. Studio | 7. Studio |
| 8. Uppehållsrum | 8. Common room |
| 9. Danssal | 9. Ballroom |
| 10. Bygghall | 10. Erection shop |
| 11. Verkstad | 11. Workshop |
| 12. Teater | 12. Auditorium |
| 13. Enkelloge | 13. Single dressing room |
| 14. Kollektiv loge | 14. Common dressing room |
| 15. Sminkrum | 15. Make-up studio |
| 16. Laboratorium | 16. Laboratory |
| 17. Transportgång | 17. Transport passage |
| 18. Fojé | 18. Foyer |
| 19. Gångramp | 19. Walkway |
| 20. Seminarierum | 20. Group discussions |
| 21. Kontor | 21. Office |
| 22. Klubbrum | 22. Clubroom |
| 23. Klipprum | 23. Cutting room |

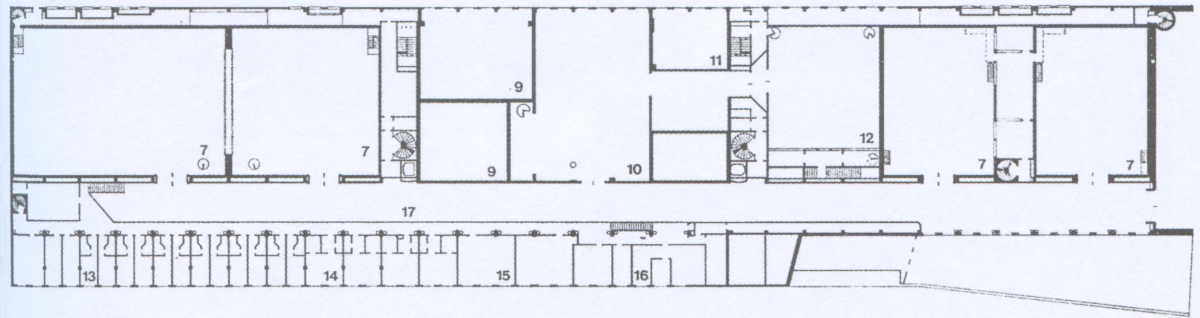


Skala 1:400

Tvärsektion

Section

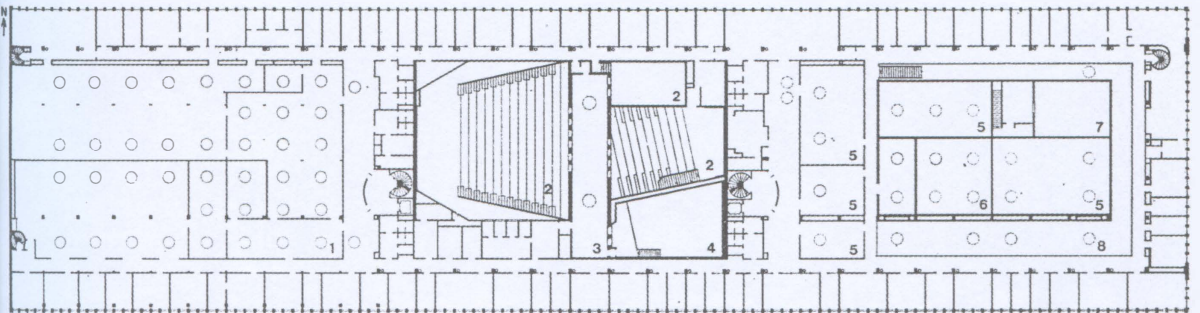
Övre delen av bottenvåningen Plan of ground floor and mezzanine



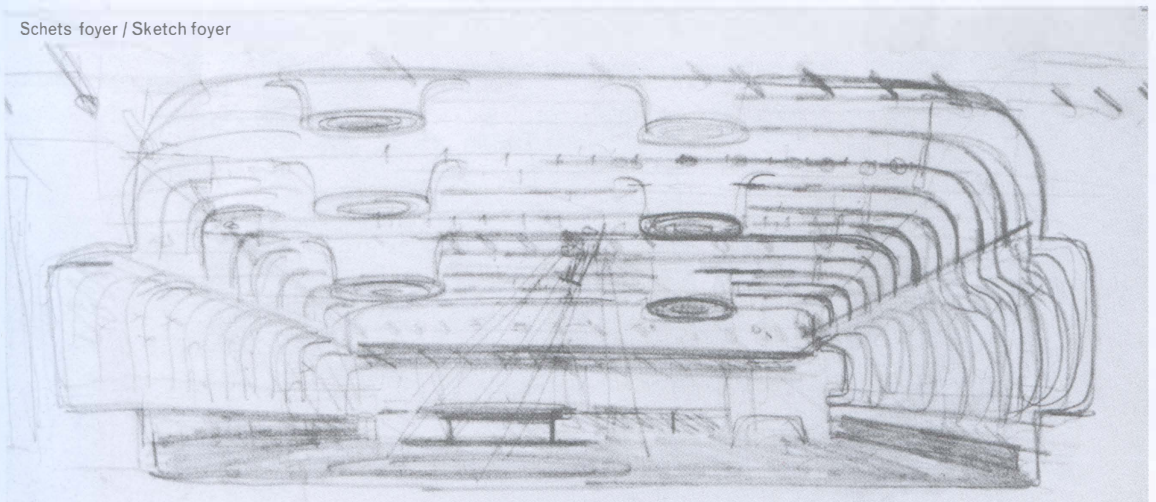
Plan av våningen 3 trappor Plan of third floor

Skala 1:800

OASE N°57 / 2001



Schets foyer / Sketch foyer





Foyer en bar / Foyer and bar

zoals zichtbaar is in het werk van Richard Rogers en Norman Foster, en in het gebruik van hi-tech als een algemeen aanvaarde stijl. Een andere reactie was: terug te keren naar het vertrouwde, wat in het post-modernisme neerkwam op een herbewerking van de architectuur uit het verleden.

De interessantste ontwikkelingen in de relatie met het vertrouwde en bekende deden zich echter voor buiten deze stromingen, en hebben de huidige architectuur toch zichtbaar beïnvloed. Als voorbeeld hiervan zouden we de invloed van Aldo Rossi als leraar op Herzog en De Meuron kunnen noemen, of de manier waarop traditionele Portugese bouwstijlen zichtbaar zijn in het werk van Alvaro Siza. Of ook de manier waarop Frank Gehry het plaatselijk idioom van woonhuizen in Los Angeles toepaste in zijn werk, en de conceptuele kunst en de pop-art van de jaren zestig en zeventig als middel om dat te interpreteren. OMA hield zich aanvankelijk ook bezig met het bekende, in zijn architectuur die zich via Raymond Hood en het surrealisme tot een hernieuwd modernisme ontwikkelde. De representatieve mogelijkheden hiervan bijvoorbeeld buite het bureau uit in zijn ontwerp van de uitbreiding van het Nederlandse parlamentsgebouw (1978).

De ideeën van deze architecten zijn duidelijk geworteld in de sociaal-democratie, die van Gehry en Siza in elk geval; OMA en Herzog en De Meuron

wou men als revisionisten kunnen beschouwen. In het werk van deze architecten, ook al worden zij voor sommige opdrachten slechts gevraagd om hun naam, spreekt altijd een oprechte, tegendraadse maatschappelijke verantwoordelijkheidszin, en zij manoeuvreren opvallend slim en accuraat binnen de hedendaagse randvoorwaarden.

De hal in het door Herzog en De Meuron ontworpen Tate Modern is een ruimte die aansluitend aan het stedelijk patroon is ontworpen met geen ander doel dan het publiek zichzelf te laten zijn. De onoverdekte, schuin aflopende doorsteek in OMA's Kunsthal in Rotterdam symboliseert de grensoverschrijdende opvatting dat het publiek het recht heeft dwars door een officiële cultuurtempel heen te lopen. Wanneer men van de brug naar de rivier loopt, ervaart men de kromming van Gehry's Guggenheimgebouw van nabij als een gevoelig *statement* aangaande burgerlijke en collectieve identiteit.

Deze grootschalige publieke gebaren zouden niets betekenen als de architecten zich niet ook bezighielden met, en hun eigen draai gaven aan, collectieve ervaringen. Celsing begreep dit intuïtief, en de hernieuwde belangstelling voor zijn werk bewijst de behoefte aan een publieke architectuur die zich meer uitgesproken bezighoudt met gemeenschappelijke ervaringen en waarden.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen

values, their work contains genuine against-the-grain social responsibility.

The interior concourse in Herzog and De Meurons Tate Modern is a space sketched out in the geometries of the city with no purpose other than for the public to be itself. The open-air ramp in OMA's Kunsthal in Rotterdam embodies the transgressive freedom of a public right of way through an official place of culture. Experienced close up when walking from the bridge to the river, the curving fabric of Gehry's Guggenheim building is a sensuous statement about civic and collective identity.

These large-scale public gestures would mean nothing if the architects were not also engaging with and reworking shared experience. This is something that Celsing intuitively knew, and the revival of interest in his work points to a public

architecture that works more fully at the level of shared experience and values.