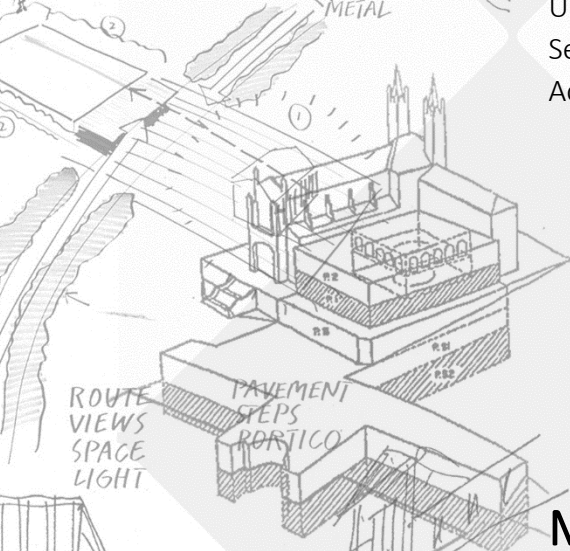


Universiteit Hasselt – Faculteit Architectuur en Kunst  
Seminarie Mens en Cultuur: Genius Loci  
Academiejaar 2018-2019



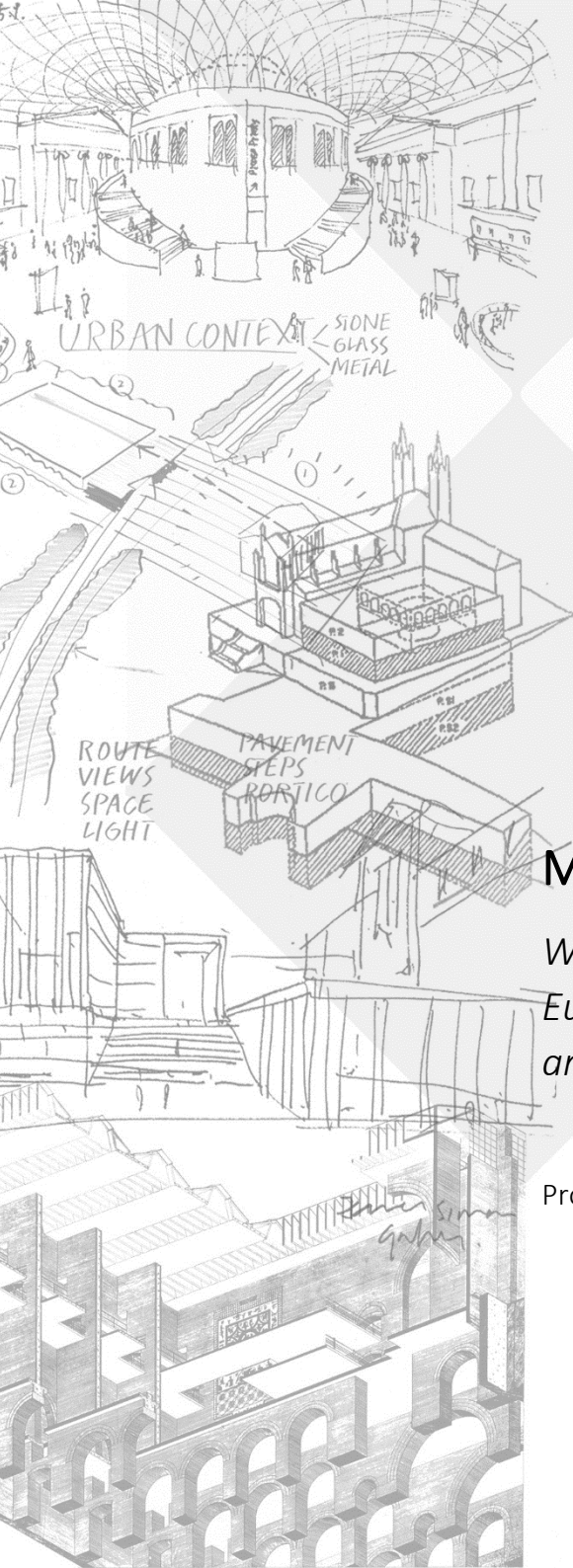
## Masterscriptie Architectuur

*Wat is de betekenis van recente ingrepen in enkele Europese topmusea? Reflecties over een architecturale dialoog met eeuwenoude sporen.*



Masterscriptie, ingediend door: Silke Vandeputte  
Masteropleiding Architectuur





## Masterscriptie Architectuur

*Wat is de betekenis van recente ingrepen in enkele Europese topmusea? Reflecties over een architecturale dialoog met eeuwenoude sporen.*

Promotor: Prof. dr. K. VAN CLEEMPOEL



---

## Dankwoord

---

Na vijf intensieve en leerrijke jaren sluit ik met deze scriptie mijn studie Architectuur aan de Universiteit Hasselt af. Door het schrijven van deze scriptie heb ik veel geleerd, zowel op wetenschappelijk als op persoonlijk vlak. De kennis en ervaring die ik heb opgedaan, was niet mogelijk geweest zonder een aantal personen. Daarom zou ik graag even stil staan bij de mensen die me de afgelopen vijf jaar, maar zeker de laatste maanden in het bijzonder, hebben gesteund en geholpen.

Graag wil ik prof. ir. arch. Nikolaas Vande Keere, prof. dr. Koenraad Van Cleempoel en arch. Karen Lens bedanken voor de inspirerende woorden en opdrachten binnen het seminarie Genius Loci.

Het is tijdens deze sessies dat ik mijn interesse omtrent erfgoed heb verruimd en dat ik een nieuw stukje van mijn persoonlijke interesse heb ontdekt. Het heeft geleid tot een kritische blik op erfgoed en het onontbeerlijke belang ervan binnen onze samenleving. Mijn interesse in erfgoed en herbestemming zou ik dan ook verder willen uitdiepen in mijn verdere studies.

Voornamelijk prof. dr. Koenraad Van Cleempoel wil ik in het bijzonder bedanken voor de begeleiding en unieke inzichten die ik dankzij hem verworven heb.

Tot slot wil ik mijn ouders bedanken voor de financiële en morele steun gedurende mijn opleiding Architectuur waarbij ik al mijn problemen en bevindingen met hen kon delen.



---

## Inhoudsopgave

---

<b>Dankwoord</b> .....	<b>I</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>1</b>
<b>Aanleiding</b> .....	<b>3</b>
<b>Onderzoeksvraag</b> .....	<b>4</b>
<b>Onderzoeksmethode</b> .....	<b>4</b>
<b>Inleiding: hedendaags erfgoed</b> .....	<b>6</b>
De betekenis van erfgoed .....	6
<b>Erfgoed en zijn geschiedenis</b> .....	<b>7</b>
Diverse visies op het erfgoed in de 19 <sup>de</sup> eeuw .....	8
Diverse visies op het hedendaags erfgoed in de 21 <sup>ste</sup> eeuw .....	9
Raakvlak tussen geschiedenis en toekomst .....	12
<b>Link met hedendaagse architectuur en problematiek</b> .....	<b>13</b>
<b>Norman Foster: ontwerpmethodiek</b> .....	<b>16</b>
Kaderen binnen een bouwstijl .....	16
Complexiteit en eenvoud .....	16
Toetsing aan de realiteit: Reichstag .....	17
<b>Case Great Court, British Museum te Londen (Verenigd Koninkrijk)</b> .....	<b>20</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	20
Contextuele invloed .....	23
Werkelijk ontwerp.....	23

<b>Case Carré d’Art te Nîmes (Frankrijk).....</b>	<b>31</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	31
Contextuele invloed .....	33
Werkelijk ontwerp.....	34
<b>David Chipperfield: ontwerpmethodiek .....</b>	<b>37</b>
Van ideeën tot realisatie .....	37
Identificatie en comprehensie .....	38
Vorm en materie .....	39
Toegespitst op musea .....	39
Relatie tussen oud en nieuw .....	40
<b>Case Neues Museum te Berlijn (Duitsland) .....</b>	<b>41</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	41
Contextuele invloed .....	45
Werkelijk ontwerp.....	47
<b>Case Pinaresi Prix de Rome te Rome (Italië) .....</b>	<b>52</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	52
Contextuele invloed .....	54
Werkelijk ontwerp.....	55
<b>Rafaël Moneo: ontwerpmethodiek .....</b>	<b>60</b>
Doel van architectuur.....	60
De ‘cliënt’ als sleutelbegrip .....	60
Kritische reflectie: benadering en realisatie van de projecten .....	61
Contextuele invloeden .....	63



Evolutie van een project.....	64
<b>Museo del Prado te Madrid (Spanje) .....</b>	<b>64</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	64
Contextuele invloed .....	66
Werkelijk ontwerp.....	68
<b>Museo Nacional de Arte Romano te Mérida (Spanje) .....</b>	<b>74</b>
Ontstaansgeschiedenis project .....	74
Contextuele invloed .....	75
Werkelijk ontwerp.....	77
<b>Betekenis van de recente ingrepen .....</b>	<b>84</b>
Categorisering van uiteenlopende cases.....	84
Het geheugen van het verleden .....	85
De betekenis van architectuur en poëzie.....	90
Historische sporen in het heden .....	91
<b>Koppeling tussen masterscriptie en masterproef.....</b>	<b>94</b>
<b>Besluit .....</b>	<b>97</b>
<b>Geraadpleegde bronnen .....</b>	<b>99</b>
<b>Cover.....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliografie literatuur .....</b>	<b>99</b>
<b>Bibliografie afbeeldingen .....</b>	<b>103</b>



---

## Abstract

---

Het woord erfgoed wordt tegenwoordig frequent in de mond genomen en wordt meestal geassocieerd met authenticiteit en historische gebouwen. Deze logische associatie bevat een zekere waarheid, maar gaat op de dag van vandaag al veel verder. Wanneer we erfgoed bekijken in relatie met musea zien we dat de typologie van musea gezien wordt als de ultieme drager van een bepaald geheugen. Omwille van deze eenvoudige redenen worden ze dan ook steeds vaker erkend als erfgoed. Zulke musea worden gezien als een bron van kennis en ervaring en zullen steeds meer in de kijker worden gezet.

Het verleden dat musea met zich meedragen, wordt door hedendaagse architecten op diverse manieren gecombineerd met moderne technieken. Originele aspecten van historische gebouwen gaan hand in hand met nieuw toegevoegde moderne bestanddelen waardoor de authentieke elementen versterkt worden. Hedendaagse ontwerpers ontwikkelen verschillende ontwerpmethodieken waarbij er uiteenlopende gradaties zijn in het ontwerpen met erfgoed.

Projecten waarbij oud en nieuw elkaar het ja-woord geven zullen in een later stadium besproken worden als link met de hedendaagse realiteit waarin we dit fenomeen steeds vaker zullen zien. Geschiedkundige waarden van vroeger laten doorleven naar toekomstige generaties zal dan ook de rode draad vormen doorheen de uiteenlopende projecten om zo weinig mogelijk architecturale, en soms ook archeologische, kwaliteit te verliezen.

*The word heritage is frequently used today and is usually associated with authenticity and historic buildings. This logical association contains a certain truth but goes much further. When we look at heritage in relation to museums, we see that the typology of museums can be seen as the ultimate carrier of a certain memory. Because of this, museums are increasingly recognized as heritage and they form a source of knowledge and experience and will be put in the spotlights more and more.*

*The important history of the museums will be used by contemporary architects who will combine the past with modern techniques. Original aspects of historic buildings go hand in hand with newly added modern elements and they will enhance the authentic elements. Contemporary designers develop different design methodologies with varying degrees of designing with heritage.*

*Projects where old and new are married will be discussed at a later stage as a link with the reality in which we will see this phenomenon more and more. Letting historical values from the past live on to future generations will form the common thread throughout the various projects. All the projects will reduce the chances of losing architectural or archaeological qualities as much as possible.*

---

## Aanleiding

---

### *erfgoed*

*het; o; meervoud: erfgoederen*

*Dat wat is overgebleven uit het verleden, m.n. dingen van historische of culturele waarde: cultureel erfgoed.*

*-Van Dale*

Door verder te denken dan de automatische, en daarnaast ook logische, associatie tussen het hedendaags erfgoed en de authenticiteit van historische gebouwen kan men nieuwe, toekomstgerichte perspectieven aanreiken. Erfgoed gaat verder dan de authenticiteit te verzekeren van een plek, een gebouw of een landschap. Hedendaagse architecten combineren het erfgoed steeds vaker met moderne technieken en materialen. Op deze manier wordt de definitie van erfgoed in zekere mate uitgebreid.

Door in dialoog te gaan met het hedendaags erfgoed kan men oplossingen aanreiken om in de toekomst zulke historische gebouwen te behoeden voor verval of vandalisme. Wanneer we, door verval of vandalisme, ons erfgoed niet langer kunnen waarborgen voor de toekomstige generaties wordt het duidelijk dat we hiermee zorgvuldig moeten omspringen. Zowel historici als ontwerpers worden zich hier steeds meer van bewust.

Daarnaast is er ook een nauwe relatie tussen historici en ontwerpers op vlak van erfgoed. Historici focussen op het verleden om na te gaan hoe iets ontstaan is en hoe de bijhorende evolutie heeft plaatsgevonden. Ontwerpers nemen een contrasterende positie in en kijken naar wat het is in het heden en welke vormen het zou kunnen aannemen in een verdere toekomst. Ze zullen voortdurend zoeken naar toekomstgerichte concepten en zijn zich hierbij bewust van de grote rol die zij spelen binnen de samenleving.

Het raakvlak tussen historici en ontwerpers vinden we bij het erfgoed waar oud en nieuw elkaar het ja-woord geven. Beide hebben duidelijk eenzelfde doel voor ogen, namelijk het voortborduren op patronen van

het verleden. Om dit te realiseren, mikken ze op Europese musea vanwege hun jarenlang geschiedkundig belang.

---

## Onderzoeksvraag

---

Het geheugen van een plek, een gebouw of een bevolking wordt opgeslagen in diverse Europese musea. De focus wordt gelegd op musea aangezien zij dienstdoen als optimale dragers van een bepaald verleden of een geheugen dat onlosmakend verbonden is aan een bepaald tijdperk. Deze bron van kennis en inzicht kan worden doorgezet naar de toekomst toe aan de hand van recente interventies van gerenommeerde architecten. De recente ingrepen kunnen een bepaalde invloed uitoefenen op het gebouw en het gebruik ervan, maar kan zulke interventie ook zorgen voor het verdere bestaan van een musea? De recente ingrepen lijken logisch verbonden met de oorspronkelijke architectuur, maar hierin schuilt dan ook een essentiële vraag:

*“Wat is de betekenis van recente ingrepen in enkele Europese topmusea? Reflecties over een architecturale dialoog met eeuwenoude sporen.”*

---

## Onderzoeksmethode

---

### *mu·se·um*

*het; o; meervoud: museums,  
musea; verkleinwoord:  
museumpje*

*Gebouw waarin voorwerpen  
van kunst of wetenschap  
worden tentoongesteld.*

*-Van Dale*

Er zijn talrijke architecten of ontwerpers die zich focussen op het hedendaags erfgoed. Velen onder hen zien het als een unieke ervaring of een bijzondere uitdaging om hiermee aan de slag te gaan. De mogelijkheden met deze gebouwen zijn in vele gevallen tot het minimum beperkt waardoor architecten zich maar al te graag aan zulke projecten willen wagen. Musea worden gezien als tijdelijke of permanente huisvestingen die opengesteld worden voor iedereen. Het zijn letterlijke verzamelingsbronnen van diverse tijdperken die zowel materiële als

immateriële objecten of ensembles verzamelen, bewaren en tot slot ook tentoonstellen.

Musea zijn ware dragers van het verleden, het heden en de toekomst. Ze bevatten de kracht om deze drie tijden met elkaar te verbinden en ze onlosmakend met elkaar te koppelen. Musea zijn een bron van kennis, een drager van een onontbeerlijk geheugen van een bepaalde tijd met alle bijhorende aspecten. Door op deze manier een definitie voor musea te definiëren, kunnen we een ware voedingsbodemp aanreiken om beter te begrijpen waardoor ontwerpers zodanig gefascineerd zijn door musea.

Om een diepgaander inzicht te verkrijgen in musea als erfgoed is het interessant om eerst te kijken naar erfgoed in het algemeen. Wanneer deze basis gelegd is, kunnen we de theorie linken aan de praktijk door enkele cases van befaamde architecten uit te diepen. Dit toont aan hoe architecten de koppeling tussen verleden en toekomst in de realiteit zullen verwezenlijken. Hierbij is het essentieel om te kiezen voor een bepaald kader waarin al de cases geplaatst kunnen worden. We kunnen dit kader uitbouwen door enkele aspecten op te lijsten die we kunnen bevragen binnen de verscheidene cases:

- A. De ontstaansgeschiedenis van het desbetreffende project zal de ontstaansredenen definiëren. Hierbij zal het waardevolle verleden een grote rol spelen aangezien de ontstaansredenen in de meeste gevallen onlosmakend verbonden is met het levensverhaal van de plek.
- B. De contextuele invloed zal een ruimer kader schetsen in verband met de locatie waarop het project zich bevindt. Dit kan gelinkt worden aan de graad van interventie. Deze zal aantonen hoe vergaand een bepaalde ingreep zal zijn en hoe deze al dan niet zal inspelen op de bestaande context. Het kan gaan van een

empathische aanpak tot een contrasterende en bijna vervreemdende gedachtegang.

- C. Het werkelijk ontwerp zal tot slot aangeven hoe het hele ontwerpproces is vormgegeven. Vormelijke aspecten, de materialisatie of de bouw zelf zullen hierbij essentieel zijn.

Voorgaande aspecten maken duidelijk dat er een breed spectrum zal zijn waarbinnen de verscheidene cases kaderen. Het is dan ook interessant om open te staan voor uiteenlopende projecten aangezien men zo diverse cases kan vergelijken en des te meer ontwerpmethodieken naar voor kan schuiven.

---

## Inleiding: hedendaags erfgoed

---

Het hedendaags erfgoed-discours hangt volgens velen nauw samen met de geschiedenis of de historische waarden van een plek, een gebouw of een (stads)landschap. Steeds meer architecturale aspecten worden herkend als erfgoed en vormen dan ook frequenter de voedingsbodem voor toekomstige projecten. Gerenommeerde architecten zien de historische elementen als opportuniteiten waarmee zij hun stempel kunnen drukken op de architectuur van de toekomst. Er zijn talrijke architecten, onderzoekers en historici die men kan opnoemen en die elk op hun beurt een eigen visie en ontwerpmethodiek hebben ontwikkeld om met erfgoed om te gaan. Velen van hen hebben een grote invloed uitgeoefend op hun opvolgers.

*De meest gangbare definitie van **cultureel erfgoed** is: sporen uit het verleden in het heden, die zichtbaar en tastbaar aanwezig zijn.*

*-Erfgoedonderwijs op de basisschool (Merel Thomése)*

### ***De betekenis van erfgoed***

Cultureel erfgoed komt tot uiting in diverse vormen. Enerzijds hebben we het immateriële erfgoed dat niet-tastbare gewoontes of historische tradities zal verderzetten. Het zal de waardigheid en identiteit van een specifieke bevolking doorzetten naar de toekomst. Volgens Unesco



*Immaterieel cultureel erfgoed* bestaat in allerlei vormen, zoals mondelinge overleveringen, muziek en dans, rituelen, feestelijke evenementen, sociale praktijken, kennis en toepassingen in verband met de natuur en het universum, of de vaardigheden van ambachten

-[www.unesco.be](http://www.unesco.be)

spreekt men van immaterieel erfgoed wanneer een gemeenschap of een groep beslist om enkele, niet-tastbare aspecten door te geven naar komende generaties vanwege hun algemeen belang.

Binnen deze scriptie staat een tweede soort van erfgoed centraal, namelijk het materieel erfgoed. Binnen deze vorm van erfgoed zijn architecturale projecten, monumenten, historische gebouwen en landschappen de voornaamste spelers. Een andere vorm waarin materieel erfgoed vaak op de voorgrond treedt, vinden we terug bij de archeologische opgravingen. Hieromtrent worden dagelijks onderzoeken uitgevoerd en komen er waardevolle opgravingen en restanten opnieuw naar boven. De onuitputbare kennis en informatie die deze overblijfselen met zich meebrengen, is van onschatbare waarde binnen het Europees cultureel erfgoed.

---

## Erfgoed en zijn geschiedenis

---

Verscheidene theoretici hebben zich al uitgebreid verdiept in deze materie. Het is dan ook algemeen geweten dat de gebouwen die tot het erfgoed behoren een oneindige kennis en inzicht met zich meebrengen die theoretici maar al te graag willen uitdiepen.

Het tragische verleden van sommige steden zal opmerkelijke littekens hebben nagelaten bij de gebouwen waardoor de geschiedenis vaak afgebeeld wordt op het exterieur van een bouwwerk. Voornamelijk de tragische geschiedenis, gekenmerkt door oorlogen en bomaanslagen, heeft opmerkelijke sporen nagelaten bij talloze gebouwen.

Vele gebouwen met een bepaald geheugen worden al jarenlang onder de loep genomen en worden onderzocht vanuit diverse standpunten. Iedere theoreticus of historicus zal er zijn eigen visie over vastleggen om zo bepaalde technieken of ontwerpmethoden aan te reiken. Toch zal er

steeds eenzelfde uitgangspunt aanwezig zijn waarbij ze allemaal zoeken naar een geschikte manier om met deze gebouwen om te gaan. Elke historicus wil de kwaliteit, op architecturaal en geschiedkundig vlak, maximaal waarborgen.

### ***Diverse visies op het erfgoed in de 19<sup>de</sup> eeuw***

Doorheen de 19de eeuw stond de restauratie van gebouwen, voornamelijk van kerken, centraal. Hierbij ging men vaak radicaal aan de slag waardoor er aanpassingen tot stand kwamen binnen de stijl die op dat moment de voorkeur kreeg. De studie in verband met het restaureren van deze historische gebouwen was nog niet van start gegaan vooraleer de eerste restauraties plaatsvonden. Het herbeleven van het verleden draaide meestal uit op een al dan niet vergaande reconstructie waarbij alle authenticiteit verloren ging. Deze authenticiteit wou men zoveel mogelijk bewaren dus er ontstond duidelijk een tegenstrijdig conflict tussen beide uitgangspunten. Omwille van zulke problemen is het essentieel om een bepaalde theorie of methode aan te reiken om met erfgoed om te gaan.

We kunnen twee belangrijke 19<sup>de</sup>-eeuwse figuren aanhalen met erg uiteenlopende visies, namelijk Viollet-le-Duc en John Ruskin. Hun tegenstrijdige gedachten en ontwerpmethoden zullen verruimend zijn voor volgende generaties.

Viollet-le-Duc streeft bij elk restauratiewerk naar het terugbrengen van de veronderstelde zuivere oorspronkelijke staat. Door alle latere toevoegingen te elimineren wou hij de schoonheid van het originele gebouw terug naar voor brengen. Elke aanpassing of elke herstelling die men uitvoerde, ondanks dat deze gerealiseerd werd met de beste bedoelingen, werd aanzien als een grote misstap. Het is, volgens Viollet-le-Duc, dus essentieel om een gebouw te behouden in zijn oorspronkelijke staat.

De visie van Viollet-le-Duc contrasteert geheel met de visie van de Engelse criticus John Ruskin. Hij wil een gebouw zoveel mogelijk bewaren in zijn hedendaagse staat. Op deze manier zal het gebouw het verleden weerspiegelen en alle verhalen naar voor brengen. Door de historische aspecten van een bepaalde stijl te bewaren kan men deze toetsen aan hedendaagse veranderingen om zo de evolutie doorheen de tijd vast te leggen. Volgens Ruskin zit de schoonheid van een gebouw in het plezier dat de werkman had bij het creëren van het gebouw. De ontwikkeling van een project stopt bij hem niet bij het originele bouwwerk, maar gaat nog jaren door.

Geen van beide critici hebben een correcte of foutieve methode toegepast, want uitzoeken wat de meest geschikte manier is om met zulke gebouwen om te gaan, is tot in het heden nog een onbeantwoord gegeven. Het is net door te experimenteren en door een methodiek te testen in de realiteit, dat men kan nagaan hoe men een bepaalde methode als geschikt of ongeschikt kan ervaren.

### ***Diverse visies op het hedendaags erfgoed in de 21<sup>ste</sup> eeuw***

Alle voorafgaande historici van de 19<sup>de</sup> eeuw hebben geen correcte of foutieve methodes ontwikkeld om met erfgoed om te gaan. Het is net door de experimenteren en methodieken uit te testen, dat men een bepaalde techniek als geschikt of ongeschikt kan ervaren.

*“This sense of inheritance promotes the idea that the present has a particular 'duty' to the past and its monuments. The duty of the present is to receive and revere what has been passed on and in turn pass this inheritance, untouched, to future generations.”*

*-Laurajane Smith*

Een interessante, en meer recente, kijk op erfgoed is die van Laurajane Smith. Zij spreekt in haar tekst *Uses of heritage* (2006) over een denkbeeldig erfgoed waaraan iedereen op zijn eigen manier een betekenis zal toekennen. Smith geeft aan dat authenticiteit centraal moet staan en dat men de geschiedenis en de context van een gebouw niet zomaar los mag laten. Ze zal over erfgoed spreken op volgende wijze:

*“Cultural heritage management and the acts of visiting heritage sites as a tourist or other visitor become acts directly implicated in the occasional construction or reconstruction, but most certainly the maintenance, or more precisely conservation and preservation of social and cultural meanings.”*

*“Another crucial theme of this discourse is the idea that 'heritage' is innately valuable. This is because 'heritage' is seen to represent all that is good and important about the past, which has contributed to the developments of the cultural character of the present.”*

*-Laurajane Smith*

Jammer genoeg zal het bewaren van sociale en culturele betekenissen in vele gevallen niet evident zijn. Dagelijks vindt het tegenovergestelde plaats waardoor het erfgoed een soort themapark zal worden dat op zichzelf komt te staan. Alle linken met het geschiedkundig verleden gaan verloren en het wordt een nieuwe, al dan niet utopische, trekpleister. Een welgekend fenomeen is de ‘Disneyficatie’ waarbij alles afgestemd zal zijn op toerisme en veelvoudige consumptie. Ook thematisering en het creëren van een zekere homogeniteit zullen centraal staan. Disneyficatie is een typisch voorbeeld van het zogenaamde top-down principe waarbij alles van bovenaf wordt geregeld.



**Figuur 1.** Disneyficatie van Disneyland Parijs. Overgenomen uit Disneyland Hotel van Onbekend, z.d. (<https://www.disneyland-paris.nl/listing/disneyland-hotel/#prettyPhoto>). Copyright 2017, M. Guns

Wanneer men dit principe zou omkeren en wanneer men zou teruggrijpen naar bottom-up initiatieven, zou men meteen een hele stap dichterbij zijn bij een goede aanpak om met erfgoed om te gaan. Het is namelijk de hele gemeenschap die als geen ander een intense relatie heeft met het desbetreffende erfgoed. De visie van Laurajane Smith is cruciaal om in het verdere verloop van deze scriptie de cases te kaderen. Smith spreekt over drie essentiële aspecten die later per casestudy uitgediept worden: ontstaansgeschiedenis, contextuele invloed en het werkelijke project op zich.

*“Hoe analyseren ontwerpers het bestaande stadslandschap en de geschiedenis ervan? Welke historische ankerpunten selecteren zij?”*

*-Koos Bosma*

Naast de visie van Smith is er Koos Bosma die over erfgoed spreekt in het boek *Geschiedenis en ontwerp: handboek voor de omgang met cultureel erfgoed* (2010). Meer specifiek spreekt hij over hoe men draden kan spannen tussen verleden en toekomst. Volgens Bosma weten zowel historici als ontwerpers dat we de wereld niet uitsluitend kunnen begrijpen met onze zintuigen en emoties. De ontwerpers zijn er zich bewust van dat het hun invloed is die kan zorgen voor een heel andere toekomstvisie.

Bosma wil de nadruk leggen op de ontwerpers die al decennialang erfgoed verwerken in hun concepten en ontwerpen. Zij zien erfgoed als een onontbeerlijk gegeven, als een soort verhaal waarop men kan doorschrijven. Hierbij is het (re)animeren van de genius loci, de lokale sfeer of het collectieve geheugen essentieel.

We kunnen bovenstaande visies, die variërend en soms ook contrasterend zijn, koppelen aan het hedendaagse. We leven momenteel in een tweestrijdig tijdperk waarin erg uiteenlopende meningen van kracht zijn. Een groot deel van de bevolking en ontwerpers wil mee met zijn tijd en wil blijven evolueren door toegevingen te doen aan de grootschalige modernisering. Hiertegenover staan de eerder standvastige die ervan overtuigd zijn dat het verleden de grootste en

belangrijkste bron is en ze klampen zich hieraan vast. Beide zien de wereld vaak zwart-wit waarbij er twee uiterste zijn: het verjagen van het verleden en het verheerlijken van een moderne, bijna futuristische toekomst. Toch zijn er ook heel wat hedendaagse architecten die op zoek gaan naar een balans tussen verleden, heden en toekomst. Dit laatste is cruciaal om tijden te koppelen en om elk tijdperk een identiteit te bezorgen die aansluiting vindt bij voorafgaande of toekomstige perioden.

### ***Raakvlak tussen geschiedenis en toekomst***

Waar historici en ontwerpers nauw samenwerken, ligt het raakvlak tussen geschiedenis en toekomst. Er is en blijft een zekere behoefte bestaan aan kennis en verbondenheid met een bepaald verleden. Dit vormt het domein van de historici die een uitgebreide voedingsbodem kunnen aanreiken voor de ontwerper(s).

De historische aspecten moeten aanpasbaar zijn om te kunnen doorleven en te herleven naar de toekomst toe. Ze moeten flexibel zijn om aan de veranderende noden te kunnen voldoen. De rol van de ontwerper komt hier dan ook het best tot uiting aangezien hij/zij het heft in handen moet nemen om architectuur mogelijk te maken die verleden, heden en toekomst kan koppelen. Het moet een architectuur vormen die flexibel is om mee te groeien en te evolueren, om te kunnen beantwoorden aan diverse noden van het heden en de toekomst.

Pérez-Gómez, A. gaat in zijn tekst *The City is not a Post-Card: The Problem of Genius Loci* (2009) aangeven hoe de gelaagdheid en diepgang van de context en de bijhorende geschiedenis een belangrijk startpunt vormt voor ontwerpers. Architectuur is, net zoals een specifieke locatie, voortdurend in transitie. Zowel de geschiedenis van een plek als de huidige context zijn geen vast gegeven. Voornamelijk het maken van een flexibele architectuur is essentieel zodat de architectuur op zich steeds op zoek kan gaan naar een gepast antwoord.

*“Place cannot be disclosed, it has to be reinvented.”*

*-Alberto Pérez-Gómez*

In de hedendaagse maatschappij heerst een problematiek omtrent de (architectuur)taal. De wereld waarin we leven is een globaal dorp geworden boordevol techniek en wetenschap. Dit sluit aan bij de steeds veranderende levensstijl van de mensen die in deze wereld aanwezig zijn. De veranderende noden van de gebruikers vragen, zoals eerder vermeld, om een flexibele en duurzame architectuur. Zulke architectuur kan men bekomen door een taal voor en door de mensen te ontwikkelen. Op deze manier zal de taal van de wetenschap niet langer de bovenhand nemen. Een citaat van Pérez-Gómez gaat als volgt:

*“To conclude, let me return to the crucial role of language in all of this, the language of poetry, as a language “against” the conventional connotative power of prose, capable of expressing for us the true essence of a place, a city or a region, but also the language of stories, capable of articulation ways of life, relationships, modes of engagement, and most importantly, ethical issues. These are the stories of the traditional dwellers, of the historical dwellers, and of the future dwellers, eventually taking the form of the programs that architects and urban designers put forward for new modes of collective participation in the city of the future. ... It is the language of the humanities, and not one of hard science.” (Pérez-Gómez, geciteerd in Lauvlandet, G., Ellefsen, K., & Hvattum, M. 2009, p. 47).*

De taal kan worden ingezet door historische en hedendaagse architecten, maar ook toekomstige ontwerpers zouden eenzelfde taal moeten spreken. Op deze manier kan men een terugkoppeling maken naar het verleden, alsook een toekomstgerichte visie aanreiken.

---

## Link met hedendaagse architectuur en problematiek

---

Elk gebouw met een geheugen heeft een relatie met het verleden die van onschatbare waarde is. Hoe kan men een link leggen tussen het verleden en de toekomst? Hoe kan men een gebouw opnieuw in de kijker

zetten zonder alle aspecten van het verleden te verliezen? Door te zoeken naar geschikte ontwerptechnieken kan men al snel een heel gebied een boost geven.

Het erfgoed-discours dat vandaag de dag heerst, heeft een grotere impact op ontwerpers en architecten dan men op het eerste zicht kan waarnemen. De manier waarop befaamde architecten omgaan met zulke gebouwen van grote identiteit kan bepaalde ontwerpmethodieken aanreiken voor gelijkaardige gebouwen.

Daarnaast heeft het ook te maken met de hedendaagse problematiek rond leegstand en/of vandalisme. Men zou steeds vaker moeten kijken naar de lege gebouwen in en rond een stad. We blijven gebouwen op een zeer impulsieve wijze vernielen om gewoonweg een nieuw gebouw te realiseren, dit al dan niet met eenzelfde functie. Wanneer bepaalde gebouwen dan toch bewaard blijven, treedt er nog te vaak vandalisme op.

Vandalen zijn zich de voorbije jaren steeds vaker beginnen uitleven op het Europees Erfgoed. Een bekend voorbeeld is de Sint-Baafsabdij te Gent waarbij vandalen al meermaals hebben toegeslagen. In 2017 lagen de zuilen nog verspreid over het gras en een beeldhouwd hoofd was volledig van zijn sokkel geduwd. Op deze tragische manier verliezen we vandaag de dag een ruim spectrum aan erfgoed. De stad Gent reageert er dan ook verslagen op: *“Beter beveiligen? We moeten ons erfgoed toch kunnen laten zien?”*.

Beide voorafgaande aspecten zijn in vele gevallen te wijten aan een verkeerde gedachtegang. Het duurt vaak verschillende jaren vooraleer een gebouw een zekere bekendheid heeft gekregen, dus men moet elk architecturaal iets steeds de kans geven om zulke waarde te bereiken. De architecturale, geschiedkundige of culturele waarde(n) die een



gebouw, monument of landschap aanneemt tijdens de jaren is typerend voor een bepaalde bevolking. Het brengt een zekere identiteit met zich mee die een specifieke tijdsperiode zal karakteriseren.



**Figuur 2.** Gebeeldhouwd hoofd van zijn sokkel geduwd. Overgenomen uit *Vandalen leven zich uit op Gents erfgoed: zuilen omgeduwd en standbeeld onthoofd* van B. Staes, 2017 ([https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817\\_03022983](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817_03022983)). Copyright z.d., Het Nieuwsblad



**Figuur 3.** Zuilen liggen verspreid over de pleinen en het gras. Overgenomen uit *Vandalen leven zich uit op Gents erfgoed: zuilen omgeduwd en standbeeld onthoofd* van B. Staes, 2017 ([https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817\\_03022983](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817_03022983)). Copyright z.d., Het Nieuwsblad.

Om de theorie om te zetten naar de praktijk volgen er drie Europese gerenommeerde architecten waarbij telkens twee projecten naar voor komen. Eerst komt de ontwerpmethodiek van de desbetreffende architect naar voor om een ruimer kader aan te geven waarbinnen de verscheidene projecten geplaatst worden.

De grootschaligheid van de gebouwen of interventies is van groot belang en is bijna ondenkbaar in kleinere Europese landen. De ontwerpen projecteren binnen België zou enkel afbreuk doen aan de kwaliteiten van het project. Dit op vlak van de architectuur, geschiedenis en cultuur.

---

## Norman Foster: ontwerpmethodiek

---

### *Kaderen binnen een bouwstijl*

De Britse architect Norman Foster is een architect van de zogenaamde Hightech-stijl. Bij het beoefenen van deze stijl zal men steeds gebruik maken van de nieuwste bouwtechnische mogelijkheden van staal, glas en beton. Ondanks deze moderne technieken die een razendsnelle evolutie kennen, grijpt hij op regelmatige basis terug naar gebouwen die een historisch karakter bevatten. De elementen die de geschiedenis weerspiegelen zijn al vaak jarenlang op eenzelfde manier terug te vinden in een gebouw. Foster vindt deze dan ook van onschatbare waarde en zal deze niet zonder enige reden tenietdoen. Hij is er wel van overtuigd dat men een bestaand gebouw, dat dienstdoet als verhalendrager, kan optimaliseren of vervolledigen. Men kan verder bouwen op het verhaal dat het gebouw vertelt om zo een link te leggen naar de toekomst. Dit laatste vormt de sleutel tot zijn wereldwijde succes.

*"It's important to find a balance between new and old. I have always said that the true challenge of renewal is to continue the historical tradition of change, but which has a sensitivity to spirit of the past."*

*-Norman Foster*

### *Complexiteit en eenvoud*

Uit een interview van Marc-Christoph Wagner van het Louisiana Museum of Modern Art volgt een benadering van het werk van Norman Foster. Foster geeft hierin aan dat er bij een project steeds een dominant thema of een dominant verhaal naar voor zal komen, maar het gebouw zal verschillende verhalen belichamen:

- A. Het verhaal dat de ontstaansreden(en) van het gebouw aangeeft. Men moet steeds kunnen aangeven wat de onderliggende reden(en) zijn voor het realiseren van een bepaald gebouw. In vele gevallen zal de aanleiding eruit bestaan dat de overheid, een groep mensen of een individu een bepaald project wil realiseren. Vaak gaat dit gepaard met het uitschrijven van een bepaalde wedstrijd waaraan talrijke ontwerpers zullen deelnemen.

- B. Het verhaal van hoe het gebouw letterlijk gebouwd is. Deze tweede stap in het bouwproces kan in het heden veel nieuwe mogelijkheden scheppen. Het is mogelijk om nieuwe materialen of technieken uit te proberen waardoor men automatisch een link legt naar de toekomst.
- C. Het verhaal van hoe het gebouw een bepaalde visie zal herinterpreteren. Het zal inspelen op hoe je alles in vraag moet stellen en hoe je jezelf moet uitdagen bij elke opdracht.
- D. Het verhaal van het energieverbruik. Dit vormt een eerder technische kant van het kant en klare ontwerp, maar is in het heden zeker niet onbelangrijk.
- E. Het verhaal van het gebruik en de bijhorende gebruikers die een gebouw als aangenaam moeten ervaren. Hierbij wordt nogmaals duidelijk dat het gaat over de manier waarop een bepaalde generatie of een bepaalde bevolking een gebouw kan manipuleren.

Bij het omgaan met de verhalendragers van het verleden is het essentieel om te weten dat de complexiteit centraal staat. Alle voorgaande lagen zijn nog maar een fractie van wat er werkelijk allemaal meespeelt bij zulke gebouwen. Ondanks de complexiteit wil Foster steeds eindigen met een zekere eenvoud. Het is een zoektocht naar een zekere leesbaarheid, een eenvoudige ervaring die voor de gebruikers te begrijpen is.

### ***Toetsing aan de realiteit: Reichstag***

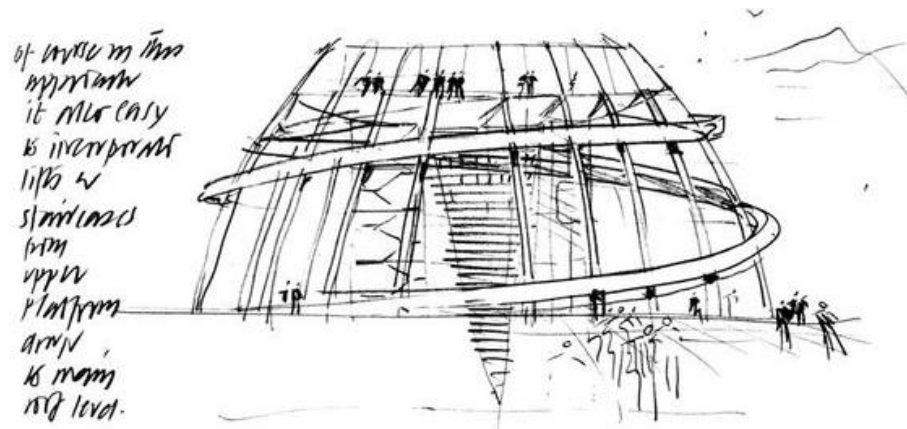
Om meer vat te krijgen op de ontwerpmethodiek van Norman Foster bespreken we een project van hem waarin we de diverse aspecten van zijn ontwerpmethodiek terugvinden. Het voorbeeldproject bij uitstek is de Reichstag te Berlijn. In 1871 werd Berlijn uitgeroepen tot de hoofdstad van het Duitse Keizerrijk, maar geen enkel gebouw in de omgeving was groot genoeg om de Reichstag, het Duitse parlement, te huisvesten.

*"The new, renovated Reichstag is something of magnificent fishbowl, and a light, elegant contrast to its heavy container ... It is a convincing expression of the new German democracy."*

*-World of Interiors*

De architect Paul Wallot krijgt in 1894 de opdracht om een groot paleis te bouwen waarbij de grootsheid en monumentaliteit centraal stond. Na de realisatie heeft de tragische geschiedenis van Duitsland duidelijke sporen nagelaten. Verscheidene jaren later, dankzij de hereniging van Duitsland, trad het gebouw weer op de voorgrond.

Bij de ontwikkeling van een nieuw parlement hoorde een nieuw ontwerp. Het bestaande gebouw moest overeind blijven, maar er mocht een extra laag aan toegevoegd worden zodat ook in de architectuur de hereniging zichtbaar werd. Om deze complexe opgave uit te laten voeren, werd er een wedstrijdvraag uitgeschreven. Foster and Partners grepen hun kans om dit bijzondere gebouw nieuw leven in te blazen door een verbinding te maken tussen verleden en toekomst. Door de restauratie en nieuwe ingreep van Norman Foster herrees het gebouw tot een bloeiend parlamentsgebouw waarbij publieke interactie centraal kwam te staan.



**Figuur 4.** Conceptuele schets Reichstag. Overgenomen uit *Reichstag, New German Parliament* van Onbekend, z.d. (<https://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>). Copyright 2019, Foster + Partners.

Het nieuwe ontwerp ging bijna letterlijk over het opheffen van de last van het verleden (*'Lifting up the burden of the history.'*, volgens Norman

Foster). Hiervoor zijn er diverse varianten gerealiseerd om tot slot te komen bij een open, lichte koepel als verwijzing naar een democratische transparantie. De ingreep zorgde voor een grote lichtval binnenin de vergaderzaal van het parlement zodat ook hier het werken aangenamer zou worden. Toch is de privacy binnen deze ruimte gewaarborgd door geen rechtstreekse inkijk van bovenaf mogelijk te maken.



**Figuur 5.** Constructie van de Reichstag. Overgenomen uit *Reichstag, New German Parliament* van Onbekend, z.d. (<https://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>). Copyright 2019, Foster + Partners.

De interventie voor de Reichstag te Berlijn toont duidelijk hoe de verschillende verhalen, uit het interview van Marc-Christoph Wagner, naar voor komen. In de zes hoofdcases komen drie duidelijke onderzoekspunten naar voor die ook hier hun nut bewijzen. Ten eerste vinden we de ontstaansreden terug bij de hereniging van Duitsland. Op deze manier is er al een rechtstreekse link met het tweede punt, namelijk

de contextuele invloed. Tot slot is er het werkelijke project dat geheel inspeelt op de context en op alle aspecten omtrent oud en nieuw, verleden en toekomst.



*Figuur 6.* Koepel van de Reichstag. Beeldmateriaal auteur (2018).

---

## Case Great Court, British Museum te Londen (Verenigd Koninkrijk)

---

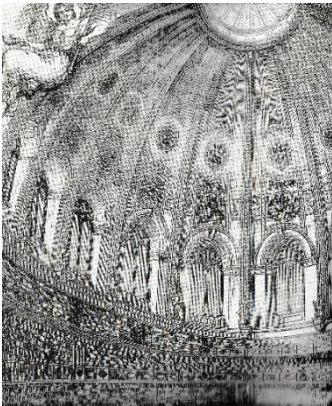
### *Ontstaansgeschiedenis project*

The British Museum werd oorspronkelijk opgericht voor de arts en verzamelaar Sir Hans Sloane. Het museum was gevestigd in het Montaguhuis in Bloomsbury, ontworpen en gerealiseerd door Robert Hooke in 1675. Reeds 11 jaar na de opening van het museum was het gehele gebouw vernield door een zware brand. Kort hierna werd het

heropgebouwd door de Fransman Puget, een man waarvan voor de rest niets gekend is. Het British Museum, gevestigd in het Montaguhuis, opende in 1759 zijn deuren voor het grote publiek. Het museum huisvestte de collectie van Sloane en een hele reeks boeken en manuscripten van de overheid. In het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw bleek echter al snel dat het museum ontoereikend was geworden.

Reeds in 1802 was er duidelijk te weinig ruimte in het museum om alles te huisvestingen. In 1821 kwam de architect Sir Robert Smirke naar voren die twee parallelle vleugels wou realiseren, maar koning George II besloot in 1823 om de bibliotheek van zijn vader aan het museum te schenken. Smirke bracht alsnog een voorstel uit waarbij hij een vierkantig gebouw zou realiseren waarin het Montaguhuis zou worden opgenomen. Op deze manier zou het gebouw een grote binnentuin afbakenen waar de bezoekers tot rust konden komen.

Het gehele concept stond op punt tegen 1825, maar men was zich ervan bewust dat het een kwarteeuw zou duren vooraleer het gebouw zou worden gerealiseerd. Smirke wou het gebouw optrekken in een Griekse opwekkingstijl, een innovatieve stijl in die tijd, waarmee hij koning George II al snel kon overtuigen.



**Figuur 7.** Leeszaal koepel. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

Het eerste deel dat men zou ontwikkelen, was de grote bibliotheek voor alle boeken van koning George II. De hele oostzijde zou hiervoor in beslag worden genomen. In 1846, wanneer de werken volop bezig waren, nam architect Sydney Smirke het werk van zijn broer over. Hij nam meteen het heft in handen en ging Panizzi's schetsen voor een leesruimte tot uitvoering brengen.

Het ontwerp hiervoor kan kortweg omschreven worden als een trommel bedekt met een grote koepel. De leeszaal, geplaatst in het midden van de open binnenruimte, kon in 1857 zijn eerste lezers ontvangen. Ondanks het grote belang voor de binnentuin, werd deze geheel vergeten door het gedurfde ontwerp voor de leeszaal met een





Het originele idee van Robert Smirke om een open en toegankelijk museum te realiseren, was geheel verloren gegaan. De bibliotheek (British Library) bleef jarenlang gesloten voor het publiek en om het museum te bezoeken moest men een doolhof van trappen volgen. Ook in het begin van de 20ste eeuw nam de bibliotheek nog steeds 40% van het grondplan in.

Het was later, in 1982, dat de bibliotheek lege ruimten in de aanbidding had. Op dat moment besloot men om de bibliotheek niet langer gesloten te houden voor het grote publiek. Het hele personeel was het erover eens om een internationale wedstrijd uit te schrijven. In totaal waren er 132 kandidaten om de wedstrijd te winnen, maar in 1994 werden Foster & Partners uitgeroepen tot de winnaars.

### ***Contextuele invloed***

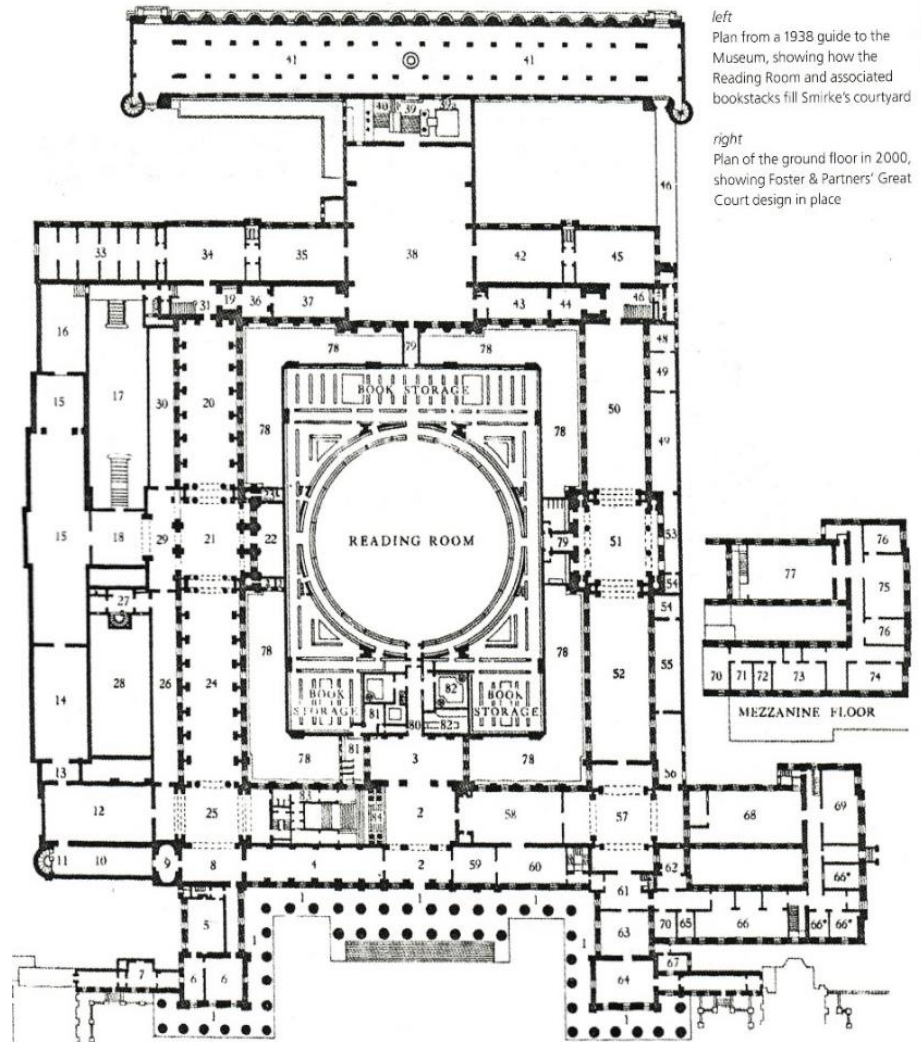
Het gebouw bevindt zich in een gebied waar er verschillende andere gebouwen of woningen aanwezig zijn. Deze vormen een belangrijk gegeven doorheen de creatie van het oorspronkelijke museum door Robert Smirke en zijn broer Sydney.

Ook voor de renovatie van Foster & Partners speelden de omringende gebouwen een grote rol. De glazen overkapping over het binnenplein moest vanuit de omgeving zichtbaar zijn. De verscheidene curves die het dak kenmerken, zouden ook een soort landmark of oriëntatiepunt moeten vormen voor de omgeving.

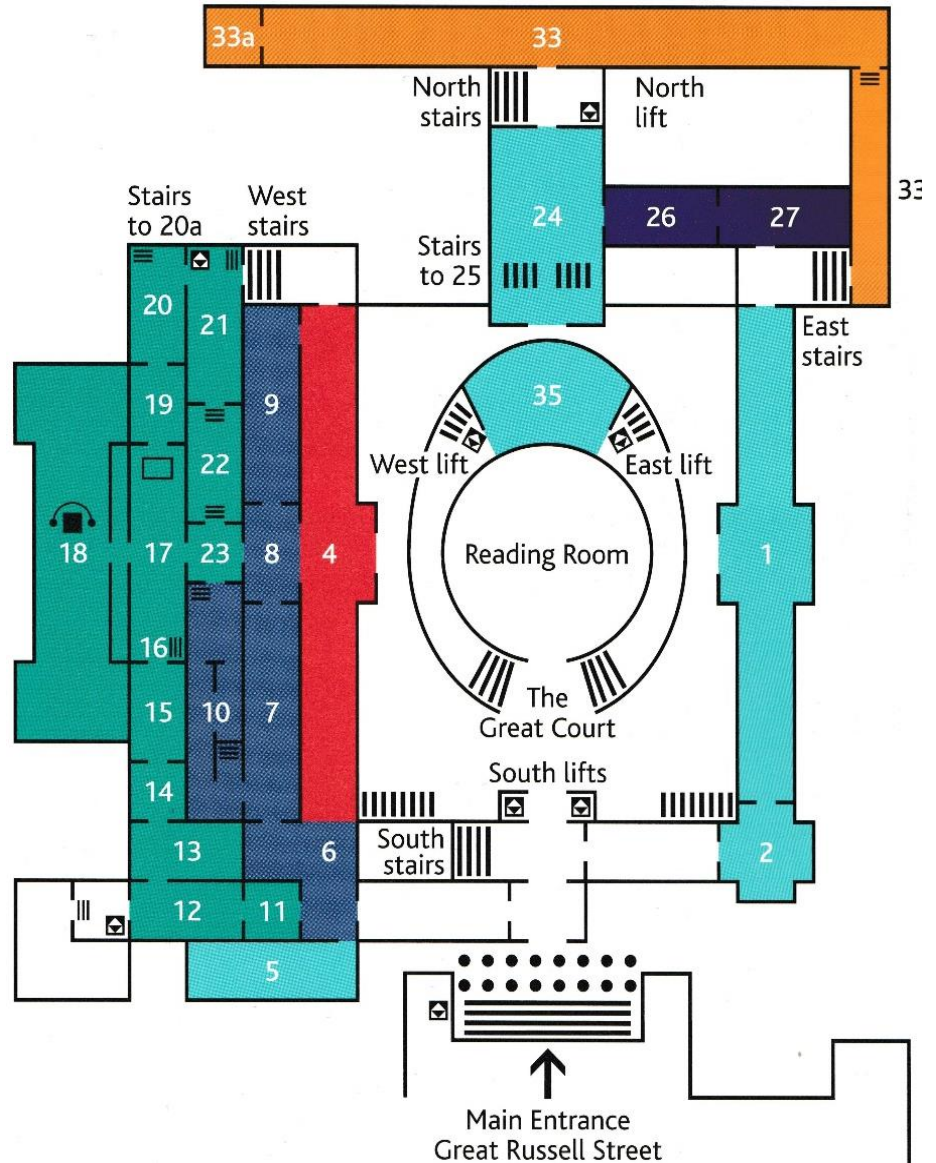
### ***Werkelijk ontwerp***

Foster & Partners ontwikkelde een eenvoudig concept waarbij functionaliteit en vorm hand in hand konden gaan. Al snel zou er een nieuwe vloer gerealiseerd worden op het gelijkvloers om de circulatie tussen de verschillende gebouwen te optimaliseren. Deze zou geheel overkoepeld worden door een stalen raster dat opgevuld wordt met veel

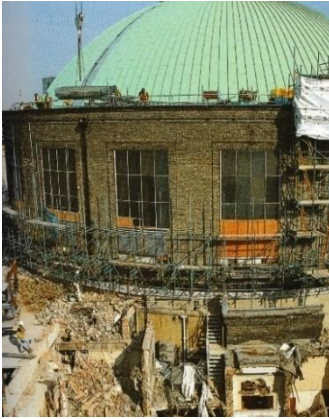
glazen elementen. Zo kan er een interne overdekte ruimte ontstaan als hart van het British Museum, namelijk de Great Court.



**Figuur 9.** British Museum en de leeszaal in 1938. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell



**Figuur 10.** Ontwerp Foster & Partners. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

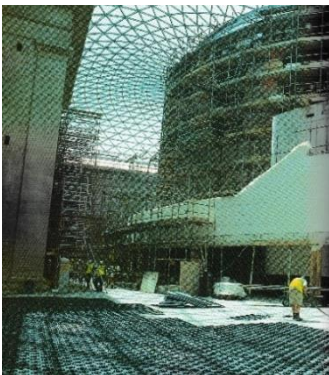


**Figuur 11.** Afbraak. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

Rond de leeszaal zal een halve ellipsvormige structuur gerealiseerd worden met een trap die naar boven kronkelt. Zo kan men de leeszaal op drie verschillende niveaus gebruiken en ook andere functies toekennen. Op de gelijkvloers zal er een winkel gevestigd worden en helemaal bovenaan een restaurant. Dit is een gevolg van het museumbezoek dat voor de meeste bezoekers verandert is doorheen de jaren. Bezoekers verwachten steeds meer een restaurant of café en willen artikels of souvenirs kunnen aankopen die ze hebben waargenomen in de museumcollectie.

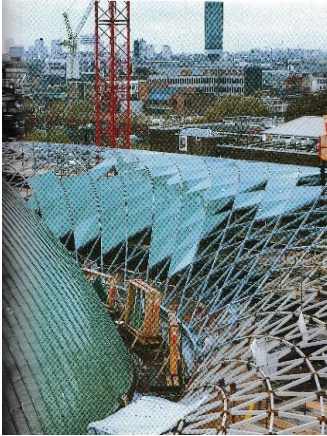
Daarnaast is ook de demografische achtergrond van de bezoeker verandert. Waar vroeger enkel lokale bezoekers aanwezig waren, gaat het nu over een internationaal publiek, wat om heel andere noden vraagt.

Foster & Partners vonden heel wat inspiratie voor hun concept bij het oorspronkelijke ontwerp van Robert Smirke. Hij zag zijn open binnentuin als een optimaal gegeven voor de interne circulatie van het museum. Foster & Partners zochten naar een manier om deze circulatie te optimaliseren. Zij kozen ervoor om een route te ontwikkelen van bij de ingang tot achteraan het museum. Hierbij zijn ook enkele shortcuts mogelijk. Zo hebben ze bovenaan de leeszaal drie bruggen voorzien om een snellere toegang te verlenen naar een van de bovenste verdiepingen van het museum.



**Figuur 12.** Aanleg vloer. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

In 1997 was de gehele bibliotheek ontruimd en in 1998 waren ook de leeszaal en alle bijhorende boekenrekken geheel verwijderd. Enkele maanden later, in maart 1998, werd de realisatie van het nieuwe ontwerp gestart. De eerste fase van de realisatie bestond uit het verwijderen van zo'n 20 000m<sup>2</sup> materiaal. De vernietiging van een groot deel van het ontwerp was compleet in november 1998. Men heeft tot



**Figuur 13.** Bouw glazen overkapping. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

tien meter diepte gegraven waardoor het oorspronkelijke gebouw extra ondersteund moest worden. Grout, een mix van water en cement onder hogedruk, werd in de ondergrond gespoten om de stevigheid te kunnen garanderen.

De tweede fase van de realisatie bestond uit het renoveren van de oude leeszaal. Het oude interieur van 1857 werd met de nodige zorg bewaard zodat het later terug kon komen als referentie naar het verleden van het gebouw. De afwerking van de ruimten binnenin de leeszaal had heel wat schade opgelopen doorheen de jaren. De wanden werden gekenmerkt door een patroon van scheuren die allemaal gerestaureerd werden. Door een soort van elastisch materiaal te gebruiken, zouden deze in de toekomst niet meer opnieuw opengaan.

Na het creëren van de ondergrondse ruimten en de leeszaal, kon men starten aan de halve ellipsvormige structuur en het overkoepelende dak. Wanneer een bezoeker binnenkomt, zou deze meteen twee dingen moeten opmerken: de sfeer van de Great Court en het ontwerp van het dak. Vele mensen die al jarenlang naar het museum kwamen, hebben nooit de waarde van de binnenruimte gekend. Na de ingreep van Foster & Partners kwam iedereen binnen met een heel ander beeld.

Het hoogste punt van het dak bevindt zich zo'n 26,3 meter boven de grond. De ontwikkeling van het dak heeft heel wat fasen doorlopen tot het definitieve ontwerp was vastgelegd. Foster & Partners hebben vaak overlegd met de ingenieurs van Buro Happols (van Stephen Brown). Beide hadden het idee om een zo licht mogelijke structuur te ontwikkelen die ook van in de omliggende straten een aangenaam beeld zou bieden.

Het dak werd uiteindelijk gerealiseerd met 3312 glazen elementen waarbij elke glaspartij een unieke vorm en grootte kent. De glazen onderdelen zouden rechtstreeks op de glazen structuur bevestigd kunnen worden waardoor het gevoel van licht- en luchtigheid versterkt wordt. Het dak zelf golft tussen de leeszaal en de omringende vleugels van het museum. Verschillende boogvormen kruisen mekaar en kennen verschillende hoogten.

Vanwege het potentieel van de thermische versterking werden stippen van witte keramiek in 56% van het oppervlak van het getinte glas aangebracht. Hierdoor wordt verzekerd dat slechts 25% van de invallende straling door het glas komt en er dus geen sprake is van oververhitting. Het dak rust op twintig nieuwe kolommen gebouwd rondom de leeszaal en verborgen achter de stenen bekleding. Gedurende een periode van zes maanden werd het gehele dak opgeheven en ondersteund boven het museumgebouw.

In totaal moesten 5200 stalen onderdelen worden gelast op 1800 unieke metalen knooppunten elk verschillend zijn ten opzichte van elkaar. De afzonderlijke glaspanelen werden vervolgens op hun unieke posities in het stalen frame bevestigd. Toen het structurele rooster was voltooid en het glas was geïnstalleerd, werden de tijdelijke steunen die het dak ondersteunden systematisch verwijderd.

Zoals berekend, en op een meest bevredigende manier, ging het hele dak vervolgens 150 mm zakken en spreidde het 90 mm lateraal uit, terwijl het zich verder nestelde en zelfdragend werd. De hele structuur weegt in totaal bijna 800 ton - 478 ton staal en 315 ton glas - en toch geeft het een indruk van lichtheid, zelfs kwetsbaarheid.



**Figuur 14.** Concept van de route doorheen hen British Museum. Overgenomen uit *The Great Court and The British Museum* door R. Anderson, 2001, Engeland: Balding and Mansell. Copyright 2001, Uitgeverij Balding and Mansell

De fysieke constructie van de Great Court heeft geresulteerd in een grondige transformatie van een verborgen en verloren binnenplaats naar wat sommigen zullen identificeren als het belangrijkste architecturale kenmerk van het museum. Tot op zekere hoogte had dit het concept van Smirke aangepast, maar het heeft ook veel van het concept hersteld.



**Figuur 15** British Museum in zijn huidige vorm. Beeldmateriaal auteur (2018).



---

## Case Carré d'Art te Nîmes (Frankrijk)

---

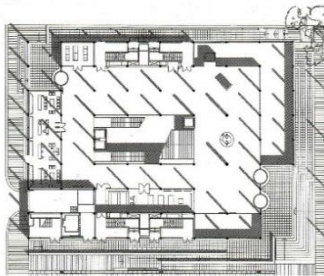
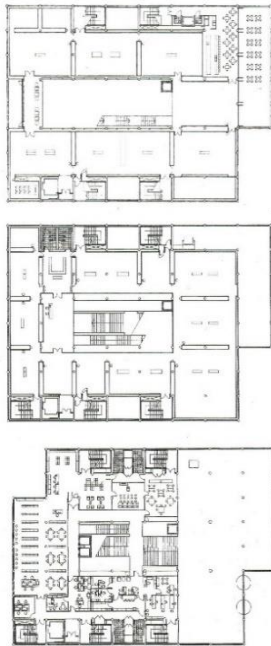
### *Ontstaansgeschiedenis project*

Jarenlang was de culturele activiteit op deze locatie ver te zoeken. Een gegeven dat erg tegenstrijdig was met het bloeiende verleden van deze plek, zeker op vlak van cultuur en geschiedenis. Met de creatie van de Carré d'Art wou men het historische centrum van de stad herstellen.

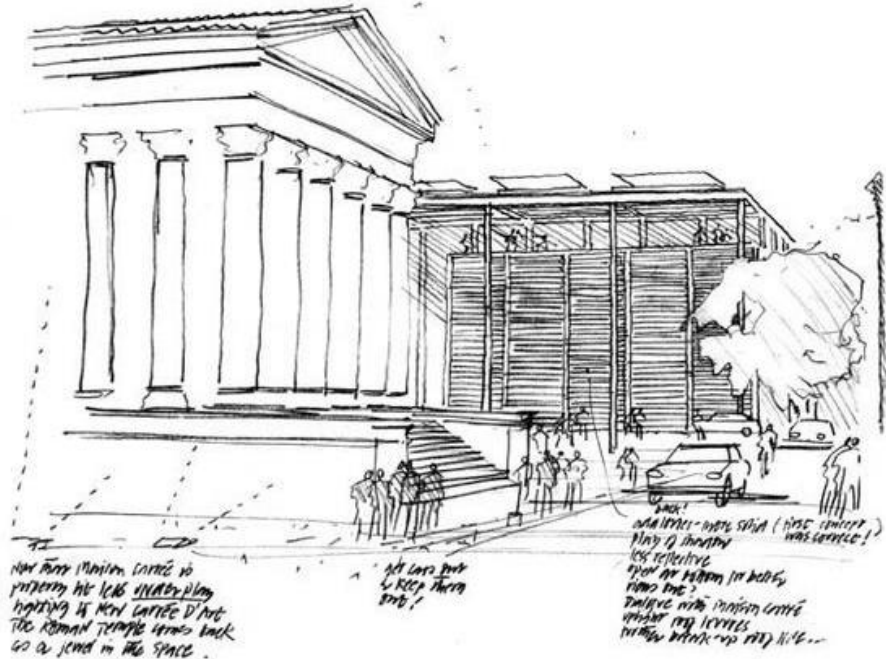
Men wou opnieuw toerisme aantrekken en nieuwe bedrijvigheid naar het stadscentrum brengen. Als Nîmes een nieuw cultureel centrum nodig zou hebben, zou deze site meteen in het oog moeten springen. Daarmee besloot Bousquet, burgemeester van Nîmes, om in 1984 een wedstrijd uit te schrijven om hier een nieuw kunst- en mediacentrum te realiseren. Nog in hetzelfde jaar werd Foster & Partners uitgeroepen tot winnaar van deze wedstrijd aangezien men vond dat zij het meest naar de stad hadden gekeken als een ware inspiratiebron.

In het boek *Museum for a New Millennium* heeft Powell, K. dit project van Foster uitgebreid toegelicht. Hierin wordt dan ook duidelijk waarom dit een museum vormt dat nieuwe perspectieven schept voor volgende generaties. Gebaseerd op Centre Pompidou van Rogers en Piano wil men ook hier een niet-conventioneel gebouw realiseren.

De Carré d'Art vormt dus geen museum in de conventionele standaard zin. Het ontwerp sluit aan bij de typologie van de 'mediathèque', een nieuwe typologie die in Frankrijk steeds populairder is geworden. De mediathèque vormt een gebouw waarbij expositieruimten, multifunctionele ruimten voor voorstellingen en een bibliotheek worden gecombineerd. Het is een cultuurcomplex waarin de meest voorkomende vormen van cultuur gebundeld worden.



**Figuur 16.** Plannen bovengrondse verdiepingen. Overgenomen uit *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings* door V. Lampugnani en A. Sachs, 1999, Munich-London-New York: Prestel. Copyright 1999, Uitgeverij Prestel



**Figuur 17.** Conceptuele schets. Overgenomen uit Carré d'Art van Onbekend, z.d. (<https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>). Copyright 2019, Foster + Partners.

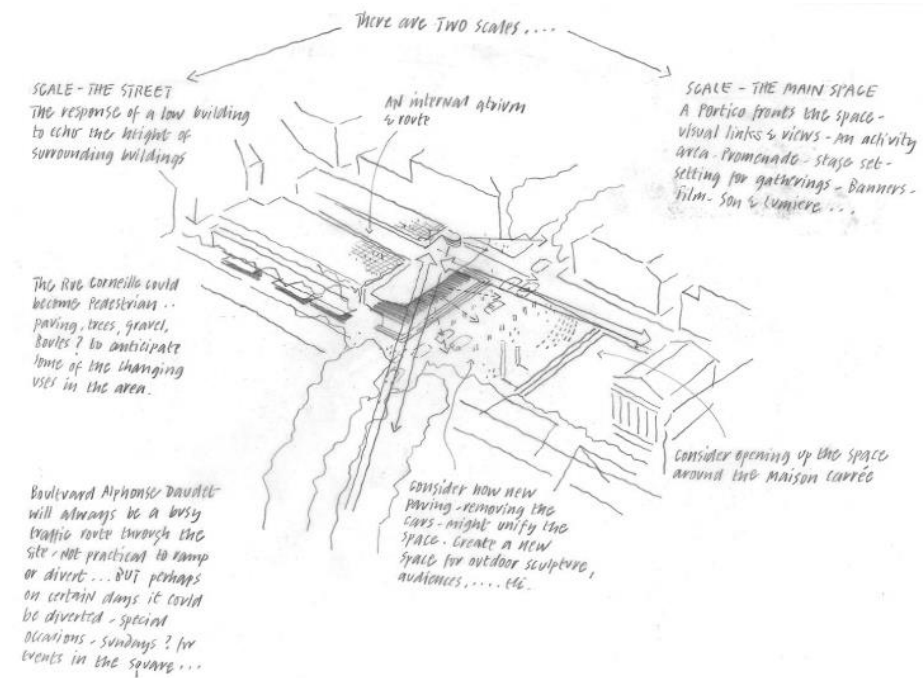
Waar Centre Pompidou moest zoeken naar een manier om stoornissen, zoals drugs dealen, tegen te gaan, zal de Carré d'Art zoeken naar een manier om de klassieke orde van de locatie opnieuw op te bouwen of te versterken.

Het nieuwe ontwerp zal focussen op het herinneren van oude deugden en het brengen van een eerbetoon aan de grootste schat van Nîmes, namelijk de 2000 jaar oude Maison Carrée. Deze bevindt zich tegenover de locatie van de Carré d'Art en vormt de op één na best bewaarde Romeinse Tempel. De best bewaarde is namelijk het Pantheon.

### Contextuele invloed

De locatie wordt herkend als één van de meest gevoelige plaatsen van Europa. Nîmes is gekend als een oude, Romeinse stad waar het Maison Carrée gevestigd is. Toch kon deze stad niet concurreren met het nabijgelegen Montpellier, waar een historische universiteit het centrum bij uitstek vormt.

Het oude theater in neoclassicistische stijl, dat tegenover de Maison Carrée stond, is in 1952 vernield door een zware brand. Het werd nooit heropgebouwd en stond symbool voor het verval van de culturele activiteit in deze stad. Enkel de zuilengalerij van de voorgevel was overeind gebleven en maskeerde een parkingplaats.



**Figuur 18.** Conceptuele schets omgeving. Overgenomen uit Carré d'Art van Onbekend, z.d. (<https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>). Copyright 2019, Foster + Partners.

### ***Werkelijk ontwerp***

Foster begon met een uitgebreide en diepgaande analyse van de projectsite. Hij beschrijft de hoofdpunten van de locatie als volgt:

*"...the land once occupied by the old theater had to be considered alongside the famous temple and the square around it..."*

De intense relatie tussen de Maison Carrée en de resterende façade van het oude theater was gewoonweg correct volgens Foster en moet een richtlijn vormen voor het nieuwe gebouw dat deze relatie moet overnemen. Ervan uitgaande dat de zuilengalerij zou worden verwijderd, stelde Foster een nieuwe voorgevel voor die was bekleed met steen en bekroond door een grote uitstekende luifel. Deze laatste had de intentie om zonnewering te bieden, maar zou tegelijkertijd de verhoogde toegangszone het karakter van een podium geven. De luifel zou ondersteund worden door 5 slanke stalen kolommen die het zicht naar binnen minimaal zouden verstoren. Al deze aspecten vormen samen één sterk beeld dat de voorafgaande zuilengalerij weerspiegelt.

*"You could have done a wonderful art gallery behind that colonnade, but not the mix of uses that was wanted."*

*-Jean Bousquet*

Het verwijderen van de oude zuilengalerij liep niet van een leien dakje. Er volgden vele petitie's en protest tegen deze afbraak. Toch gaf Bousquet na lange tijd de goedkeuring voor het elimineren van de eeuwenoude zuilengalerij. Hij bleef echter wel van mening dat er prachtige architectuur ontwikkeld kon worden rond de zuilengalerij, maar het gewenste programma zou moeizaam kunnen verwezenlijkt worden door standvastig om te gaan met dit historisch relikwie. De mogelijkheden zouden bekrompen zijn en afbreuk doen aan het geheel.

Na veel overleg was het definitief plan afgewerkt in 1988. Hierbij was voornamelijk de glazen façade een groot aanspreekpunt. De transparantie van het gebouw was maximaal om zo meer mensen uit te nodigen om het gebouw te betreden. Foster wou het interieur vormgeven als een soort grote galerij met een moderne invulling van de

*“The central staircase is flooded with light and animated by people at almost any time of day. It feels like an ‘outdoor’ space – an extension of the square.”*

*-D'Architectures*

historische binnenpleinen met een open dak. Deze insteek werd doorheen het ontwikkelingsproces omgevormd tot een zes verdiepingen hoog atrium met een vast dak. Binnenin het atrium is de circulatie gerealiseerd waarbij de route verticaal is om zo de verschillende sferen tussen bibliotheek, kunst, muziek en dans te koppelen.



**Figuur 19.** Start van de werken. Overgenomen uit *Excavations conducted in April 1987 before the construction of Carré d'Art on the site of the old theatre* van Ville de Nîmes, z.d. (<http://www.maisoncarree.eu/monument/archeologie/fouilles-contemporaines/>). Copyright z.d., Carré d'art libraries.

Door de dunne betonnen kolommen, de glazen wanden en de witte kleur van het gebouw lijkt het op het eerste zicht alle mogelijke vormen van het erfgoed de rug toe te keren. Dit is echter niet de intentie van Norman Foster. Hij is van mening dat zijn moderne insteek een geveluitwerking met architraven suggereert. Op deze manier zal de hightech-rastergevel hand in hand gaan met de eeuwenoude tempel die er tegenover staat. Ze zullen duidelijk in dialoog gaan met elkaar en er zal een interessante interactie tussen beide ontstaan ondanks de vergaande graad van interventie boordevol moderne materialen en constructieve technieken.



**Figuur 20.** Zicht op de oude tempel vanuit restaurant. Overgenomen uit *Carré d'Art* van Onbekend, z.d. (<https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>). Copyright 2019, Foster + Partners.



**Figuur 21.** Bestaande situatie. Overgenomen uit *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings* door V. Lampugnani en A. Sachs, 1999, Munich-London-New York: Prestel. Copyright 1999, Uitgeverij Prestel

---

## David Chipperfield: ontwerpmethodiek

---

### *Van ideeën tot realisatie*

David Chipperfield spreekt in een interview met het online platform The Talks over het ontwerp- en bouwproces dat van groot belang is binnen het desbetreffende project. Het proces vormt voor Chipperfield een fundamentele basis, een kapstok waaraan hij alle beslissingen en ideeën kan ophangen.

*“We like to find a stronger relationship between the familiar and the unfamiliar.”*

*-David Chipperfield*

Wanneer je aan het ontwerpen bent, heb je het volgens Chipperfield over een ongedefinieerd subject dat voor de meeste mensen nog als onbekend en vreemd wordt ervaren. Als je eenmaal begonnen bent met bouwen en je gaat na een jaar kijken, staat er plots een waar object voor je. Het is een deel van de stad geworden en past zich in binnen zijn grotere omgeving.

Ondanks het feit dat het erg interessant zou zijn om meer meningen op te roepen bij een ontwerp, ziet Chipperfield architectuur als een moeilijk medium om debatten op te roepen. Architectuur is eerder een passief iets waarbij de architect zelf bepaalde beslissingen moet nemen. De architecten moeten bepalen welke vormen of welke materialen men moet toepassen.

Al de beslissingen die men moet nemen, vormen iets persoonlijk waardoor Chipperfield vreest dat ze soms te persoonlijk worden. Hierdoor zouden ze niet langer van algemeen belang kunnen zijn waardoor buitenstaanders de beslissingen niet meer volgen of begrijpen. Dit is een aspect waar architecten over moeten waken zodat dit geen probleem gaat vormen.

*“The length and sequence of the architectural process isolates us from the substantial matter of the project... from the simple, physical consideration of our craft.”*

*-David Chipperfield*

Volgens Chipperfield kampen alle architecten met eenzelfde probleem: het concept wordt geheel gescheiden van het definitieve project door middel van het realisatieproces. Wanneer je als beeldhouwer iets realiseert, is er een intense en rechtstreekse band tussen het concept en de uitwerking. Dit is een gevolg van het ambacht, de werkelijke handenarbeid die concept en realisatie zal verbinden.

Wanneer je als architect aan het werk gaat, ligt dit veel moeilijker. De realisatie van een project gaat door vele lagen en passeert diverse stadia. Wanneer deze allemaal doorlopen zijn, is een terugkoppeling naar het concept veel complexer en in sommige gevallen zelfs onmogelijk. Op deze manier is het conceptuele proces verdwenen doorheen de tijd en getransformeerd in het realisatieproces. Deze laatste fase is dan ook cruciaal voor Chipperfield aangezien men hierbij kan spreken van de overgang van ongedefinieerd subject naar een gedefinieerd object.

### ***Identificatie en comprehensie***

Binnen architectuur is het, volgens Chipperfield, niet duidelijk om vast te leggen wie de cliënt is. Doorgaans wordt degene die betaald voor het project gezien als de cliënt, maar toch zijn er vaak nog veel andere personen die het gebouw werkelijk gebruiken. Deze groep wordt ook beschouwd als de cliënt. Wanneer je een schrijver bent van een boek is het duidelijk wie je publiek is, namelijk de lezers. Bij architectuur is deze grens veel vager waardoor een gebouw iets zou moeten zijn voor iedereen en niet enkel voor de financiële drager of de gebruikers.

*“A form is not just the consequence of analyzing the functional potential of the building, or it is not just the consequence of the technical way of constructing. And it is not just the consequence of some formalistic imposition, but it's sort of all of these things.”*

*-David Chipperfield*

Eenzelfde principe vinden we ook terug bij de vorm van het gebouw die op een bepaalde manier steeds gegarandeerd wordt door de functionaliteit ervan. Elke architect zal verschillende historische lagen en



verhalen binnenbrengen bij een specifiek project, maar uiteindelijk zal er steeds een volume moeten staan, een bepaalde vorm. Deze vorm zou iets moeten zijn dat voor alle actoren nodig is. De vormgeving van het project zou een logisch gevolg moeten zijn van volgende aspecten: functionaliteit van het gebouw, de technische opbouw of de constructie en tot slot het vormelijke, architecturale aspect.

### ***Vorm en materie***

De vorm en de materie van een project brengt ons bij de vrijheid die een architect heeft. Binnen een ontwerpproces is er volgens Chipperfield te veel tijd vrij voor discussie, voor debat. Hierbij gaat het hoofdzakelijk over de materialisatie van een specifieke vorm. Als architect zou je moeten kunnen zoeken naar een architectuur waarbij deze discussie onnodig is, een architectuur waarbij vorm en materiaal hand in hand gaan met elkaar. Alles zou één bepaalde uniformiteit moeten uitstralen waarbij er geen vragen naar voor komen, alles hoort zo te zijn.

### ***Toegespitst op musea***

De voorbije jaren is de attitude tegenover bepaalde architecturale vormen sterk geëvolueerd. Architectuur wordt steeds vaker gezien als een spektakel, een gegeven dat mensen imponeert. Elke architect heeft een andere kritische visie tegenover dit soort van architectuur die in elk magazine naar voor komt.

Architectuur wordt een soort advertentie, een gegeven dat overal opduikt zonder enige bijhorende reden. Hierin schuilt echter wel een interessant gegeven waarbij architectuur de architect, alsook de cliënt, moet aanmoedigen om een project te realiseren dat verder gaat dan een eenvoudig programma.

Zo moet architectuur bij musea steeds vaker worden ingezet als een soort merk, een manier om het museum in de kijker te zetten. Musea zijn voornamelijk gefocust op het binnenbrengen van vele bezoekers waardoor ze steeds vaker zoeken naar een architectuur die befaamd en aantrekkelijk is. Dit is voor een museumdirecteur een nieuw gegeven aangezien hij of zij voornamelijk bezig is met het aantrekken van bezoekers, het aantal bezoekers of de collectie die ze tentoon stellen.

De museumdirecteur geeft deze aspecten vaak voorrang waardoor de kwaliteit van het museum zelf aan lager wal geraakt. Het zijn wij, zegt Chipperfield, wij als architecten die dit probleem van de baan moeten helpen. Wij moeten architectuur aanbieden die zowel het museum, de collectie, als de bezoekers iets te bieden heeft. Een geïntegreerde architectuur die met alle aspecten rekening gaat houden.

*“Architects have become better at designing spaces for paintings, rather than competing with them.”*

*-David Chipperfield*

Chipperfield geeft aan dat de kunst binnenin een museum een zekere invloed heeft op het werk dat hij realiseert. Wanneer het gaat om hoogstaande kunst zal de architectuur een geschikt kader moeten ontwikkelen om deze kunst naar voren te brengen. Logischerwijs zal dit leiden tot een rustigere architectuur die duidelijk op de achtergrond blijft. Wanneer het tegenovergestelde gebeurt en wanneer het gaat om kunst van minder groot belang, zal de architectuur een tandje moeten bijsteken om ook deze kunst een zekere spectaculaire setting te bieden.

### ***Relatie tussen oud en nieuw***

In het boek *David Chipperfield: 1991 2006* (2007) hielden Marquez Cecilia, F., & Levene, R. een interview met David Chipperfield waarin ze spreken over zijn ontwerpmethodiek. Chipperfield maakt in zijn projecten een duidelijke link tussen traditie en vernieuwing. Hij zegt zelf

dat hij duidelijk geïnspireerd is door belangrijke figuren zoals Rafaël Moneo en Alvaro Siza. Beide zijn erin geslaagd om het modernisme binnen te brengen in de geschiedenis van een plaats, een tijdperk en zelfs in de materialiteit. Vele volgers van het modernisme breken geheel met het verleden en de genius loci waardoor ze alle relaties geheel doorbreken. Het is net interessant om deze te behouden op een innovatie wijze.

Het is zoeken naar een balans tussen vernieuwing en het respectvol omgaan met geschiedenis, de typologie van een gebouw en de bijhorende locatie. Chipperfield zal in het algemeen werken rond architectuur die open is naar zijn omgeving toe en die in interactie gaat met de objecten, gebieden, gebouwen, geschiedenis, genius loci en gebruikers in en rond een project.

---

## Case Neues Museum te Berlijn (Duitsland)

---

### *Ontstaansgeschiedenis project*

*"...the site required a very monumental building. Therefore I preferred one giant order rather than two individual expressions for the two main stories.... The building surrounded on all sides by the Ionic entablature or the Ionic columnar hall, with Ionic pilasters at the four corners, forms a simple yet grand main structure into which the two floors are inserted in a subordinate manner."*

*-Karl Friedrich Schinkel*

Het Neues Museum bevindt zich in het midden van het museumeiland in het hartje van Berlijn. De bouwgeschiedenis van het eiland ging van start in 1830 met het Altes Museum dat gerealiseerd werd door Karl Friedrich Schinkel.

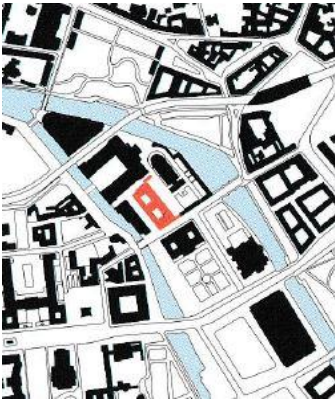
Eén van zijn meest opvallende leerlingen was Friedrich August Stüler die in 1840 de opdracht kreeg om een huisvesting te creëren voor Egyptische en Grieks-Romeinse kunst aangezien het Altes Museum ontoereikend was geworden om alles een plaats te bieden. Beide musea stonden oorspronkelijk in relatie tot elkaar door een verhoogde passage die een snelle, rechtstreekse verbinding mogelijk maakte. Na jarenlang succes is het museum zwaar beschadigd tijdens de Tweede Wereldoorlog.



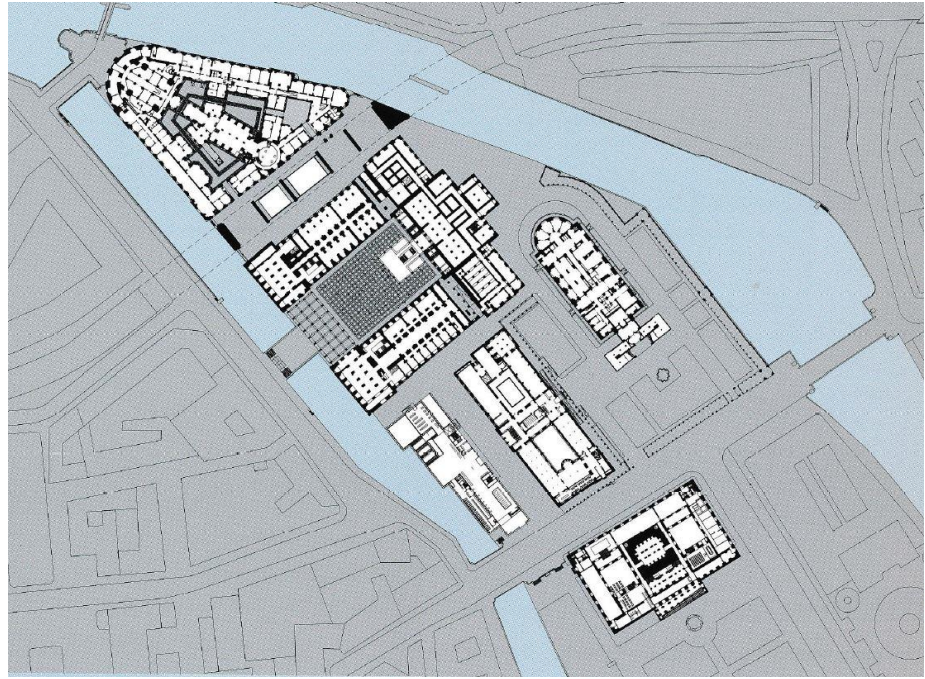
**Figuur 22.** Passage tussen beide musea. Overgenomen uit *Neues Museum* van Onbekend, z.d. (<http://www.essential-architecture.com/G-BER/BER-041.htm>). Copyright z.d., Essential Architecture.

Als gevolg hiervan werd het Neues Museum tussen 1841 en 1859 gerealiseerd. Oorspronkelijke architect Friederich August Stüler had een formeel gebouw ontwikkeld in sierlijke, symmetrische neoclassicistische stijl, maar dit architecturaal plaatje werd sterk aangetast tijdens de Tweede Wereldoorlog. Chipperfield wou deze symmetrie geheel herstellen in het interieur en exterieur. Na het Neues Museum volgden nog drie andere musea op het eiland: Altes Nationalgalerie, het Bode-Museum en het Pergamon Museum.

Na een bloeiperiode van vele jaren, bleef er van het Neues Museum enkel nog één grote ruïne over die zestig jaar lang onaangeroerd achterbleef. Dit alles was een gevolg van de grote schade die het museum heeft geleden tijdens de Tweede Wereldoorlog.



**Figuur 23.** Inplanting Neues Museum. Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.



**Figuur 24.** Museuminsel. Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.

Het museumeiland vormde een problematische zone voor een lange tijdsperiode: vernieling en economische problematiek in de oorlogen, onverzorgde delen van musea... Pas later is gebleken dat deze plek een grote waarde zal kennen in een verdere toekomst. Ondertussen is het eiland uitgegroeid tot één van de meest bezochte plekken van Berlijn waar kunst van onschatbare waarde wordt ondergebracht.

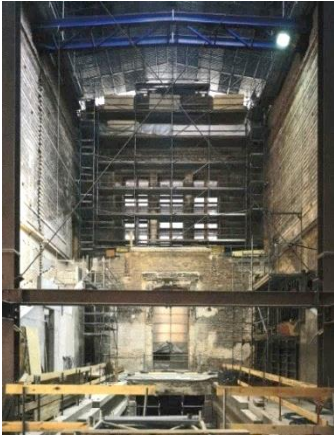
Pas tegen het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw besloot de stad om het gebouw toch te laten opknappen. Een beslissing die tot op het heden voor veel succes heeft gezorgd. De stad Berlijn besloot om een wedstrijd uit te schrijven in gesloten kring. In 1994 werd het projectvoorstel van Grassi

verkozen tot winnaar. Na vele discussiejaren waarbij men niet tot een realisatie over ging, besloot men een tweede wedstrijd uit te schrijven in 1997. Als snel besloten ze om in te gaan op het voorstel van David Chipperfield dat toch enige gelijkenissen vertoonde met het project van Grassi. Zij vonden de kracht van zijn project terug in de gevoeligheid waarmee hij aan de slag ging met de diepgaande gelaagdheid en complexiteit van de bestaande ruïne.

Na de bekendmaking van David Chipperfield als winnaar waren er heel wat negatieve reflecties van buitenaf. De eerste vraag die vele zich stelden bij het nieuwe ontwerp en het nieuwe masterplan voor het museumeiland was 'Waarom Chipperfield?'. Hij had natuurlijk wel de wedstrijd gewonnen, maar niemand zag in hem dat hij zulke gevoelige projecten tot een goed einde zou brengen. De meerderheid kent Chipperfield van zijn grootschalige (woon)torens die pure rationaliteit uitstralen. Mensen ervaren het als op zichzelf staande objecten binnen een landschap dat hier geheel los van staat. In een interview van The talks legt Chipperfield uit hoe de eerste reacties waren:

*“Not just in the initial, throughout the entire project! I think it's a good demonstration of Berliners' engagement, whether positive and negative. There were some who were very aggressive but as soon as they saw the finished building they said, “Well, okay. Let's not fight him anymore, it's fine.” Ultimately it was a fascinating German intellectual debate about memory and nostalgia.”*

Er is wel degelijk een terugkerende relatie tussen Duitse en Britse architecten (denk aan Foster met zijn project omtrent de Reichstag). Het gaat niet om het feit dat ze gewoon goed zijn in wat ze doen, maar het gaat voornamelijk over architecten die goed zijn in het omgaan met tradities en oude, historische gebouwen.



**Figuur 25.** Constructie van de hal. Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.



**Figuur 26.** Oude trappenhall. Overgenomen uit *Berlijn conserveert kogelgaten en granaten* van J. van der Vaart, 2009 (<https://www.nrc.nl/nieuws/2009/02/27/berlijn-conserveert-kogelgaten-en-granaten-11690126-a445305>). Copyright z.d., nrc.nl.

### ***Contextuele invloed***

Chipperfield heeft verscheidene projecten gerealiseerd waarbij hij duidelijk een beeld in zijn hoofd had en waarbij hij alle detailleringen tot in de puntjes kon uitwerken. Zo konden de cliënten steeds beelden en schetsen zien waarop zijn ideeën tot uiting kwamen. Meestal was men nooit geïnteresseerd in het plan en de uitwerking, maar vroeg men gewoonweg een beeld. Dit is het meest begrijpbare gegeven voor mensen van buiten de architectuurwereld, voor de niet-professionals.

Het Neues Museum vroeg om een heel andere aanpak dan dat hij gewoon was. Hij had geen duidelijk afgewerkt beeld in zijn hoofd en heeft nooit op voorhand kunnen beschrijven hoe alles eruit zou zien. Het was

een waar proces dat sterk geëvolueerd is doorheen de tijd waardoor het alsmat sterker is geworden. Er zijn heel wat mensen die de aanpak van Chipperfield bij het Neues Museum zien als een nieuwe manier om met erfgoed om te gaan. Chipperfield vermeldt in het boek *David Chipperfield: 1991 2006* (2007) dat zijn aanpak een conventionele manier is om een oud gebouw te repareren. Hij geeft zelf aan dat ze het oorspronkelijke gebouw hadden kunnen kopiëren of namaken, maar dat was voor hem onmogelijk. Je kan nooit nog terugkrijgen wat je ooit had. Chipperfield had iets kunnen maken dat erop leek, maar dan zou men alle originele waarden geheel verliezen.

Chipperfield vertelt in een interview met *El Croquis* dat hij geweigerd heeft om een vervollediging van het historische gebouw te realiseren op klassieke wijze. Dit zou enkel en alleen geleid hebben tot een beveiliging en waarborging van de historische restanten en het maken van nieuwe aspecten die gebaseerd zijn op het verleden. Het zou een project worden vol tegenstellingen waarbij niets nog puur of eerlijk is.

Chipperfield wou niet werken met het vervolledigen aan de hand van een kopie te maken of proberen een kopie te realiseren, maar hij wou vervolledigen met nieuwe, toegevoegde aspecten om het verschil of contrast te waarborgen.

*“This concern led us to create a new building from the remains of the old, a new building that neither celebrates nor hides its history but includes it. A new building that was made of fragments or parts of the old, but once again, conspiring to a completeness.”*

*-David Chipperfield*

Een andere mogelijkheid die Chipperfield had, was om iets te realiseren dat een groot contrast zou creëren tussen oud en nieuw. Ook dit was voor hem geen optie aangezien hij van het Neues Museum één groot geheel wou maken. De ruïne die er was, moest hersteld worden tot één geheel door de nieuwe toevoegingen te integreren in het bestaande. Het gaat om drie belangrijke aspecten: de letterlijke reconstructie om zijn oorspronkelijke glorie terug te brengen, de ruïne bewaren om het bewijs van het verleden te laten doorleven en tot slot het creëren van een collage tussen resterende fragmenten en nieuwe bestanddelen.



De ambitie kan als volgt worden omschreven: als je binnenin het gebouw vertoeft, kan je alle historische lagen aflezen, maar je begrijpt of ervaart het als één gebouw. Hierin schuilt, volgens Chipperfield, het succes en de kracht van het project aangezien ze deze ambitie verwezenlijkt hebben.

*“The history doesn’t stop and therefore the building shouldn’t stop.”*

*-David Chipperfield*

Chipperfield wil gebouwen maken met één dynamiek, één duidelijke flow die alles aan elkaar zal rijgen. Elk toegevoegd gedeelte of elk klein detail beïnvloedt een ander aspect binnen het gebouw waardoor alles afgestemd is op elkaar. Bij het Neues Museum gaat het over een gebouw met diverse historische lagen waardoor het complexer is om te begrijpen. Dit vraagt om een specifieke aanpak van de architect waarbij er een zekere rust en eenvoud naar voor moet komen om alle lagen te kunnen begrijpen.

### ***Werkelijk ontwerp***

Chipperfield zijn intentie om een stukje museum, dat tijdens de oorlog verloren ging, terug te geven, bestaat uit verscheidene hoofdpunten. Ten eerste is er het masterplan dat Chipperfield zou introduceren binnen het museumeiland. Wanneer men het eiland bezoekt, heerst er een gevoel van desoriëntatie of onleesbaarheid. De stedelijke ordening van de musea onderling werkt vervreemdend aangezien deze elk op zich anders georiënteerd zijn. Ze keren als het ware mekaar de rug toe en alle ingangen bevinden zich in een andere richting. Desondanks zag Chipperfield het onderliggend potentieel voor deze site.

Chipperfield introduceerde in 1999 een ondergrondse links tussen de diverse musea. Deze rechtstreekse verbinding zou een soort archeologische route creëren zonder iets nieuw te moeten bijbouwen. Het zal de binnenkoeren van het Altes Museum, het Neues Museum, de Alte Nationalgalerie en het Bode Museum verbinden met elkaar. Omwille

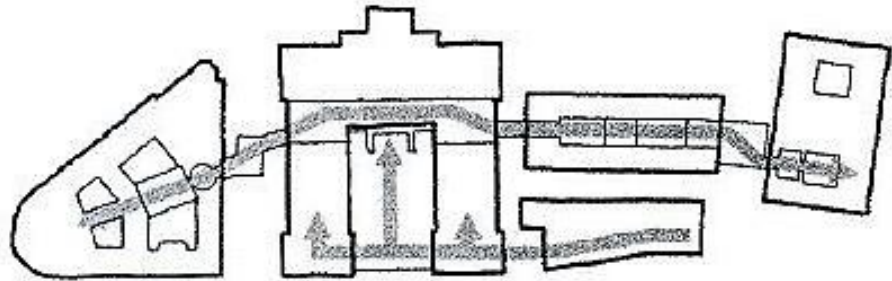
van deze route sprak men van een waar masterplan dat Chipperfield zou introduceren.



**Figuur 28.** Zicht op James Simon Galerie. Overgenomen uit *James Simon Galerie* door David Chipperfield Architects (z.d.) ([https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)). Copyright, z.d., David Chipperfield Architects



**Figuur 29.** Zicht op James Simon Galerie. Overgenomen uit *James Simon Galerie* door David Chipperfield Architects (z.d.) ([https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)). Copyright, z.d., David Chipperfield Architects

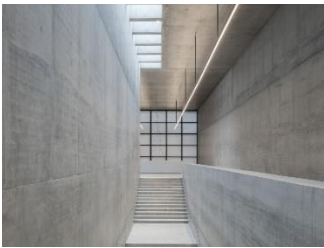


**Figuur 27.** Archeologische promenade. Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.

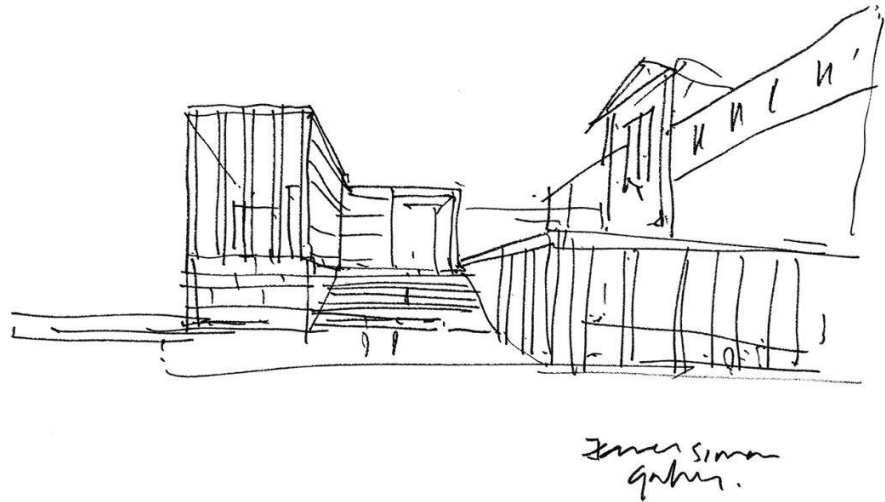
Een tweede aspect heeft te maken met een nieuw inkomgebouw met een uiteenlopend programma. De James Simon Galerie vormt een belangrijke toevoeging die het startpunt is van de archeologische route. Binnenin het gebouw is er geen museum gerealiseerd, maar eerder aanvullende functies zoals winkels, een auditorium, een tijdelijke expositieruimte en een restaurant. Op deze manier wordt een duidelijk onderscheid bewaard tussen de oorspronkelijke musea en het nieuw toegevoegde inkomgebouw.

Het nieuwe gebouw staat in schril contrast met het bestaande, historische gedeelte. Het vergaande contrast wekt diverse reacties op bij de bezoekers. De meeste onder hen hebben de nodige kritiek op het nieuwe volume dat veel charmes van het originele Neues Museum verbergt. Ondanks dit contrast probeert Chipperfield de kolommenstructuur van het Altes Museum toch door te zetten op een moderne manier. Zo ziet Chipperfield deze colonnade als een koppelstuk tussen de verschillende musea.

De herhalende structuur zorgt voor een uniformiteit binnen het museumeiland en vergemakkelijkt de opeenvolging van de musea binnen de nieuwe archeologische route. De realisatie van de James Simon Galerie startte in 2007 en het opent in 2019 zijn deuren voor het grote, internationale publiek.



**Figuur 30.** James Simon Galerie. Overgenomen uit James Simon Galerie door David Chipperfield Architects (z.d.) ([https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)). Copyright, z.d., David Chipperfield Architects



**Figuur 31.** Conceptuele schets. Overgenomen uit *James Simon Galerie* door David Chipperfield Architects (z.d.) ([https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)). Copyright, z.d., David Chipperfield Architects

Het derde en belangrijkste aspect binnen het ontwerp van Chipperfield is de oude trappenhal van het Neues Museum. Hierbij was het voor Chipperfield essentieel om een empathische aanpak toe te passen. De oorspronkelijke monumentale trap was grotendeels vernield tijdens de tweede wereldoorlog. De originele trap was cruciaal binnen de circulatie van het Neues Museum.

Chipperfield wou zoveel mogelijk van het oorspronkelijke gebouw bewaren en de resten aanvullen met een onopvallende moderne structuur. De oorspronkelijke trap reconstrueren was voor Chipperfield

geen optie aangezien men op deze manier alle architecturale en geschiedkundige waarden teniet zou doen.

Binnen het oorspronkelijke concept van Stüler werd de trap gezien als een onontbeerlijk gegeven dat alles samen ging houden. Het vormde een cruciaal koppellement tussen verschillende ruimten en diverse verdiepingen. Dit concept van optimale circulatie was ook voor Chipperfield essentieel. Omwille van deze reden introduceerde Chipperfield een betonnen trapstructuur.



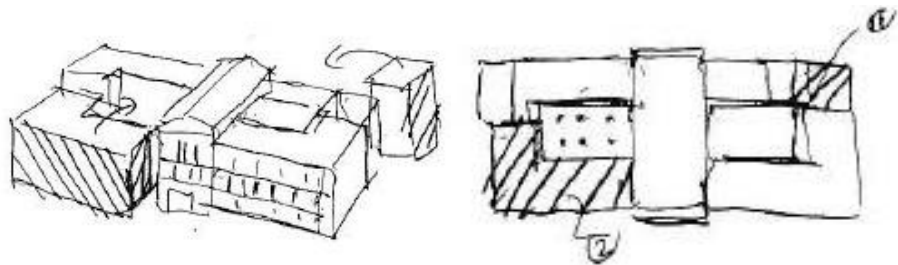
**Figuur 32.** Trappenhal na de ingreep van Chipperfield. Beeldmateriaal auteur (2018).

Sobere, moderne materialen gaan er hand in hand met de resten van de bestaande ruïne. Op deze manier spelen oude en nieuwe materialen

sterk op elkaar in. Deze intense relatie tussen beide zorgt voor een uniformiteit binnen het museum die mensen bewust maakt van wat er vroeger al aanwezig was. Chipperfield heeft de bestaande bakstenen van de muren behouden, samen met fresco's of andere oude restanten. De vernietigde decoratie of constructieve elementen zijn achterwege gelaten. Enkel de herinnering eraan is voldoende volgens Chipperfield.

Andere aspecten die de tragische gebeurtenissen van de oorlog overleefd hebben, werden in de kijker gezet en bewaard naar de toekomst. Zo zijn er nog enkele zuilen aanwezig in de trappenhal. Deze worden gekenmerkt door zwarte vlekken en tekens van schade als herinnering aan de brand.

Daarnaast is er de stenen, glazen en stalen structuur van het hedendaagse museum die de werken binnenin het museum benadrukken en een geschikt kader bieden. De toegevoegde delen om het museum te vervolledigen zullen gekenmerkt worden door deze materialen. *Current Work* (2015), een lezing van Chipperfield, zal zijn aanpak kaderen. Hij haalt aan dat hij de wereld en zeker de architectuur niet zwart-wit wil zien. Wanneer men dit doet binnen historische gebouwen, zal er geen eenheid heersen binnen het gebouw en zal men de historische waarden verliezen.



**Figuur 33.** Conceptuele schetsen toevoegingen. Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.



**Figuur 34.** Beeld in bestaande toestand (links) en voorstel voor renovatie (rechts). Overgenomen uit *David Chipperfield 1991 2006* door El Croquis, 2007, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2007, Uitgeverij El Croquis Editorial.

De restauratiewerkzaamheden zijn gestart in 2003 en hadden een grote impact op de façade en het interieur van het gebouw. Beide werden zorgvuldig bewaard waarbij de littekens van de oorlog niet werden verwijderd. Ze werden aanzien als een deel van het meubilair waardoor deze onaangeroerd blijven bestaan. Het project voor het Neues Museum wordt nog steeds gezien als de moeder waarmee ze zijn opgegroeid en heeft Chipperfield zijn visie op (historische) architectuur sterk beïnvloed.

---

## Case Pinaresi Prix de Rome te Rome (Italië)

---

### *Ontstaansgeschiedenis project*

Nadat de verscheidene ruïnes in en rond Rome jarenlang onaangeroerd bleven voortbestaan, heeft men toch besloten om opnieuw te zoeken naar een zekere uniformiteit. Op deze manier kan men alle restanten opnieuw aan elkaar rijgen. Het moest een einde vormen voor de jarenlange opzoekwerken en opgravingen rond de historische restanten en tegelijkertijd zou het opnieuw alle kwaliteiten ervan moeten verheerlijken.

De ruïnes moeten ingezet worden als ware kennisbronnen die een strategische relatie aangaan met het omringende, natuurlijke landschap. Men ging inspiratie halen uit het principe van de palimpsest, een historisch gegeven waarbij men een stuk perkament zal blijven hergebruiken. Zo ging men dit gebied zien als een plek waar er keer op keer nieuwe vondsten naar voren kwamen en waarbij het steeds nieuwe perspectieven naar het verleden, alsook naar de toekomst, opende.



**Figuur 35.** Projectvoorstel. Overgenomen uit *Nature, Artifice, History* door David Chipperfield Architects en A. Schwarz, 2018 (<https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>). Copyright, 2018, Uitgeverij: Divisare

Kortweg wordt het volgende doel voor ogen gesteld: het transformeren van de huidige situatie van de archeologische site naar een nieuwe, continue topografie met hellingen en natuurlijke, groene bruggen. Deze zullen de historische overblijfselen combineren met nieuwe, ontworpen bestanddelen. Op deze manier zal men het landschap naar voren

brenge in combinatie met bepaalde aspecten van de 19<sup>de</sup> eeuw. Binnen deze aspecten zal één gegeven centraal staan, namelijk de voetgangerszone tussen twee straten (via dei Fori en via Alessandrina).

Om dit alles te realiseren is er een wedstrijd uitgeschreven voor dit project door Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia en de Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia. Deze werd in 2016 gewonnen door David Chipperfield Architects en Alexander Schwarz.

*“The design centres on the transformation of the 1930’s urban axis and the historic excavation area into a central park. Inspired by the tradition of the romantic landscape garden, the different archaeological layers are modulated into a continuous topography.”*

*-David Chipperfield Architects*

### ***Contextuele invloed***

De huidige locatie is gevestigd langs een historische straat van Rome. Deze dateert uit 1893 en werd in 1932 gerenoveerd zodat deze opnieuw bruikbaar werd. De huidige situatie van de site bestaat uit twee grote ruïnes: de eerste bestaat uit de archeologische restanten, terwijl de tweede een product is van de gerealiseerde opgravingen.

De archeologische restanten kunnen hun eigen identiteit niet vinden aangezien er duidelijk een gebrek is aan een stedenbouwkundige planning. Door het ontbreken van een bepaalde architecturale eenheid binnen het gebied, is de complexiteit van de site ontzettend toegenomen.

De archeologische configuratie die doorheen heel Rome is terug te vinden, is te wijten aan de moderne stad die er heerste tussen 1800 en 1900. De grote interesse en het besef van het kwaliteitsvolle verleden hebben ervoor gezorgd dat alles in goede staat bewaard is gebleven. Hieruit volgt dan ook het feit dat het archeologische Rome, zoals het bij iedereen gekend is, er niet was geweest als het moderne Rome zich nooit voor had gedaan.



### ***Werkelijk ontwerp***

De interventies binnen het gehele gebied vormen fundamenteel een landschapsproject waarbij men het terreinprofiel zal moduleren in combinatie met het ontwerpen van nieuwe of bestaande groenzones. De ontwerpstrategie bestaat volgens Divisare uit zes diverse uitgangspunten.

Ten eerste is er de openbare, publieke ruimte die gezien moet worden als een continu gegeven doorheen het project. Men gaat hierbij focussen op zowel de publieke ruimte(n) van het verleden als deze van de moderne tijd. Een tweede aspect heeft te maken met het inzetten van de romantische tuinen als een gegeven doorheen de topografie van de site. Het zal een sleutelkenmerk worden doorheen de site. Ten derde zijn er de archeologische restanten die ingezet worden als een essentieel element om kwaliteit aan te bieden.

Het accepteren van de historische en huidige condities van de site om deze niet onnodig te wijzigen vormt een vierde essentieel kenmerk voor het project. Als vijfde hoofpunt is er het gehele gebied dat men niet gaat onderverdelen in verscheidene delen om zo de kracht van het geheel niet te verliezen. Een laatste aspect gaat na wat de impact, al dan niet in de positieve zin, zal zijn van nieuwe architecturale ingrepen binnen het monumentale landschap van de site.

Misschien zit het interessante net in de vegetatie die er gekozen wordt en die oud en nieuw op zijn manier kan koppelen. De open ruimten, de heuvels en de hellingen zullen ieder voor zich transformeren door een bepaalde vegetatie toe te voegen. Hierdoor komt er een intense relatie naar voor tussen het gebouwde en het onbebouwde, tussen architectuur en landschap.



**Figuur 36.** Masterplan. Overgenomen uit *Nautre, Artifice, History* door David Chipperfield Architects en A. Schwarz, 2018 (<https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>). Copyright, 2018, Uitgeverij: Divisare

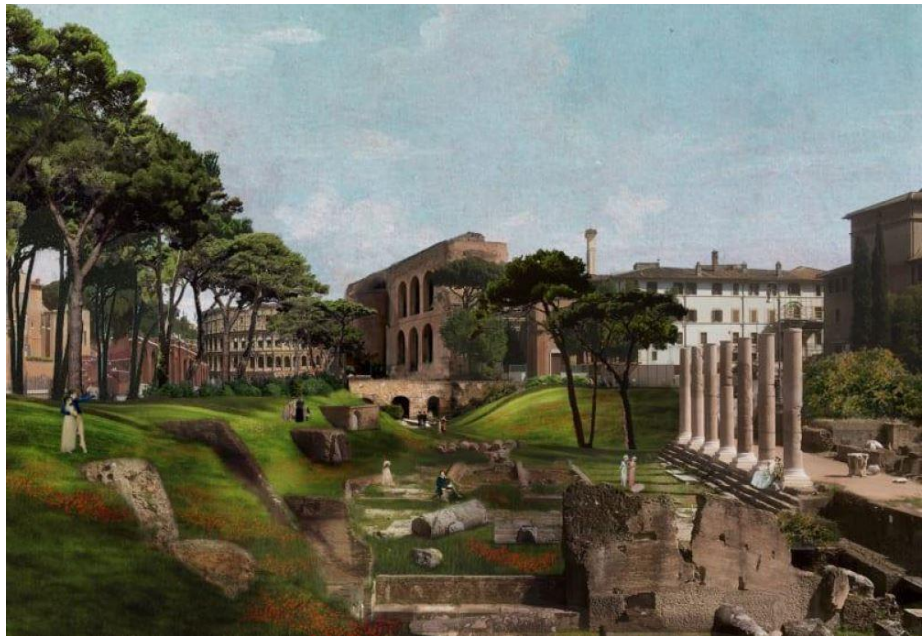


**Figuur 37.** Hoofdingang. Overgenomen uit *Nautre, Artifice, History* door David Chipperfield Architects en A. Schwarz, 2018 (<https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>). Copyright, 2018, Uitgeverij: Divisare

Chipperfield en Schwarz zijn gaan kijken naar de hoofdingang om deze verder uit te werken. De bestaande faciliteiten van de receptie zijn

momenteel terug te vinden aan de zuidoost kant van de Basilica di Massenzio. Drie volumes werden rondom de inkom toegevoegd met een strakke geometrie die de nieuwe volumes zal karakteriseren. Ze zullen een relatie aangaan met de bestaande restanten of gebouwen door de openheid van de volumes. Deze transparantie komt tot stand door middel van de kolommenstructuur die de gevel zal karakteriseren.

Intern zijn de volumes wel gesloten door marmeren volumes. Op deze manier is er een aangename, rustige overgang tussen open en gesloten, extern en intern, buiten en binnen. Iets wat cruciaal is om niet met de omgeving te breken.



**Figuur 38.** Overzichtsbeeld. Overgenomen uit *Nature, Artifice, History* door David Chipperfield Architects en A. Schwarz, 2018 (<https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>). Copyright, 2018, Uitgeverij: Divisare

Een waardevolle, geschiedkundige omgeving zoals we hier terugvinden moet met de nodige precisie en rust worden vormgegeven. Door harde volumes in dit landschap te plaatsen, gaat men een discontinuïteit binnenbrengen. Dit is iets wat Chipperfield ten zeerste wil vermijden in zulke gevoelige gebieden.

Daarnaast zijn er nog twee andere volumes toegevoegd. De eerste zal een restaurant huisvesten en zal bestaan uit eenzelfde vormgeving als de gebouwen bij de inkom. In een tweede volume werd een nieuw antiquarium in ondergebracht.

D.i. een museale structuur die het mogelijk maakt om bepaalde schatten van het verleden bestaande te houden tot hun definitieve categorisering. Hier bestuderen liefhebbers alle schatten van het verleden om ze zo toe te kennen aan een bepaalde periode of tijdsgeslacht. Op deze manier kunnen ze een reeds bestaande collectie vervolledigen. Niet alleen belangrijke restanten zijn er terug te vinden, maar ook tekeningen van het oude Rome worden er tentoongesteld.

Het projectvoorstel moet instaan voor het creëren van een harmonieus geheel tussen natuur, archeologie, architectuur en de stad. Het gehele ontwerp bestaat dus kortweg uit zes nieuwe gebouwen, inclusief een museum, een nieuwe toegang naar het Forum Romanum, een restaurant, een café en een antiquarium.

Dit allemaal is ingepast in een landschap met een bepaalde topografie uit hellingen en bruggen als het essentiële koppelstuk tussen alle voorgaande aspecten.

Binnen dit project is het opmerkelijk dat Chipperfield zijn interesse in erfgoed exponentieel is toegenomen. Waar zijn project voor het Neues Museum nog veel kritiek opwekte bij bezoekers en waarbij hij zelf nog vele onbeantwoorde vragen had, heeft Chipperfield een ontwerpmethodiek gevonden waarbij hij erfgoed steeds op een subtiele manier opnieuw op de kaart zet. Door eenvoudige, sobere toevoegingen zal Chipperfield ervoor zorgen dat het erfgoed voor een lange, toekomstige periode gewaarborgd blijft.



**Figuur 39.** Zicht op het museum van de site. Overgenomen uit *Nature, Artifice, History* door David Chipperfield Architects en A. Schwarz, 2018 (<https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-naure-artifice-history>). Copyright, 2018, Uitgeverij: Divisare

---

## Rafaël Moneo: ontwerpmethodiek

---

*"I don't have regrets of being an architect. You are looking continuously - to the leaves of the trees, the shapes of the cars, to the structures of the city, to the patterns of textiles - to find the reasons behind the forms. That is very rewarding. If you extend a profession like that to the entire history, it allows you to travel through time."*

*-Rafaël Moneo*

### ***Doel van architectuur***

Architectuur gaat volgens Moneo, die dit in diverse interviews deelde met El Croquis, niet om het creëren van een persoonlijke stijl. Elk project zal persoonlijk zijn zonder dat er echt een persoonlijke stijl aan verbonden is. Iedere nieuwe opdracht die een architect moet invullen, heeft te maken met diverse situaties, plaatsen of vereisten. Voor Moneo is het belangrijk om eerst te kijken naar het mogelijke probleem dat er is en dat zal hij trachten op te lossen aan de hand van architectuur.

Met architectuur als zijn discipline wil hij een plaats een bepaalde betekenis geven; wil hij een bepaalde opdracht uitvoeren of tot slot wil hij een plaats een bepaalde identiteit geven. Het uitvoeren van een of meerdere van deze drie aspecten is voor hem veel belangrijker dan een architecturaal project te realiseren dat gewoon moet voldoen aan een persoonlijke stijl.

Moneo vindt het begrip 'stijl' wel niet onbelangrijk. Voor hem is het van groot belang wanneer men kijkt naar historische architectuur vanuit een specifieke tijdsperiode. Aan de hand van de bouwstijl kan je heel veel informatie terugvinden over het gebouw en de hele bijhorende samenleving. Dit verwijst naar een bepaalde bouwstijl en het mag zeker niet vergeleken worden met de persoonlijke stijl van een architect of ontwerper.

### ***De 'cliënt' als sleutelbegrip***

Doorheen het oeuvre van Moneo staat de cliënt symbool voor een sleutelpersoon die instaat voor de garantie van de duurzaamheid, het

succes en de permanente rol van het project. De opdrachtgever of cliënt zorgt voor de integratie van het project in de maatschappij. Een cliënt die het eens is met een bepaald project, zal ervoor zorgen dat het project gewild is.

De, al dan niet toekomstige gebruiker, zal het project een waarde toekennen binnen de grotere leefwereld waarin het project zich bevindt. Op deze manier kan de cliënt gezien worden als de belangrijkste component om het project een sociale context te geven. Het luisteren naar de (toekomstige) gebruikers is dan ook essentieel voor Moneo.

### ***Kritische reflectie: benadering en realisatie van de projecten***

In het begin van de jaren '80 vonden de eerder conservatieve critici het werk van Moneo te modern. Een decennium later werd zijn werk door sommige als te conservatief ervaren. Nog recenter stond Moneo oog in oog met het vergaande minimalisme en de vormloosheid.

Moneo toonde een totale afkeer tegenover deze recente verschuivingen, maar hield tegelijkertijd een oog open voor de verschuivingen op vlak van cultuur en architecturale noden. Zo wou hij wel inspelen op bepaalde aspecten, maar toch vasthouden aan eigen principes. Zo blijft Moneo trouw aan het idee dat architectuur er is om te blijven voortbestaan, het kan niets tijdelijk worden aangezien het bepaalde waarden en kwaliteiten kan waarborgen.

Elk project vraagt om unieke interventies of benaderingen, maar in het algemeen kunnen we, binnen Moneo's architecturaal denken, enkele constanten terugvinden. De eerder abstracte niveaus vormen het kader waarbinnen zijn projecten geplaatst worden en bestaat uit

uiteenlopende visies en benaderingen, vanuit het verre verleden alsook uit zijn recentere projecten.

Moneo probeert bij elk project een fundamenteel, genererend idee naar voor te schuiven dat aan zoveel mogelijk aspecten voldoet van de opgave alsook van de context. Dit basisidee zal enkele regels bevatten waaraan elke keuze of beslissing getoetst kan worden zodat in elk element van het project eenzelfde visie naar voren treedt.

De initiële ideeën legt Moneo vast in enkele schetsen die soms heel vaag zijn en andere keren een uitgewerkt schema bevatten. Ook maquettes of andere volumestudies zijn vanaf het begin cruciaal. De ruimtelijke kwaliteiten en mogelijkheden worden hierin vastgelegd en vormen een ultiem medium om eenvoudige principes en ideeën te toetsen aan de 'werkelijke' context.

De constructie en materialisatie van de projecten is voor Moneo essentieel. Hij ziet de structuur als een basisgegeven, net zoals de materialen waarin deze structuur verwezenlijkt wordt. Een gebouw is er niet zonder structuur, maar een structuur is onmogelijk zonder materialen. Er is volgens Moneo een intense relatie tussen de twee waarmee hij op zoek gaat naar het uiterste.

In zijn architectuur gaat het vaak over bepaalde tegengestelde of contrasten tussen structuur en materialisatie. Dit zien we duidelijk bij zijn project Museo de Arte Romano te Mérida waarbij hij werkt met een armatuur of een kale constructie uit brut gewapend beton gecombineerd met de fijnheid en precisie van het Romeinse metselwerk. Binnen deze materialisatie gaat Moneo focussen op zoveel mogelijke aspecten. Voorbeelden hiervan zijn de oppervlakten, de knooppunten, de schaduwen, de openingen of mogelijke overlappingsen.



### *Contextuele invloeden*

De stedelijke context is een belangrijk aspect bij de ontwikkeling van een project. Deze context geeft de bepaalde condities of omstandigheden aan waarbinnen het project zal kaderen. Hierbij ziet Moneo de steden als wolken waarbij er een bepaalde vorm ontwikkeld wordt. Deze precieze vorm zal snel verdwijnen en transformeren in een ander figuur.

Op deze manier zien we duidelijk dat steden onafgewerkte verhalen bevatten waarbinnen men een project moet gaan inpassen. Zo is het aangewezen om een project aanpasbaar en flexibel te maken binnen zijn stedelijke context.

Naast de stedelijke context is ook de architecturale context een doorslaggevende factor. Hierbij wil Moneo wel meteen aangeven dat zijn projecten er niet zijn om het bestaande verder te zetten of om een continuïteit te realiseren met voorafgaande projecten.

Hetgeen dat een project letterlijk zal definiëren heeft te maken met de sociale of materiële context. Voor hem is het dan ook perfect mogelijk om een divers en uiteenlopend oeuvre te hebben. Elke architect zou het zelfs moeten hebben volgens hem. Een goede architect past zich aan naar de context en maakt enkel projecten die hierbij aansluiting vinden.

*"The 'murmur of the site'."*

*"Het 'gemompel van de site'."*

*-Rafaël Moneo*

Moneo ziet gebouwen als transformaties van het bestaande en tegelijkertijd ook als een toevoeging aan een voortdurend veranderend palimpsest van de stad en zijn verdere omgeving. Waar Moneo veel interesse toont voor de plaats en de context, zal hij elke fundamentele notie van de genius loci of geest van plek achterwegen laten. Bij het onderzoeken van de context gaat Moneo kijken naar alles wat de site te vertellen heeft, inclusief de topografie, verhalen van het verleden en de hedendaagse condities. Een nieuw gebouw zal, volgens Moneo, zowel gemaakt zijn om dingen te vernietigen alsook om dingen te creëren.

### *Evolutie van een project*

Moneo gelooft in een vage versie van een 'zeitgeist' of 'a spirit of time', een zekere tijdsgeest. In zijn eigen werk worstelt hij regelmatig met de tijdelijke culturen en steeds veranderende samenlevingen. Moneo is een zelfbewuste architect wat reflecteert binnen zijn oeuvre, maar tegelijkertijd zal deze zelfzekerheid soms een belemmering vormen. Gebouwen gaan uit van een bepaalde intentie van de ontwerper, maar ze worden stilaan opgenomen in een bepaalde tijdsverandering. Hierdoor neemt het project stilaan afstand van zijn ontwerper en gaat het mee met een, nu nog mysterieuze, evolutie binnen de architectuur.

Bij Moneo is het oorspronkelijke idee van een project steeds wazig of ongedefinieerd. Het is tijdens het ontwikkelen van het project dat er een verhoogde precisie ontstaat. Moneo neemt steeds de initiële ideeën waaraan hij later steeds meer lagen zal toevoegen. Op deze manier gaat het werkelijk over het ontwikkelen van de potenties van een bepaald concept. Hierbij treedt er één essentieel principe naar voor: het continu toetsen aan de werkelijke condities om de inpassing binnen zijn context optimaal te verwezenlijken.

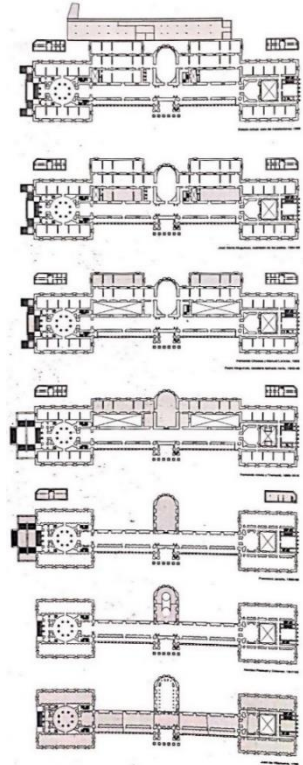
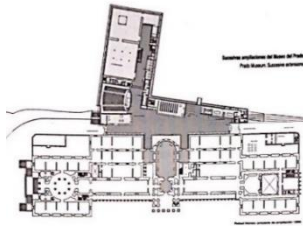
---

## **Museo del Prado te Madrid (Spanje)**

---

### *Ontstaansgeschiedenis project*

De collectie binnen het Prado-museum nam, samen met het aantal bezoekers, sterk toe in de 19de en 20ste eeuw. Om de bezoekers beter van dienst te zijn, onderging het oorspronkelijke Villanueva-gebouw verscheidene uitbreidingen totdat een verdere tussenkomst niet langer mogelijk was. Desondanks volgde er nog één aanpassing van het Prado



**Figuur 40.** Lijst van uitbreidingen doorheen de jaren. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial.

waarvoor er een dubbele wedstrijd werd uitgeschreven. De finale wedstrijdopgave ging als volgt:

*“Een volwassen museumproject realiseren met een nauwkeurig, exact programma aan de ene kant. Aan de andere kant moet het nieuwe gebouw aansluiting vinden bij het oorspronkelijke aangezien ze op eenzelfde site gelokaliseerd zijn.”*



**Figuur 41.** Originele project van Villanueva. Overgenomen uit *History of the Museum* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado

Op dit doorslaggevende punt werd Rafael Moneo aangewezen als winnaar van de wedstrijd en stond hij in om de verdere ontwikkeling van het museum op te lossen door een nieuw gebouw te realiseren op een locatie tegenover de oostgevel van het Prado.

Op deze manier zal men met de toekomstige uitbreiding twee gebieden, Los Jeronimos met een oud klooster en het Prado, gaan koppelen met

elkaar. De twee gebouwen, of gewoonweg de twee gebieden, zouden van binnenuit verbonden moeten zijn om een optimale circulatie tussen beide mogelijk te maken. Het ambitieuze uitbreidingsplan werd uitgevoerd tussen 2001 en 2007.

Het project kadert binnen drie grote principes waarmee Moneo rekening moet houden:

- A. Het accepteren van de volumetrische spelregels die zijn vastgesteld voor de constructie van het volume nabij het voormalige klooster en de oorspronkelijke kerk.
- B. Het streven naar een correcte afstemming van het complexe behoeftenprogramma, zowel voor de bezoekers alsook voor de werknemers.
- C. Het aanreiken van constructieve oplossingen die het toelaten om alle museumactiviteiten aan beide kanten van de weg ondergronds te verbinden.

### ***Contextuele invloed***

Het gebouw dat vandaag de dag het Prado-museum huisvest, is oorspronkelijk ontworpen door de architect Juan de Villanueva. Het is ontworpen in 1785 op bevel van Koning Charles III om het Natural History Cabinet in onder te brengen. Het uiteindelijke doel van het gebouw werd naar voor geschoven door Koning Ferdinand VII, de kleinzoon van de vorst. Het zou een Koninklijk Museum worden, maar het werd al snel omgedoopt tot het National Museum of Paintings and Sculptures. Enkele jaren later kreeg het zijn hedendaagse naam, namelijk Museo Nacional del Prado.

In de 16de eeuw begon de koninklijke collectie exponentieel te groeien waardoor ze op zoek gingen naar een nieuw museum om deze te waarborgen. Zo opende het museum zijn deuren voor het eerst in 1819 en huisvestte voornamelijk de koninklijke collectie.

De oorsprong van het klooster van San Jeronimo el Real gaat ver terug in de tijd waar het bestond uit twee verschillende kloosters. De eerste, en tegelijkertijd ook het oudste, werd vernietigd tussen 1855 en 1856. Het tweede, een eerder renaissanceistisch klooster, werd gebouwd in de 16de eeuw voor religieus gebruik en werd een eeuw na de barokperiode vervangen door een barok klooster. Dit vernieuwde klooster werd ontworpen door Fray Lorenzo de San Nicolas. Dit laatste is hetgeen dat tot op de dag van vandaag overleefd heeft en staat bekend als het Jeronimos-klooster.



**Figuur 42.** Klooster voor restauratie. Overgenomen uit *The extension* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado)

Tijdens de 19de en 20ste eeuw werd het klooster stevig onder handen gepakt door talrijke veranderingen op vlak van eigendom en gebruik, maar ook op vlak van verbouwingen binnen zijn barokke architectuur. Als gevolg hiervan bleef er niet veel overeind van de oorspronkelijke structuur. Enkel het skelet, wat ook het meest interessante deel vormt,

bleef gewaarborgd. Dit vormt dan ook een van de cruciale uitgangspunten binnen het nieuwe volume dat Moneo op dezelfde locatie zal realiseren.

### ***Werkelijk ontwerp***

Het project vormt de belangrijkste uitbreiding binnen de bijna 200 jaar lange geschiedenis van het gebouw. Het omvat voornamelijk nieuwe tentoonstellingsruimten en de restauratie van het voormalige Jeronimos-klooster. Door het klooster en het ruimere gebied te betrekken bij het ontwerp wordt de hele site omgevormd tot een ware museumcampus. Het nieuwe gebouw omvat meer dan 22 000 m<sup>2</sup>, wat een toename van meer dan 50% van de bestaande grootte met zich meebrengt.

Het ontwerp van Moneo zal alle huidige condities respecteren: het oorspronkelijke gebouw van Villanueva, de gehele omgeving en de bijzondere gebouwen van de omgeving zoals het klooster en de kerk. Door de ruimere omgeving te integreren binnen het museum wordt het oorspronkelijke gebouw in enige mate bevrijdt van zijn eerder geïsoleerde locatie.

Sinds de opening van het gebouw van Villanueva in 1819 werd het museum doorheen de jaren verscheidene keren uitgebreid. Men heeft nog gezocht naar een bepaalde manier op het oorspronkelijke gebouw anders te gebruiken, maar dit was tevergeefs. In het begin van de jaren '90, als gevolg van diverse eisen, werd duidelijk dat het Prado een uitbreiding nodig had. In 1994 werd het voorstel goedgekeurd om voornamelijk het vloeroppervlak van het Prado te gaan vergroten. Als logisch gevolg hiervan werd in 1995 de eerste architectuurcompetitie aangekondigd. Door het grote succes en de 700 architecten die deelnamen, ging men 10 projecten selecteren voor de tweede ronde. Dit

bleek echter geen succes waardoor de wedstrijd, nog in 1995, ongeldig werd verklaard.

Enkele jaren later, in 1997, werd er een plan goedgekeurd voor een uitbreiding naar de aangrenzende gebieden. Hierdoor werd snel duidelijk dat het Jeronimos-klooster en de Cason en Salon de Reinos opgenomen moesten worden binnen het grotere museum.

In 1998 vond een tweede architectuurwedstrijd plaats, dit keer wel op uitnodiging. Zo had men meer vat op de competitie en kon men gericht te werk gaan. Binnen hetzelfde jaar werd het project van Rafael Moneo, getiteld als 'Buen Retiro', verkozen. In 2000 stond het ontwerp op punt waardoor het vanaf 2001 gerealiseerd kon worden. Meteen in hetzelfde jaar begon men met de studies omtrent de arcades en de bijhorende ontmanteling.



**Figuur 43.** Restanten van het klooster. Overgenomen uit *The extension* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado

De restanten van het voormalige klooster werden onderworpen aan een grondige restauratie vooraleer het skelet geïntegreerd werd in het nieuwe museum. De restauratie werd als dringend en noodzakelijk beschouwd aangezien de structuur jarenlang in zeer slechte staat verkeerde. Het vormde een soort ruïne voor een onverklaarbaar lange periode van ongeveer 50 jaar.

Vooraleer men aan de restauratie kon beginnen, werd het bestaande skelet grondig onderzocht op diverse vlakken: stabiliteit, materialiteit, schade en mogelijke risico's. De studies hieromtrent onthulden de ernstige achteruitgang van het klooster van zowel de materialisatie als de structuur zelf. De daarbij horende risico's op instorten wou men tot het minimum beperken om zoveel mogelijk van het voormalige klooster te bewaren. Na het verloop van alle mogelijke studies begon men aan de restauratie van de stenen elementen. De 2820 stenen werden stuk voor stuk ontmanteld en verplaatst naar de restauratieateliers. Elke steen genummerd met bijhorende identificatiecode om de heropbouw in een later stadium te vergemakkelijken.

Elke steen werd opgenomen in een database met een exacte beschrijving: gewicht, afmetingen, locatie, fysieke conditie en voorgestelde behandeling. De stenen werden, elk afzonderlijk, geheel opgeknapt. Sommige hadden een hoog zoutgehalte dat naar beneden wordt gehaald, terwijl andere scheuren bevatten die opnieuw gedicht werden met glasvezelstaven en epoxyhars om kleurveranderingen tegen te gaan. Het was een proces van lange duur dat met de nodige precisie moest worden uitgevoerd.

Na het restaureren van alle stenen elementen en het begin van de werkzaamheden aan het uitbreidingsproject is men van start gegaan met de wederopbouw van het skelet. Deze wordt exact samengesteld zoals voordien en is omringd door een betonnen omhulsel. Zo wordt de



voormalige structuur een losstaand interieurelement binnenin het nieuwe kubusvormige gebouw. De arcade zal hier een bepaalde ruimte of binnenplaats omringen. Dit keert terug naar het oorspronkelijke concept van een klooster met gesloten binnenplein.

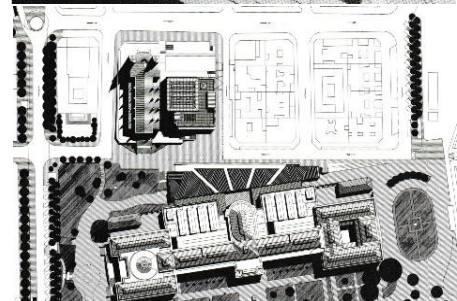
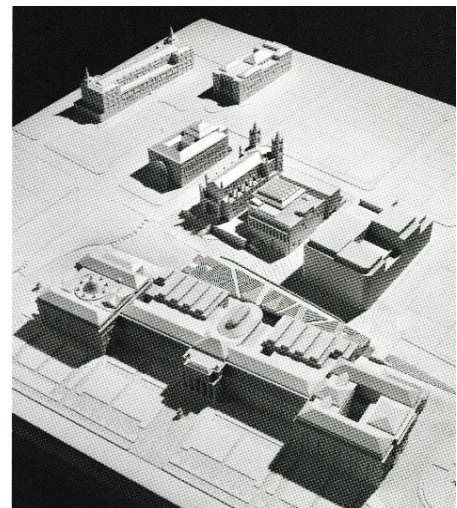
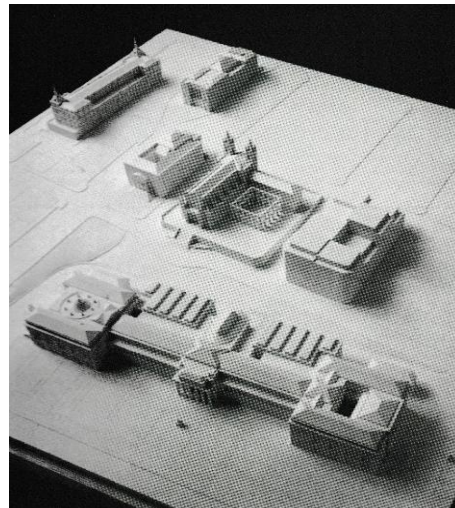


**Figuur 44.** Heropbouw klooster. Overgenomen uit *The extension* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado

De realisatie tussen oud en nieuw is geheel verborgen onder een ontworpen platform. Het is vormgegeven met verschillende beplantingen en verhardingen waardoor het de sfeer van een 18de-eeuwse tuin oproept. Deze typologie zoekt aansluiting met de botanische tuinen die langs het museum gevestigd zijn. De bestrating heeft de bekendheid gekregen die het verdient. De continuïteit tussen de trottoirs van het Prado en Los Jeronimos leek cruciaal.

Het nieuwe volume langs het voormalige klooster is in lijn gebouwd met de gevel van de kerk van Los Jeronimos. Op deze manier is de

gereconstrueerde en gerestaureerde arcade van het klooster ook zichtbaar langs de buitenkant. Het museum bestaat voornamelijk uit een uitbreiding en een nieuw gebouw dat zal articuleren met het aanpalende gebouw. Beide gebouwen, oud en nieuw, gaan in dialoog met elkaar en zijn zodanig ontworpen zodat het lijkt dat ze onafscheidelijk zijn van elkaar. Ondanks de uiterlijke verschillen, vullen ze elkaar aan en versterken ze mekaar op alle vlakken.



**Figuur 45.** Voor de ingreep. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

**Figuur 46.** Ontwerpvoorstel. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial



**Figuur 47.** Huidige situatie. Overgenomen uit *History of the Museum* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado



**Figuur 48.** Huidige situatie. Overgenomen uit *History of the Museum* van Onbekend, z.d. (<https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>). Copyright 2019, Museo Nacional del Prado

---

## Museo Nacional de Arte Romano te Mérida (Spanje)

---

### *Ontstaansgeschiedenis project*

De opdracht voor de bouw van een museum kwam in 1979 als onderdeel van het tweejaarlijks jubileum omtrent de oprichting van Emerita Augusta. Het is de Spaanse regering die beslist om het feest op deze manier te vieren. De Emerita Augusta, een Romeinse stad opgesticht rond 25 voor Christus, werd opgebouwd door keizer Augustus.

Na het verstrijken van de Romeinse tijd is de stad omgedoopt tot het huidige Mérida. Oorspronkelijk stond er een ander museum op deze locatie, een museum dat dateerde uit 1838. Nu zou men, als link naar het oorspronkelijke museum, een nieuw gebouw willen realiseren in het midden van één van de best bewaarde Romeinse steden van West-Europa. Het zou gelokaliseerd zijn langs een Romeins amfitheater en één van de oudste theaters van dezelfde tijdsperiode.

Sinds de renaissancistische belangstelling voor de vroege klassieke periode, is de oude Augusta Emerita-kolonie van Merida een onuitputtelijke bron van overblijfselen uit haar glorieuze verleden. Het National Museum zal de collecties die bewaard werden in de Santa Clara-kerk huisvesten. Daarnaast wil men ook een ruimte realiseren die noodzakelijk is om de toekomstige overblijfselen te bewaren aangezien deze onvermijdelijk nog worden opgegraven.

Het museum, gerealiseerd tussen 1980 en 1986, zou daarom een tweeledige functie moeten kennen: het zou de plaats moeten vormen die de mensen een rondreis door Merida kan bezorgen, maar tegelijkertijd ook een levend archief vormen voor al het opgegraven materiaal. Het moet een plaats zijn die het mogelijk maakt voor deskundigen om materiaal van vroeger te classificeren.

Rafael Moneo stond ondertussen al eerder gekend voor zijn unieke architectuur die op elke situatie kan inspelen. Zijn architectuur kent geen specifieke stijl waardoor hij maximaal inspeelt op de context. Omwille van deze gegevens, kreeg Moneo dit project toegewezen.

In het boek over *Rafael Moneo* van El Croquis staat een rapport van Don José Alvarez Saenz de Buruaga, directeur van het museum, waarin hij het bovengenoemd concept naar voor brengt:

*"This museum is not a provincial museum. It is the most important museum of the Hispanic population from the Roman period, the Augusta Emerita colony, capital of Lusitania, the supreme creation of the Roman State in Spain which, in the 4<sup>th</sup> century, was the ninth city of the Empire. In the future the Museum is planned to form an awe-inspiring unit along with the theatre, the amphitheatre, the 'House of the amphitheatre' and the ruins of Roman dwelling yet to be excavated between the monument and the establishment site. The construction of the building, which requires previous excavations on the chosen site, will enable us to save and present in situ the remains that we know lie underneath the Roman wall, providing an example to the Merida builders."*

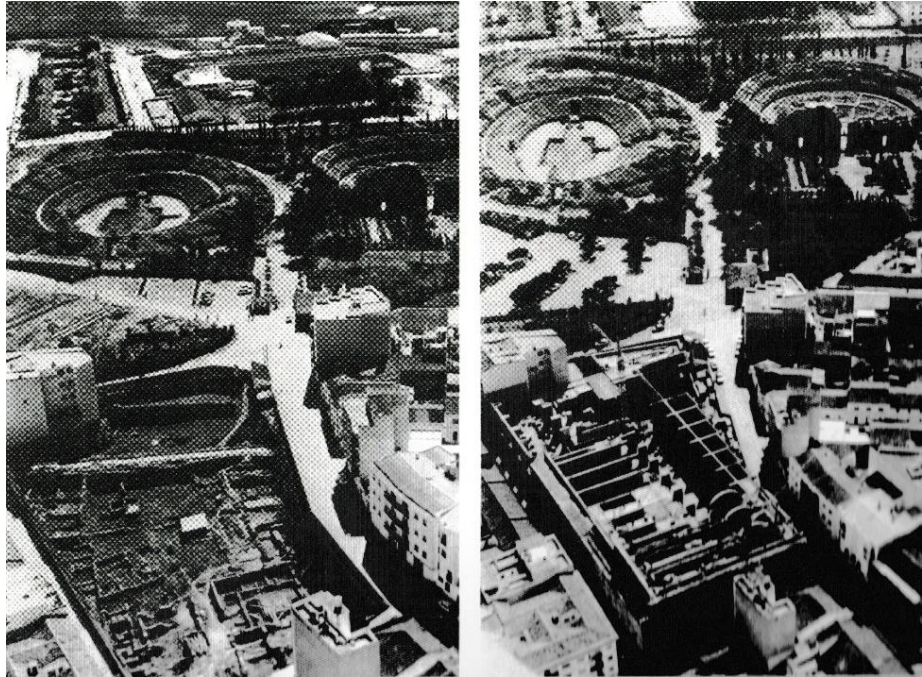
*"At the Museum of Roman Art, the logic of the forms is very much modern. But in spite of that, the idea of the construction could be related to a historical time."*

*-Rafaël Moneo*

### **Contextuele invloed**

Het verzamelen van antieke stukken komt in Spanje al van heel ver. Reeds in de 16<sup>de</sup> eeuw waren er grote verzamelingen van beeldhouwwerken en inscripties terug te vinden. In de 18<sup>de</sup> eeuw werd dan weer een nieuwe selectie van waardevolle Romeinse en Visigotische objecten naar voor geschoven. Toch duurde het nog vele jaren, tot in het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw, vooraleer men in Mérida de beslissing had genomen om een, al dan niet archeologisch, museum op te richten.

Door de grote opgravingen van het Romeinse theater en amfitheater rond 1911 trad het besef van het waardevolle verleden steeds meer op de voorgrond. Het museum zal vlakbij het Romeinse amfitheater gerealiseerd worden als intense link met het Romeinse verleden.



**Figuur 49.** Beeld van voor de werken (links) en van de aanvang van de werken (rechts). Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

Allereerst is er het besef dat het gebouw onbevooroordeeld moet reageren op de relevantie van het verleden en zijn bijhorende verhalen, waarden en normen. Dit betekende dat de bescheiden stedelijke omgeving waarin het museum werd gebouwd, zou worden getransformeerd door de aanwezigheid van het nieuwe gebouw. Het gebouw neemt een aanwezige positie aan binnen het bestaande straatbeeld om de waardevolle restanten aan te geven.

Het gebouw aan de Calle José Ramon in Merida verschijnt in het straatbeeld als een reeks schuine steunberen die, door zijn grimmige constructie, één van de hoofdprincipes van de Romeinse architectuur

zullen weerspiegelen: de gelijkheid van het metselwerk. Het opvallende bouwthema van het gebouw weerspiegelt ook de feitelijke structuur van het museum: het gebouw streeft ernaar een waardig kader aan te reiken voor de overblijfselen van de Romeinse stad, evenals een opslagplaats voor toekomstige ontdekkingen.

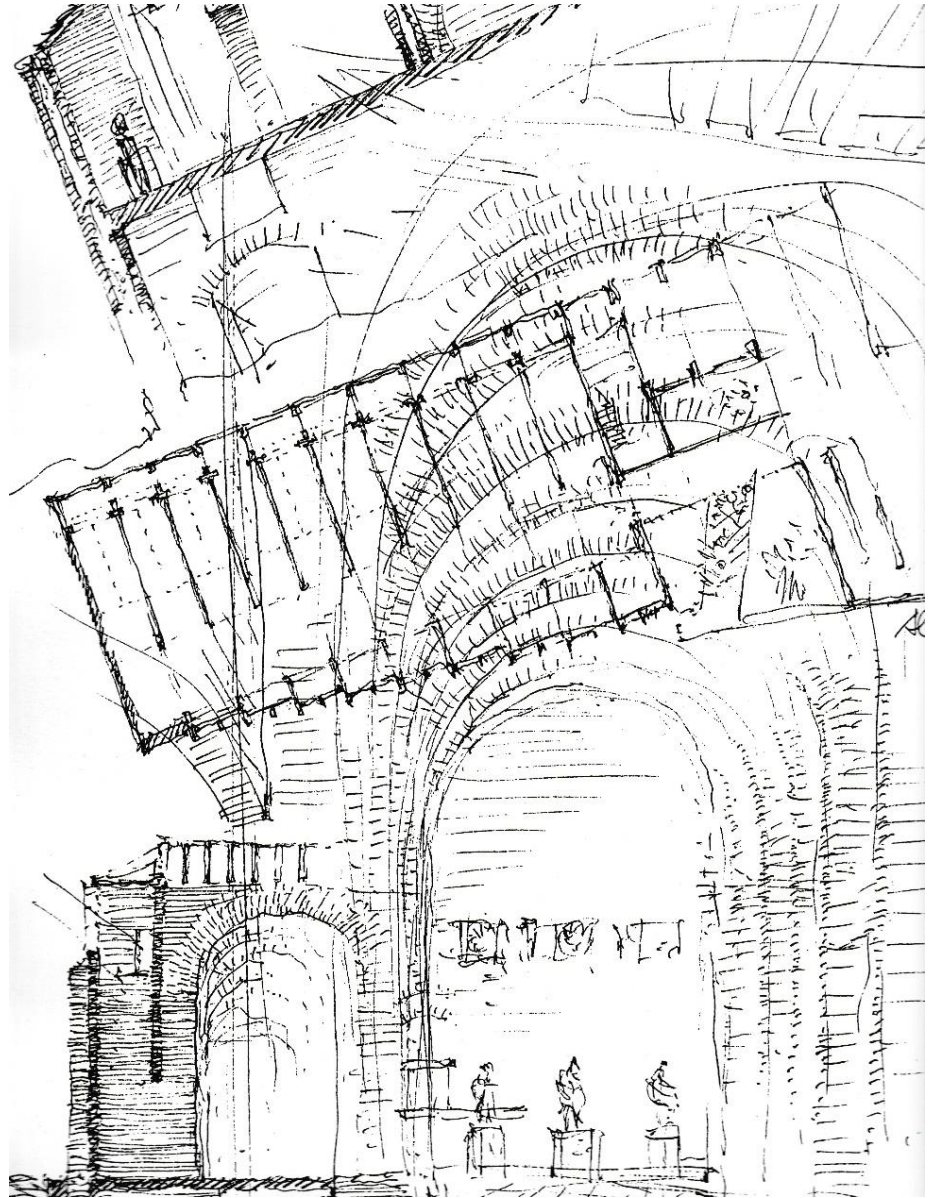
### ***Werkelijk ontwerp***

Een zekere wens om het Romeinse verleden te herdenken en op te roepen, kan ook worden waargenomen in het project zelf. Het museum zou in staat moeten zijn om de bezoekers enkele kenmerken voor te stellen die het Romeinse Merida ongetwijfeld gehad heeft.

Dit zonder een strikte navolging van de Romeinse architectuur zodat het zeker geen intentie geeft van een kopie te zijn. Het moet iets origineel zijn dat op een dominante wijze het belang binnen de stad zal weerspiegelen. Dit geeft ook de reden aan waarom het gebouw zo dominant aanwezig is binnen het gekende, dagdagelijkse straatbeeld.

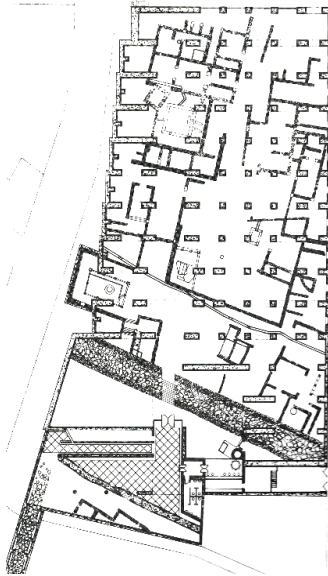
Aangezien dit project de bouw van een museum inhield waarin de Romeinse overblijfselen een optimale omgeving zouden krijgen, leek het toepassen van Romeinse aspecten onvermijdelijk. Zo heeft het Romeinse bouwsysteem, met beton tussen het metselwerk om de wanden meer vorm te geven, aanleiding gegeven tot een gebouw waarin de structuur een duidelijke basis vormt.

Zo wordt een architectuur van muren gecreëerd waarbij de intervallen, verhoudingen en lengtes van de muren de belangrijkste elementen vormen. Het overheersende thema van het project bestaat als dusdanig uit de transversale muren.



*Figuur 50.* Conceptuele schets. Overgenomen uit Rafael Moneo 1995 2000 door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial





**Figuur 51.** Structuur grondplan. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

De transversale wanden vormen een opeenvolgende reeks van paviljoenen die allemaal streven naar eenzelfde doel: het onderbrengen van overblijfselen die gered zijn van hun ondergang. Een reeks gangen en diverse looppaden geeft de verschillende paviljoenen de mogelijkheid om vooral in hoogte sterk uit te breiden. Door de talrijke paden kan een bezoeker een zigzagroute nemen, terwijl de nieuwsgierige bezoeker de volledige ononderbroken route kan volgen om alles waar te nemen.

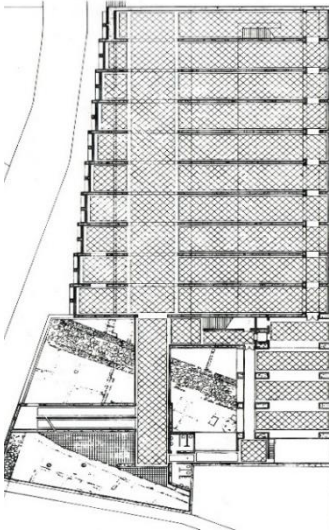
Elke muur is stuk voor stuk uitgewerkt met degelijk metselwerk. De nodige precisie waarmee deze gerealiseerd zijn, geven aan dat het wel een modern project is, en geen vanuit de Romeinse periode.



**Figuur 52.** Straatbeeld. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

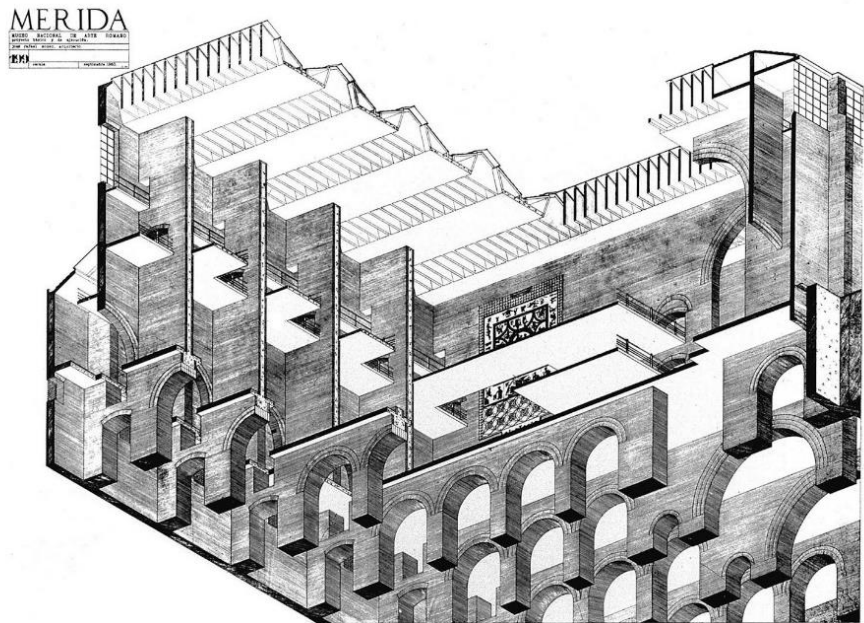


**Figuur 53.** Straatbeeld. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial



**Figuur 54.** Grondplan dak. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

De geometrie van de site en de zekere uitlijning tegenover de Calle José Ramon zorgt ervoor dat de gevel, die grenst aan de straatzijde, niet orthogonaal is ten opzichte van de muren. Zo ontstaan er ruimten met verschillende afmetingen die verlicht worden door hoge ramen. Door de parallelle binnenwanden zal het zonlicht van deze ramen niet rechtstreeks in de andere paviljoenen binnendringen. Deze bron van indirect licht, die de belangrijkste collectie Romeinse beelden van het museum belicht, wordt aangevuld door neutrale topverlichting.

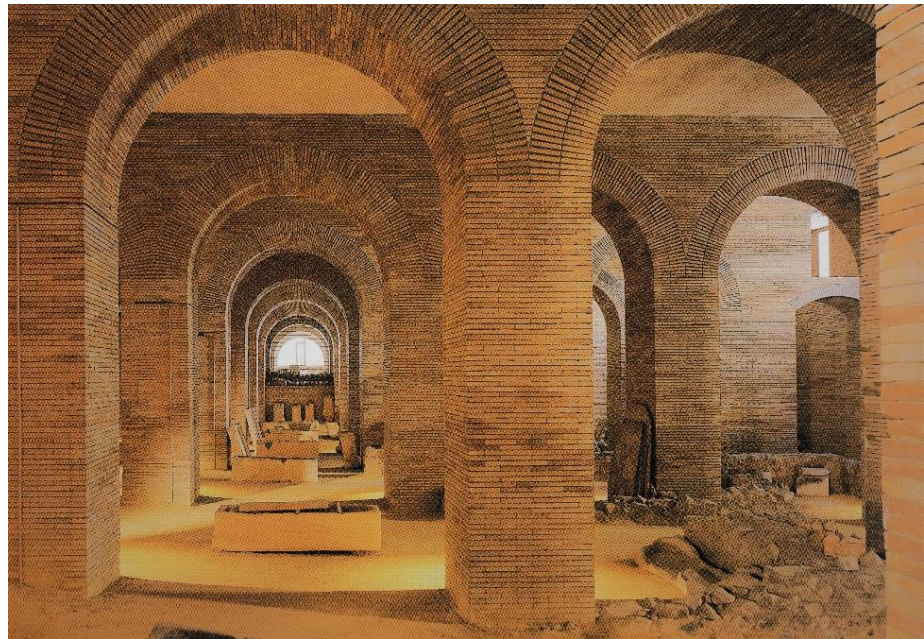


**Figuur 55.** Axonometrie interieur. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

Het meest interessante aspect van de voorzieningen is mogelijk het type verwarming in het ontwerp. Het doel van een open plattegrond zonder obstakels gecreëerd door radiatoren was fundamenteel. Omwille van

deze reden werd vloerverwarming gekozen, een andere terugkeer van oude oplossingen van de Romeinse cultuur.

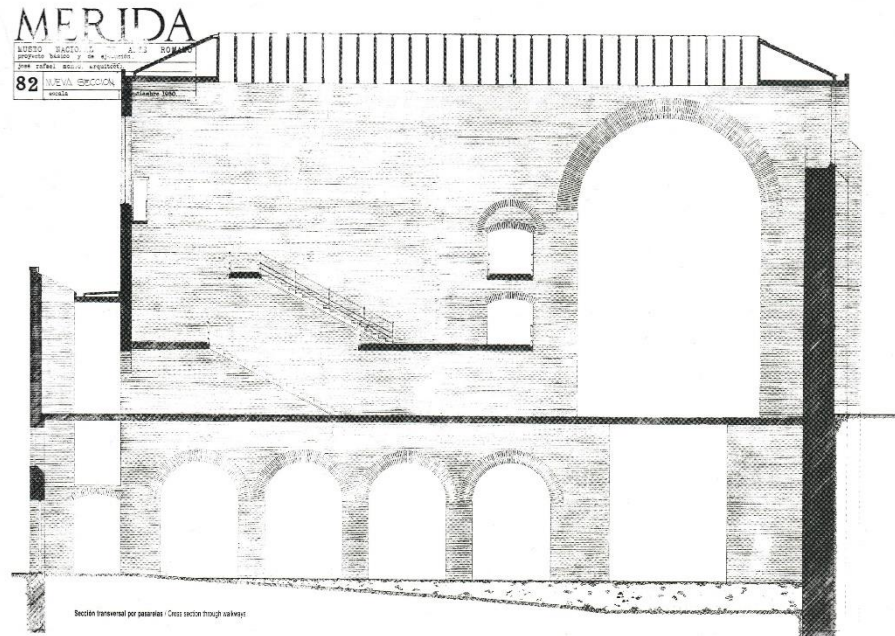
Onder het maaiveld worden bezoekers ondergedompeld in de ondergrondse crypte en diverse Romeinse opgravingen. Het museum zal op deze manier ook een archeologische site bewaren en tentoonstellen. Men kan hier een ondergrondse tunnel nemen die de bezoekers begeleid naar andere bezienswaardigheden van Emerita Augusta. De bezoekers kunnen rechtstreeks naar het Romeinse theater en amfitheater aan de overkant van de straat. Zo wordt het gebouw meer geïntegreerd in zijn Romeinse context.



**Figuur 56.** Romeinse restanten. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

Het Museum van Moneo ademt op elke mogelijk manier geschiedenis uit, de geschiedenis van de Romeinse architectuur. Moneo heeft dan ook

voor het eerst kennis gemaakt met de Romeinse cultuur in Mérida. Hij heeft hier het principe van de rondbogen leren kennen en was er meteen gefascineerd door. Moneo heeft gewerkt met een bouwstijl en materialisatie die geheel aansluit bij de voorgaande geschiedenis van de plek. De manier waarop hij werkt met rondbogen of lange, smalle stenen toont aan dat hij kennis van het verleden heeft opgedaan en deze opnieuw wil doorgeven naar de toekomst toe. De eerder moderne technieken en materialen gaan zo hand in hand met een oude, historische bouwstijl.



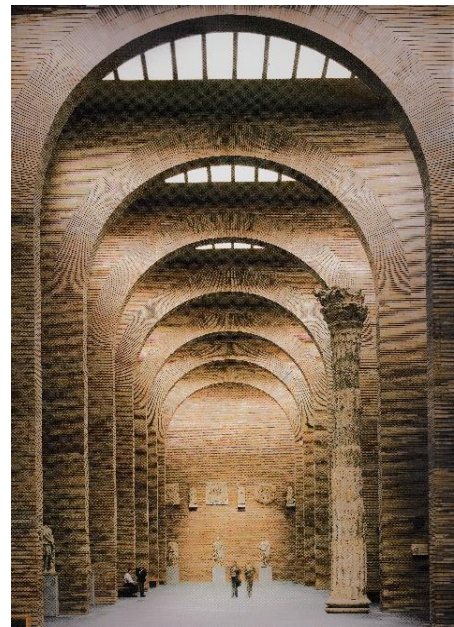
**Figuur 57.** Opbouw snede. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

Het museum is ontworpen in een tijdperk waarin musea te vaak worden ingezet door architecten om een persoonlijke agenda na te streven of

om hun persoonlijke stijl naar voor te schuiven. Hierbij heerst er vaak een beperkte gevoeligheid voor de objecten of kunstelementen in het museum. Het project van Moneo, dat gewoonweg spectaculair is op diverse vlakken, dient niet om zijn eigen architectuur te promoten. Moneo wil de verworvenheden en karakteristieken van de Romeinen naar voor schuiven. De precisie en het oog voor detail waarmee dit museum gerealiseerd is, wijst wel op een modern project, maar dit neemt de intense links met het verleden niet weg.



**Figuur 58.** Originele rondbogen Romeins theater te Mérida. Overgenomen uit *Clásicos de Arquitectura: Museo Nacional de Arte Romano* van R. Perez, 2015 (<https://www.archdaily.mx/mx/766772/clasicos-de-arquitectura-museo-nacional-de-arte-romano-rafael-moneo>). Copyright 2019, Archdaily.



**Figuur 59.** Ontwerp Moneo. Overgenomen uit *Rafael Moneo 1995 2000* door El Croquis, 2000, Madrid: El Croquis Editorial. Copyright 2000, Uitgeverij El Croquis Editorial

---

## Betekenis van de recente ingrepen

---

### *Categorisering van uiteenlopende cases*

De uiteenlopende cases bieden samen een breed spectrum op vlak van interventie. Elk project bevindt zich onder eenzelfde noemer aangezien er telkens een bepaalde relatie tot stand komt tegenover het desbetreffende erfgoed. De verhouding ten opzichte van dit erfgoed kan erg uiteenlopend zijn.

Waar het ene project een fysieke, letterlijke relatie aangaat met het erfgoed, zal een andere interventie een eerder afstandelijke positie innemen. Bij deze laatste zal er geen rechtstreeks contact zijn tussen het erfgoed en de nieuw toegevoegde bestanddelen. Ze zullen eerder langs elkaar leven om een bepaald tijdsverschil naar voor te schuiven. Hierbij is het wel essentieel om in het achterhoofd te houden dat beide nog steeds hand in hand gaan met elkaar. De samenhangigheid tussen oud en nieuw kan op diverse vlakken op de voorgrond treden alsook op één bepaald vlak, bijvoorbeeld enkel programmatorisch.

De voorafgaande projecten kaderen binnen één specifieke categorie is niet vanzelfsprekend. Men kan zulke projecten proberen te categoriseren aan de hand van diverse aspecten zoals materialiteit, tijdsgeest of bouwstijl. Alleen hier wordt al duidelijk dat er vele categorieën mogelijk zijn. Ook de graad van interventie kan een bepaalde rol spelen binnen deze categorisering.

De grens trekken tussen een vergaande of een eerder kleinschalige interventie is een complexe opgave. Het is daarnaast ook een louter subjectief proces waarbij diverse meningen en visies tot grote discussies

kunnen leiden. Hierbij zal er nooit een correcte of definitieve oplossing op de voorgrond treden.

Zulke irrelevante categorisering van projecten zal niet leiden tot een leerrijke vergelijking. Hierdoor kan men best op zoek gaan naar andere, interessantere manieren om de verscheidene cases te linken of te vergelijken met elkaar. Het geheugen van een plek, namelijk de genius loci, en de geschiedkundige sporen kunnen een oplossing bieden om een intellectuele koppeling naar voor te brengen tussen de verscheidene cases.

### ***Het geheugen van het verleden***

*“We move from a ‘white-sheet’ architecture to a situation where existing conditions invite alterations, additions, remodeling or, in short, adaptive reuse.”*

*-Koenraad Van Cleempoel*

Jonge architecten raakten in het verleden veeleer geboeid door hun eigen ideeën die ze verwezenlijken door te starten met een volledig wit blad. Op een lege site kunnen ze aanbrengen wat ze willen en dit realiseren aan de hand van hun persoonlijke ontwerpmethodiek. In de hedendaagse maatschappij verschuift deze aanpak en gaat het steeds vaker over situaties waarbij er bestaande condities zijn die men zal moeten aanpassen, manipuleren of herwerken. Van Cleempoel, K. haalt dit onderwerp aan in zijn tekst ‘A short note on traces and memory’ uit het boek *Trace: Notes on adaptive reuse* (2018).

Er treedt steeds vaker een risico op waarbij erfgoed iets op zichzelf zou worden. Iets dat bijzonder is door eigen kwaliteiten en zijn bijhorende geschiedenis. Hierin schuilt echter een essentiële uitdaging: hoe gaat dit unieke gebouw om met het heden en zeker met de onbekende toekomst? Hoe laat men kenmerkende sporen vanuit het verleden doorleven naar de toekomst toe?

Al deze ontwikkelingen maken deel uit van een voortdurend, levenslang proces. De dialoog tussen oud en nieuw, tussen verleden en toekomst, blijft veranderen en evolueren. Zo komt men bij Machado, F. die in het boek *Progressive Architecture* het hoofdstuk 'Old buildings as palimpsest. Towards a theory of remodeling.' (1976) schreef.

### *pa·lim·'sest*

*de; m; meervoud: palimpsest|en; herkomst: Frans*

*Opnieuw gebruikt perkament-papier of ostraka religie*

*-www.encyclo.nl*

Meteen wordt het woord 'palimpsest' naar voor geschoven, een metafoor naar het oude perkamentpapier. Na het beschrijven van een deel perkament werd de bovenste laag afgeschraapt zodat men het perkament tijdig kon herbeschrijven. Wanneer dit middel frequent gehanteerd werd, was perkament een kostbaar materiaal. Omwille van deze reden werd het materiaal tot het uiterste benut.

Ondanks het idee dat door middel van deze handeling veel geschreven bronnen verloren zijn gegaan, bleken de teksten alsnog terug te vinden in onderliggende lagen perkament. Niet alles was even goed terug te vinden, maar vele teksten zijn aan de hand van ultravioletlicht gered van hun ondergang.

*"In pursuing this metaphor, it is not only the architectural drawings that can be regarded as palimpsest, but also the remodeled architectural work itself, since it can be seen as a text of a special kind that is characterized by the juxtaposition and co-presence of other texts."*

*-Rodolfo Machado*

Machado gaat het principe van de palimpsest binnenbrengen in de hedendaagse architectuur. Voornamelijk de aanpak of ontwerpmethodiek van gerenommeerde architecten kan hiermee vergeleken worden. Het hervormen, manipuleren of herwerken van bestaande architectuur is cruciaal om historische aspecten en sporen te laten doorleven naar het heden, alsook naar een nog onbekende toekomst. Doorheen de geschiedenis zijn er ook verscheidene projecten naar voor geschoven waarbij architecten dit principe omtrent de palimpsest zullen handhaven.





*Figuur 60.* Piazza di San Martino te Lucca (Italië) vormt een palimpsest. Overgenomen uit *Old buildings as palimpsest. Towards a theory of remodeling* van R. Machado, 1976, Park Avenue Armory: Company D. Copyright 1976, Uitgeverij Company D.

De St. Marienkirche te Berlijn werd voor het eerst vernoemd in 1292. Op dit moment was er de vraag naar een gebouw waarin men alle mogelijke zonden kon vergeven. De nieuwe kerk bleef echter nog even achterwege, waardoor dit programma gevestigd werd in de originele kerk op eenzelfde locatie vlakbij de Alexanderplatz.

Nog in hetzelfde jaar startte men aan de bouw van het schip van de St. Marienkerk, die rond de bestaande kerk gerealiseerd zou worden. De bouw zou geduurd hebben tot in 1340. Reeds in 1395 vond de eerste

uitbreiding plaats in de vorm van het koor aan de zuidkant. Rond 1410 werd het plaatje afgewerkt met een torenhal en de westelijke toren zelf. De gehele kerk, samen met de houten Gotische torenspits, was gerealiseerd in 1583. Het was pas in 1789/90 dat de kerk in zijn hedendaagse staat op de voorgrond trad. Na tragische gebeurtenissen, zoals een blikseminslag en een brand, is de kerk in zijn huidige staat beland.



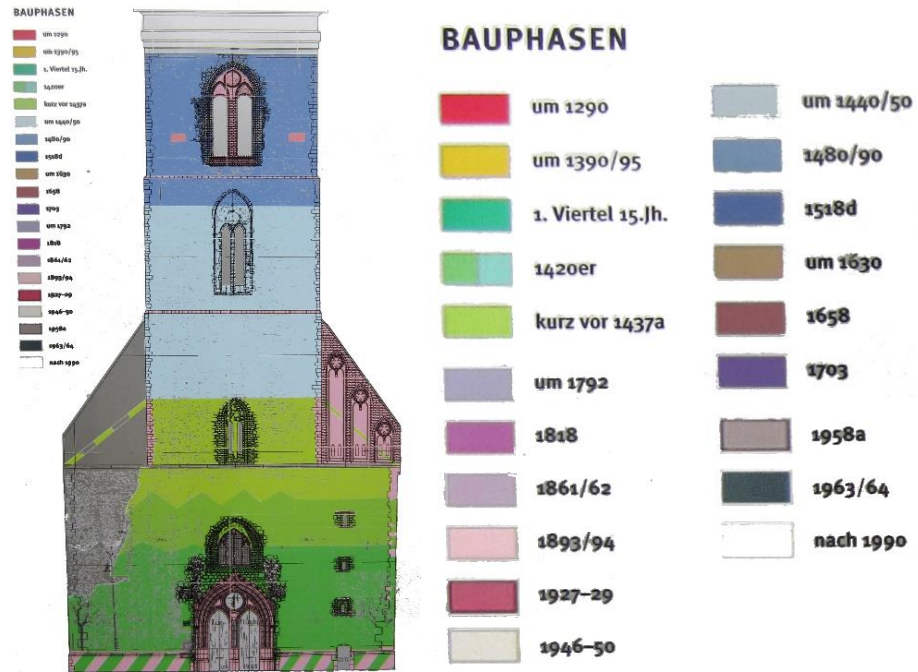
**Figuur 61.** St. Marienkirche te Berlijn. Beeldmateriaal auteur (2018).



**Figuur 62.** St. Marienkirche te Berlijns palimpsest. Beeldmateriaal auteur (2018).

Rond 1893/94 waren er diverse Gotische restauraties aan de gang. Voornamelijk bouwmeester Hermann Blankenstein was ervan overtuigd dat hij de kerk nieuw leven kon inblazen aan de hand van restauraties en

elementen van het verleden te herwerken en te manipuleren. Zo bleef de link met het verleden bewaard, maar werd het gebouw toch meer aangepast naar de noden van een nieuw tijdperk. Dit is een principe dat ook volgende architecten of historici hebben gehanteerd voor de St. Marienkerk.



**Figuur 63.** Gevelbeeld als palimpsest en legende van de bouwfasen. Beeldmateriaal auteur (2018).

*“The valuable service remodeling can provide in helping to preserve cultural heritage is well known, but more important is that it can take on more active roles to prevent undesirable environments in the first place.”*  
-Rodolfo Machado

Transformaties van projecten werden lang gezien als iets onbelangrijk, maar de interesse is doorheen de jaren exponentieel gegroeid. Dit, samen met de kennis omtrent het verleden, heeft ertoe geleid dat we steeds meer erfgoed op een correcte manier bewaren. Voornamelijk cultureel erfgoed krijgt steeds meer garantie op een zorgvuldige

bewaring. Daarnaast kan het verlaten of vervallen sites opnieuw op de kaart zetten en de hedendaagse problematiek omtrent leegstand en vandalisme de rug toekeren.

### ***De betekenis van architectuur en poëzie***

Fred Scott haalt in zijn boek *On Altering Architecture* (2008) een link aan tussen poëzie en architectuur. De betekenis van poëzie achterhalen of gedichten vertalen naar onze eigen moedertaal is vaak een onoplosbaar vraagstuk. Sommige woorden zijn uniek voor het verhaal of de context waarin deze geplaatst zijn waardoor er geen vertaling voor te vinden is. Althans niet zonder enige afbreuk te doen aan de betekenis ervan. Volgende citaat zal de relatie tussen poëzie en architectuur verduidelijken:

*“Translation then, it is suggested by these eminent writers, is work of the highest calling, requiring creativity and inspiration equal to the writing of new verse, and so conferring considerable licence on the translator, indeed requiring considerable licence in order to avoid the dead hand of literalism.*

*This kinship might then give useful insight into the aims of interventional design. Translation in poetry is akin to the work of bringing a building from a past existence into the present. This carrying over of meaning in poetry is recognized as work requiring inspiration equivalent to that of the original author, and so similarly, one might come to view restoration as an art equivalent to any other related to the building. Restoration that is separate from the literal.” (Scott, geciteerd in On Altering Architecture 2008, p.80)*

Scott zal hierbij enkele moderne vertalers binnen de poëzie vermelden om aan te geven hoe zij de link tussen poëzie en architectuur zien. Eén van hen is Kenneth Rexroth die in zijn essay ‘The Poet as Translator’ het volgende naar voren bracht:

*“Finally, what does all this mean to the poet himself? What has it all meant to me? Translation . . . can provide us with poetic exercise on the highest level. It is best to keep your tools sharp until the great job, the great moment, comes along. More important, it is an exercise of sympathy on the highest level. The writer who can project himself into the exultation of another learns more than the craft of words. He learns the stuff of poetry. It is not just his prosody he keeps alert, it is his heart. The imagination must evoke, not just a vanished detail of experience, but the fullness of another human being.” (Rexroth, geciteerd in Scott 2008, p. 79).*

Zowel Scott als Rexroth verwijzen duidelijk naar een zekere taal die men nodig heeft, zowel als dichter als ontwerper of architect. Wanneer je een gedicht wil begrijpen, heb je een zeker vocabularium nodig dat je doorheen het gedicht kan begeleiden om toch enige grip te krijgen over het desbetreffende onderwerp. Het letterlijk vertalen van woorden of gezegden is hierbij een onmogelijke opgave.

Eenzelfde principe geldt bij architectuur, voornamelijk architectuur uit het verleden. Men kan historische architectuur pas laten doorleven naar het heden en de toekomst wanneer men deze door en door begrijpt. Men moet beseffen waarom men een bepaald materiaal toegepast heeft of waarom men een bepaalde vormtaal heeft geïntroduceerd. Het verleden, met alle bijhorende aspecten, zal zo een onuitputtelijke bron vormen waarbij men nooit alle aspecten zal kennen. Toch zullen historici en ontwerpers trachten om een zo goed mogelijk antwoord te verkrijgen op alle aspecten.

### ***Historische sporen in het heden***

Waar elk project uniek is en verschilt van de andere, kan men de voorafgaande cases alsnog kaderen binnen één bepaald gegeven. Elk

project gaat op zoek naar de betekenis van historische sporen om na te gaan hoe deze kunnen doorlopen naar het heden. Daarna zal ook de toekomst een volgend stadium worden. Historische sporen vertalen en manipuleren naar een hedendaagse architectuur vraagt om de nodige ervaring, kennis en precisie.

Binnen de uiteenlopende cases kunnen we gradaties naar voor schuiven die aangeven hoe elke architect omgaat met zulke waardevolle, geschiedkundige sporen.

*“As an architect you design for the present, with an awareness of the past, for a future which is essentially unknown.”*

*-Norman Foster*

Norman Foster vormt de meest extravagante architect die focust op een architectuur boordevol belevens en spektakel. Foster creëert projecten op grote schaal waarbij de materialisatie centraal staat. Als ontwerper binnen de hightechstijl zal hij werken met moderne materialen die vaak geheel contrasteren met de authentieke, originele bestanddelen. De oorspronkelijke materialen bevatten gebruikssporen en sporen van verval. Iets wat geheel contrasteert met de zuiver nieuwe materialen. Toch zoekt Foster steeds naar een manier om de historische vormtaal en materialisatie te doen doorleven in de hedendaagse maatschappij.

*“You don't restore the last supper by filling in the missing bits. You preserve. You accept the material that has somehow survived.”*

*-David Chipperfield*

Chipperfield staat gekend voor zijn eerder rationele architectuur op vlak van nieuwbouw en grootschalige projecten. Bij de twee voorafgaande projecten kennen we een andere aanpak aangezien het gaat over projecten met een geschiedkundige waarde. Hierbij staat een zachte architectuur centraal die niet enkel focust op belevens of betekenis, maar die toch een bepaalde architecturale stijl introduceert binnen het leven van het desbetreffende erfgoed. Het heeft de visie en ontwerpmethodiek van Chipperfield erg beïnvloed voor zijn toekomstige projecten.

Waar bij Foster en Moneo de materialisatie de bovenhand neemt, zal het bij Chipperfield eerder gaan om architecturale elementen of ingrepen die het globale beeld bepalen. De keuze voor eerder sobere materialen is hierbij dan ook cruciaal om meer te focussen op de architectuur zelf. De architectuur van het verleden blijft overheersen en de oorspronkelijke materialisatie, met alle mogelijke sporen die doorheen de geschiedenis zijn ontstaan, zal het architecturaal beeld versterken.

*"I would say that to put architecture in the chain of history, to be able to interpret and understand why we are where we are, is quite crucial."*  
-Rafaël Moneo

Rafaël Moneo creëert een zachte, betekenisvolle architectuur met een materiële doorleving. De materialisatie van een project zal alle architecturale en culturele waarden koppelen op intellectuele wijze. Elk project wordt een synthese van volume, licht, schaal en materialisatie. Alle aspecten worden op elkaar afgestemd waarbij men niets kan weghalen zonder de globale kwaliteit van het gebouw te verliezen. De samenhangigheid tussen alle mogelijke aspecten is essentieel en geeft een betekenis aan het gebouw. Eenzelfde samenhangigheid kunnen we terugvinden bij het verleden en het heden die vanaf nu hand in hand gaan met elkaar.

De drie gerenommeerde architecten hebben elk een heel andere manier gehanteerd om hun projecten te realiseren. Van de eerste kennismaking met de site tot de laatste detailleringen van het werkelijke project wordt er steeds een andere methodiek gebruikt om alles zo vlot mogelijk te verwezenlijken.

Op deze manier ontstaat een boeiend spectrum aan informatie en kennis die toch steeds opnieuw teruggrijpt naar waarden en normen van het essentiële verleden. De projecten kaderen binnen een evoluerend tijdperk dat ook om een flexibele architectuur vraagt. Een architectuur die een koppeling mogelijk maakt tussen verleden, heden en toekomst.

---

## Koppeling tussen masterscriptie en masterproef

---

Het erfgoed dat kadert binnen de voorafgaande projecten is van wereldschaal, zowel op ruimtelijk als op architecturaal vlak. De zes cases kaderen binnen Europese grootsteden die omwille van hun geschiedenis en hun hedendaags belang ware trekpleisters vormen. Het zijn projecten die doorheen Europa door iedereen gekend zijn en die jaarlijks vele bezoekers aantrekken.

Om dit terug te koppelen naar de ontwerpstudio New Economies, kunnen we al snel concluderen dat er een grote schaalbreuk optreedt. De ontwerpstudio kadert binnen Hasselt en vooral ingezoomd op de Kempische Steenweg. Deze zijn van een totaal andere schaal dan de voorafgaande projecten die kaderen binnen Europese grootsteden.



**Figuur 64.** Toestand Kempische Steenweg in 1777. Beeldmateriaal auteur (2018).



**Figuur 65.** Huidige toestand Kempische Steenweg. Beeldmateriaal auteur (2018).



De Kempische Steenweg is gerealiseerd tussen 1746 en 1788 als connectie richting 's-Hertogenbosch. De realisatie van de voormalige '*Chaussée de Hasselt a Boisteduc*' vond plaats onder leiding van de Luikse prins-bisschop die vooral de handel tussen Luik, Brabant en het noorden wou bevorderen. We kunnen concluderen dat deze lineaire infrastructuur al jarenlang dienst doet als een essentiële connector tussen twee gebieden, maar dat de Kempische Steenweg jammer genoeg beland is in een negatieve rollercoaster vol (verkeers)drukke.

Een tweede verschil tussen de masterscriptie en de masterproef vinden we terug bij het erfgoed aanbod. Waar Foster, Chipperfield en Moneo hun voorliefde voor het Europees erfgoed naar voren schuiven, kunnen we geen evenwaardig erfgoed terugvinden in de buurt van de Kempische Steenweg. Dus naast de schaalbreuk met de cases, valt er ook geen raakvlak terug te vinden op vlak van het erfgoed aanbod.

We kunnen op deze manier blijven zoeken naar bepaalde verschillen en overeenkomsten, maar het is en blijft een soort onopgelost vraagstuk. De voorafgaande koppelingen zijn eerder oppervlakkig waardoor het onmogelijk is om een intense link tussen de masterscriptie en de masterproef naar voor te brengen. Het enige middel dat gezien kan worden als een ware koppeling tussen beiden is '*mezelf*' en de reflectie op mijn persoonlijke interesse.

Door deze masterscriptie te kaderen binnen een onderwerp dat geheel los staat van de masterproef werd het mogelijk om mijn persoonlijke horizon verder te verruimen en om nieuwe inzichten te verwerven omtrent een onderwerp dat al jarenlang een persoonlijke interesse vormt. Hoe erfgoed hand in hand gaat met hedendaagse aspecten en tegelijkertijd ook oog in oog staat met een onlosmakend verleden, is een

vraag die al lang door mijn hoofd spookt. Door deze kans met beide handen te grijpen, werd het mogelijk om binnen deze masterscriptie op zoek te gaan naar een antwoord op dit vraagstuk.

Foster, Chipperfield en Moneo gaan ieder een persoonlijke manier introduceren om op een zorgvuldige en respectvolle manier om te gaan met de restanten uit het verleden, alsook met de bijhorende context. Ondanks de verschillen tussen oud en nieuw op vlak van materialiteit, gedachtegang of tijdsgeest, zullen de oude en nieuwe aspecten alsnog versmelten tot één geheel. De drie architecten gaan op zoek naar de genius loci of de betekenis van de plek en zullen hierop inspelen.

Door een onderzoek uit te voeren omtrent het onuitputbaar erfgoed en alle bijhorende sporen, is mijn blik op de hedendaagse architectuur kritischer geworden. Het combineren van oud en nieuw, met een intense link tussen verleden en toekomst, is een gegeven dat binnen mijn architecturale visie steeds meer op de voorgrond treedt. Door middel van nieuwe architectuur te introduceren binnen een specifieke context kan men de betekenis van een plek manipuleren en verweven in een nog ongekende toekomst zonder het verleden geheel te vergeten.

---

## Besluit

---

Elke architect heeft een persoonlijke ontwerpmethodiek die op een andere manier omgaat met gebouwen die dienst doen als verhalendragers van een onontbeerlijk verleden. Een verleden vol verhalen, tragische gebeurtenissen en levensbepalende tijdsperioden. De geschiedkundige sporen die men terugvindt op of rond een bepaalde site, vormen steeds opnieuw de basis voor een architectuurproject. De context en ontstaansgeschiedenis van een project gaan deze sporen alleen maar versterken.

De originele sporen, zowel gebruikssporen als sporen van verval, vinden we terug op elk erfgoed dat we binnen deze hedendaagse maatschappij willen beschermen tegen zijn ondergang. Zulke sporen bieden een rechtstreekse bron van kennis die ons tot op de dag van vandaag kan blijven boeien. We blijven keer op keer versteld staan van alles wat de geschiedenis ons te bieden heeft.

Erfgoed wordt in het algemeen gezien als een onuitputbare bron die we ten zeerste moeten respecteren. Het zal nooit ervaren worden als een obstakel of een spelbreker aangezien dit de basis vormt voor de moderne, hedendaagse architectuur.

Zonder de kennis en ervaring vanuit het verleden zou de architectuur niet geëvolueerd zijn tot de architectuur van vandaag de dag. Hedendaagse ontwerpers zijn zich bewust van het belang van erfgoed en streven naar een geschikte, zorgvuldige manier om het erfgoed en al zijn bijhorende sporen te laten doorleven naar een nog ongekende toekomst.



---

## Geraadpleegde bronnen

---

---

### Cover

---

#### *Figuur 1.*

Foster + Partners. (z.d.). *Great Court at the British Museum* [Foto]. Geraadpleegd op 5 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/great-court-at-the-british-museum/>

#### *Figuur 2.*

Carré d'Art. (z.d.). *The Building* [Foto]. Geraadpleegd op 5 mei 2018, van <https://www.carreartmusee.com/en/museum/the-building/>

#### *Figuur 3.*

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

#### *Figuur 4.*

David Chipperfield Architects. (z.d.). *David Chipperfield Architects – James Simon Galerie* [Foto]. Geraadpleegd op 7 januari 2019, van [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

#### *Figuur 5.*

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

---

## Bibliografie literatuur

---

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

ArchDaily. (2014, 31 oktober). Norman Foster's Interview with The European: "Architecture is the Expression of Values". Geraadpleegd op 22 oktober 2018, van <https://www.archdaily.com/563537/interview-norman-foster-on-the-role-of-architecture-in-modern-society>

a+u Publishing Co. (1988). *Norman Foster: 1964-1987*. Japan: The Japan Architect Co.

Bosma, K., & Kolen, J. (2010). *Geschiedenis en ontwerp: handboek voor de omgang met cultureel erfgoed*. Nijmegen: Vantilt.

de Architect. (z.d.). Neues Museum in Berlijn door David Chipperfield. Geraadpleegd op 3 november 2018, van [https://www.dearchitect.nl/projecten/neues-museum-in-berlijn-door-david-chipperfield?vakmedianet-approve-cookies=1&\\_ga=2.84687833.1395571734.1541269054-774976708.1541269054](https://www.dearchitect.nl/projecten/neues-museum-in-berlijn-door-david-chipperfield?vakmedianet-approve-cookies=1&_ga=2.84687833.1395571734.1541269054-774976708.1541269054)

Divisare. (z.d.). David Chipperfield Architects, Alexander Schwarz – Nature, Artifice, History. Geraadpleegd op 14 september 2018 van [www.divisare.com](http://www.divisare.com)

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis. (2004). *Rafael Moneo 1967 2004*. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis. (2010). *David Chipperfield 2006 2010: Conciliation of opposites*. Madrid: El Croquis Editorial

El Croquis. (2014). *David Chipperfield 2010 2014: Figure and abstraction*. Madrid: El Croquis Editorial

Essential Architecture. (z.d.). *Neues Museum*. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <http://www.essential-architecture.com/G-BER/BER-041.htm>

Grijzenhout, F. (2007). *Erfgoed: de geschiedenis van een begrip*. Amsterdam: University Press.

Lampugnani, V. & Sachs, A. (1999). *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*. Munich-London-New York: Prestel.

Louisiana Channel. (2015, 1 juni). Norman Foster Interview: Striving for Simplicity [Videobestand]. Geraadpleegd op 2 mei 2018, van <https://www.youtube.com/watch?v=hJNxgv9Rak0>

Machado, R. (1976). Old buildings as palimpsest. Towards a theory of remodeling. In G., Mack (Red.), *Progressive architecture* (pp. 46-49). Park Avenue Armory: Company D.

Marquez Cecilia, F., & Levene, R. (2006). *David Chipperfield: 1991 – 2006*. Madrid: El Croquis.

Michelin. (2015). *Berlijn, de groene reisgids weekend*. Tielt: Lannoo.

Ministerio de cultura y deporte. (z.d.). National Museum of Roman Art. Geraadpleegd op 18 februari 2019 van <http://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/el-museo/pasado-presente-futuro/pespectivas-futuro.html>

Museo del Prado. (z.d.). The extension. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>

nrc.nl. (z.d.). *Berlijn conserveert kogelgaten en granaten*. [Foto]. Geraadpleegd op 3 januari 2019 van <https://www.nrc.nl/nieuws/2009/02/27/berlijn-conserveert-kogelgaten-en-granaten-11690126-a445305>

Pérez-Gómez, A. (2009). The City is not a Post-Card: The Problem of Genius Loci. In Lauvlandet, G., Ellefsen, K., & Hvattum, M. (Red.). *An Eye for Place: Christian Norberg-Schulz: Architect, Historian and Editor* (pp. 43-47). Oslo: Akademisk Publiserings

René Christiaens, R. (z.d.). Kempische Steenweg. Geraadpleegd van <https://www.hasel.be/kempische-steenweg>Scott, F. (2008). *On altering architecture*. Abingdon: Routledge.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. New York: Routledge.

Staatliche Museen zu Berlin. (z.d.). Neues Museum. Geraadpleegd op 3 november 2018, van <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/neues-museum/about-us/profile.html>

Staes, B. (2017, 18 augustus). Vandalen leven zich uit op Gents erfgoed: zuilen omgeduwd en standbeeld onthoofd. Geraadpleegd op 10 februari 2019, van [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817\\_03022983](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817_03022983)

The Architectural League. (2015, 29 juni). Current Work: David Chipperfield [Video]. Geraadpleegd op 13 februari 2019, van <https://www.youtube.com/watch?v=DiXPGOSbflW>



The Talks. (2017, 21 juni). David Chipperfield: "There is no defining moment.". Geraadpleegd op 3 november 2018, van <http://the-talks.com/interview/david-chipperfield/>

Thomése, M. (2008). *Erfgoedonderwijs op de basisschool*. Assen: Van Grocum

Van Cleempoel, K. (2018). A short note on traces and memory. In Van Cleempoel, K., Vande Keere, N., Heynickx, S., Plevoets, B., & Van Den Bosch, L. (Red). *Trace: Notes on adaptive reuse* (pp. 7-12). Hasselt: Chapo

Watkin, D. (2008). *De Westerse architectuur: een geschiedenis* (3<sup>e</sup> druk). Nijmegen: SUN.

---

## Bibliografie afbeeldingen

---

### *Figuur 1.*

Onbekend. (z.d.). *Disneyland Hotel* [Foto]. Geraadpleegd op 25 november 2018, van <https://www.disneyland-paris.nl/listing/disneyland-hotel/#prettyPhoto>

### *Figuur 2.*

Staes, B. (2017, 18 augustus). *Vandalen leven zich uit op Gents erfgoed: zuilen omgeduwd en standbeeld onthoofd*. [Foto]. Geraadpleegd op 10 februari 2019, van [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817\\_03022983](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817_03022983)

### *Figuur 3.*

Staes, B. (2017, 18 augustus). *Vandalen leven zich uit op Gents erfgoed: zuilen omgeduwd en standbeeld onthoofd*. [Foto]. Geraadpleegd op 10

februari 2019, van  
[https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817\\_03022983](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20170817_03022983)

***Figuur 4.***

Foster + Partners. (z.d.). *Reichstag, New German Parliament* [Foto]. Geraadpleegd op 15 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>

***Figuur 5.***

Foster + Partners. (z.d.). *Reichstag, New German Parliament* [Foto]. Geraadpleegd op 15 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>

***Figuur 6.***

Koepel van de Reichstag. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 7.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 8.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 9.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 10.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 11.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 12.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 13.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 14.***

Anderson, R. (2001). *The Great Court and The British Museum*. Engeland: Balding and Mansell.

***Figuur 15.***

Koepel van de Reichstag. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 16.***

Lampugnani, V. & Sachs, A. (1999). *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*. Munich-London-New York: Prestel.

***Figuur 17.***

Foster + Partners. (z.d.). *Carré d'Art* [Foto]. Geraadpleegd op 28 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>

***Figuur 18.***

Foster + Partners. (z.d.). *Carré d'Art* [Foto]. Geraadpleegd op 28 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>

***Figuur 19.***

Carré d'art libraries. (z.d.). *Excavations conducted in April 1987 before the construction of Carré d'Art on the site of the old theatre* [Foto]. Geraadpleegd op 2 december 2018, van <http://www.maisoncarree.eu/monument/archeologie/fouilles-contemporaines/>

***Figuur 20.***

Foster + Partners. (z.d.). *Carré d'Art* [Foto]. Geraadpleegd op 28 mei 2018, van <https://www.fosterandpartners.com/projects/carre-d-art/>

***Figuur 21.***

Lampugnani, V. & Sachs, A. (1999). *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*. Munich-London-New York: Prestel.

***Figuur 22.***

Essential Architecture. (z.d.). *Neues Museum* [Foto]. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <http://www.essential-architecture.com/G-BER/BER-041.htm>

***Figuur 23.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 24.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 25.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 26.*** nrc.nl. (z.d.). *Berlijn conserveert kogelgaten en granaten*. [Foto]. Geraadpleegd op 3 januari 2019 van <https://www.nrc.nl/nieuws/2009/02/27/berlijn-conserveert-kogelgaten-en-granaten-11690126-a445305>

***Figuur 27.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 28.***

David Chipperfield Architects. (z.d.). *David Chipperfield Architects – James Simon Galerie* [Foto]. Geraadpleegd op 7 januari 2019, van [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

***Figuur 29.***

David Chipperfield Architects. (z.d.). *David Chipperfield Architects – James Simon Galerie* [Foto]. Geraadpleegd op 7 januari 2019, van [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

***Figuur 30.***

David Chipperfield Architects. (z.d.). *David Chipperfield Architects – James Simon Galerie* [Foto]. Geraadpleegd op 7 januari 2019, van [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

***Figuur 31.***

David Chipperfield Architects. (z.d.). *David Chipperfield Architects – James Simon Galerie* [Foto]. Geraadpleegd op 7 januari 2019, van [https://davidchipperfield.com/project/james\\_simon\\_galerie](https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie)

***Figuur 32.***

Trappenhof na de ingreep van Chipperfield. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 33.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 34.***

El Croquis. (2007). *David Chipperfield 1991 2006*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 35.***

David Chipperfield Architects, & Schwarz, A. (2018). *Nature, Artifice, History* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018, van <https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>

***Figuur 36.***

David Chipperfield Architects, & Schwarz, A. (2018). *Nature, Artifice, History* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018, van <https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>

***Figuur 37.***

David Chipperfield Architects, & Schwarz, A. (2018). *Nature, Artifice, History* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018, van <https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>

***Figuur 38.***

David Chipperfield Architects, & Schwarz, A. (2018). *Nature, Artifice, History* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018, van <https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>

***Figuur 39.***

David Chipperfield Architects, & Schwarz, A. (2018). *Nature, Artifice, History* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018, van <https://divisare.com/projects/325072-david-chipperfield-architects-alexander-schwarz-nautre-artifice-history>

***Figuur 40.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 41.***

Museo del Prado. (n.d.). *History of the Museum* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>

***Figuur 42.***

Museo del Prado. (n.d.). *The extension* [Foto]. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>

***Figuur 43.***

Museo del Prado. (n.d.). *The extension* [Foto]. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>

***Figuur 44.***

Museo del Prado. (n.d.). *The extension* [Foto]. Geraadpleegd op 21 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/jeronimos-extension>

***Figuur 45.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 46.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 47.***

Museo del Prado. (n.d.). *History of the Museum* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>

***Figuur 48.***

Museo del Prado. (n.d.). *History of the Museum* [Foto]. Geraadpleegd op 20 december 2018 van <https://www.museodelprado.es/en/museum/history-of-the-museum>

***Figuur 49.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 50.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial



***Figuur 51.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 52.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 53.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 54.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 55.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 56.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 57.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 58.***

ArchDaily. (2015, 13 mei). *Clásicos de Arquitectura: Museo Nacional de Arte Romano* [Foto]. Geraadpleegd op 6 januari 2019, van <https://www.archdaily.mx/mx/766772/clasicos-de-arquitectura-museo-nacional-de-arte-romano-rafael-moneo>

***Figuur 59.***

El Croquis. (2000). *Rafael Moneo 1995 2000*. Madrid: El Croquis Editorial

***Figuur 60.***

Machado, R. (1976). *Old buildings as palimpsest. Towards a theory of remodeling*. In G., Mack (Red.), *Progressive architecture* (pp. 46-49). Park Avenue Armory: Company D.

***Figuur 61.***

St. Marienkirche te Berlijn. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 62.***

St. Marienkirche te Berlijn als palimpsest. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 63.***

Gevelbeeld als palimpsest en legende van de bouwfases. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 64.***

Toestand Kempische Steenweg in 1777. Beeldmateriaal auteur (2018).

***Figuur 65.***

Huidige toestand Kempische Steenweg. Beeldmateriaal auteur (2018).



