

ORNAMENT {revisited}

van veroordeling tot herontdekking

MARIE FRIONI

UHASSELT 2014-2015

Masteropleiding architectuur

Seminarie cultuur

Promotor Sylvain de Bleeckere

VOORWOORD

lets meer dan een honderd jaar geleden was iedereen die geïnteresseerd was in kunst automatisch ook geïnteresseerd in ornament. Vandaag de dag weten we nog amper wat ornament is. Het woord ornament wordt gekoppeld aan het verleden. In de derde bachelor moesten we een paper schrijven over een onderwerp naar keuze. Ik twijfelde tussen twee architectuurstijlen, barok en art nouveau. Beide erg verschillend maar toch hadden ze ten minste één ding gemeenschappelijk, ornament. Ik besloot mijn paper te wijden aan de verbanning van ornament. Tijdens mijn onderzoek stootte ik op een vreemde conclusie, dat het modernisme een eigen ornament had. Deze theorie had mijn nieuwsgierigheid nog meer aangewakkerd. Toen we tijdens de eerste master een thema moesten opgeven voor onze scriptie moest ik niet lang twifelen. Ik besloot verder te gaan waar ik tijdens mijn bachelorpaper aan begonnen was. Deze scriptie bundelt dus het werk van twee jaar onderzoek rond de mysteries van ornament.

Vele boeken, papers en teksten passeerden er voor mijn neus, de ene al moeilijker dan de andere. Het was soms een worsteling maar genoeg steun uit mijn omgeving zorgde ervoor dat ik mijn werk mooi kon afronden. Daarom wil ik graag enkele mensen bedanken. Om te beginnen wil ik mijn promotor Sylvain de Bleekere bedanken voor alle hulp doorheen de jaren cultuurwetenschappen, maar ook tijdens het seminarie cultuur. Hij wist mij steeds opnieuw richting te geven en te motiveren doorheen alle schrijfblokkades. Zonder zijn hulp had ik deze scriptie zeker niet tot een goed einde kunnen brengen. Hopelijk mogen we dit jaar samen afstuderen.

Vervolgens wil ik de personen bedanken die met veel aandacht mijn scriptie doornamen. Allereerst bedank ik mijn studiobegeleider Peggy Winkels die tussen alle drukte van de studio tijd vond om mijn scriptie na te lezen. Volgende in de rij is Hilde Daenen, die zich als architectuurleek doorheen mijn scriptie wist te worstelen om zo al mijn schrijffouten op te sporen.

Verder wil ik mijn entourage bedanken voor alle steun

doorheen mijn schrijfperiode. Onder andere mijn collegavrienden, we wisten elkaar moed te geven tijdens de stressvolle periodes en hielpen elkaar waar mogelijk. Ook bedank ik mijn ouders en mijn zus, die mij steunden tijdens mijn volledige schoolcarrière.

Ten slotte wil ik mijn vriend Sam bedanken, die mijn toeverlaat was dit jaar en die mij hielp doorheen de moeilijkere periodes. Hij inspireerde mij dit jaar om hard te werken om vervolgens samen te genieten van onze vrije tijd.

ABSTRACT

Aan het begin van de twintigste eeuw werd ornament verbannen uit de toegepaste kunsten, waaronder architectuur. Er werd ontworpen met strakke lijnen en functie werd boven schoonheid geplaatst. Aan de hand van een literatuurstudie probeerde ik te achterhalen waarom de modernisten deze verbanning nodig vonden en hoe ze een nieuw kunststijl konden ontwikkelen zonder ornament. Ik bekeek de geschiedenis van ornament tot en met de verbanning en ontdekte dat men doorheen het modernisme ornament tot zijn minimum beperkte, en nog sterker, dat het modernisme een eigen ornament bezat, het moderne ornament. Een ornament dat zo verschillend was dat iedereen geloofde dat het er geen was. Het *moderne* ornament legde de nadruk op de eigenschappen en de verwerking van het materiaal en veranderde niet enkel de aard maar ook de schaal van het ornament. Hierdoor kon men het gebouw zelf ontwerpen als een ornament. Het postmodernisme probeerde de enorme breuk van het modernisme terug te dichten door het verleden en daarbij historisch ornament terug verwelkomen in de ontwerpstudio. Deze recuperatie van het modernisme loopt nog steeds door tot op de dag vandaag. Na het onderzoeken van verschillende hedendaagse projecten kon ik concluderen dat ornament terug aanvaard wordt binnen de ontwerp studio. Zowel modern als historisch ornament worden toegepast op verschillende manieren. Maar toch is de modernistische taboe rond ornament nog niet helemaal gaan liggen. We bezitten nog steeds de nood om elke toepassing van ornament te verdedigen en dit gebeurt door middel van een concept. Het concept kan zowel beschouwd als beperkend of als hulpmiddel voor een evenwichtig en relevant ontwerp.

INHOUDSTABEL

VOORWOORD	4
ABSTRACT	8
INHOUDSTABEL	10
INLEIDING	15
HOOFDSTUK 1: WAT IS ORNAMENT?	23
1. OP ZOEK NAAR DE WOORDBETEKENIS	25
2. BOUWSTENEN VAN ORNAMENT	32
2.1. OPBOUW VAN ORNAMENT	32
2.2. ORNAMENTELE STIJLEN	38
2.3. ORNAMENT MET BETEKENIS	41
HOOFDSTUK 2: DE VERBANNING VAN ORNAMENT	45
1. DE KUNSTENAAR ALS AMBACHTSMAN	47
2. DE SMAAK VAN HET VOLK	50
3. DE SLECHTE SMAAK VAN DE MARKTPLAATS	
GENEZEN	52
4. INTELLECT ALS WAPEN	54
5. PRELUDE OP DE REVOLUTIE	56

HOOFDSTUK 3: HET MODERNE ORNAMENT **61**

- 1. PRE-MODERNISTISCH MODERN ORNAMENT 63
- 2. HET ORNAMENT VAN HET MODERNISME 66
 - 2.1. HET MODERNE ORNAMENT 66
 - 2.2. HET ORNAMENT VAN LOOS 70

HOOFDSTUK 4: ORNAMENT NA HET MODERNISME **75**

- 1. VAN DE SIMPLICITEIT VAN HET
MODERNISME NAAR COMPLEXITEIT VAN
HET POSTMODERNISME 77
- 2. HARMONIE TUSSEN OUD EN NIEUW 79
- 3. LENEN IN TEGENSTELLING TOT KOPIËREN 81

HOOFDSTUK 5: ORNAMENT IN HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR **83**

- 1. HOE GAAT HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR OM
MET ZIJN HISTORISCH ORNAMENTEERDE
CONTEXT? 85
 - 1.1. SOBERHEID TEN OPZICHTE VAN HET
BESTAANDE 87
 - 1.2. CONTRASTEREN MET HET BESTAANDE 90
 - 1.3. ORNAMENTATIE OVERNAMEN VAN
HET BESTAANDE 92
 - 1.4. LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO 95

2.	SOORTEN ORNAMENT IN HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR	96
2.1.	HISTORISCH ORNAMENT EN PATRONEN	96
2.2.	MODERN ORNAMENT	103
2.3.	LICHT/SCHADUW ALS ORNAMENT	108
2.4.	LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO	113
3.	ORNAMENT EN CONCEPT	116
3.1.	ORNAMENT ALS VERDERE UITWERKING VAN HET CONCEPT	116
3.2.	LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO	119
	BESLUIT	123
	BIBLIOGRAFIE	132
1.	LITERATUUR	133
2.	FIGUREN	136

INLEIDING



Ornament is een vaag begrip dat binnen onze opleiding weinig of nooit ter sprake kwam. Ik kreeg doorheen de opleiding het gevoel dat ornament iets was van het verleden, een overbodig versiersel dat in de ontwerpstudio zeker niet thuis hoorde. Tijdens de lessen cultuur kwamen we in aanraking met de verschillende stijlen, sommige al meer geornamenteerd dan andere. Vooral de barok en de art nouveau zijn mij bijgebleven. Barok is een erg geornamenteerde stijl met veel emotie. De bouwkunst uit de barokperiode wordt gekenmerkt door het gebruik van dieptewerking met perspectieven en door veelvuldig gebruik van ovalen, rijke en weelderige materialen, veel ornament en ingewikkelde patronen. Ook de art nouveau is een stijl met veel ornament. Toen we leerden dat het modernisme het ornament verbande uit de toegepaste kunsten en architectuur, kon ik niet anders dan me de vraag stellen: Waarom en hoe gebeurde deze verbanning?

We weten uit tal van modernistische geschriften dat men de intentie had om ornament volledig te bannen uit architectuur. Maar ik stelde mij de vraag hoe dit zover was kunnen komen. Wat was het kantelpunt voor zo een radicale beslissing? Ornament verbannen was een extreme beslissing, aangezien ornament er altijd al geweest was. Hoe kon men de westerse wereld doen geloven dat ornament de schuldige was die moest boeten? Door de geschiedenis van de verbanning van ornament te onderzoeken, hoopte ik antwoorden te krijgen op al deze vragen. Daarom besloot ik mijn scriptie te wijden rond dit thema.

Vijftig jaar na het einde van het modernisme is het taboe rond ornament nog steeds voelbaar. Het postmodernisme opende terug de deuren voor complexiteit, het verleden en ornament, maar toch moeten we de dag van vandaag een stevige verantwoording geven wanneer we ornament gebruiken. Ornament werd verbannen uit de ontwerpstudio en zeker uit het denken en praten over architectuur en dit voelen we nog steeds. Hebben we de breuk van het modernisme wel kunnen verwerken of proberen we te roeien met

de modernistische riemen die we hebben? Ik ben op zoek gegaan naar een onderzoeksvraag die die al mijn vragen bundelt. Wanneer ik uit al mijn vragen de belangrijkste onderwerpen destilleer, kan ik een gedetailleerde onderzoeksvraag opstellen. Een vraag die zowel het verleden, de verbanning als de verwerking na de verbanning behandelt.

Waarom is aan het begin van de twintigste eeuw het ornament verbannen uit de domeinen van de toegepaste kunsten en de architectuur, en hoe heeft de architectuur die radicale breuk met het verleden kritisch verwerkt?

Ik startte mijn onderzoek met een literatuurstudie. Allereerst stuitte ik op het boek, *Architectural ornament; the Banishment and Return* (1985). Het boek behandelt de geschiedenis van ornament, de groeiende haat binnen de ontwerpwereld voor de smaak van het volk en de uiteindelijke verbanning van ornament. Tenslotte bespreekt Brolin de terugkeer van ornament binnen het postmodernisme. Wanneer Brolin de uiteindelijke verbanning bespreekt, maakt hij een zeer onverwachte conclusie. Brolin beweert dat ornament nooit was weggeweest. De modernisten probeerden de drang om te versieren te onderdrukken maar ze konden ornament nooit volledig verbannen. Een vreemde wending in het verhaal van verbanning en terugkeer. Brolin schrijft over het *moderne* ornament, een ornamentele stijl die ontstaan was door het verbannen van ornament. Ornament werd volgens hem in het modernisme tot zijn minimum is beperkt.

Omwille van Brolins interessante theorie ging ik verder op zoek naar bronnen die zijn theorie nog staafden en kwam zo terecht bij de auteur James Trilling, die reeds een aantal boeken schreef over ornament. Een van deze boeken, *Ornament. A Modern Perspective* (2003), ging verder op theorie van Brolin. Het boek was volledig gewijd aan het bekijken van ornament op een moderne

manier en was daarom een zeer nuttige bron in mijn onderzoek. Deze moderne manier van kijken naar ornament start bij het zoeken van een brede definitie, die ons later zal helpen bij de theorie van het moderne ornament.

Een tweede boek van Trilling wat ik bestudeerde voor deze scriptie was *The language of ornament* (2001). In dit boek worden vooral de verschillende eigenschappen van ornamentale stijlen beschreven en hoe we ze kunnen onderzoeken. Op het einde van het boek wordt ook het moderne ornament uitgebreid besproken. Het boek was dus een goede aanvulling voor mijn andere bronnen.

Ik probeerde de vrij droge theorie aan te vullen met relevante afbeeldingen, om zo alles duidelijker te maken. Deze afbeeldingen zocht ik via verschillende internetbronnen. Onder andere architectuursites zoals *Archdaily*, *Architectenweb*, *Architectura* enzovoort. Maar ook sites gespecialiseerd in foto's rond verschillende thema's zoals *Pinterest*, *Flickr* enzovoort.

Tenslotte raadpleegde ik nog enkele internetbronnen om mijn theorieën te ondersteunen en voor extra achtergrond informatie.

Vooraleer ik me kon verdiepen in de verbanning van ornament, was het nodig dat ik komaf maakte met het vage begrip ornament. In het eerste hoofdstuk ga ik op zoek naar een antwoord op de vraag; Wat is ornament? Een vraag die ik in verschillende stappen beantwoord. In de eerste stap neem ik de bestaande definitie onder handen en probeer deze te verbreden. Ik probeer verder te gaan dan de huidige definitie dat ornament louter versiering is. Verder ga ik ook op zoek naar de verschillen tussen ornament, versiering en design. De volgende stap is het bekijken van de bouwstenen van ornament. Om te achterhalen hoe ornament precies werkt, bespreken we de verschillende bouwstenen ervan. De uitwerking van deze bouwstenen kan op veel verschillende manieren gebeuren en is stijlgebonden. Welke stijlen er allemaal bestaan, ga ik niet aanhalen maar ik bespreek de evolutie van ornamentele stijlen in

het algemeen. Ten slotte bekijk ik of ornament samen kan gaan met symboliek of betekenis.

Na het formuleren van een brede definitie start de zoektocht naar een antwoord op de onderzoeksvraag. Het tweede hoofdstuk handelt over de verbanning van ornament. Ik ga op zoek naar de samenloop van omstandigheden die ervoor gezorgd heeft dat men twintigste eeuw het ornament verbande. Het verhaal start bij de reputatie van de kunstenaar en de ambachtsman. Twee beroepen die vroeger amper of zelfs niet verschilden.

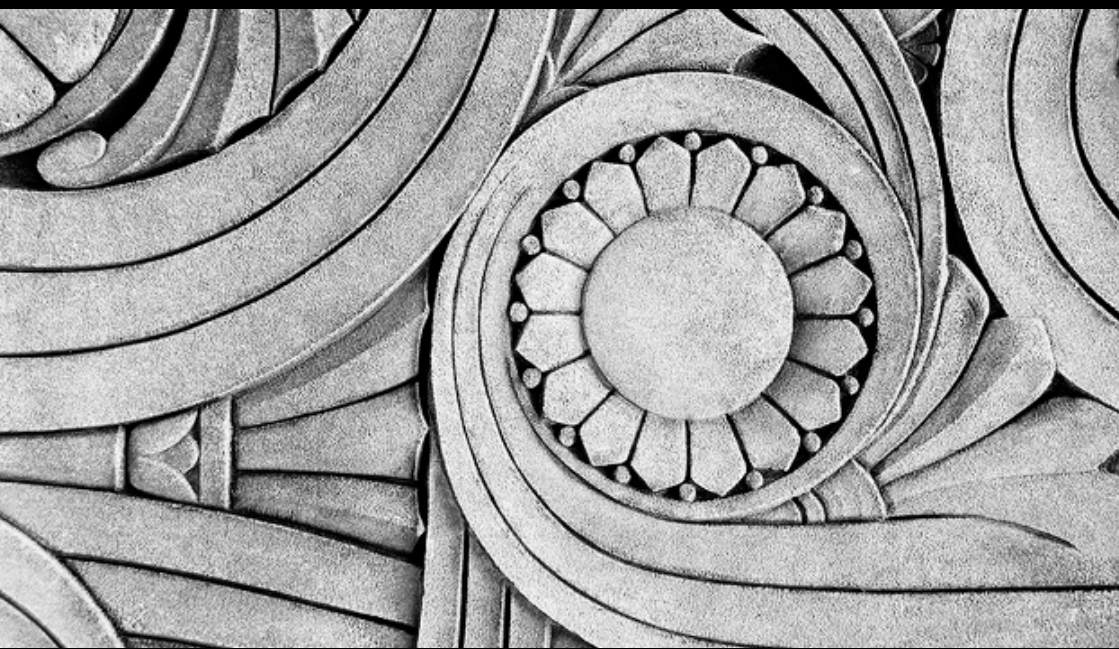
In het derde hoofdstuk bevinden we ons in het modernisme. Hoe kon men de westerse wereld doen geloven dat ornament verbannen de enige oplossing was voor de esthetische problemen aan het einde van de negentiende eeuw. En vooral, hoe deden de modernisten het? Een antwoord hierop vond ik in de boeken die ik las, zij spraken allemaal over het moderne ornament. Modernisten kanaliseerden hun verlangen om het visuele in hun ontwerpen te stimuleren door middel van een nieuw soort ornamentatie. Een ornament dat zo verschilde met voorgaande stijlen dat iedereen geloofde dat het er geen was.

In de volgende twee hoofdstukken bespreek ik hoe we de radicale breuk van het modernisme met het verleden kritisch verwerkten. We starten in hoofdstuk vier bij het postmodernisme, de stijlperiode waarin de sloten deuren van het modernisme terug open gingen. We onderzoeken in hoeverre het modernisme zijn nadruk nog steeds laat op de ontwerptheorieën van het postmodernisme en welke deuren precies weer open gingen.

Om af te sluiten probeer ik in hoofdstuk vijf verder te gaan waar Brolin en Trilling stopten. Hedendaagse architectuur. Ik probeer aan de hand van voorbeelden een theorie te formuleren over het gebruik van ornament in hedendaagse architectuur. Ik stel mij de kritische vraag of de theorieën van het modernisme nog steeds onze manier van ontwerpen bepalen. Ik start dit hoofdstuk met de vraag hoe we als hedendaags architect omgaan met

bestaande geornamenteerde architectuur. Vervolgens bespreek ik welke soorten ornament worden gebruikt. Gebruiken we een nieuw soort ornament, modern ornament of gaan we terug naar historisch ornament? Ten slotte bespreek ik het ontwerpen aan de hand van een concept en hoe ornament hierin verweven wordt. Ik probeer mijn conclusie duidelijk te maken door middel van relevante hedendaagse projecten. Op het einde van elk deel koppel ik de theorie ook terug naar mijn eigen werk, om zo te achterhalen wat ik kan leren uit de ontwerpstudio.

HOOFDSTUK 1
WAT IS ORNAMENT?



1. OP ZOEK NAAR DE WOORDBETEKENIS

Wanneer ik een definitie van ornament opzoek vind ik er verschillende, sommige al uitgebreider dan andere. Versiersel zie ik in onder andere in *Van Dale* en verschillende woordenboeken terugkomen, maar een betere beschrijving is decoratief element. Alhoewel de definities van ornament verschillen zijn er toch een paar belangrijke overeenkomsten. Vele definities over ornament zijn gebaseerd op de relatie tot de constructie, namelijk dat ornament los staat van de constructie. Maar deze definities zijn te beknopt en vergeten het belangrijkste kenmerk van een ornament, het visuele effect. Door het visuele te benadrukken ligt het accent van de definitie net op datgene waarvoor ornament ontworpen is. Alsook wordt de definitie van architecturale versiering veel breder dan bij andere moralistisch ondersteunde definities. Een goede algemene definitie is die van Noah Webster. Hij ziet ornament en decoratie als hetzelfde, maar het visuele aspect speelt een belangrijke rol in zijn definitie.

OR·NA·MENT *noun*

- *a small, fancy object that is put on something else to make it more attractive*
- *a way to make something look more attractive and less plain*
- *Archaic : a useful accessory*
 - *something that lends grace or beauty*
 - *a manner or quality that adorns*
- *One whose virtues or graces add luster to a place or society*
- *The act of adorning or being adorned*
- *An embellishing note not belonging to the essential harmony or melody –called also embellishment, fioritura (Merriam-webster.com, 2014).*

Wanneer we deze definitie uit het woordenboek accepteren, worden de criteria voor beoordeling van ornament en decoratie puur visueel en niet ideologisch (Trilling, 2003, p. 21-22).

Ornament is iets dat boven de functionele vorm staat en is toegevoegd voor puur visueel genot. Niet alle uitwerking of versiering van een voorwerp is ornament, ornament impliceert een zekere relatie tussen vorm en inhoud, de visuele aantrekking van vorm neemt de overhand boven emotionele of intellectuele aantrekking van inhoud (Trilling, 2003, p. 23).

Vandaag de dag kennen we ornament ook wel onder de term versiering of design. Maar deze woorden bevatten toch enkele verschillen, die we kunnen afleiden uit hun oorsprong. Er is wel degelijk een verschil tussen Ornament, decoratie en design, al worden deze termen vaak door elkaar gebruikt. Hoe kunnen we deze termen van elkaar scheiden? We bekijken eerst in chronologische volgorde de etymologie van elk woord en plaatsen het binnen zijn tijdsgeschiedenis. Uit de bevindingen probeer ik telkens een betekenis te destilleren.

ORNAMENT

We starten met het woord ornamentatie, wat versiersel betekent. Het woord is ontstaan in 1285 en komt van het Latijnse *ornamentum* met betekenis uitrusting, sieraad, ereteken. *Ornamentum* komt op zijn beurt van het Latijnse *ornare*. Dit is een afkorting van *ord(i)nare*. Deze laatste twee woorden betekenen respectievelijk uitrusten, versieren, (ver)eren en ordenen, regelen. Uit het woord *ordinare* kunnen we ordo halen, hetgeen rij, gelid, rang, stand, orde, regelmaat betekent. Deze betekenis doet vermoeden dat ornament gelijk stond aan rijkdom. Nog voor de Klassieke Oudheid, werden dagdagelijkse voorwerpen reeds gehuld in ornament. Dit maakte van deze voorwerpen geen kunst, maar het was uitsluitend bedoeld om aan te geven dat men tot een bepaalde rang hoorde, tot de

rijkere elite die zich ornament kon veroorloven. Nu we dit allemaal weten proberen we een definitie te formuleren: het uitrusten van een voorwerp of gebouw van versiering, met het uitdrukken van orde of rang als beoogde resultaat (Etymologiebank.nl, 2014).

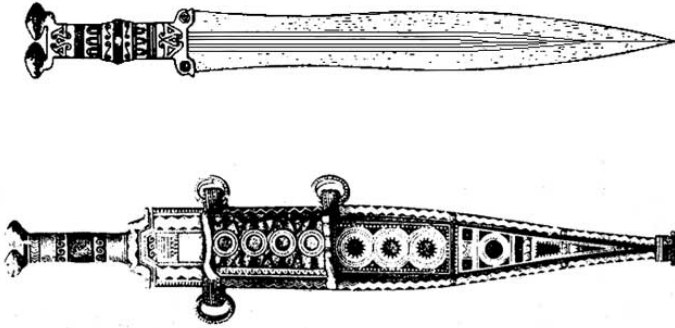


Fig. 1. *Gladius*. romeins zwaard, ijzeren tijdperk, Spanje (Wikipedia, 2015)

DECORATIE

Vervolgens bekijken we het woord decoratie, wat ook versiersel betekent. Het woord decoratie is ontstaan in 1791 en is dus een jonger woord dan ornament. We bevinden ons hier in de bloeiperiode van de Barok. Ornament is alomtegenwoordig en siert belangrijke gebouwen en voorwerpen. Decoratie vindt zijn oorsprong in het Franse *décorer*, dat van het Latijnse *decorare*, *decus* komt. Hier heeft het de betekenis van sieraad, bekoorlijkheid. Het woord is ook verwant met het onpersoonlijk werkwoord, *decēre*, wat sieren, passen betekent. We zien duidelijk een nuance verschil met ornament. Er wordt vooral een nadruk gelegd op het versieren van iets, in tegenstelling tot ornament waar vooral het uitdrukken van orde en rang belangrijk was. De definities verschillen enkel op dit

laatste vlak van elkaar: het versieren van een voorwerp of gebouw (Etymologiebank.nl, 2014).

DESIGN

Ten laatste bekijken we het meest recente woord design, het komt sinds 1975 voor in onze Nederlandse taal. De betekenis ervan is modieuze vormgeving van een industrieel product (zie fig. 2). Het van oorsprong engelse woord is ontstaan in 1638 en is afkomstig van het Oudfranse *desseign*. Dit Oudfranse woord komt op zijn beurt weer van het Italiaanse *disegnare*, wat tekenen of schetsen betekent. *Disegnare* is afgeleid van het Latijnse *designare* en heeft als betekenis aanduiden of afbeelden. Namelijk het de (neer) *signare* (tekenen) van iets. Mits dat het woord ontstaan is tijdens de industriële revolutie is het onlosmakelijk verbonden met de betekenis van industriële vormgeving (Etymologiebank.nl, 2014).



Fig. 2. *Kelkglas*. anoniem, 1750-1790, Engeland (Museum Boijmans, 2015)

We kennen intussen de verschillende betekenissen, maar wanneer kunnen we spreken over ornament, decoratie of design. In het boek *Ornament. A Modern Perspective* probeert Trilling ditzelfde probleem op te lossen. Hij onderscheidt de drie termen door het uitvoeren van een aantal testen. Wanneer we een kenmerk kunnen wegdenken zonder dat er iets structureel verandert aan de vorm en functie dan is het ornament, en anders is het design. Dit is de separatietest. Maar het design is evenzeer een creatief proces zoals ornament, want zelden wordt er een object zo ontwerpen dat de vorm volledig is toegewijd aan functie, dat wanneer we iets artistiek zouden veranderen het object nutteloos zou worden. Een tweede criteria kan nagegaan worden met de verhaalttest, het visuele moet de bovenhand halen van de inhoud. Met andere woorden wanneer er een verhaal nodig is om de schoonheid van iets te begrijpen dan spreken we niet meer over ornament, maar over decoratie (Trilling, 2003, p. 23).

Bij de separatietest is het meestal klaar en duidelijk en kan design vrij snel van ornament en decoratie worden onderscheiden. Decoratie van ornament onderscheiden is daarentegen niet even simpel. Dit zien we ook wanneer we de etymologie van beide woorden bekijken, de betekenis van de woorden verschilt slecht minimaal. Daarom worden beide termen door elkaar gebruikt en is het moeilijk om ze te scheiden. Zelfs met de verhaalttest als tool blijft het een moeilijke opgave (Ibid., p. 23).



Fig. 3. *Vianen Beker*. Adam van Vianen, 1614, Rijkmuseum (Rijkmuseum, 2014)

Laten we beide testen eens toepassen. We nemen als voorbeeld de Vianen Beker (zie fig. 3). De kenmerken zijn niet scheidbaar van de vorm van de beker. Maar de kenmerken roepen wel veel vragen op, er blijkt een verhaal achter te zitten. Dit verhaal is pretext geweest voor het ontwerp en niet van noodzakelijk belang voor de consument. Echter de vragen die de vormgeving oproept, zijn er omdat we de decoratie niet begrijpen. We leren hieruit dat de verschillende stijlen van ornament vergelijkbaar zijn met verschillende talen. Zonder een universele taal is communicatie zo goed als onmogelijk, wat op zich vaak leidt tot verwerping en afkeuring van de ornamentele stijl die men niet begrijpt. Dus door middel van de separatietest kunnen we zien dat het hier gaat om design en na de verhaaltest wordt het nog eens duidelijk dat we niet over ornament kunnen spreken (Trilling, 2003, p. 23).

We weten nu dat ornament, decoratie en design verschillen in betekenis omwille van de tijdsgeest waarin elk woord is ontstaan. We leven in een wereld getekend door het modernisme en het postmodernisme, dit heeft er onder andere voor gezorgd dat ornament, decoratie en design een nieuwe betekenis kregen en deels hun oude verloren. Design heeft door de jaren heen een specifieke betekenis meegekregen, maar de termen decoratie en ornament worden vaak door elkaar gebruikt. Voor de rest van mijn scriptie speelt dit onderscheid tussen deze twee termen echter niet zo'n belangrijke rol, daarom zal decoratie en ornament ook door elkaar gebruikt worden. Het voornaamste dat we uit dit hoofdstuk moeten onthouden is: ornament is iets dat toegevoegd wordt aan een gebouw of voorwerp puur voor visueel genot. Vooraleer we verder kunnen gaan met de scriptie is wel nodig dat we begrijpen hoe ornament werkt. We bekijken namelijk hoe ornament wordt opgebouwd, hoe verschillende stijlen ontstonden en ten slotte hoe ornament een zekere betekenis kan met zich mee dragen.

2. DE BOUWSTENEN VAN ORNAMENT

2.1. OPBOUW VAN ORNAMENT

De bouwblokken van ornament zijn individuele vormen, ook wel motieven genoemd, dit kan zowel representatief als niet representatief zijn. Wanneer we deze motieven op een min of meer geordende wijze herhalen krijgen we een patroon (Ibid., p. 29).

Als voorbeeld beschrijf ik het alom bekende Paisley-patroon. Bij dit patroon zijn het motief en het patroon erg goed te onderscheiden. Fig. 4 is het Paisley-motief op zich. In fig. 5 wordt het motief door elkaar gebruikt en gemoduleerd tot er een evenwichtig patroon ontstaat dat zich oneindig kan herhalen.



Fig. 4. *Paisley-motief* (Shutterstock, 2014)



Fig. 5. *Paisley-patroon* (Blackwallpaper, 2014)

In de architectuur wordt ornament ook vaak toegepast onder de vorm van een patroon. In fig. 6 kunnen we een detail zien van het patroon dat gebruikt werd op het secessiongebouw in Wenen. De herhaling van het op de natuur gebaseerd motief geeft de indruk van een gebladerte op grotere schaal, zoals te zien in fig. 7.



Fig. 6. Motief Secessiongebouw, Joseph Maria Olbrich, 1898, Wenen (Gryffindor, 2014)



Fig. 7. Secessiongebouw, Joseph Maria Olbrich, 1898, Wenen (Gryffindor, 2014)

Motieven kunnen op zich bestaan, maar ornament kan ook totaal geen waarneembare motieven bevatten. Alle mogelijke combinaties van moeilijke of gemakkelijke motieven tot moeilijke of gemakkelijke patronen zijn mogelijk. Hoe complexer het patroon, hoe minder lang het de kijker zijn of haar aandacht houdt. Vandaar dat er vaak met een hiërarchie wordt gewerkt: motieven, patronen, patronen van patronen (Trilling, 2003, p. 29).

Het rococo-ornament is een erg veeleisend ornament, er lijkt een chaos te zijn, maar er is toch een orde in het geheel. Het rococo-ornament laat ons zien hoe we moeten kijken en ook vooral hoe niet. Er is geen begin of einde, geen herkenbare patronen of repetitie, alleen maar beweging. Deze intense beweging is goed herkenbaar in fig. 8. Een tafelontwerp waar de poten zo ontworpen zijn dat de toeschouwer gefascineerd blijft door het continu wisselend ornament. Ingewikkeldheid en ambiguïteit zijn de twee hoofdkenmerken van het rococo-ornament. Met zo een ingewikkeld patroon gaat de leesbaarheid achteruit omwille van de hoge densiteit aan elementen. De ambiguïteit zorgt er dan weer voor dat men het idee heeft meerdere patronen te zien wat het op zich ook nog ingewikkelder maakt (Trilling, 2003, p. 33).

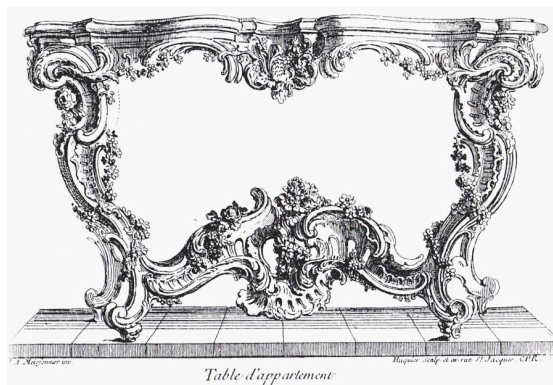


Fig. 8. *Tafelontwerp*, Juste-Aurèle Meissonnier, Parijs, ca 1730 (Wikipedia 2014)

Ambigüiteit is een erg belangrijk kenmerk voor ornament en kan op verschillende manieren bekomen worden, bijvoorbeeld door over elkaar lopende patronen. Dit kunnen we zien in fig. 9, hier ontstaat een nieuw patroon door het aaneenschakelen van vakken met verschillende patronen. Een ander voorbeeld om ambigüiteit te bekomen is de achtergrond als patroon ontwerpen. In fig. 10 kan zowel het lichtere als donkere patroon de voorgrond zijn. Een variatie hierop is het versmelten van voor- en achtergrond door het introduceren van drie dimensies, zoals in fig. 11. Het ornament transformeert de originele vormen en oppervlaktes. (Trilling, 2003, p. 34).



Fig. 9. *Bahrain National Theatre*, AS.Architecture Studio, 2012, Bahrain, Manama (Flickr, 2014)



Fig. 10. *Brug House 8*, B.I.G., 2010, Copenhagen, Denmark (Big City Life: High Density Living, 2014)

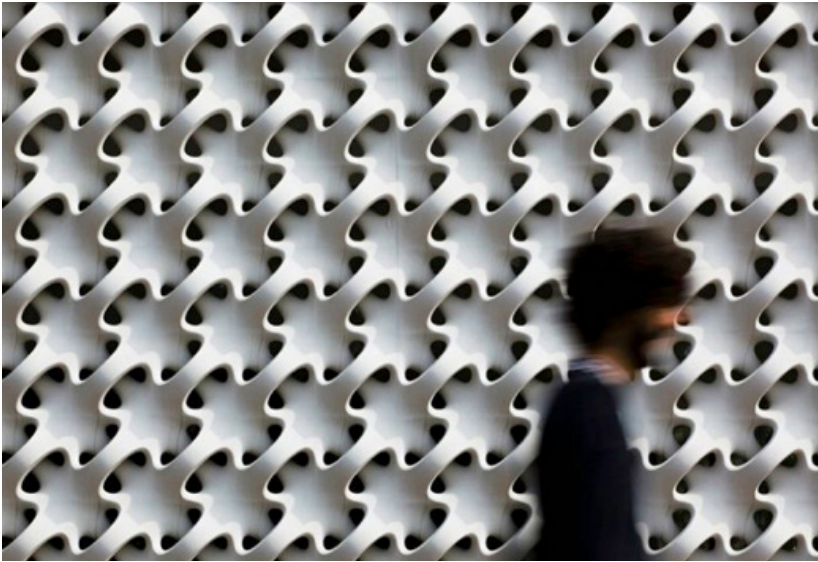


Fig. 11. *Cobogo House*, Erwin Hauer, 2010, Sao Paulo, Brazilië (Hauer, 2014)

Ornament brengt iets esthetisch bij aan het object waarvoor het gemaakt is. Hieruit volgt dat bijvoorbeeld een patroon bestuderen door het te verwijderen van zijn context niet de beste stap is om een patroon te zien zoals het bedoeld is. Met andere woorden wanneer we ornament willen onderzoeken dan moeten we rekening houden met de context waarvoor het ornament is gemaakt (Trilling, 2003, p. 34).

2.2. ORNAMENTELE STIJLEN

Ornament is net zoals andere kunsten onderhevig aan sociale of culturele veranderingen, buitenlandse invloeden enzovoort. Door die verandering ontstaan er verschillende stijlen. Alois Riegl presenteert in zijn boek *Stilfragen* (1893) de geschiedenis van het ornament als een graduele evolutie van vormen als reactie op de graduele veranderingen in de artistieke impuls van een cultuur, ook het Kunstwollen genoemd. Riegls theorie was een weerlegging van de gangbare idee dat ornament evalueerde door middel van betere technieken en nieuwe materialen. Riegl beweert namelijk dat niet het materiaal of de techniek patronen oplegt, maar de ontwerper. Het geloof dat techniek een stijl kan beïnvloeden bestaat al zo lang, dat het onze manier waarop we ornament bekijken heeft gevormd. Dit misverstand maakt, volgens Trilling, dat het ornament per definitie artificieel is. Want voor geen enkele stijl is er één techniek meer natuurlijk dan een andere, er is altijd de keuze om met de beperkingen van het materiaal of techniek om te gaan of niet (Ibid., p. 55-56).

Zelden zal een individuele kunstenaar de geschiedenis van ornament veranderen. Een opeenvolging van veranderingen in motieven en patronen zullen uiteindelijk leiden tot nieuwe ontwerp conventies. Kunstenaars komen in contact met nieuwe motieven of technieken en nemen deze op in hun eigen werk. Dit combineren van eigen en geleend ornament zorgt ervoor dat erg geleidelijk nieuwe stijlen ontstaan. Het geleidelijke is erg belangrijk in de evolutie van een ornament. Alleen een opeenvolging van kunstenaars, die elkaars werk aanpassen en proberen te verbeteren, kan een rijk en vol patroon creëren (Ibid., p. 70).

Als voorbeeld bespreken we de Paisley, oftewel de *Boteh*, die zijn oorsprong vindt in Perzië. In fig. 12 zien we hoe de Paisley toen voorkwam in onder andere zijden stoffen. Tot 1800 evolueerde

de Paisley vooral in de stoffenkunst van China, het Midden-Oosten en India. Onder de invloed van het werk van andere ontstonden er steeds nieuwe ontwerpen. Na 1800 belandde het motief door de Britse Oost-Indië Compagnie in Europa. Fig. 13 toont hoe men het motief overneemt en aanpast met inheemse bloemen. Ten slotte kunnen we in fig. 14 duidelijk de invloed van de art nouveau op de Paisley herkennen. We zien dus dat het overnemen van ornament en het aanpassen ervan naar eigen smaak en stijl behoort tot de evolutie van ornament.



Fig. 12. *Silk panel from Akhmim*, Onbekend, 7de-8ste eeuw V.Chr. CE, Akhmim (Heritage Institute, 2015)

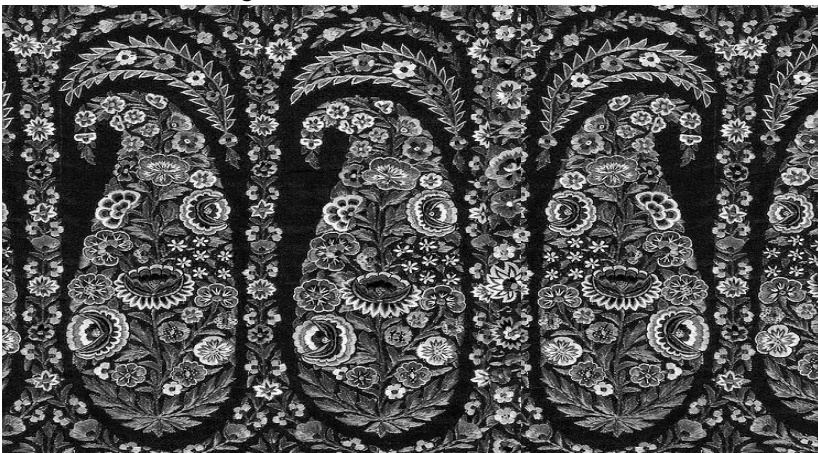


Fig. 13. *Floral Paisley*, Onbekend, 1888, Schotland (Paisley Power, 2015)

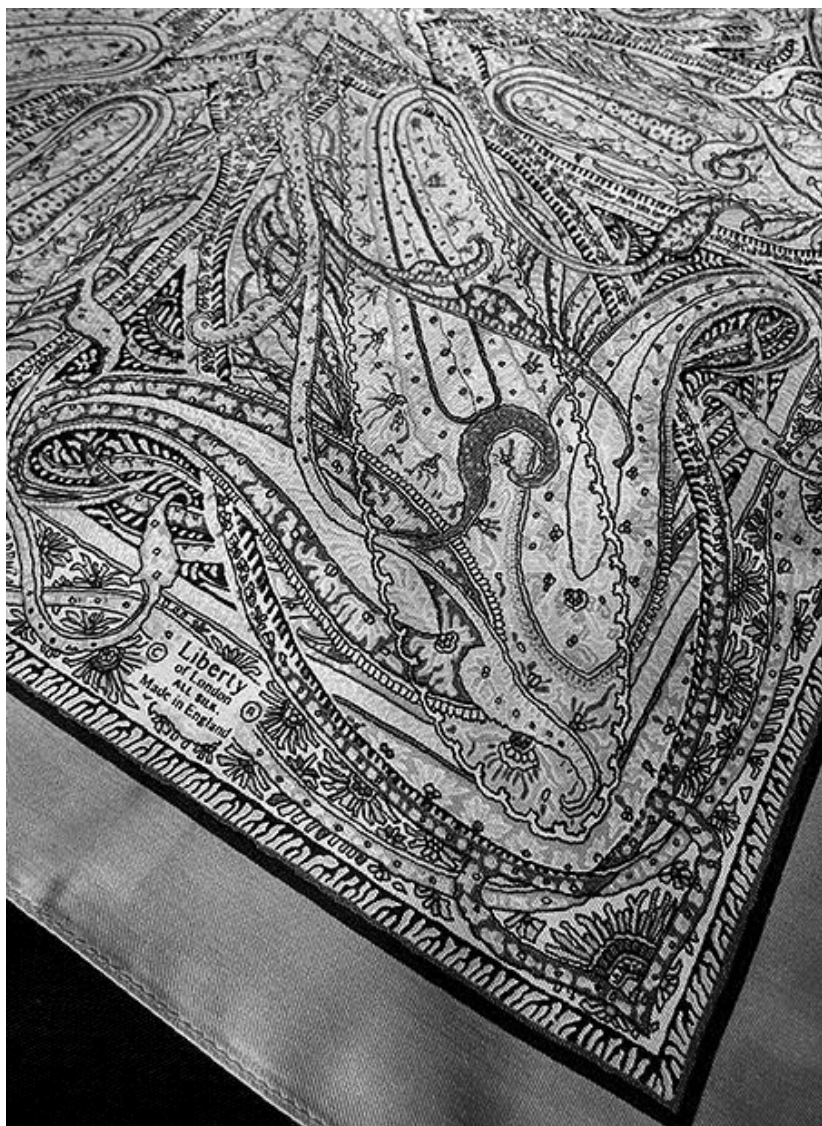


Fig. 14. *Liberty Paisley Silk Scarf* , Onbekend, 1990 (Paisley Power, 2015)

2.3. ORNAMENTATIE MET EEN BETEKENIS

Hoe meer we herkennen in een schilderij, hoe scherper onze aandacht is. Ornament werkt niet zo. Ornament is onafhankelijk van representatie. We kunnen genieten van een geornamenteerd object zonder dat we de inhoud van het ornament kennen. Wanneer we dieper in gaan op deze gedachtegang rijzen er veel vragen, wat ons volgens James Trilling recht tot in een mijnenveld leidt. *“Brengt ornament ons dichter bij een onderliggend universeel karakter van artistieke vorm? Is dit universeel karakter gelijk aan de basiseigenschappen van kunst op zich? Moest dit zo zijn dan zouden de eerst gevonden ornamentele kunst abstract zijn, wat niet is.”* Op welke manier kan de abstractie van ornament toch betekenis dragen, dit onderzoeken we dieper in het laatste deel van dit hoofdstuk (Trilling, 2003, p. 28).

Allereerst bekijken we de relatie tussen ornament en symboliek. Uit de definities die we eerder zagen, lijken deze twee niet samen te gaan. Wanneer ornament een betekenis draagt, moet deze betekenis universeel herkenbaar en duidelijk leesbaar zijn. De toeschouwer moet namelijk van het visuele kunnen genieten zonder er zich te veel vragen bij te stellen. Wanneer we de symboliek van bijvoorbeeld de renaissance bekijken, met een directe Europese afkomst, zien we dat deze toch voor velen onduidelijk was. Het gebruik van ornament met een symbolische betekenis is een paradox of volgens Trilling: *“Het aanhechten van een betekenis aan vormen die van hun betekenis gestript zijn”* (Trilling, 2003, p. 72). Vreemd genoeg is er toch de veronderstelling dat ornament een betekenis moet hebben, vooral westerse kijkers verwachten dit. Dit komt doordat we opgegroeid zijn met het idee dat kunst een zekere intellectuele betekenis met zich meedraagt. Het is trouwens moeilijk om de authentieke betekenis van een bepaald ornament te achterhalen. We vertrouwen op personen die direct

of via documenten, de betekenis van uitheems ornament proberen te achterhalen. Zelfs betekenissen van ornament uit ons verleden proberen vast te leggen en te ontleden, is al een hele opgave. De expertise van deze onderzoekers maakt dat hun bevindingen als waar worden aangenomen, toch zijn ze vaak vals. De uitheemse interpretatie wordt gecompromitteerd door culturele vooroordelen, bepaalde axioma's en paradigma 's die ons beeld kleuren en dit leidt tot valse conclusies (Ibid., p. 72-73).

Heiligheid, zelfverheerlijking en het verbergen van structurele noodzakelijkheid zijn voorbeelden van impressies die het ornament kan overbrengen enkel door zijn aanwezigheid, ongeacht welk motief. Deze manier van communicatie brengt minder interpretatieproblemen met zich mee dan de symbolische communicatie. Dit heeft een enorm groot voordeel: het is zo goed als onafhankelijk van elke culturele conditionering. Hier moet rekening mee gehouden worden bij de definitie van ornament, en dan krijgen we een (bijna) universele definitie van ornament. De betekenis en vorm van het ornament zijn afhankelijk van culturele conventies en kunnen dus per definitie niet universeel zijn. Toch is de zoektocht naar universele betekenissen onweerstaanbaar. Zo zijn er verschillende pogingen geweest, waaronder die van J. Ruskin en C. Jung. Maar beide vielen in een fatale en waarschijnlijk onoverkoombare val van circulariteit. Hun inzichten rustten op foute veronderstellingen. Er was volgens hen een verbinding tussen betekenis en vorm die niet cultuurgebonden was, maar men moet aannemen dat sommige axioma's sowieso cultuurgebonden zijn (Ibid., p. 84).

J. Ruskin leerde het Westen kijken naar ornament, hij was een moralist voor wie elk werk zijn implicaties had op de maatschappij en de gezonde menselijke geest. *"Alle nobele ornamentatie is de expressie van het menselijke verrukking in Gods werk"* (Ruskin, 1851). Het argument is zowel moreel als esthetisch: als we alleen maar kunnen kopiëren wat we kennen, zonder inspiratie te zoeken

buiten onszelf, verliezen we volgens Ruskin niet enkel het contact met God maar ook met Gods werk. Ruskin had natuurlijk niet letterlijke kopieën van de natuur voor ogen. De natuur gereduceerd tot zijn essentie zou terug naar het goddelijke leiden. Het briljante aan Ruskin ligt in zijn bereidheid om het onderwerp over te slaan en gebruik te maken van niet-reduceerbare vormen (Ibid., p. 84).

Jung daarentegen geloofde in een universaliteit en onveranderlijkheid van bepaalde symbolen, die hij archetypes noemt. Symbolisch denken is universeel, maar de symbolen zijn altijd cultuurgebonden. Universele symboliek is daarom een contradictie. Jungs prestatie ligt erin deze contradictie te omzeilen. Jung geloofde dat symbolen aangeboren zouden zijn. We weten nog niet genoeg van de biologische basis om te weten of Jung gelijk heeft of niet. Maar één ding is zeker voor zowel Jung als Ruskin is het onderwerp van het ornament irrelevant. Door alle geïndividualiseerde details weg te laten werden deze archetypes niet enkel universalia maar ook constanten. Patronen en motieven die er totaal verschillend uitzien, kunnen in essentie toch hetzelfde uiten. Bijvoorbeeld de ornamentatie in een moskee en die in een kerk zijn erg verschillend maar toch drukt de ornamentatie bij beide een heiligheid uit (Ibid., p. 85).

De theorie van de archetypes is enorm interessant, zeker als we het projecteren op een grote schaal. . Namelijk het bestuderen van sociaal gedrag, religie, taal of kunst van de beschaving in het algemeen. Maar toch missen we bewijs dat er een verband is tussen betekenis en vorm op een globale schaal. En dit brengt ons terug bij het begin: dat er geen universele wetten regeren over de relatie tussen vorm en betekenis (Ibid., p. 85).

Ornament bevindt zich vaak in de schaduwrijke zone tussen representatie en abstracte vorm. De evolutie van afbeelding naar abstract motief suggereert dat vele van deze motieven ontstaan zijn vanuit representatie. Men wil niets liever dan een abstract motief zien als een representatie van iets, het werkt bevredigend om de

ware aard van een motief te vinden. Het probleem is dat niet elk abstract motief afgeleid is van iets representatief. Soms is het nodig een nieuwe visuele taal te leren, vooraleer we kunnen achterhalen wat een patroon betekent, als het al iets betekent. We kunnen de stijlen vergelijken met talen, die op zich weer dialecten hebben, wat het verstaan van een taal enorm complex maakt. Zelfs als we weten wat een patroon voorstelt, weten we nog steeds niet wat het nu eigenlijk betekent (Ibid., p. 90).

Ornament kan op verschillende manieren ontstaan, door het aanbrengen van een motief of door het aanbrengen van een compositie van motieven. Deze tweede methode is het creëren van patronen. Er bestaan miljarden motieven en patronen en ze zijn allemaal stijlgebonden. Nieuwe stijlen ontstaan door een geleidelijke adaptatie van een bepaald ornament. De ontwerper raakt geïnspireerd door een bestaand ornament en past het vervolgens aan naar zijn esthetische voorkeuren. Dit gebeurde ook wanneer verschillende culturen met elkaar in aanraking kwamen. Ontwerpers geïnspireerd door het exotische ornament ontwierpen nieuwe motieven en dit maakte dat ornament werd doorgegeven van cultuur op cultuur. Het overnemen en aanpassen van exotische stijlen was enkel mogelijk omdat het niet nodig is om te begrijpen wat de oorsprong is van een bestaand ornament. Met andere woorden, het is niet nodig de betekenis van een ornament te kennen om zijn schoonheid te begrijpen. Het visuele speelt altijd een hoofdrol. Daarom gaan symboliek en ornament niet goed samen. Symboliek is ten eerste cultuurgebonden, wat er voor zorgt dat slechts een fractie het ornament begrijpt zoals het ontworpen is. Ten tweede zorgt het zoeken naar de juiste betekenis van de symbolen ervoor dat de toeschouwer afgeleid wordt vande visuele schoonheid van het ornament. De betekenissen die een ornament kan dragen zijn vooral van belang voor de ontwerper, die evenwichtig en relevant ontwerp moet maken. Nu we beter begrijpen wat ornament precies is en hoe het werkt, kunnen we verder gaan met ons onderzoek.

HOOFDSTUK 2
DE VERBANNING VAN ORNAMENT



Doorheen de eeuwen is het ornament vaak gebruikt in allerlei vormen en soorten. Maar in de twintigste eeuw komt daar plots verandering in: ornament wordt verbannen omwille van zijn koppeling met het verleden. Sinds de jaren 1920 claimen ontwerpers dat ze de geest van hun tijd representeren. Maar het gewone volk heeft de moderne stijl eerder moeten leren accepteren in plaats van zich er mee te verzoenen. Dit zorgde voor een immense kloof tussen de professionelen en de gewone man die wel van ornament hield. We zullen verder in de scriptie ontdekken dat de modernisten hanteerden verschillende principes, onderbouwd door morele termen. Op deze manier rechtvaardigen ze ook de verwerping van het ornament. Ornament stond gelijk aan slechte smaak en daarom was dit het eerste wat de modernisten aanpakten. De verandering van de status van de kunstenaar speelt een belangrijke rol in deze verbanning. Daarom is het nodig dat we ons verdiepen in de geschiedenis van de kunstenaar en zijn rol op de visie op het ornament vooraleer we aan de voorstelling van het moderne ornament beginnen (Brolin, 1985, p. 18-19).

1. DE KUNSTENAAR ALS AMBACHTSMAN

We starten ons verhaal bij de kunstenaar in de klassieke oudheid. Om goed te begrijpen wat een kunstenaar betekende in de oudheid, bekijken we de etymologie van het woord kunstenaar. Het woord kunstenaar betekende beoefenaar van praktische vaardigheden, een kunst, een vak,... deze betekenis sloot nauw aan bij die van een ambachtsman. In het Engels valt deze gelijkenis nog harder op: artisan en artist. Maar ook het Griekse woord *technè*, wat de meest vergelijkbare betekenis heeft als ons woord kunst, verwijst ook weer naar kunde, ambacht, handwerk, het maken van iets. Wat nog eens laat blijken dat er in de oudheid geen verschil bestond tussen beide begrippen (Ibid., p. 24-27).

Door de eeuwen heen is er veel veranderd in onze attitude tegenover de kunstenaar. In de achttiende eeuw kampt men met een klassenverschil tussen wie manuele kunsten praktiseerde en wie enkel de liberale kunsten nastreefde. Het 'liberale' in liberale kunsten komt van het Latijnse woord *liberalis* wat vrijgeboren betekent. Hoewel het werk van kunstenaars geapprecieerd werd, was het niet vanzelfsprekend om als vrij en hoog geborene een lager beroep te kiezen. Tot deze lijst van liberale kunsten behoren: grammatica, retorica, dialectiek, geometrie, aritmetica, astronomie en muziek. De visuele kunsten zijn hier expliciet weggelaten, maar hier niet alleen. Bij de Muzen was er zelfs geen plek voor de visuele kunsten. Wanneer het woord kunst voorkomt in achttiende-eeuwse geschriften dan gaat het bijna exclusief over literatuur. Een ander verschil zit in de vergelijking tussen fysieke schoonheid en spirituele waarheid, die gekoppeld werd aan een filosofie van de kunst. Plato heeft altijd beweerd dat de kennis vergaard door de zintuigen minderwaardig was aan die vergaard door de geest. 'Absolute' schoonheid waarover men sprak, verwees naar de constante waarheden van de wijsheid die onmogelijk te vatten was door de zintuigen. Wat als resultaat gaf dat de fysieke wereld een constante bron van bedrog was voor degene die op zoek was naar de hogere waarheid en de schoonheid van de filosofie. Plato spreekt in zijn boek, *Boek X* van de staat (380 v.Chr.), over de manuele kunsten als een bezigheid zonder enige meerwaarde, omdat zij louter een representatie van de fysieke wereld kan produceren. Dat op zich al een vage reflectie van de essentie van de dingen is (Ibid., p. 28-30).

Het gebrek aan de behandeling van schilderen, beeldhouwen of architectuur in oude literatuur bevestigt dat degene die kunst beoefende geen hoge status had. Het bekende *The Ten Books on Architecture* (25 v.Chr.) van Vitruvius blijkt eerder een *how-to* boek met weinig intellectuele pretentie te zijn. Het droeg bij tot de nodige kennis van het verleden die de architect nodig had voor zijn ontwerpen. Maar ook al bleef de status van de manuele kunsten

laag, toch steeg de interesse in kunst in de hogere kringen. Het werd een statussymbool van de hooggeleerde in de hellenistische tijd. In geschriften over kunst werden er vreemd genoeg enkel visuele observaties besproken, het esthetische werd volledig verwaarloosd. Dit komt waarschijnlijk omdat het esthetische nooit geïsoleerd werd van het dagdagelijkse leven van toen, wat dan weer wijst op het gebrek in het verschil tussen ambacht en kunst. De kunsten werden gezien als een service-industrie, met de bedoeling religie en staat te dienen, meer dan dit werd er niet van verwacht (Ibid., p. 32,35,37).

Vanaf de renaissance ontstaat er een visie op kunst die ons meer bekend voor komt. In het begin van de vijftiende eeuw vinden we een eerste teken van een nieuwe manier van kijken naar kunst, een die vond dat de schilderkunst zich boven de andere manuele kunsten bevond. De schilder wordt steeds meer verheven met de nadruk op het gebruik van intellect wat nog steeds boven het zintuigelijke werd geplaatst.

Leon Battista Alberti's traktaat *De Re Aedificatoria* (1443-1452) was een van de eerste tekenen van elitevorming binnen de ontwerpende kunsten, ornament was slechts iets voor ambachtslieden en niet voor echte kunstenaars. Alberti maakt ook de opmerking dat een goede kennis van de liberale kunsten nodig was om een ambacht goed te kunnen uitoefenen. *De Pictura* (1435) bevat de eerste schriftelijke uiteenzetting van de wetenschap van het lineair perspectief. Deze verhandeling zorgde voor een verbeterde status van de schilder, die verstand moest hebben van geometrie en perspectief. Leonardo da Vinci kwam met nog meer gedurfde uitspraken, hij vond dat de schilder boven de poëet en zelfs de filosoof moest verheven worden. De schilder diende het zicht, het door Plato en Aristoteles meest nobele zintuig. Schilderen was de meest belangrijke wetenschap omdat het zowel innerlijk als uiterlijk tegelijk weergeeft. Hoewel de status van de schilder hoger was, vertrouwden de opdrachtgevers niet op het intellect van de schilder. Want natuurlijk bleef het slechts uitzonderlijk dat

een schilder een opleiding van de liberale kunsten genoot. In de 16de eeuw blijft de kunstenaar nog steeds een werkkraacht van de kerk. De schrijvers die de hogere status van de kunstenaar wilden garanderen drongen aan dat de kunstenaar meer kieskeurig moest zijn in de keuze van zijn werken. Hierbij werd toegepaste kunst eerder als een verlaging gezien en daarom moest men deze taken best afwijzen. Er werd echter niet geluisterd naar dit advies, zelfs de kunstenaars met meer prestige sloegen zomaar geen opdrachten af. We kunnen ons moeilijk voorstellen dat een grote kunstenaar, zoals Michelangelo, volledig onder leiding stond van zijn mecenas. Dit komt omdat we de kunstenaar associëren met vrijheid in doen en denken. Maar kunst was nog steeds een service-industrie en diende louter voor de zelfverheerlijking van de mecenas en niet voor de zelfrechtvaardiging, die de kunst in de negentiende eeuw karakteriseert. Vanaf de vijftiende eeuw verbetert de status van de kunstenaar gestaag, mede door oprichting van academies waar de kunstenaar meer prestige kon verwerven en zo terecht kon komen in de hogere kringen. De kunstenaar durft meer voor zichzelf op te komen en komt er ook vaker mee weg (Ibid., p. 44-54).

2. DE SMAAK VAN HET VOLK

Over smaak werd vroeger amper of nooit gedebatteerd, dit kwam omdat mecenas en kunstenaar één zelfde beeld over schoonheid hadden. Smaak kwam meer en meer ter sprake na het uitbrengen van Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Door de verlichting werden burgers mondiger, maar om smaak te kunnen beoordelen was er goede kennis van argumenteren nodig. Hierdoor ontstonden er kunstcritici, zij beargumenteerden wat goede of slechte smaak was. Spijtig genoeg was dit vaak tegenstijdig met de smaak van de meerderheid van het 'ongeleerde' volk. Esthetische beoordelingen werden in de achttiende eeuw een focuspunt, omdat de smaak

van de groeiende hoeveelheid kunstconsumenten erg verschild met die van de kunstelite en -critici. De serieuze kunstenaars en kunstliefhebbers hoopten dat zij de smaak van het volk zouden kunnen verbeteren door middel van rede. Dit dilemma tussen de smaak van het volk en die van de kunstenaar werd opgelost door Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790). Een echte kunstenaar bezat genialiteit, dat resulteerde in originaliteit. Dit bevestigde dat een echte kunstenaar zich niet aan de conventionele smaak moest houden, dit bevrijdde hem van de marktplaats. De maker van ornamenten moest zich doch wel nog steeds onderwerpen aan de smaak van de marktplaats. Halverwege de negentiende eeuw was er een grote liefde voor het ornament ingebakken bij de middenstand. De hervormers van de decoratieve kunsten vonden dat zij ook, net zoals de schone kunsten, nood hadden aan intellectuele wapens die hun konden bevrijden van de smaak van de marktplaats. Die ze uiteindelijk vonden in de *Contrasts* (1836), een polemisches boek dat de heropleving van de middeleeuwse gotische stijl en de terugkeer naar het geloof en de sociale structuren van de Middeleeuwen bepleit. Elke prent in het boek bestaat uit een stedelijke structuur uit 1830 en wordt gecontrasteerd met zijn vijftiende-eeuwse equivalent (Brolin, 1985, p. 56)(Wikipedia, 2015).

Omdat er voor het einde van de zeventiende eeuw nog weinig sprake was over de kwestie smaak, kunnen we veronderstellen dat een verandering in omstandigheden deze discussie heeft doen starten. De voornaamste verandering is de verlichting, waarin Kants esthetische theorieën vooral van belang waren. Zoals reeds boven werd vermeld, hebben we te maken met verlichte burgers. Deze burgers durven over objecten oordelen en hun mening uiten, iets wat vroeger niet vanzelfsprekend was. Het subjectieve, de mening van het subject, werd steeds belangrijker. Het draaide niet langer enkel om de regeltjes van de kunst, maar het vormen van een smaakoordeel speelde nu ook een belangrijker rol (Brolin, 1985, p. 61-62).

Exponentiële groei in handel suggereert ook een plausibele uitleg voor de interesse in smaak. Handelaars verwelkomden veranderingen in mode, die zeker smaakdiscussies naar boven zouden hebben gebracht. Maar de meest duidelijk uitleg is het feit dat de kunstenaars zich nog steeds hoger op wilden werken en hierbij was de middenstand eerder een obstakel. Dit soort veranderingen zorgde niet alleen voor een grote discussie over smaak in het algemeen maar vooral over wiens smaak dan wel het beste was. De achttiende-eeuwse denkers waren het over het algemeen akkoord dat er een universele standaard voor het beoordelen van schoonheid was. De elite voelde zich verplicht om hiervoor een standaard op te leggen. De meerderheid van de kunstenaars bleef echter de smaak van de markt volgen, omdat ze moesten leven van hun kunst. De nieuwe middenklasse had de controle over schoonheid en dit vormde de kern van het grote ongenoegen van de hervormers. De stijging in rijkdom, door het ontstaan van de stoommachine, zorgde ervoor dat vraag naar kunst vanuit de middenklasse groter werd, waardoor de kunstenaar in de eerste plaats wou verkopen en op die manier vast bleef hangen aan de marktplaats (Ibid., p. 62-63).

3. DE SLECHTE SMAAK VAN DE MARKTPLAATS GENEZEN

Men probeerde op verschillende manieren de smaak van de marktplaats aan te pakken, startende bij de ontwerpen. Wanneer iedereen zich aan de principes van de kunst zou houden dan zou het volk niet anders kunnen dan goede smaak kopen omdat er geen alternatief was. De decoratieve kunsten werden in het Verenigd Koninkrijk in de negentiende eeuw nog steeds geplaagd door slechte smaak, die volgens de critici te wijten was aan het feit dat de ontwerpers de principes van de kunst negeerden. In de hoop hier iets aan te veranderen werd in 1837 een ontwerpschool opgericht

door de overheid, deze zou de fabrieksontwerpers de principes van de kunst aanleren, om ze daarna toe te kunnen passen in de praktijk. Andere pogingen waren het exposeren van goede smaak, bijvoorbeeld tijdens *The Great Exhibition*. De tentoonstelling in 1851 bevatte goederen van over de hele wereld, met de bedoeling een vergelijking te maken met de kwaliteit van het Engelse design. Men hoopte nieuwsgierigheid te wekken bij de Engelse ontwerpers door deze grote variëteit aan buitenlands design. Jammer genoeg kwam men tot de conclusie dat de smaak van de producenten van ornamentele kunst ongeschoold bleef. Het probleem zat bij het feit dat men dacht dat een grote hoeveelheid aan ornament gelijk stond voor aan schoonheid. Daarom was de kwaliteit van het ornament minder van belang. Het pronken met ornament was een teken van rijkdom, met een connotatie van goede sociale status en culturele verfijning. (Ibid., p. 62-63).

Andere critici hadden een verschillende uitleg voor de slechte Britse ontwerpen. John Ruskin en William Morris stelde dat de teloorgang te wijten was aan de verdeling van taken in de industrie. Een persoon maakt het ontwerp en een ander voert het uit, maar dit vernietigde de geest van het vakmanschap waaruit eerder prachtige producten vloeiden. De industrialisering speelde natuurlijke ook een rol volgens Ruskin en Morris, het handgemaakte ornament werd vervangen door het machinaal gemaakte. Dit zorgde ervoor dat de kloof tussen de schone kunsten en de decoratieve groter werd. De ambachtsman hield zich ook niet meer bezig met het maken van mooie zaken, maar zijn hoofddoel was winst (Ibid., p. 78,82-83).

Om de decoratieve kunsten boven de smaak van de marktplaats te brengen is er net zoals destijds bij de schone kunsten een wapen nodig, bij de schone kunsten was dit wapen genialiteit in combinatie met originaliteit. De hervormers waren er zeker van dat iedereen schoonheid kon beschouwen door een opvoeding over goede smaak. Als het volk deze opvoeding zou krijgen dan

zouden ze deze schoonheid ook vragen aan de fabrikanten. Dit uitte zich in scholen maar ook door het aannemen van betaalde amateurs die zichzelf wilden verbeteren. Maar niets verliep zoals gehoopt, de hervormers hebben slechts kleine veranderingen in de marktplaats teweeg gebracht. Sommige regels gegeven in de scholen waren visueel en gebaseerd op de smaak van degene die het curriculum opstelde. De belangrijkste was deze die wat zei dat decoratieve elementen symmetrisch moesten zijn in plaats van natuurgeïnspireerd. Andere regels vereisten eerlijke expressie van structuur, functie, oorsprong van het materiaal en de geest van de tijd. En het zijn net deze intellectuele principes, zoals we later zullen zien, die het krachtige wapen worden om de slechte smaak van het volk mee te bestrijden (Ibid., p. 86,88,90).

4. INTELLECT ALS WAPEN

De decoratieve kunsten hadden net zoals de schone kunsten een intellectueel wapen nodig, hun schoonheid hoorde niet enkel beoordeeld te worden op louter smaak. Neutrale, onpersoonlijke en emotieloze principes van design werden nu gehandhaafd. Sommige principes waren visueel, de principes die echter het meest blijvend waren zijn die wat gebaseerd waren op een gevoel van moraliteit. De principes zijn gerust op eerlijkheid. De meeste van deze principes klinken ons bekend in de oren want de modernisten namen deze principes soms woordelijk over. Ze zijn het eerst vermeld door Augustus Welby Northmore Pugin in zijn boek *Contrasts* (1836) met de bedoeling om de gotische architectuur te laten herleven. Volgens Pugin was de Engelse smaak juist een indicatie van de ondergang van spiritualiteit. Deze principes hebben de neogotiek, Arts and Craft Movement, art nouveau, the Wiener Werkstätte, The Deutsche Werkbund, Le Corbusier's school van het modernisme, Bauhaus' school van het modernisme en zelfs Robert Venturi's

postmodernisme kunnen rechtvaardigen (Ibid., p. 91,93-94).

PUGINS VIER HOOFDREGELS:

1. *De eerlijke expressie van de geest van de tijd. De modernistische verwerping van geschiedenis kleurt onze kijk op negentiende-eeuwse stijlen. Wanneer deze stijlen historische elementen gebruiken, hebben we de neiging ze te beschrijven als nabootsend in plaats van innovatief. Toch is het idee van deze verwerping ontstaan in de negentiende eeuw. In Contrasts (1836), zegt Pugin dat een architectuurstijl een eerlijke resultaat moet zijn van zijn tijd, en een reflectie van zijn klimaat, gebruiken en religie. Ook dit bevat weer enige vage ambiguïteit, maar dat maakte de principes net het ideale morele wapen voor elke stijl.*

2. *De eerlijke expressie van constructie. Het eerste waar we aan denken bij het uiten van constructie is een modern gebouw zonder enig ornament, Pugin had hier een andere visie op. Een gebouw moet haar constructie niet verbergen maar juist mooi maken. De constructie ornamenteren. Nog een voorstander van constructieve eerlijkheid is de Franse architect en theoreticus Viollet-Le-Duc.*

3. *De eerlijke expressie van functie. De test van architecturale schoonheid is de geschiktheid van het ontwerp voor de functie die men erin bedoelde te plaatsen. Decoratie hoort ook de functie van het gebouw uit te stralen. Hoewel functiegeschiktheid ervoor gewenst was, was het nooit eerder een garantie voor schoonheid.*

4. *De eerlijke expressie van materialen, die impliceert dat elk materiaal zijn eigen bijzondere aard heeft, die het gebruik van het materiaal determineert. Eerlijke materialen gingen vaak gepaard met een duur prijskaartje, dat was het grootste probleem was van the Arts and Crafts Movement. Maar het idee dat de aard van het materiaal of de techniek de vorm bepaalt, is weer een middel om de smaak onder controle te houden. Gek genoeg, negeert dit principe een van de meest belangrijke ingrediënten van het creatief proces: het materiaal en de techniek tot het uiterste gebruiken om zo te triomferen over het onhandelbare (Ibid., p. 111-120).*

Er werden ook andere theorieën gebruikt als wapen tegen de slechte smaak. Geen enkele stelregel is meer gebruikt dan deze die

stelt dat een goed ontwerp de principes van de natuur volgt. Ruskin probeerde een hiërarchie te maken in de schoonheid naar de natuur, hij beweerde categorisch dat de decoratieve lijn slechts mooi was, wanneer hij aanleunde tegen de meest voorkomende natuurlijke lijn. Dus de minerale geometrische lijn, wat ook een natuurlijke lijn is, werd als minder mooi beschouwd, slechts door smaak. Maar door de continue inspanning om de smaak te controleren werd goede smaak niet enkel geassocieerd met minder ornament, later ook met grotere abstractie. Te naturalistisch ornament werd verworpen ook al erkende men dit als mooi. Door deze abstractie werd het meest geliefde ornament van de middenklasse, het figuratieve, het meest bekritiseerd (Ibid., p.128-129).

Terwijl de consumenten weigerden hun smaak te laten verbeteren, focusten de hervormers zich meer en meer op het ornament, een token van de weelde. Met de uiteindelijke conclusie dat smaak niets te maken had met hun ontwerpen, terwijl deze keuze beïnvloed was door smaak. Rationaliteit was de basis van een goed ontwerp, maar rationeel ontwerpen houdt in een gegeven aantal criteria te volgen. Nu is de vraag hoe men aan die criteria kwam. Dit rationeel ontwerpen zou weinig zin hebben wanneer de richtlijnen gebaseerd zijn op iets irrationeel, zoals smaak. En is het nu net hun smaak waarop ze zich hebben gebaseerd, en niet rede. Daarom dat alle irrationele elementen zich op het einde begonnen op te hopen tot op een bepaald punt waar er geen andere oplossing bestond dan ornament te verbannen (Ibid., p. 126,152).

5. PRELUDE OP DE REVOLUTIE

In de twintigste eeuw draaide men ornament de rug toe. Niet een bepaalde stijl werd verbannen, maar ornament op zich werd uit den boze. We zijn nu nog steeds in fase van herstel van het modernistische cataclysme. We leven in een wereld gevormd door

modernisme, vooral visueel. Onze steden bestaan uit glas en staal, die het dynamische en het onpersoonlijke gezag van het nieuwe belichamen, de gebouwen zien er vrij agressief uit tussen al de gebouwen van vroegere stijlen (Trilling, 2001, p. 185).

Er zijn twee belangrijke factoren in de negentiende eeuw geweest, die ervoor gezorgd hebben dat er een enorme afkeer ontstond tegen historisch ornament en later ook tegen ornament op zich. Dit was de prelude op de revolutie.

Allereerst hebben we de kwestie van stilistische identiteit. De zoektocht naar een eigen stijl, een die authentiek en oprecht zou zijn. Zo ontstond ook het neoclassicisme en de neogotiek, allemaal als antwoord op de zoektocht naar een eigen stijl. Er was zoveel keus, maar geen enkele stijl voelde als de hunne en dat maakte de ontwerper ongelukkig (Trilling, 2003, p. 124).

Het tweede deel van het antwoord is de overmacht van de machine. Door nieuwe technologieën werd ornament ineens overal beschikbaar. De beperkingen van de machines bepaalde de vormgeving van het ornament. In de helft van de negentiende eeuw reageerden een groep hervormers onder leiding van William Morris tegen deze ontwikkeling, ze vonden dat het machinaal gemaakte ornament niet authentiek was en dat het de menselijke imperfectie miste. De explosieve groei van machinaal gebaseerde industrie in combinatie met de slechte smaak zorgden ervoor dat niet enkel de vaardigheden om goed ornament te maken, maar ook de vaardigheden om goed ornament te herkennen verloren gingen. William Morris pleitte voor de ambacht als tegengif van de lelijke machinaal gemaakte voorwerpen zonder ziel. Maar die ambacht ging gepaard met een hoger kostenplaatje, waardoor het gewone volk deze voorwerpen niet kon betalen. Kortom, het gewone volk dat het meeste moest leren wat goede smaak was, koos uiteindelijk voor de goedkopere industrieel gemaakte voorwerpen. In dit verhaal werd de aanzet gegeven dat goed design, functioneel design is. Met andere woorden design dat weinig of geen ornament

bevat (Trilling, 2001, p. 185-187) (Trilling, 2003, p. 124).

Ornament moest in de negentiende eeuw aan twee vallen ontsnappen; aan de ene kant hebben we deze van eclecticisme en aan de andere kant hebben we deze van het dehumaniseren (machinalisering) van ornament. Dit doet een aantal vragen rijzen.

Allereerst, hoe is het negentiende-eeuwse ornament in de val van eclecticisme en mechanisatie kunnen vallen? Het antwoord hierop vinden we in de tweede helft van de negentiende eeuw, namelijk tussen 1851, het jaar van *The Great Exhibition* in Londen (Trilling, 2003, p. 124).

The Great Exhibition definieerde de Victoriaanse stijl in kunst, handel en technologie. Vele critici vonden deze synthese walgelijk en ze lanceerde een debat over de toekomst van ornament in de industriële maatschappij. Wat begon als een beweging om ornament te hervormen voedde een meer radicale impuls. Een impuls, die later gevonden werd in de stem van Adolf Loos met zijn essay *Ornament und Verbrechen* (1908). Namelijk het verwerpen van ornament (Ibid., p. 125).

De belangrijke kunsthistoricus Pevsner kan ons als beste leiden doorheen de verschillende stijlen en ideeën van de tweede helft van de negentiende eeuw. Met zijn boek *Pioneers of Modern Design* (1936) haalde hij de negentiende eeuw als de voorloper van de twintigste. Om het echte belang van *The Great Exhibition* te begrijpen, is het van belang te beseffen dat het meer was dan een wereldtentoonstelling. De mens heeft twee fundamentele veranderingen meegemaakt in zijn manier van leven. De agrarische revolutie en de industriële revolutie. *The Great Exhibition* vierde niet enkel de overleving van de laatste, het was een symbool van overwinning met als prijs economische sterkte. De tentoonstelling had een enorm succes en vertegenwoordigde een gevarieerde wereld, die was begonnen te 'krimpen' door middel van de nieuwe technologieën. De omvang van de tentoonstelling was universeel, met een politiek doel natuurlijk. De grootste nadruk lag op het

geïndustrialiseerde Westen met de hoop dat andere landen hun waardevolle bronnen aan de voeten van het Verenigd Koninkrijk zouden leggen. Maar de kunstelite had een enorme degout van alle objecten die werden tentoongesteld onder de noemer toegepaste kunsten, machinale kunsten en decoratieve kunsten. Ze varieerden tussen manueel, machinaal en massaal geproduceerd. Maar het waren niet alleen de massa geproduceerde objecten die van slechte kwaliteit waren, ook de manueel gemaakte objecten bezaten slecht ontworpen ornament (Trilling, 2003, p. 129)(Pevsner, 1991, p. 97).

De tweede vraag die rijst is; hoe heeft modern design kunnen ontsnappen van deze vallen aan de hand van de verwerping van ornament? We vinden het antwoord op deze vraag in het essay *Ornament und Verbrechen* (1908) van Adolf Loos. Er bestaat een zekere ironie in de uitdrukking dat Adolf Loos de sleutelfiguur is in de verbanning van ornament. Om te verstaan wat Loos echt wou bereiken en wat hij heeft bereikt, moeten we de lezing *Ornament und Verbrechen* (1908) zien als een document geschreven vanuit een negentiende-eeuws standpunt in plaats van een twintigste-eeuws standpunt (Trilling, 2001, p. 185-189).

Loos was de eerste die zowel theoretisch als in praktijk ornament wegliet, dit heeft vele beïnvloed. Maar zijn invloed was niet direct, Loos heeft met zijn essay het tij niet doen keren in zijn eigen tijd, maar hij definieerde een keerpunt (Trilling, 2003, p. 131).

Wat de titel ook beweert, Loos heeft nooit gezegd dat alle ornament gelijk is aan misdaad. Het was meer een analogie, hij bedoelde dat anachronistisch ornament gelijk was aan misdaad. Loos haalde vooral het economische aspect aan en enkel in deze context vergeleek hij ornament met misdaad. Natuurlijk besprak Loos meerdere facetten zoals esthetiek en praktische implicaties. Maar het succes dat Loos met zijn redevoering had verbergt een grote tegenstrijdigheid, een heerlijke ironie. Loos als architect zwoor het ornament nooit af. Hij deed iets veel origineler, hij vond ornament heruit, het kreeg met een nieuw karakter en een nieuwe richting

voor de twintigste eeuw. Het opgeven van ornament betekende niet het opgeven van genot, het betekende overgaan naar meer gesofisticeerde vormen van genot. De schoonheid van materiaal had geen extra werk nodig en maakte geen directe referentie naar andere voorgaande stijlen (alhoewel we dit ook in twijfel kunnen trekken; Byzantijnse, Romeinse en Japanse stijlen). Natuur werd het ornament van Loos, aangezien de natuurlijke materialen zowel orde en kunstinhoud bevatten. De ontwerpers die er mee werkten deden meer dan alleen de eigenschappen van het materiaal exploiteren, ze creëerden er hun eigen vormen mee. Het modern ornament, al het zit er een zekere contradictie in (Ibid., p. 131-132).

De avant-garde dacht dat Adolf Loos ornamentloos werkte, maar Loos waardeerde ornament evenzeer als een ander. Hij waardeerde het genoeg om het redden van de moderne wereld. Doordat zijn ornament deel was van het bouw materiaal zelf, kon het niet weggedacht worden. Doordat deze nieuwe stijl onafhankelijk was van de ornamentele ambacht, kon het de economische druk van de modernisering overleven, maar het gaf wel een toekomst zonder ambacht in de traditionele zin. Loos gaf het modernisme het enige ornament dat ze konden aanvaarden, één zonder motieven, patronen, beelden en vooral geschiedenis. En alsof dat niet genoeg was gaf Loos een ornament waarvan men geloofde dat het er geen was (Trilling, 2001, p. 194-199) (Trilling, 2003, p. 135-136).

HOOFDSTUK 3 HET MODERNE ORNAMENT



Na verschillende pogingen om de smaak van het volk te hervormen, kwamen er sterke gevoelens tegen de smaak van de middenklasse naar boven bij de kunstelite. Er ontstond een nieuwe strategie, deze hield in, de bestaande waardes te ridiculiseren door ze te inverteren. Het was een directe aanval op de bestaande definitie van schoonheid. Technische vormen werden in de negentiende eeuw genegeerd of verafschuwd, maar nu ging men alles omdraaien. Lelijk werd mooi en mooi werd lelijk, naakte constructie werd als mooi beschouwd. De twintigste eeuw wordt als baanbrekend beschouwd, waarbij de voorgaande eeuwen direct toedragen tot de verdwijning van het ornament. Maar we moeten niet vergeten dat er in de eerste plaats niet gestreden werd tegen alle soorten ornament. De verafschuwing werd naar het meest populaire, het traditionele, historische ornament gericht. Dit zien we terug in de eerste moderne stijlen, nu ook wel pre-modernistisch moderne stijlen genoemd (Brolin, 1985, p. 152,167).

1. PRE-MODERNISTISCH MODERN ORNAMENT

Deze eerste moderne stijl kennen we als de art nouveau (Frankrijk), Jugendstil (Duitsland), Sezessionstil (Oostenrijk) en modernista (Spanje), ze kwam op gang rond 1880 en bleef bestaan tot Wereldoorlog één. Het was een reactie op het bestaande ornament dat gelijk stond aan de slechte smaak van de middenklasse. De originaliteit van deze pre-modernistische moderne stijlen ligt in zijn decoratieve overgave. Deze kwaliteit valt ons vooral op omdat we de strakke lijnen van het modernisme gewoon zijn. Maar wanneer we de stijl bekijken vanaf een decoratief victoriaans standpunt valt ons niet eerst zijn uitbundigheid op, maar het gebrek aan gewicht, massa. Dit gebrek in gewicht kunnen we zien wanneer we de trappenhall in fig. 15 vergelijken met deze in fig. 16. De Engelse ontwerpers introduceerden dus een verandering in aanpak, maar

ornament bleef populair bij alle ontwerpers. De avant-garde ontwerpers wilden verder gaan met hetgeen de Engelse hervormers waren begonnen, het afwijzen van het historische ornament en dit vervangen door een meer abstract, geometrisch ornament (Ibid., 167-168).



Fig. 15. *Saint Pancras Hotel*, George Gilbert Scott, 1873, London (Tripadvisor, 2015)



Fig. 16. *Hotel Tassel*, Victor Horta, 1894 (Richter, 2012)

Er waren onbetwistbare verschillen tussen de uitbundige pre-modernistische moderne stijlen en het modernisme van de jaren 1920-1930. De turbulente curves en rijke modellering van de fin-de-siècle worden omgevormd tot kalme vlakken, organische vormen tot kristallijne geometrie. Tinten met delicate nuances worden dan weer omgevormd tot de primaire kleuren. De modernisten declareerden het traditionele ornament als verouderd. Hoewel we ondertussen weten dat de modernisten in 1920 dezelfde uitgangspunten van Pugin hanteerden als de ontwerpers van de neogotiek. De conclusie die we hieruit kunnen trekken is dat ontwerpers in alle stijlen deze grondregels gebruikten om hun eigen stijlideeën te rationaliseren, in plaats van ze te gebruiken als een methode om de vorm te determineren (Ibid., 169-170).

2. ORNAMENT IN HET MODERNISME

2.1. MODERNISTISCH ORNAMENT

We stellen ons de vraag of het ornament effectief verbannen is geweest in het modernisme. Zoals we weten had de Moderne beweging de intentie om ornament te verbannen. Brolin en Trilling beweren dat men ornament tot zijn minimum heeft beperkt doorheen het modernisme, en nog sterker, dat het modernisme een eigen ornament bezat. In 1924, declareert de Franse architect Robert Mallet-Stevens dat toegepaste decoratie niet langer nodig was, omdat de architect nu met monolithische kubussen kon spelen. In plaats van het gebruik van sculpturale lijstwerken, kan men het volledige huis beeldhouwen en vormgeven. Op deze manier werd het gebouw zelf een ornament. Maar deze perspectieven op moderne stijlen werden niet erkend omdat ornament gebonden bleef aan traditie en ook omdat deze kijk op ornament-verters een beschamend feit aanhaalde: de moderne stijl had een eigen

ornamentsoort (Ibid., p. 195,197,199).

Sceptici zullen zich wel afvragen wat er nu ornamenteel was aan het kale modernisme. Maar we moeten wel in het achterhoofd houden dat, zoals in het eerste hoofdstuk besproken is, onze visie op ornament en decoratie vertroebeld is. We redeneren dat de functionele vormen van het modernisme ornamenteloos zijn, omdat ze gebaseerd zijn op machines en omdat er geen historisch ornament aanwezig is. Maar zoals we in het eerste hoofdstuk zagen is ornament meer dan het historische ornament dat we kennen. De criteria voor beoordeling van ornament en decoratie zijn puur visueel en niet ideologisch (Ibid., p. 189-190).

De misvatting dat het modernisme niet geornamenteerd is, wordt duidelijk wanneer we de bredere definitie van versiering accepteren. Een voorbeeld hiervan zijn de duizenden decoratieve profielen die op de stalen raamprofielen werden geplaatst bij wolkenkrabbers, ze waren onnodig en een nieuwe wijze van toegepaste decoratie met dezelfde bedoeling als het traditionele lijstwerk (Ibid., p. 189-190).



Fig. 17. *Seagram Building*, Ludwig Mies van der Rohe & Philip Johnson, 1958, New York (University Of Edinburgh, 2015)

Ornament overleefde en had zelfs kunnen bloeien in de schaduw van het modernisme, maar dit enkel door zichzelf aan te passen. Het moderne ornament slaagde omdat het zo verschillend was met de voorgaande stijlen. Modernisme geeft de indruk haar rug te keren naar ambacht, maar toch wordt bijvoorbeeld de ambacht van het schetsen niet achtergelaten. Maar door het opgeven van bepaalde ambachten ontstond er wel een discontinuïteit van ervaring en training, wat een neerwaartse spiraal van technische vaardigheden met zich meebracht. Ambacht was niet langer de wijze waarop men zijn wil kon uitdrukken, men zocht nu naar inspiratie in het materiaal en het proces en dit gebaseerd op functionaliteit (Trilling, 2001, p. 187-188).

Het *moderne* ornament komt in de eerste plaats uit materialen gekozen om hun esthetische eigenschappen. Een goed voorbeeld hiervan kunnen we terugvinden in het iconische *Barcelona Paviljoen*, een gebouw van Mies van der Rohe (fig. 18). Het paviljoen wordt gekenmerkt door een veelvuldig gebruik van luxueus aandoende materialen als travertijn, groen marmer en gouden onyx. De onyx- en marmerplaten zijn in openboekvorm, dat wil zeggen haaks op de structuur doorgezaagd en als het ware opengeklapt, op de wanden verwerkt. Zo komen de patronen gespiegeld tevoorschijn (James Trilling, 2001, p. 194,199)(nl.wikipedia.org, 2014).

In de tweede plaats worden vormen niet zomaar gekozen, maar ze zijn met bepaalde bedoelingen ontworpen zodat ze onvoorspelbaarheid suggereren. Materialen worden speciaal gekozen omwille van hun natuurlijke tekening en decoratieve aspect. Gesteenten worden gesplitst en open geplooid en zo worden er gespiegelde patronen gecreëerd. Door deze processen toe te passen op de gekozen materialen ontstaan er 'willekeurige' patronen. Spontaneïteit en willekeur is hetgeen men wil suggereren, alhoewel alles met zeer veel precisie ontworpen wordt. Dit kunnen we ook weer terugvinden in fig. 18. De tekening lijkt willekeurig tot

stand gekomen te zijn, maar de steen en het snijproces zijn precies gekozen omwille van hun esthetische kwaliteiten (Trilling, 2001, p. 194,199).



Fig. 18. *Barcelona Paviljoen*, Ludwig Mies van der Rohe, 1929, Barcelona (Eigen foto)

Maar hoewel de modernisten de drang tot ornamentatie niet onderdrukten maar juist kanaliseerden in non-traditionele manier, leken hun werken niet ornamenteel voor het volk dat de traditionele stijl gewoon was. De modernist veranderde de aard en de schaal van het ornament, benadrukking van gladde brede oppervlakten ten koste van het kleinschalige detail. Waarbij de gladde oppervlakten vreemd genoeg gekoppeld waren aan technische vormen en machines, terwijl deze vaak rommelige oppervlaktes hadden met bouten en pijpleidingen enzovoort. De modernisten hebben de variatie van schaal in ornamentiek van de traditionele stijlen genegeerd, terwijl Brolin net vindt dat deze mengeling van verschillende schalen van ornament de historische gebouwen zowel aantrekkelijk zijn van ver en van dichtbij (Brolin, 1985, p. 195,197,199).

De meeste vreemde vormen waarmee het volk geconfronteerd werd aan het begin van het modernisme zijn pogingen om het verlangen naar verfraaiing te bevredigen, wat geen simpele opdracht was aangezien natuur en traditie verboden territorium waren. Men moest roeien met de riemen die men had, functies en vormen, om de moderne doos interessant te maken. Men maakte gebruik van onnodig lange overspanningen, lange ramen, overkragingen, schaduwlijsten etc. De effecten hiervan waren ornamenteel maar bevredigde het volk niet. (Ibid., p. 214, 220)

2.2. HET ORNAMENT VAN LOOS

We kennen allemaal moderne architectuur, functionalisme speelt de hoofdrol in een ontwerp. Toch heeft Loos de weg vrijgemaakt voor ornament in het modernisme. Loos 's ornament ontstaat vanuit het materiaal. Dit zorgt ervoor dat het ornament geen vooraf bepaalde motieven of patronen bevat, wat het ornament

per definitie authentiek maakt. Voor de eerste keer in de westerse kunstgeschiedenis ontstaat er een ornament vrij van valsheid. Deze valsheid was al millennia lang de grote vijand van ornament. Loos' s ornament is natuurlijk en spontaan. Natuurlijk, omdat het de schoonheden van de natuurlijke materialen benadrukt. En spontaan, door de minimale tussenkomst van de mens. Slechts enkele processen worden toegepast om een schoonheid te ontdekken die het materiaal al bezat (Trilling, 2003, p. 211-212).

Op het einde van de negentiende eeuw waren er slechts twee oplossingen voorhanden voor het hele debat rond ornament. Een eerste was ornament te hervormen, zodat het mee kon met de veranderingen in de schilderkunst. De schilderkunst werd namelijk abstracter, een abstractie die niet te vergelijken viel met de abstractie van ornament op dat moment. Ornament moest meer en meer onbepaald en spontaan worden. De tweede oplossing was ornament verwijderen. Het antwoord van de modernisten was beide oplossingen te combineren (Ibid., p. 217).

We kunnen het beste het ornament van Loos uitleggen aan de hand van een voorbeeld. Slechts een jaar na het schrijven van *Ornament und Verbrechen* (1908) begon Loos aan een belangrijke opdracht, een residentieel gebouw met een commerciële plint. Het gebouw zou op het Michaelerplatz in Wenen komen en is nu beter bekend als het Looshaus (fig. 19)

Het Looshaus was de eerste praktische uitvoering van Loos' s theorie. Het ontwerp en de constructie ervan namen twee jaar in beslag. De burgerlijke instanties hadden veel problemen met Loos' s ontwerp, vooral de gevel zorgde voor veel rebellie. Dit leidde tot de bekende compromis van de bloembakken aan de ramen. Het gebouw bevond zich aan een groot open plein, wat maakte dat het gebouw erg publiek was. Loos hield daarom niet enkel rekening met de wensen van de klant, maar ook met die van de stad Wenen en zijn volk.



Fig. 19. Looshaus, Adolf Loos, 1909, Wenen (Laurberg, 2013)

Het uiteindelijke ontwerp is niet enkel visueel elegant, maar vooral elegant in de manier waarop het de vraag voor publieke architectuur en de verwerping van ornament verzoent. De marmeren bekleding en kolommen trekken de aandacht, ze delen de gevel op in visueel handelbare delen en introduceren een rijkdom van natuurlijke patronen. Dit alles met geen ander doel dan visueel genot. Met andere woorden de marmeren elementen doen alles wat we van ornament verwachten, we kunnen het geaderde marmer dus zien als een equivalent van het traditionele ornament.

Het marmer als ornament werkte. De instanties hadden geen problemen met het onderste deel van het gebouw. Ze keurden voornamelijk de soberheid van de andere vier verdiepingen af. Men begreep niet dat deze soberheid nodig was om het marmer tot zijn recht te laten komen. Het geaderde marmer kon slechts functioneren als ornament op zich, wanneer het de enige versiering

was op het gebouw. Daarom koos Loos voor een minimum aan detaillering. Hij zorgde ervoor dat het marmer zoveel mogelijk in gelijke ononderbroken vlakken werd aangebracht, zo kon het marmer op zich de aandacht van de toeschouwer stelen. Hij liet zien dat er niet veel meer nodig was. Het kant en klare ornament had niet alleen esthetische, maar vooral ook economische kracht. Loos bood de ontwerpers een ornament aan zonder motieven, valsheid en geschiedenis, maar bovenal een ornament zonder onnodige arbeid.

Loos hield zich niet aan de regels die hij predikte. *"Sprekend is het voorbeeld van het Looshaus in Wenen waar de kolommen dragend lijken, wat weer tegengesproken wordt door het 'tegendraads' gebruikte marmer. De nerven zijn verticaal georiënteerd - Loos vond dat mooier - wat ervoor zorgt dat zo'n kolom geen krachten kan opnemen; het is enkel bekleding. Achter deze bekleding bevinden zich gigantische portalen die de werkelijke constructievormen"* (Markgijsbers.com, 2013). De vier kolommen op de gevel van het Looshaus zijn dus puur decoratief. Ze dragen geen enkel gewicht, maar toch zijn ze volledig uit marmer vervaardigd. Dit is in tegenspraak met het economisch model dat hij voor ogen had. Maar Loos moest deze kolommen uit vol marmer maken, omdat hij ze uit een stuk wou. De gelegenheid gerechtigde natuurlijk de extravagantie in Loos' ontwerp. Het ontwerp als geheel was economisch, maar Loos moest tegelijkertijd voorkomen dat het ontwerp er goedkoop uitzag.

Wanneer we het onderste deel van de façade bekijken, zien we een duidelijke gelijkenis met de Griekse tempels. Door deze verwijzing naar het verleden, had Loos een argumentering achter de hand voor iedereen die beweerde dat hij de geschiedenis negeerde. Trilling gaat nog verder, hij zegt dat de kolommen misschien niet letterlijk dragend zijn, maar symbolisch dragen ze heel het ontwerp. Hoewel het elegante onderste gedeelte erg sober is, moeten we niet vergeten dat dit het gedecoreerde deel van de façade is. Om

zeker te zijn dat het publiek dit ook kon zien, moest het bovenste gedeelte nog soberder worden. Het contact tussen het onderste en bovenste gedeelte van de façade zorgt ervoor dat het marmer de hoofdrol krijgt en niet verstoort wordt als ornament. De gevel straalt soberheid en tegelijkertijd luxe en spontaniteit uit. Deze luxe en spontaniteit in het ontwerp, zijn niet langer meer het werk van de ontwerper, maar van het materiaal zelf.

HOOFDSTUK 4
ORNAMENT
NA HET MODERNISME



In de laatste twee hoofdstukken onderzoeken we vooral het laatste deel van mijn onderzoeksvraag. Namelijk hoe heeft de architectuur de radicale breuk van het modernisme met het verleden kritisch verwerkt. Het modernisme is stilaan aan het uitsterven, de grootste aanwijzing hiervan is dat het terug aanvaardbaar is om naar het verleden te kijken. Het modernisme maakte de ontwerper vrij van het verleden, maar sloot de ontwerper tegelijkertijd weer opnieuw op tussen de tralies van strenge regels. Deze evolutie naar meer vrijheid hebben we vooral te danken aan het werk van Robert Venturi. Daarom starten we dus ook bij het postmodernisme dat de gesloten deuren van het modernisme terug opende (Brolin, 1985, p.223).

1. VAN DE SIMPLICITEIT VAN HET MODERNISME NAAR COMPLEXITEIT VAN HET POSTMODERNISME

In *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) stelde Venturi voor dat de simpele, uniforme oplossingen moesten vervangen worden door complexe en geïndividualiseerde oplossingen specifiek voor het gebouw. Dit omdat het leven nu eenmaal een complex gegeven is. Het denkbeeld dat het verleden een bron kan zijn voor nieuwe inspiratie, had nooit kunnen ontstaan zonder het werk van Venturi. . Ook Rossi draagt bij in het accepteren van het verleden. In *L'architettura della città* (1966) betoogde hij dat architectuur, in de loop van de geschiedenis, bepaalde constante vormen en ideeën heeft ontwikkeld. Deze constanten zijn standaard typologieën in het collectieve geheugen die verder gaan dan de reikwijdte van de stijl en trends. Rossi zag de moderne stad als een "artefact" van deze architectonische constanten. In plaats van deze constanten te verstoren met schokkende nieuwe, individualistische architectuur, vond Rossi dat architecten de context van een stad en haar architectuur moesten respecteren. Rossi verwierp aspecten

van het modernisme en gebruikt aspecten van historische stijlen. Maar deze regels van het modernisme doorbreken ging zonder slag of stoot. Het zorgde in het begin van het postmodernisme voor een aantal raar ogende gebouwen. Maar zelfs veertig jaar na het uitbrengen van zijn *Complexity* houdt men nog steeds vast aan een groot deel van de principes van het modernisme zonder ze echt te begrijpen. De zoektocht naar een nieuw ornament was nog steeds moeilijk. De ambacht van ornament kan namelijk niet zomaar overgenomen worden maar wordt het beste aangeleerd door een meester met ervaring. En door het modernisme is de cirkel van het overgaan van kennis van meester naar leerling doorbroken, daarom zijn we deze ambacht verloren (Ibid., p. 224-225).

Het ornament dat zeer typerend is voor Venturi is het gebruiken van het conventionele ornament op een onconventionele manier. Het ornament lijkt bijna juist door zijn onhandige plaatsing. Venturi benadrukt ook het belang van de populaire smaak als rol in het ontwerp. Daarom start Venturi het bij het middelmatige, wat hij daarna verfiijnd zodat het zich een stap of twee boven het ordinaire straatbeeld bevindt. Venturi omarmde deze pas herontdekte geschiedenis met enige voorzichtigheid. De voorzichtige aanpak was waarschijnlijk te danken aan Venturi's omgeving. Zijn collega's hingen nog steeds vast aan de eeuwenoude ideologie, die zei dat teruggrijpen naar geschiedenis gelijk was aan kopiëren. Dit laatste deed afbreuk aan Kants eerste regel van het genie. (Brolin, 1985, p. 227-228-229)

Maar dit wil niet zeggen dat het modernisme geen afdruk heeft achtergelaten op het postmodernisme. Venturi's werk ontmaskert de naïeve modernistische uitdrukking van functie door middel van simpliciteit, terwijl hij met dezelfde uitleg complexiteit bepleit: *"the architectural complexities and distortions inside are reflected outside."* (Venturi, 2011, p. 118) Maar ook het bekende *"spirit of our times"* werd overgenomen als onderbouwing voor zijn uitspraken. De nood om te shockeren en vreemd genoeg ook de

vooringenomenheid tegen conventionele smaak, verbinden het modernisme eveneens met het postmodernisme. Maar Venturi's hergebruik van deze principes was irrelevant voor zijn werk, het was slechts een methode om zijn nieuwe stijlkeuze te onderbouwen en te verkopen aan het publiek, zoals men dat met andere stijlen al jaren voor hem deed (Ibid., p. 231-232).

Het is verleidelijk te beweren dat de revolte tegen het modernisme er gekomen is doordat na 1920 het modernisme de conventionele stijl was. En net zoals het modernisme het voor hen deed, moest er gestreden worden tegen de conventionele stijl. Deze opvatting klopt echter niet helemaal, het succes van het modernisme was gelimiteerd tot de zakelijke en commerciële wereld. De focus van de aanval was niet langer de middenklasse, omdat de stijlen hun niche in de zakelijke en commerciële wereld vonden. Men ging nu ontwerpen voor de kunstelite, die wel een hogere prijs wou betalen voor design en open stonden voor nieuwigheden en originaliteit (Ibid., p. 232).

2. HARMONIE TUSSEN OUD EN NIEUW

Het is jammer dat de terugkeer van het ornament verbonden wordt met het postmodernisme, omwille van het feit dat er geen herkenbare gelijkaardige manier van ornamentatie is zoals men in de voorgaande stijlen wel had. De echte waarde van het postmodernisme ligt in het openen van een deur die voor de modernisten werd dichtgegooid, decoratie en ornamentatie (Ibid, p. 232).

Het modernisme had door zijn angst voor het verleden en de last van de originaliteit een erg grote invloed op elke stad waarmee ze in contact kwam. Maar door de herontdekte vrijheid van het postmodernisme, is het terug mogelijk geworden gebouwen met hun omgeving te verenigen. De gebouwen werden terug gevoelig

voor de context rondom hun en keerden er niet agressief hun rug naartoe. Het gebruik van ornament heeft doorheen de geschiedenis een grote bijdrage geleverd in deze zoektocht naar harmonie tussen context en gebouw. Jammer genoeg zijn we door de breuk van het modernisme de fijngevoeligheid hiervoor verloren. (Brolin, 1985, p. 234-237)

Deze fijngevoeligheid zal waarschijnlijk terugkomen nu men het ornament terug heeft ontdekt. De enige valkuil is de zoektocht naar een ornament van onze tijd, met andere woorden een stijl waarvan de ontwerpers houden. Nog een obstakel is de wereld van designer-architecten. En omdat gebouwen niet gesigineerd worden is het nodig een eigen kenmerkende stijl te ontwikkelen als merknaam. Deze visuele handtekening onderdrukt vaak de samenhang met de omgeving. Een voorbeeld hiervan is de architectuur van Zaha Hadid. Haar gebouwen zijn enorm herkenbaar en keren door de opvallende stijl vaak hun rug toe naar de context. In Fig. 20 zien we het ontwerp van Zaha Hadid Architects voor het Havenhuis in Antwerpen. Er is gekozen voor een contrast tussen oud en nieuw, waarin het nieuwere gedeelte overheerst. Mijn persoonlijke voorkeur gaat uit naar een meer subtieler contrast tussen oud en nieuw.



Fig. 20. *Havenhuis*, Zaha Hadid Architects, 2015, Antwerpen (Van Cauwelaert, 2012)

Door de drang naar originaliteit, voortgevloeid uit Kants geschriften, ontstond er dus een destructieve gedrevenheid voor persoonlijke expressie. Er is terug hoop voor de terugkeer van het ornament wanneer we deze drang van ons afschudden. De ontwerpers zullen in een nieuwe wereld stappen waarin openheid en flexibiliteit een troef zijn (Brolin, 1985, p.239).

3. LENEN IN TEGENSTELLING TOT KOPIËREN

In de meeste kunstkringen werd lenen nog altijd negatief bekeken en dit zelfs een generatie nadat Venturi het moderne taboe doorbrak. We moeten onder lenen natuurlijk niet het revivalisme verstaan, het lenen dat hier wordt aangehaald is te vergelijken met bijvoorbeeld de gotiek die zijn voorkomen veel te danken heeft aan de romaanse architectuur. En toch verschillen beide stijlen enorm van elkaar (Ibid., p.244).

Het lenen begon pas in een negatief daglicht te komen van de negentiende eeuw. Er ontstond wrevel tussen de traditionele lenende aanpak en de nieuwe vraag naar originaliteit. Eerst zeiden de ontwerpers dat men het verleden moest nastreven in plaats van te kopiëren. Maar later verklaarde men, na het falen van het vorige, dat geschiedenis irrelevant was. Het modernisme is ook nooit gestopt met lenen, ze begonnen te lenen van een andere bron, namelijk van machines en technologie, maar ook niet te vergeten van elkaar (Ibid., p. 261).

De betovering van de vrijheid gegeven door Kants definitie van de kunstenaar stigmatiseerde de leentraditie. Van zodra men sprak over originaliteit als belangrijkste karakteristiek van de kunstenaar, was de continue strijd naar het nieuwe begonnen.

Brolin haalt aan dat het belangrijk is dat we de definitie van creativiteit zouden aanpassen, als we het ornament ooit nog willen omarmen. Studenten worden nog steeds gehinderd, door de vraag naar originaliteit, de volledige visuele wereld in zich op te nemen als inspiratie bron. De ontwerper is nog steeds gebonden aan het strikte modernistische pallet, wanneer men dit pallet zou loslaten, door zoals eerder gezegd de drang naar originaliteit te beperken, dan zou de ontwerper zich een stuk vrijer voelen. We moeten ook niet vergeten dat de historische stijlen in hun tijd nieuw waren, maar toch met een dunne draad verbonden waren aan een vorige stijl (Ibid., p. 265).

HOOFDSTUK 5
ORNAMENT IN
HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR



Het postmodernisme heeft de deur geopend om historisch ornament terug te gebruiken in de toegepaste kunst en architectuur. In dit deel gaan we vooral in op het laatste, namelijk architectuur. We stellen ons de vraag hoe ornament na het modernisme en postmodernisme verder is geëvolueerd tot de dag van vandaag. Hebben we de vrijheden van het postmodernisme omarmd en durven we opnieuw experimenteren met ornament?

De bronnen die ik raadpleegde doorheen mijn scriptie, waaronder de boeken van James Trilling en Brent C. Brolin, gingen niet verder dan het verwelkomen van ornament in het begin van het postmodernisme. Hedendaagse toepassingen van ornament werden niet meer besproken. Toch ben ik ervan overtuigd dat ontwerpers van deze tijd met steeds meer vertrouwen ornament gebruiken, soms zonder het zelf te beseffen. Aan de hand van voorbeelden wil ik verder gaan op het theoretische elan van Brolin en Trilling. We starten ons verhaal bij de vraag hoe hedendaagse architectuur omgaat met historisch ornament. Met andere woorden ornament uit de reeds gebouwde context. Toepassingen hiervan vinden we bij renovaties, herbestemmingen en bijbouwen van bestaande gebouwen. Vervolgens gaan we de verschillende soorten ornament bespreken die het meest worden toegepast in hedendaagse architectuur. Ten slotte eindigen we met ornament als deel van een concept, waarin we onderzoeken of men het nog steeds noodzakelijk acht een goede verantwoording te hebben bij het gebruik van ornament.

1. HOE GAAT HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR OM MET ZIJN HISTORISCH ORNAMENTEERDE CONTEXT?

De term historisch ornament hebben we reeds vaker zien terugkomen in deze scriptie. Onder historisch ornament versta ik voornamelijk ornament dat zijn oorsprong vindt voor het modernisme, met andere

woorden traditioneel ornament. Het wordt onder meer toegepast op pilaren, kapitelen, consoles, friezen, kroonlijsten, korbelen, trappen, lambriseringen, deuren enzovoort. De vorm van het traditioneel ornament wordt gekenmerkt door stilering, symmetrie en herhaling van een motief. De motieven bestaan vooral uit door de mens ontworpen geometrische motieven en verschillende natuurvormen (zie fig. 21)(nl.wikipedia.org, 2015)

Wanneer we echter op zoek gaan naar de nieuwste architecturale verwezenlijkingen in jaarboeken en op architectuursites, zien we weinig of nooit het historisch ornament zoals het vroeger was terugkeren. Daarom ben ik specifiek op zoek gegaan naar renovatieprojecten en herbestemmingsprojecten, want veel van deze oudere gebouwen bezitten natuurlijk ornament. De vraag die hier rijst is: hoe gaat men bij renovaties of herbestemmingen in hedendaagse architectuur om met historisch ornament op bestaande gebouwen?



Fig. 21. *Acanthus-ornament*, onbekend, Nordisk familjebok (Wikipedia, 2007)

1.1. SOBERHEID TEN OPZICHTE VAN HET BESTAANDE

Het eerste voorbeeld dat ik wil bespreken is het project *Temple of Diana* van José María Sánchez García (zie fig. 22). Het project is gelegen aan de Tempel van Diana in Merida, Spanje, waar vroeger het forum, oftewel het centrum van de stad gelegen was. De enige overblijfselen hiervan zijn de ruïnes van de tempel van Diana. De bedoeling van het project is de bestaande ruïne te omarmen om zo een beter zicht te krijgen op de verschillende delen van de tempel zonder hem te betreden. Het project ziet er strak en ornamentloos uit, maar ik koos dit project omwille van zijn toepassing van Loos' ornament zoals we in hoofdstuk drie zagen.



Fig. 22. *Temple of Diana*, José María Sánchez García, 2011, Spanje (Halbe, 2012)

We moeten de tempel en het project van José María Sánchez García zien als een geheel, beide delen vullen mekaar aan. Loos benadrukte het sobere marmer van het *Looshaus* als ornament door het bovenste gedeelte van dit gebouw nog soberder te maken. Deze manier van denken wordt hier ook toegepast. Antieke architectuur,

was rationele architectuur, logisch opgebouwd door symmetrie en geometrische vormen, dit brengt een zekere soberheid met zich mee. De tempel is nu slechts een ruïne, de kleuren en het gedetailleerde ornament van vroeger zijn verloren gegaan. We kunnen nog enkel de ruwe materialen zien, ook dit zorgt voor een zekere soberheid. In het nieuwe gedeelte van het project Diana wordt ook gestreefd naar een zo groot mogelijke soberheid. Op deze manier wordt de bestaande tempel het ornament van de site. De architect gebruik expliciet dezelfde tonaliteit van het bestaande materiaal waaruit de tempel is opgebouwd. Op deze manier wordt de aandacht van de kijker niet afgeleid van de hoofdrolspeler van deze site, de tempel.



Fig. 23. *Pombal Castle's Visitor Centre*, COMOCO, 2014, Portugal (Guerra, 2014)

Dit is een strategie die veel wordt toegepast wanneer het gaat om beschermde monumenten of gebouwen met een zekere culturele waarde. Er wordt gekozen voor een grote soberheid in de nieuwe delen om ze de bestaande gebouwen voldoende tot hun recht te laten komen. Dit kan door middel van grote ingrepen zoals in het project *Temple of Diana*, maar het kan ook door kleinere interventies zoals in fig. 23. In fig. 24 zien we de renovatie van de ruïne van *Astley Castle* door Witherford Watson Mann Architects. Ook hier wordt gekozen voor een grote soberheid. Er is een duidelijk onderscheid tussen de nieuwe en oude stukken omwille van deze soberheid, maar toch vullen beide delen elkaar aan. Er werd verder gewerkt op hetgeen er reeds was, zonder dat het oude een compromis moest maken voor het nieuwe.



Fig. 24. *Astley Castle*, Witherford Watson Mann Architects, 2012, Engeland (Enpundit, n.d.)

1.2. CONTRASTEREN MET HET BESTAANDE

Van soberheid en complementariteit gaan we in dit deel over naar contrast. In de volgende projecten werd er bewust gekozen voor een groot contrast tussen het bestaande geornamenteerde gebouw en het nieuwe. Het eerste project dat ik ga bespreken is *Saint Roch-de-l'Achigan City Hall* van Affleck de la Riva architects. Het project bevindt zich in Canada en bestaat uit de renovatie van een historisch kloostergebouw. Deze renovatie doen ze aan de hand van een grondige restoratie van het bestaande gebouw en een toevoeging van een nieuw gedeelte, zoals we kunnen zien in fig. 25. Hier gaat het echter niet om een subtiele toevoeging, er is een duidelijk contrast tussen oud en nieuw.



Fig. 25. Saint Roch-de-l'Achigan City Hall, Affleck de la Riva architects, 2014, Canada (Cramer, 2014)

Op het eerste gezicht lijkt het tweede deel niets te maken te hebben met het bestaande, maar de architect probeert beide delen toch aan mekaar te koppelen door middel van het lenen van elementen. Hiermee bedoel ik het lenen van onder andere materialen. De gevelbekleding van het nieuwe gedeelte is in hetzelfde materiaal verwezenlijkt als het dak van het bestaande. Dit lenen leerden we opnieuw uit het postmodernisme zoals beschreven in hoofdstuk vier. Het gaat hier om het lenen van een element en er een eigen toets aan geven, zonder het zomaar te kopiëren. Of het lenen van één materiaal in dit ontwerp voldoende is om beide delen te verbinden, laten we ter zijde. De hoofdzaak is hier dat men ervoor kiest te contrasteren met het bestaande, men negeert als het ware het bestaande ornament. Dit zagen we eerder ook in fig. 20, *het Havenhuis* van Zaha Hadid. Het verschil met dit project is dat men hier tegelijkertijd zoekt naar een bindend middel, namelijk het materiaal. En dit spelen met louter materiaal leerde we dan weer uit het modernisme.

Het project van Zaha Hadid en dat van Affleck de la Riva architects zijn volgens mij twee minder geslaagde projecten. De schoonheid van het oude gedeelte gaat verloren door het zware contrast met nieuwe. Werken met contrast is niet altijd even simpel aangezien beide delen steeds tot hun recht moeten komen. Ik ben dus verder op zoek gegaan naar een meer geslaagd project. Het is een project geworden van eigen bodem. *C-mine* in Genk. In fig. 26 zien we duidelijk het contrast tussen het oude mijngebouw, links, en een nieuwer deel ontworpen door 51n4e, rechts. Er is een afstand gecreëerd tussen beide delen, waardoor beide delen bij wijze van spreken kunnen ademen. Hoewel de materialen erg verschillen, zien we toch een eenheid. Dit komt mede door de plint op het gelijkvloers, met dezelfde tint als het bestaande mijngebouw, die beide delen met elkaar verbindt. Een andere reden waarom beide delen toch een eenheid vormen is de regelmaat die we terug kunnen vinden in beide gevels. Er worden hier dus ook elementen uit het

bestaande overgenomen en herdacht om zo een zekere balans te vinden tussen oud en nieuw.



Fig. 26. *C-mine*, 51n4e, 2010, Genk (51n4e, 2010)

1.3. ORNAMENTATIE OVERNEMEN VAN HET BESTAANDE

Tenslotte bekijken we hoe men traditioneel ornament uit de context kan overnemen in een nieuw ontwerp. Dit gebeurt nooit letterlijk, maar het ornament wordt overgenomen en er wordt een eigen draai aan gegeven. Als voorbeeld toon ik het project, *Burj Doha* in Qatar. Atelier Jean Nouvel nam de alom bekende typologieën van het Midden-Oosten over, herdacht en bracht ze in een nieuwe eigentijdse manier. Niet alleen lijkt de bovenkant van de wolkenkrabber op het bolle dak van een traditionele moskee (zie fig. 27), maar ook het gebruikte ornament op de gevel is afgeleid van een traditionele typologie (zie fig. 28, 29).



Fig. 27. *Burj Doha*, Atelier Jean Nouvel, 2010, Qatar (Garrido, 2010)

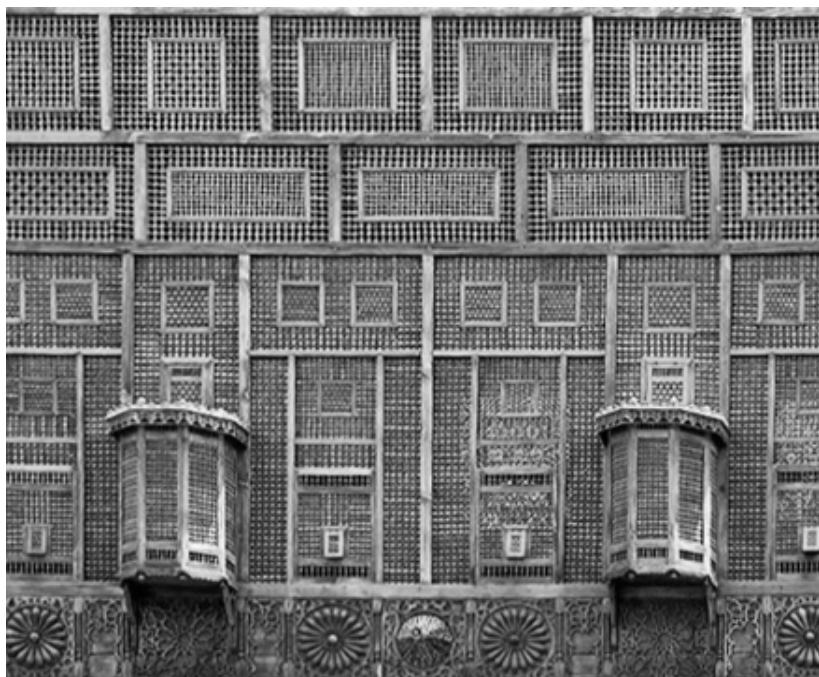
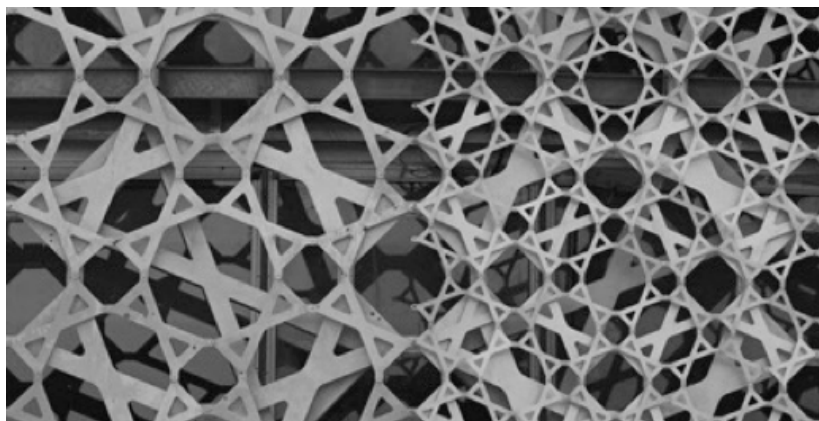


Fig. 28. *Burj Doha*, Atelier Jean Nouvel, 2010, Qatar (Garrido, 2010)

Fig. 29. *Detail of mashrabiya Maison es Suhaymi*, Cairo, Egypt (Ducher, 2014)

1.4. LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO

Om dit eerste deel af te sluiten wil ik graag een eigen project bespreken. In het eerste masterjaar moest ik een ontwerp maken voor het operaplein in Antwerpen. Ik koos ervoor om de opera uit te breiden met een enkele extra functie. Het nieuwe operagebouw zou een openluchttheater, restaurant, workshop- en tentoonstellingsruimtes herbergen. *De Vlaamse Opera* onderscheidt zich door een beaux-arts-architectuur die zijn oorsprong vindt in Parijs, de stijl is in overeenstemming met de representatieve functie en feestelijke allure van het gebouw. Deze architecturale stijl draagt ook veel ornament, dit maakt het niet even simpel om een gebouw te ontwerpen dat de schoonheid van het bestaande gebouw niet zou belemmeren. Ik koos om het gebouw vorm te geven als een halve bol, die in de grond is geduwd en gekanteld is richting het opera gebouw. Het nieuwe operagebouw is op een sobere manier geplaatst lang het bestaande. Ik hanteerde alzo de eerste methode die ik eerder besprak. (Inventaris Onroerend Erfgoed, 2015)

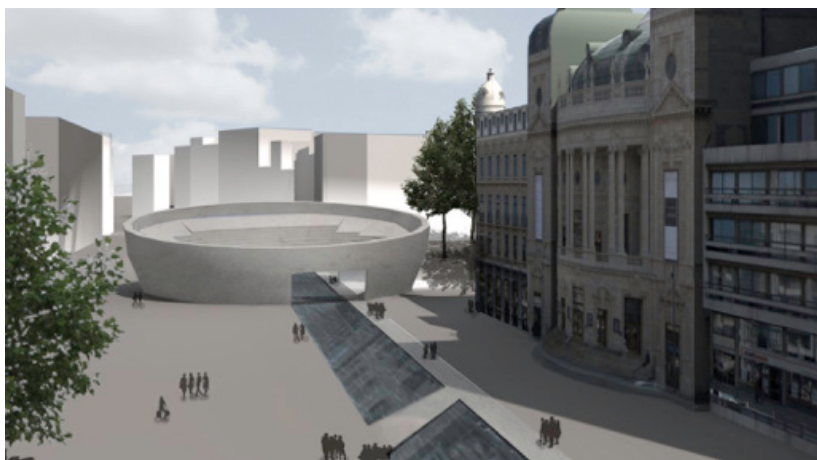


Fig. 30. *Opera globe*, Marie Frioni, 2014, België (Eigen beeld)

Ik koos voor een kale betonnen structuur en probeerde het gebouw laag te houden. Het openluchttheater op het dak is gekanteld richting het oude operagebouw, wat ervoor zorgt dat elke opvoering een prachtige achtergrond krijgt. Het kale beton van het nieuwe gebouw staat in contrast met de sterk geornamenteerde Vlaamse Opera, maar ik probeerde met dit ontwerp beide gebouwen tot hun recht te laten komen en daarom koos ik soberheid ten opzicht van het bestaande.

2. SOORTEN ORNAMENT IN HEDENDAAGSE ARCHITECTUUR

Zoals eerder gezegd opende het postmodernisme de deur voor de toepassing van ornament in architectuur. We mogen en durven terug experimenteren met historisch ornament, maar we moeten niet vergeten dat het moderne ornament nog steeds een impact heeft op onze ontwerpen van vandaag. We leerden een aantal belangrijke lessen uit het modernisme, één daarvan is het appreciëren van materialen als ornament op zich. Vooraleer we hierop verder gaan bespreek ik eerst hoe historisch ornament zich terug een weg baant in de hedendaagse architectuur.

2.1. HISTORISCH ORNAMENT EN PATRONEN

We zagen eerder bij de *Burj Doha* dat hedendaagse architectuur historisch ornament terug gebruikt, maar er een eigen draai aan geeft. Dit kan ornament zijn dat de ontwerper onder meer haalt uit zijn fysieke context of uit de functie van het ontwerp. Zoals in fig. 31 en 32, de universiteitsbibliotheek van Utrecht. Zowel de buitengevel als de elementen binnen krijgen een papyrusprint, die verwijst naar het papier van de boeken.

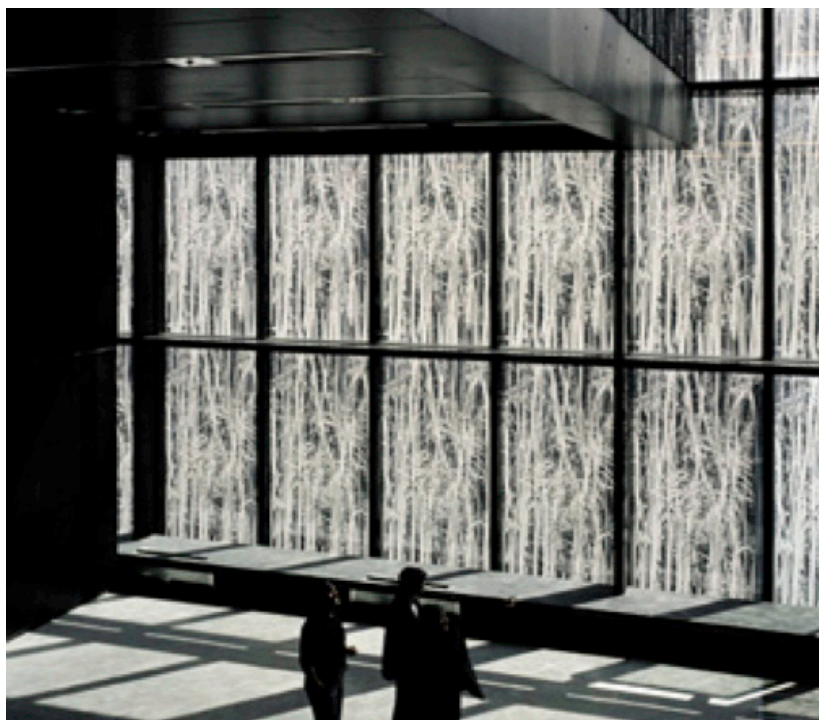


Fig. 31. *Universiteitsbibliotheek Utrecht*, Wiel Arets, 2004, Utrecht (NOE, n.d.)

Fig. 32. *Universiteitsbibliotheek Utrecht*, Wiel Arets, 2004, Utrecht (De Standaard, 2005)

De soberheid die we kenden vanuit het modernisme laat nog steeds een indruk na op onze ontwerpen vandaag. Er wordt vaak gekozen voor slechts één materiaal dat een speciale verwerking krijgt. Bijvoorbeeld het toevoegen van een print door middel van folie over het glas zoals in het voorbeeld hierboven. Zo gaat men telkens op zoek naar een nieuwe originele methode om het patroon aan te brengen. De patronen van vroeger worden herdacht, geabstraheerd, of parametrisch ontworpen. Toch blijft er nog steeds plaats voor het vrij traditionele motief (zie fig. 33). In dit voorbeeld ontstaat een vrij traditioneel gekruld motief doormiddel van perforatie van corten-staal.

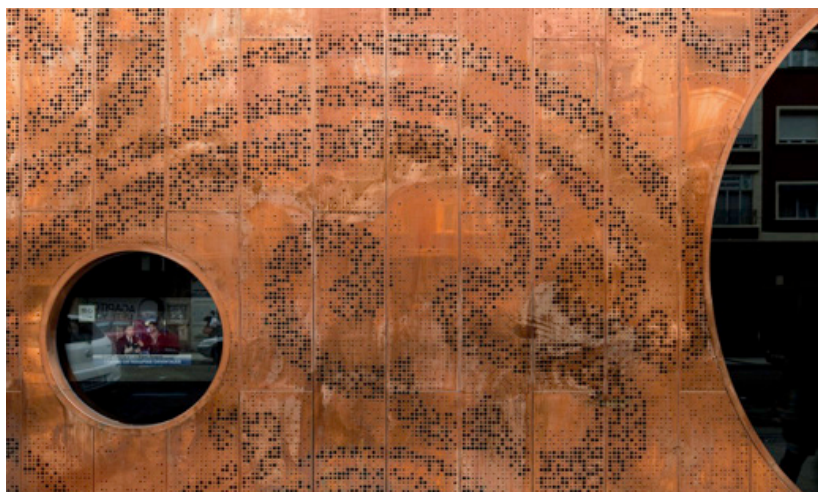


Fig. 33. *LIANG XIN Oriental Therapy Center*, Magén Arquitectos, 2015, Spanje (Pegenaute, 2015)

Patronen maken terug hun intrede in de architectuur. Patronen worden toegepast op verschillende elementen van het gebouw, vooral de gevel wordt vaak gehuld met patronen. De esthetische samenstelling van gebouwen is onderzocht op verschillende manieren doorheen de geschiedenis. In de twintigste eeuw gebruikt

modernisme transparantie om tot een 'directe' vertegenwoordiging van het interieur, de structuur en het programma te komen. Maar recente veranderingen in de architectuur hebben er voor gezorgd dat het gebruik van letterlijke transparantie achterhaald is geworden. Dit alles brengt een nieuwe een nieuwe discussie opgang over de expressie van de gebouwen. (Moussavi & Kubo, 2006, p. 416)

Een van deze veranderingen is het groeiend aantal typologieën die 'blanco' zijn. Onder andere, warenhuizen, winkelcentra, cinema-complexen, bibliotheken, enzovoorts, allemaal gebouwen die geen expliciete relatie tussen binnen en buiten vereisen. De hedendaagse technologie zorgt er dan ook nog voor dat deze complexe gebouwen een groot aantal afgesloten ruimtes met zich mee brengen. Onder meer technische ruimten, opslagruimten, en serverruimten vergroten de omvang van deze gebouwen. (Ibid., p. 416)

Daarnaast wordt de rol van de architect steeds meer gespecialiseerd in het ontwerpen van een buitenmantel, waarbij het interieur door andere ontwerpers wordt ontworpen. Dit laatste zien we vooral terugkomen in het geval van ontwerpen voor promotoren, de architect ontwerpt woningen waarvan de huurders nog niet bekend zijn bij aanvang van het project. (Ibid., p. 416)

Nieuwe milieuvoorschriften, ontworpen om een grotere energie-efficiëntie te bereiken, dragen verder bij aan het feit dat transparantie achterhaald is. Glas alleen is niet in staat om te kunnen voldoen aan alle nieuwe milieueisen Het moet dus verbeterd worden door te werken met verschillende lagen of door op bepaalde gebieden de opaciteit te verhogen. (Ibid., p. 416)

In al deze gevallen moet de architect het gebouw een uitdrukking geven die vaak onafhankelijk is van het interieur, maar tegelijkertijd bijdraagt aan de stedelijke omgeving. De architect kan zich nu focussen op de synergie tussen binnen en buiten, met andere woorden hij moet een schil ontwerpen die aan al deze nieuwe eisen zal voldoen. Dit verandert de expressie van gebouwen radicaal.

Het is duidelijk dat in een multiculturele samenleving maatschappij symbolische communicatie moeilijk wordt, daarom wordt er vaak gekozen voor een geornamenteerde schil. (Ibid., p. 417)

De schil, de gevel van een gebouw is dus een erg belangrijk deel geworden van het ontwerp. Namelijk omdat het de façade is naar zijn stedelijke omgeving, maar ook omdat het hetgene is wat binnen en buiten van elkaar scheidt en dus moet voldoen aan de eisen om weer, wind en zelfs overmatige zon buiten te houden. Deze soort van ornamenteren is alomtegenwoordig in de hedendaagse architectuur. Architecten proberen de toeschouwer te verbazen met hun nieuwe en unieke ideeën. Deze patronen op de schil variëren van geometrisch tot organisch.

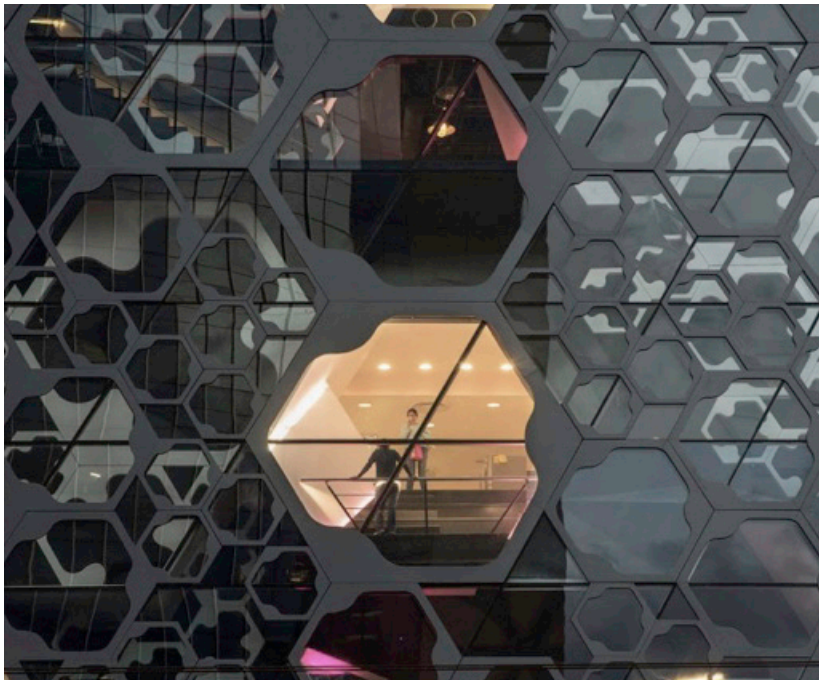


Fig. 34. *Liverpool Insurgentes Department Store*, Rojkind Arquitectos, 2010, Liverpool (Navarro, 2014)

In het project *Liverpool Insurgentes Department Store* van Rojkind Arquitectos zien we dat er veel aandacht werd besteed tussen de synergie tussen binnen en buiten (zie fig. 34, 35). Door de opening van een nieuw metrostation op de hoek van de site en de daaropvolgende stijging van voetgangersverkeer, werd het duidelijk dat het typische gesloten retail *big-box-model* niet zou voldoen. De ontwerpers gingen op zoek naar een nieuwe identiteit voor de bestaande winkelgevel. Ze stellen voor om het gebouw te voorzien van een permeabele en geanimeerde envelop waar binnen activiteiten kunnen gebeuren die tegelijkertijd een interactie aangaan met de stedelijke activiteit. Een *deep-wall*-systeem waar nieuwe programmatische opties kunnen verkend worden. De schil vervaagt de grens tussen binnen en buiten en geeft de gebruiker en passant een meer interactieve ervaring.

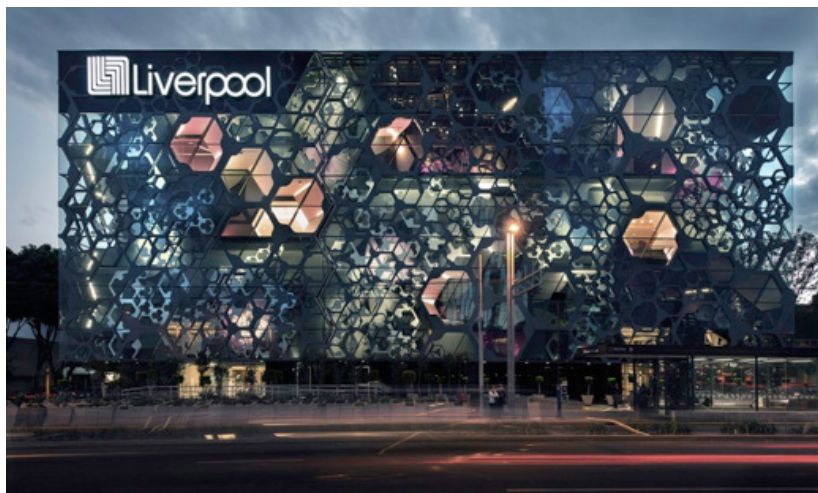


Fig. 35. *Liverpool Insurgentes Department Store*, Rojkind Arquitectos, 2010, Liverpool (Navarro, 2014)

Het volgende voorbeeld dat ik bespreek schenkt extra veel aandacht aan het milieuaspect dat ik eerder besprak. De moduleerbare gevelelementen van de *Al Bahr* torens (zie fig. 36) zorgen ervoor dat de façade zich kan aanpassen doorheen de dag, afhankelijk van de zonnestand. Op deze manier kan het binnen klimaat binnen de comfortzone blijven zonder al te veel koeling.

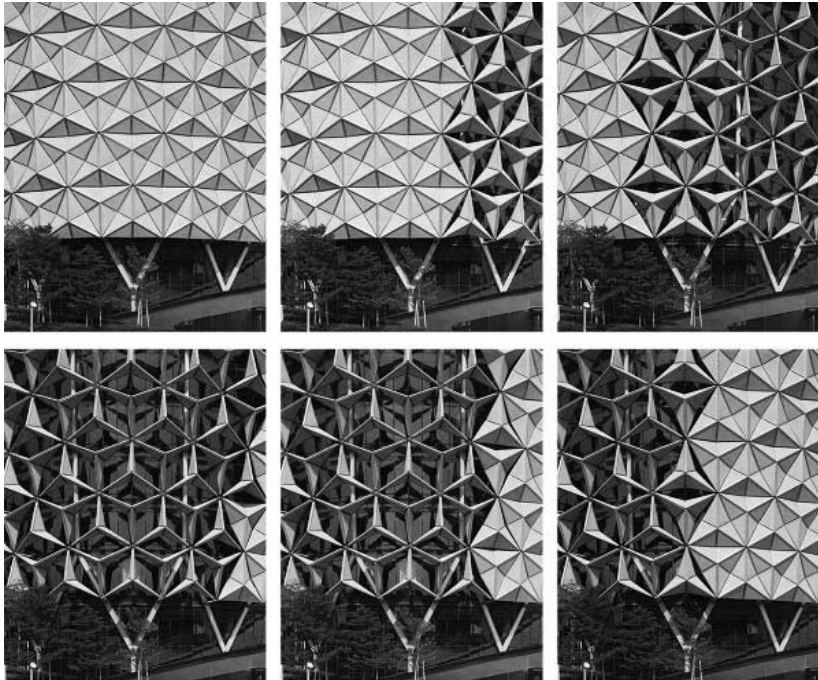


Fig. 36. *Al Bahr Towers*, Aedas UK, 2012, Abi Dhabi (Richters, 2014)

Historische ornament wordt terug aanvaard in hedendaagse architectuur, zowel organische als geometrische motieven worden gebruikt. Maar het belangrijkste wat we in dit deel ontdekten is het belang van de schil van het gebouw en hoe ornament hier een belangrijke rol in speelt. Ornament krijgt een nieuwe toegevoegde functie.

2.2. MODERN ORNAMENT

Het modernisme had een eigen ornament, dit konden we al eerder in de scriptie lezen. We haalden in hoofdstuk drie, het moderne ornament, reeds de verschillende manieren van ornamenteren aan. In hedendaagse architectuur zijn deze manieren zeker aanwezig. Ze veranderde door de loop van jaren, maar de grote lijnen blijven hetzelfde.

De belangrijkste wijze waarop men ornamenteerde was door exploitatie van het materiaal in zijn zuiverste zin. Materialen werden gekozen omwille van hun esthetische kwaliteit en deze werden vervolgens op een bepaalde manier verwerkt in het ontwerp om een zekere spontaniteit te suggereren. Zo zagen we eerder hoe bijvoorbeeld het marmer van het *Looshaus* werd vormgegeven als ornament. De toepassingen hiervan in hedendaagse architectuur liggen voor het grijpen, al veranderde de aanpak toch. Niet enkel materialen die een zekere esthetische kwaliteit bezitten schoppen het tot ornament, zelfs de meest banale materialen kunnen verwerkt worden. Dit maakt dat net de manier van toepassen van een materiaal er voor zorgt dat ornament wordt gecreëerd, onder de vorm van motieven en patronen.

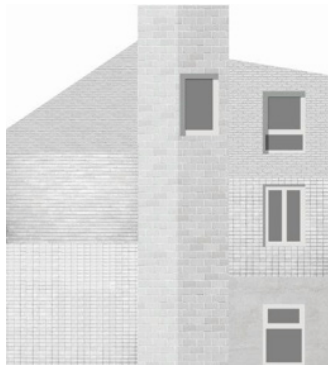


Fig. 37. *Woonuitbreiding Mortsel*, Bovenbouw Architectuur, 2012, België (Bovenbouw Architectuur, 2014)

In de woonuitbreiding in Mortsel van Bovenbouw Architectuur (zie fig. 37) zien we hoe baksteen, één van Belgisch meest bekende bouwmaterialen, omgevormd wordt tot een patroon op de gevel. Vlakken in verschillende formaten stenen creëren een rijk palet aan texturen en een patroon in de relatief gesloten wand. (Architectura, 2012)

Eenvoudige materialen worden geplaatst in patronen om zo lege gesloten oppervlaktes op te fleuren. In hoofdstuk drie zagen we reed hoe de modernisten de aard en de schaal van het ornament veranderden. Men benadrukte gladde brede oppervlakten ten koste van het kleinschalige detail. Ook In deze hedendaagse voorbeelden is de schaal van ornamentatie nog steeds groot. De patronen worden pas zichtbaar van op een afstand. (Brolin, 1985, p. 195,197,199).



Fig. 38. *Intergenerational House*, TICA architecture, 2012, Frankrijk (TICA architecture, 2015)

In fig. 38 zien we hoe de architecten van TICA architecture kozen om de gesloten noordgevel te bekleden met zinken panelen. In plaats van de normale plaatsingswijze kozen ze voor een eerder onregelmatige wijze. Vanop een afstand wordt duidelijk dat men een geometrisch patroon creëerde op de anders gesloten kale gevel.

Een speciale evolutie in het maken van patronen op grote schaal zien we in fig. 39. In de *Zollverein School* van Sanaa wordt een patroon in de gevel gecreëerd door de schikking van ramen. Er wordt ontworpen vanop een grotere schaal en dit brengt ons rechtstreeks bij de tweede ornamentatie wijze van het modernisme: het gebouw als ornament.



Fig. 39. *Zollverein School for Management and Design*, Sanaa, 2006, Duitsland (Walker, 2010)

De architect leerde in het modernisme spelen met monolithische kubussen. In plaats van het gebruik van kleinschalig ornament, kan men het volledige gebouw beeldhouwen en vormgeven. Er was dus geen nood voor kleinschalige patronen en motieven. Het gebouw zelf werd het ornament. In hedendaagse architectuur kunnen we deze gedachtegang verder doortrekken. Het gebouw is nu zelf het ornament, maar van wat? Het antwoord op deze vraag betreft een grotere schaal dan die van het gebouw zelf, dus dan denk ik aan de context, de omgeving,... Met andere woorden we bevinden ons in de stedenbouw. Een gebouw kan een ornament zijn voor zijn omgeving, weliswaar een ornament met een functie en een programma. Tijdens de cursus stedenbouw die ik tijdens mijn opleiding genoot, kwam ik in contact met gentrificatie. Dit laatste is een term, vaak met het Engelse woord *gentrification* aangeduid, die gebruikt wordt om de opwaardering van een buurt of stadsdeel op sociaal, cultureel en economisch gebied aan te duiden. Een bekend voorbeeld hiervan is het Bilbao-effect. Het Bilbao-effect deed zich zo'n achttien jaar geleden voor. Het begint met een zieltogende stad of stadsdeel. Het vraagt een starchitect, hier Frank Gehry om een architecturale eyecatcher in de stad te zetten fig. 40. Het spreekt voor zich dat het hier gaat om een enorme investering. In Bilboa kozen ze voor een *Guggenheim museum* met een omvangrijk programma om de rest van de stad op orde te brengen. Dit concept kreeg overal ter wereld navolging maar pakte nergens zo sterk uit als in Bilbao. *Het Guggenheim* werd ornament voor zijn omgeving en zorgde voor een opwaardering op zowel cultureel en economisch gebied. Bilboa is de dag van vandaag niet meer de stervende stad die het was, maar een toeristische trekpleister die mensen van overal ter wereld aantrekt. (Nl.wikipedia.org, 2015)(Ottén, 2012)



Fig. 40. *Guggenheim Bilbao*, Frank Gehry, 1997, Spanje (Heald, n.d.)

Ook in België vinden we voorbeelden van gentrificatie. Een recent voorbeeld is het nieuwe station in Luik, ontworpen door de architect Calatrava (zie fig. 41). De stationsbuurt in Luik was een van de meer donkere buurten in de stad, vele huizen liggen er vervallen bij, net zoals het oude station. De stad Luik wil de buurt terug doen opleven en dit doen ze aan de hand van een nieuw station, dat de *eyecatcher* van Luik hoort te worden. De sculpturale architectuur van Calatrava is hier ideaal voor. Of de gentrificatie zo'n een groot succes zal worden als in Bilbao valt nog af te wachten. Maar het voorbeeld van Luik geeft een goed beeld over hoe een gebouw een ornament kan zijn voor een buurt. Men speelde hier niet monolithische kubussen maar het werk van Calatrava kan op grotere schaal zeker gezien worden als een beeldhouwwerk.



Fig. 41. *Station Luik Guillemins*, Calatrava, 2009, België (Russeth, 2009)

We kunnen concluderen dat modern ornament nog steeds aanwezig is in hedendaagse architectuur. Het modernisme leerde het westen materialen te exploiteren, te verwerken en te assembleren op een manier waarop extra toevoeging niet per se meer nodig waren. Er wordt ontworpen op een grote schaal, zodat het ornament pas duidelijk wordt vanop een afstand. Maar niet alleen patronen, maar ook de gebouwen, worden op een grote schaal ontworpen. Het gebouw is een sculptuur en kan gezien worden als een ornament op zich. Een ornament voor zijn omgeving met een functie en programma.

2.3. LICHT/SCHADUW ALS ORNAMENT

Om te eindigen wil ik graag nog een derde soort ornament aanhalen. Licht of schaduw als ornament. Ik kwam hier mee in aanraking tijdens het bezoeken van *Kolumba* in Keulen (zie fig. 42). Dit Kunstmuseum is één van de meest recente en opmerkelijke projecten van de Zwitserse architect Peter Zumthor. Het gebouw geeft onderdak aan

de uitgebreide kunstcollectie van het aartsbisshoopdom Keulen, maar herbergt bovendien de ruïne van een enorme gotische kerk.

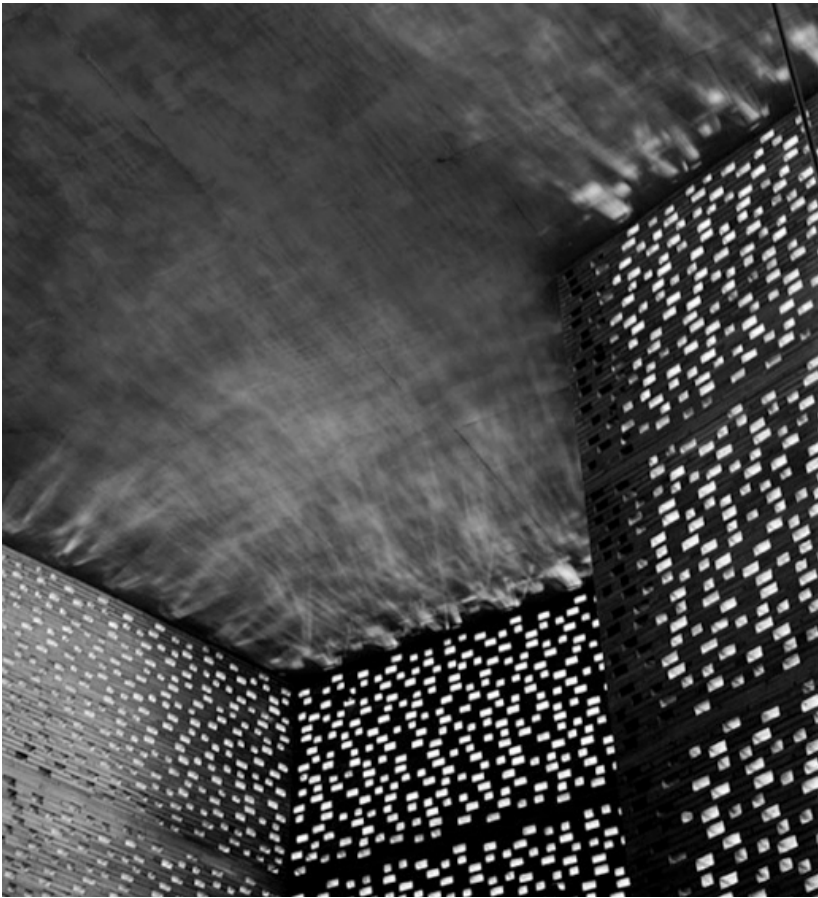


Fig. 42. *Kolumba*, Peter Zumthor, 2007, Duitsland (Peter Zumthor, 2012)

Het museum is gebouwd op een grond waarin zich een collage van restanten van verschillende kerken uit verschillende tijden bevindt. Zumthor probeerde al deze restanten te integreren in zijn ontwerp.

Ze worden met trots gepresenteerd in een enorme vloerloze ruimte op de begane grond van het museum. Er hangt een speciale sfeer over de schaars verlichte relictten uit de tweeduizendjarige geschiedenis van de Rijnstad. Er zijn verschillende vertrekken en ze variëren allemaal in hoogte, lichtinval en sfeer. Deze sfeer en lichtinvallen zijn typerend voor Zumthor. Zijn vrij sobere architectuur gaat gehuld in subtiele lichtinvallen, die de verschillende ruimtes ornamenteert.

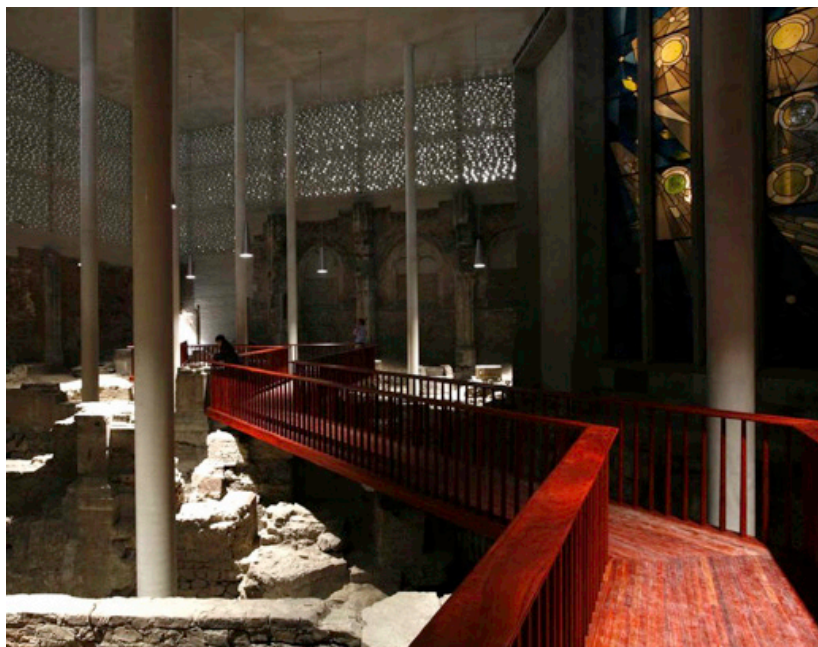


Fig. 43. *Kolumba*, Peter Zumthor, 2007, Duitsland (brick:Peter Zumthor, *Kolumba*, 2010)

Het is belangrijk te begrijpen dat deze lichtinvallen enkel mogelijk zijn wanneer er ook schaduw is. Kamers kunnen niet volledig verlicht worden, ze hebben een zekere duisternis nog. Dit zien we ook in *Kolumba* (zie fig. 43), waar de relictten slechts op bepaalde plaatsen

verlicht worden. Net de schaduwen in de ruimte zorgen ervoor dat er een unieke sfeer ontstaat. In het Japanse boek *Lof der schaduw* (1933) wordt het belang van deze schaduw in gebouwen besproken. In de Japanse cultuur worden al jaren schaduwrijke interieurs ontworpen in tegenstelling tot de in licht gehulde interieurs van de westen. Dit kunnen we zien in fig. 44 en 45, waar we een Japans interieur en een modern interieur zien. Het is meteen duidelijk dat het moderne interieur overvloedig veel licht binnen laat en dit licht wordt dan nog eens weerkaatst door alle reflecterende materialen in de ruimte.

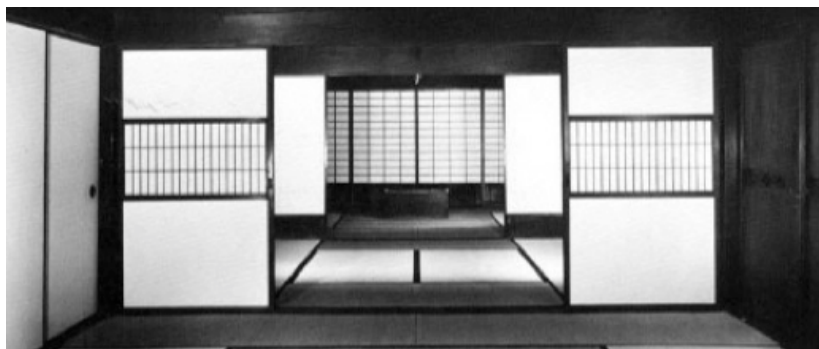


Fig. 44. *Japans interieur* (Kurokawa, n.d.)

Fig. 45. *Modern interieur villa Savoye*, Le Corbusier, 1931, Frankrijk (Bushey, 2012)

Dat Japanse architecten deze licht- en schaduwwerking, dit sfeerornament, meekregen vanuit hun cultuur kunnen we bijvoorbeeld zien in de geslaagde uitwerking ervan in *Church of Light* van Tadao ando (zie fig 46). Het gebouw wordt ruimtelijk door spelen met licht en schaduw. Dit samen met het sobere gladde beton, maakt het licht en schaduwspel het voornaamste ornament is in deze ruimte.

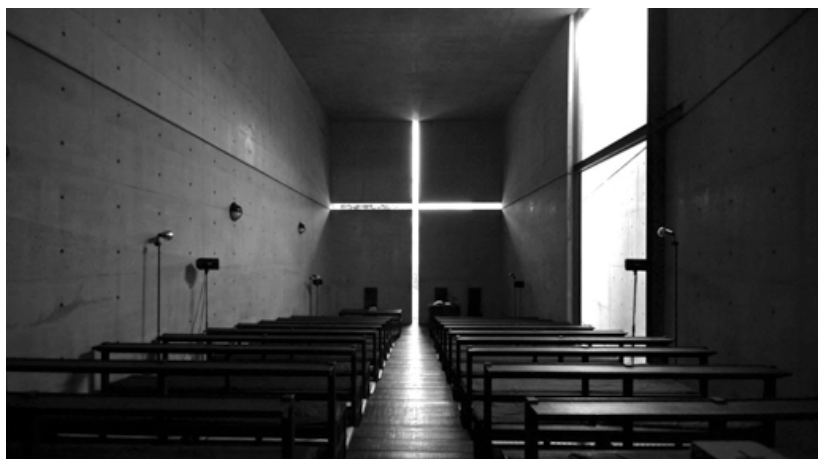


Fig. 46. Church of light, Tadao Ando, 1989, Japan (svilar, n.d.)

Schaduw als ornament geeft een bepaalde sfeer aan een gebouw, een geheimvolle dimensie. Wonen, eten en drinken, bidden en vereren, toneelspel en sport worden dankzij het alom aanwezige duister in zijn scala van lichtnuances, momenten van bezinning en meditatie. Dit merkte ik ook tijdens mijn bezoek aan *Kolumba*, ik hield me stil en genoot van de ruimte rondom mij. Omwille van

deze ervaring, vond ik het niet meer als logisch dat deze manier van ornamenteren een geval apart was en daardoor dus een plaats in mijn scriptie moest krijgen.

2.4. LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO

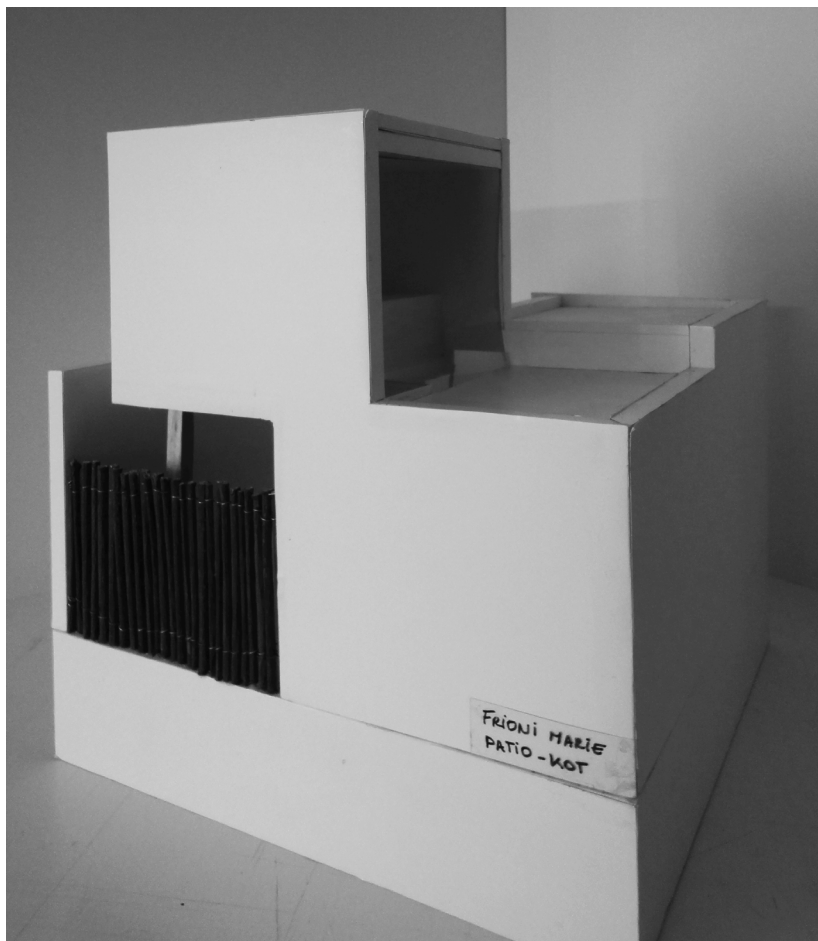


Fig. 47. *Patio-Kot*, Marie Frioni, 2010, België (Eigen foto)

Tijdens mijn eerste bachelor jaren leerde ik vooral ontwerpen als een modernist. Het spelen met ruimtes als monolithische kubussen, het op elkaar stapelen van balken om er vervolgen gaten in te maken om zo een zeker ruimtelijkheid te creëren. De eerste echte ontwerp opdracht die ik kreeg was het ontwerpen van een studentenkot op een oppervlak van zes op zes. Slechts driekwart van het perceel mocht bebouwd worden, dit maakte dat men moest leren spelen met ruimten. In mijn geval waren de ruimtes drie kubussen (zie fig. 47).

In mijn tweede bachelor probeerde ik deze manier van ontwerpen nog eens. Ik ontwierp een tijdelijk verblijf in een prachtig landschap in Kanne net naast een wijngaard. Ik wou de strakke lijnen van de wijngaard overnemen. Daarom besloot ik te ontwerpen met balken die de strakke lijnen van het landschap benadrukken en verschillende zichten geeft of het betoverende landschap. In fig. 48 zien we hoe het gebouw half verzonken in de inplantingsmaquette een ornament wordt voor het landschap.

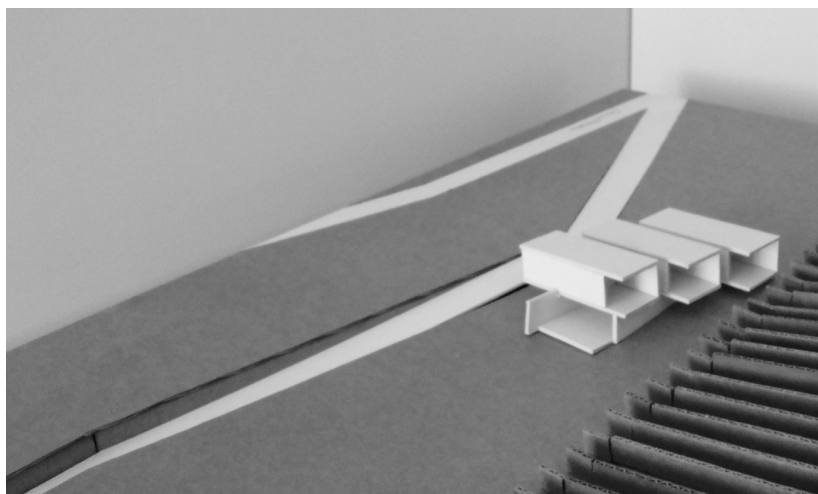


Fig. 48. Verblijven in de wijngaard, Marie Frioni, 2012, België (Eigen foto)

Deze ontwerpen behandelen vooral het deel over het moderne ornament: het gebouw als ornament zelf en dus het ontwerpen op grotere schaal. Historisch ornament en het gebruik van patronen vond ik niet terug in mijn eigen ontwerpen, sfeerornament daarentegen wel. In de eerste master deed ik mee aan de *Velux light competition*, de wedstrijd draaide om het spelen met licht en schaduw. Ik deed dit door middel van een waterpartij, die doorheen mijn gebouw liep. De waterpartij wordt verlicht en het water wordt aan het trillen gebracht. Op deze manier ontstaat er een lichtspel binnen in het gebouw. Dit lichtspel, overdag door natuurlijk licht, 's avonds kunstmatig, is het ornament in mijn ontwerp (zie. fig. 49) .

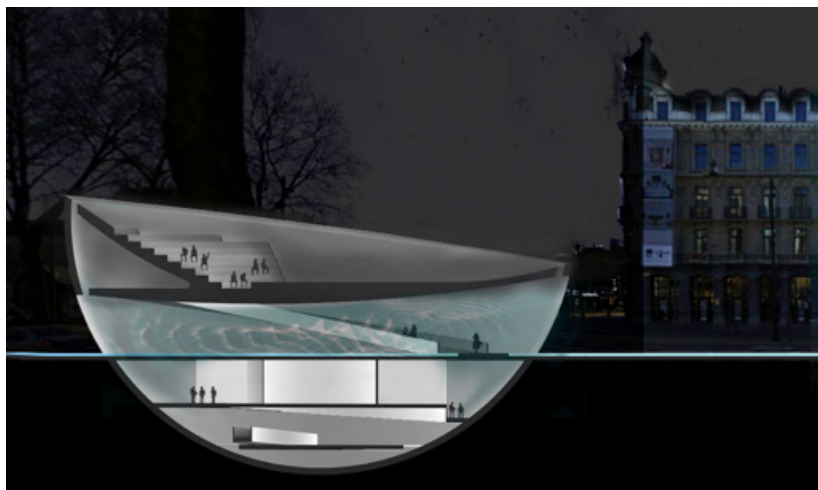


Fig. 49. *Opera globe*, Marie Frioni, 2014, België (Eigen foto)

Er zit altijd wel een verhaal achter waarom ik bepaalde beslissingen neem in een ontwerp. Ik haal informatie uit de fysieke en de sociale context en ga op zoek naar een passend verhaal waarbinnen ik kan ontwerpen. Het zorgt ervoor dat de context en mijn ontwerp met elkaar verbonden worden. Dit verhaal is het concept voor mijn gebouw en dit brengt ons bij het laatste deel: Ornament en concept.

3. ORNAMENT EN CONCEPT

3.1. ORNAMENT ALS VERDERE UITWERKING VAN HET CONCEPT

We kunnen door de voorgaande delen uit dit hoofdstuk concluderen dat ornament weer helemaal terug is van weggeweest. Traditioneel, modern en zelfs sfeerornament worden gebruikt in de meeste gebouwen die de dag van vandaag worden opgetrokken. Toch zal men niet zomaar ornament toepassen, zonder enige argumentatie. Ornament, versiering, het gebouw horen te worden vormgegeven binnen het concept van het ontwerp.

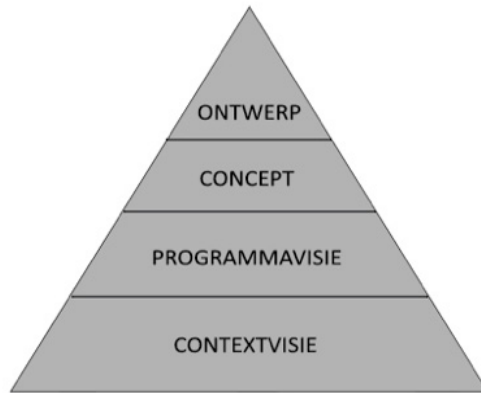


Fig. 50. Ontwerpdriehoek (Eigen schema)

Tijdens mijn opleiding architectuur leerde ik ontwerpen via bovenstaande driehoek. Eerst voldoende de context analyseren, vervolgens het programma analyseren om zo uiteindelijk tot een concept te komen. Dit concept bepaalt later de verdere ontwerpmatige beslissingen tijdens het ontwerp. De stap concept is cruciaal tijdens het ontwerpproces, aangezien dit de stap is tussen de analyse van context en programma en het uiteindelijke ontwerp.

Aan de hand van enkele projecten wil ik duidelijk maken hoe ornament verwezen kan zitten in het concept van een gebouw. Het eerste voorbeeld dat ik bespreek is het nieuwe gerechtsgebouw van Hasselt, een indrukwekkend staaltje icoonbouw van Lens°Ass en a2o Architecten in samenwerking met de Duitse architect Jürgen Mayer. Op basis van het masterplan van West 8, werd de voormalige stationssite geherstructureerd met een park, openbare gebouwen, kantoren en hotels, maar ook stedelijke woonblokken. Het nieuwe gerechtsgebouw is een stedelijk symbool in de nieuwe wijk. Het concept van het gebouw is de hazelaar, een boomsoort die in het wapenschild van Hasselt staat. Maar tegelijkertijd is er ook een verwijzing naar de rechtbanken in de middeleeuwen, deze werden gehouden onder grote oude bomen. Het gebouw is ontworpen als een sculptuur met boomachtige structuur, zoals we kunnen zien in fig. 51.



Fig.52.JustitiehuisHasselt,JürgenMayer+a2oArchitecten+Lens°Ass, 2007, België (Inside Information, 2015)

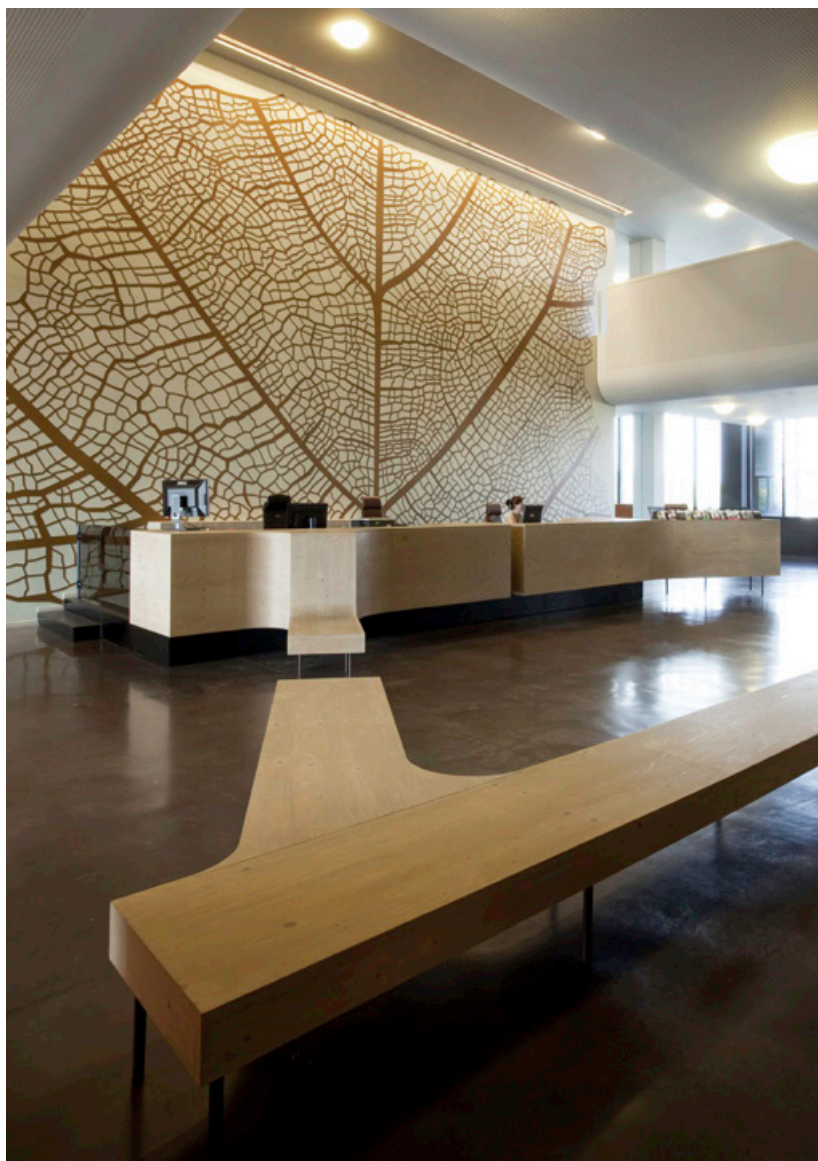


Fig.51. *Justitiehuis Hasselt*, Jürgen Mayer+a2oArchitecten+Lens°Ass, 2007, België (Dujardin, 2012)

De meeste raampartijen worden voorzien van een rasterstructuur. Deze verwijst alsook naar de boom, namelijk het gebladerte van de boom. Het metalen raster verwijst ook naar de industriële- en art nouveau gebouwen die vroeger in dit gebied stonden. Ten slotte haal ik nog twee elementen aan uit het interieur. De muur achter de balie is voorzien van een motief van de nerven van een blad, maar ook het meubilair is een rechtstreekse verwijzing naar het metaforisch concept (zie fig. 52).

Het gebruik van ornament wordt verdedigd in het concept. Dit zorgt enerzijds voor een beperking die men voor het modernisme niet had. Er waren destijds ook regels van de kunst maar het gebruik van ornament hoorde niet zo sterk verdedigd te worden. Anderzijds zorgt het concept ook voor eenheid. Een eenheid die het ontwerp zeker kan versterken.

3.2. LESSEN UIT DE ONTWERPSTUDIO

In mijn eigen ontwerpen heb ik deze manier van ornamenteren ook toegepast. Al in de eerste bachelor probeerde ik dit toe te passen in mijn ontwerpen. Tijdens de logeweek, een ontwerpweek aan het einde van de eerste bachelor, werkte ik met een metaforisch concept voor een slaapkamer op het water. Deze tijdelijke verblijfplaats bestaat uit een reeks ruimtes variërend van open tot private functies. Hoe privater de ruimte hoe dichter bij het water, daarom is de slaapkamer de achterste in de rij. Deze slaapkamer is ontworpen als eens ruimte verborgen tussen het riet, dit kunnen we zien in fig. 53, een ruimte bekleed met willekeurig geplaatste houten balkjes .

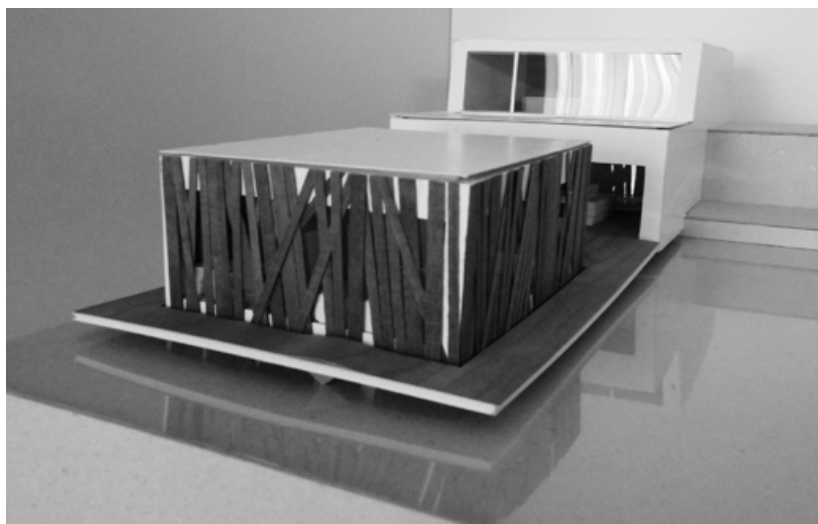


Fig. 53. *Bos(ch)hut*, Marie Frioni, 2011, België (Eigen foto)

Als tweede eigen voorbeeld bespreek ik een project uit de tweede bachelor, *Verguld in Smede*. We moesten in deze opdracht een juwelierszaak en woning ontwerpen. Ik koos omwille van het programma voor de metafoor van een diamant die uit een gesteente steekt (zie fig. 54).

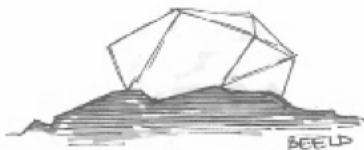


Fig. 54. *Verguld in Smedes*, Marie Frioni, 2012, België (Eigen schets)

Met dit concept in men hoofd ontwierp ik mijn gebouw als een sculptuur, een ornament op zich (zie fig. 55). Het gebouw heeft de abstracte vorm van een diamant die uit de grond steekt. De functies zijn zo vertaald dat alle open functies in het uitstekende deel van de diamant zitten en de gesloten zitten in de grond. Met uitzondering

van de winkel die door een groot vitrineraam een tikje van de sluier onthult. Mijn materiaalkeuze, ruwe baksteen onderaan en glanzend zink bovenaan helpen bij de voorstelling van het concept.

Een goed concept helpt bij het vormen van een ontwerp. Aangezien ornamentatie terug bij het ontwerpproces hoort, wordt deze ook bepaald door het concept. Dit zorgt ervoor dat het concept tegelijkertijd ook als argumentatie wordt gebruikt voor het toepassen van een bepaalde soort ornament. Het verdedigen van een stijl door middel van intellect leerde we reeds van Pugin. Hij gebruikte deze principes om de neogothiek naar voor te brengen als stijl. Onrechtstreeks zorgde deze invoering van intellect in het discours over decoratieve kunsten en architectuur ook voor een herwaardering van deze soorten kunst. Sinds toen maakt intellect, het bespreken van smaak, enzovoort niet alleen deel uit van de schone kunsten maar ook van de toegepaste kunsten, waaronder ook architectuur. Dit is de dag van vandaag nog steeds voelbaar. We kiezen en ontwerpen ornament binnen een welgedefinieerd concept.

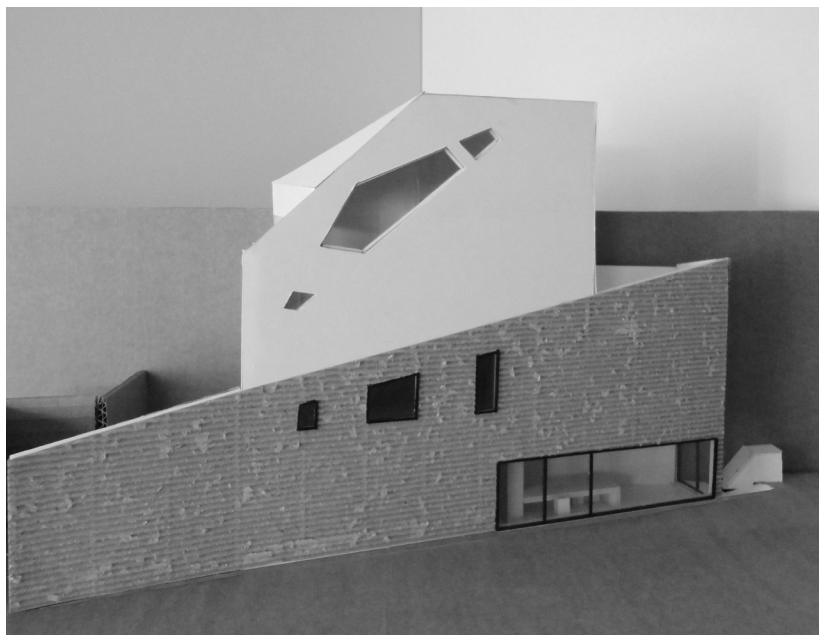
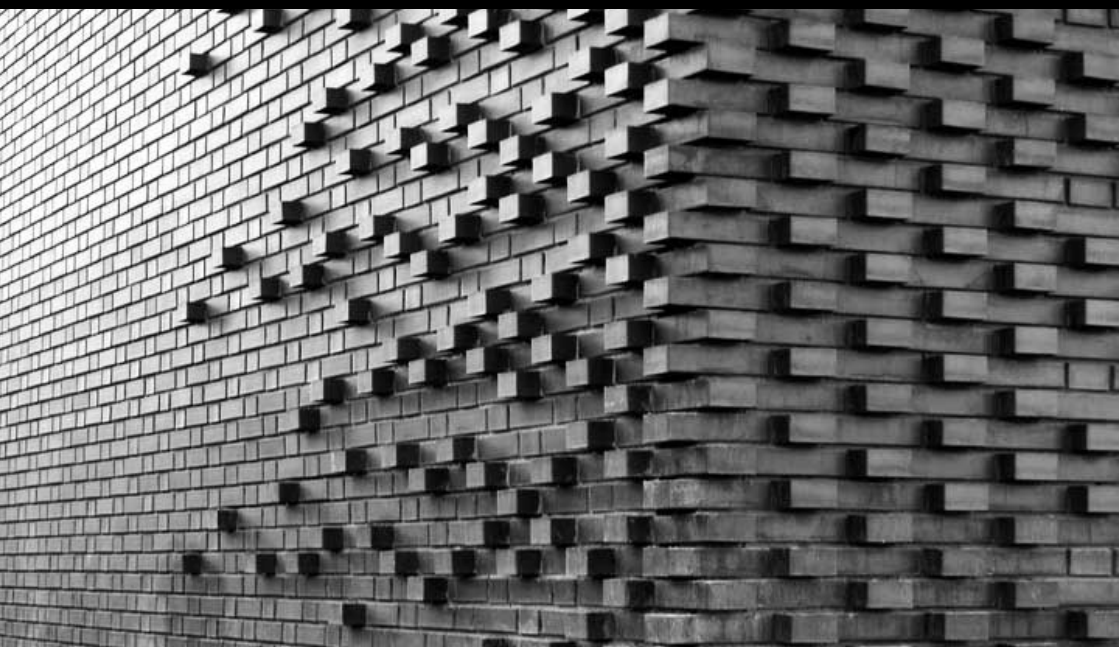


Fig. 55. Verguld in Smedes, Marie Frioni, 2012, België (Eigen foto)

BESLUIT



We gingen doorheen deze scriptie op zoek naar antwoord op de vraag:

Waarom is aan het begin van de twintigste eeuw het ornament verbannen uit de domeinen van de toegepaste kunsten en de architectuur, en hoe heeft de architectuur die radicale breuk met het verleden kritisch verwerkt?

De vraag bestaat uit twee delen. Het eerste deel bespraken we in de eerste drie hoofdstukken. We kwamen te weten dat een samenloop van omstandigheden aan het einde van de negentiende eeuw er voor zorgde dat men ornament als slechterik werd beschouwd, met de verbanning ervan tot gevolg. Kunstenaars waren vroeger gelijkgesteld aan ambachtslieden, wat maakte dat zij en hun werk niet tot de hoge rangen behoorden. In de renaissance krijgt komt de kunstenaar in een beter daglicht te staan. Alberti's *De Pictura* (1435) bevat de eerste schriftelijke uitzetting van de wetenschap van het lineair perspectief. Deze verhandeling zorgde voor een verbeterde status van de schilder, die verstand moest hebben van geometrie en perspectief. Het traktaat *De Re Aedificatoria* (1443-1452), ook van Alberti's hand, zorgde dan weer voor een elitevorming binnen de ontwerpende kunsten, ornament was slechts iets voor ambachtslieden en niet voor echte kunstenaars. Ornament behoorde dus niet tot de schone kunsten. Pas na Kants *Kritik Der Urteilskraft* (1790) ontstaat er nog een grotere breuklijn tussen deze twee. Kant pleitte voor originaliteit, maar ornament kopieert en leent, wat maakte dat ornament niet origineel kon zijn. Een echte kunstenaar bezat genialiteit, wat resulteerde in originaliteit. Hierdoor was echte kunstenaar niet verplicht om zich te houden aan de conventionele smaak, wat hem bevrijdde van de marktplaats. Veel kunstenaars wilden zich hoger op werken, maar de middenstand werd hierbij gezien als het grootste obstakel. Dit soort veranderingen zorgde niet alleen voor een grote discussie over smaak in het algemeen

maar vooral over wiens smaak dan wel het beste was. De achttiende-eeuwse denkers waren het over het algemeen akkoord dat er een universele standaard voor het beoordelen van schoonheid was doormiddel van het smaakoordeel van Kant. De kunstenaarselite voelde zich verplicht om hiervoor een standaard op te leggen. De meerderheid van de kunstenaars bleef echter de smaak van de markt volgen, omdat ze moesten leven van hun kunst. De nieuwe middenklasse had de controle over schoonheid en dit vormde de kern van het grote ongenoegen van de hervormers. De stijging in rijkdom, door het ontstaan van de stoommachine, zorgde ervoor dat vraag naar kunst vanuit de middenklasse groter werd, waardoor de kunstenaar in de eerste plaats wou verkopen en op die manier vast bleef hangen aan de marktplaats.

Er zijn verschillende pogingen geweest om ornament vrij te maken de smaak van de marktplaats. Spijtig genoeg waren deze pogingen weinig succesvol. De decoratieve kunsten hadden net zoals de schone kunsten een intellectueel wapen nodig, hun schoonheid hoorde niet enkel beoordeeld te worden op louter smaak. Neutrale, onpersoonlijke en emotieloze principes van design werden nu gehandhaafd. De hervormers vonden hun intellectuele principes uit het boek *Contrasts* (1836) van Pugin, die ze gebruikte voor neogotiek te verdedigen. De meeste van deze principes klinken ons bekend in de oren want deze principes werden ook gebruikt voor onder andere ook het modernisme en het postmodernisme te rechtvaardigen.

Er waren twee belangrijke factoren in de negentiende eeuw die ervoor gezorgd hebben dat er een enorme afkeer ontstond tegen historisch ornament. Allereerst hebben we de zoektocht naar een eigen stijl, een die authentiek en oprecht zou zijn. Het tweede deel van het antwoord is de overmacht van de machine. Door nieuwe technologieën werd ornament ineens overal beschikbaar. De gaven de machines nu vorm aan het ornament. De invoer van machines tijdens het ontwerpproces maakte het maken van

ornament goedkoper en sneller. Ambacht werd te duur en dus niet economisch genoeg om te werken in deze nieuwe wereld.

Machinaal ontworpen ornament niet voldeed aan de standaarden van de kunstelite en ambacht te duur was geworden, daarom maakte Adolf Loos een doorslaggevende conclusie in zijn essay *Ornament und Verbrechen* (1908). Loos was de eerste die zowel theoretisch als in praktijk ornament wegliet. Loos haalde vooral het economische aspect aan en enkel in deze context vergeleek hij ornament met misdaad. Maar Loos als architect zwoer het ornament nooit af. Hij deed iets veel origineler, hij vond ornament heruit, het kreeg met een nieuw karakter en een nieuwe richting voor de twintigste eeuw. Het opgeven van ornament betekende niet het opgeven van genot, het betekent overgaan naar meer gesofisticeerde vormen van genot. De schoonheid van materiaal heeft geen extra werk nodig en maakt geen directe referentie naar andere voorgaande stijlen. Dit was het modern ornament, al het zit er een zekere contradictie in.

De avant-garde dacht dat Adolf Loos ornamentloos werkte, maar Loos waardeerde ornament evenzeer als een ander. Hij waardeerde het genoeg om het redden van de moderne wereld. Doordat zijn ornament deel was van het bouw materiaal zelf, kon het niet weggedacht worden. Doordat deze nieuwe stijl onafhankelijk was van de ornamentele ambacht, kon het de economische druk van de modernisering overleven, maar het gaf wel een toekomst zonder ambacht in de traditionele zin. Loos gaf het modernisme het enige ornament dat ze konden aanvaarden, één zonder motieven, patronen, beelden en vooral geschiedenis.

Het ornament dat Loos introduceerde kwam in de eerste plaats uit de gekozen materialen, juist gekozen om de reden dat ze esthetische eigenschappen bevatten. Deze eigenschappen exploiteerden men door verschillende technieken toe te passen op het materiaal. In de tweede plaats worden vormen niet zomaar gekozen, maar ze zijn met bepaalde bedoelingen ontworpen zodat

ze onvoorspelbaarheid suggereren. Deze onvoorspelbaarheid zorgde ervoor dat het ornament geen ornament leek, aangezien het zagezegd niet bedoeld werd gecreëerd. De modernisten veranderde niet alleen de aard maar ook de schaal van ornament. Gladde brede oppervlakten worden benadrukt. Er wordt gespeeld met monolithische kubussen en vormen, er wordt dus vanop een grotere schaal ontworpen. Hierdoor wordt het ontwerp een sculptuur en dus al het ware een ornament op zich. Hiermee ronden we het eerste deel van onze vraag af, we kennen het antwoord waarom men ornament wou verbannen maar ook hoe men dit klaarspeelde. Namelijk door het invoeren van een nieuw soort ornament dat economisch acceptabel was en volledig onafhankelijk was van het verleden. Een ornament waarvan iedereen geloofde dat het er geen was.

We gaan nu het tweede deel van de onderzoeksvraag behandelen. Het modernisme zorgde voor een enorme breuk binnen de toegepaste kunsten en architectuur. Historisch ornament en alles wat met het verleden te maken had was uit den boze. Hierdoor ging de fijngevoeligheid van werken met ornament achteruit alsook de ambacht die nodig was om historisch ornament te ontwerpen.

We kunnen concluderen dat het modernisme stilaan aan het uitsterven is, de grootste aanwijzing hiervan is dat het terug aanvaardbaar is om naar het verleden te kijken. Een interessante les die we leerden is, dat het modernisme de ontwerper vrij heeft gemaakt van het verleden, maar tegelijkertijd heeft het de ontwerper weer opnieuw opgesloten tussen de tralies van strenge regels. De modernisten keerden hun rug naar gebouwen met ornament, ze ontworpen vanuit een tabula rasa, met andere woorden zonder rekening te houden met de context. Het postmodernisme zorgde ervoor dat deze gesloten deuren terug open gingen. Ornament werd terug gebruikt in hun ontwerpen en de context werd terug een plaats van inspiratie. Ook het lenen werd terug acceptabel. Namelijk de leentraditie die we kennen van het historisch ornament; bestaand

ornament overnemen en aanpassen naar gelang de esthetische principes van de ontwerper.

Vandaag de dag gaan zijn we nog steeds aan het recupereren van het modernisme. Na het onderzoeken van verschillende hedendaagse projecten kan ik concluderen dat ornament terug aanvaard wordt binnen de ontwerpstudio. Zowel modern als historisch ornament worden toegepast op verschillende manieren. Ook een context met geornamenteerde gebouwen vormt geen probleem, de context is een plaats van inspiratie. Er kan gekozen worden om te contrasteren met het bestaande of juist door soberheid van het nieuwe, het bestaande gebouw de hoofdrol te laten spelen. Hoewel ornament zijn weg terug in de ontwerpstudio vond, is de modernistische taboe rond ornament nog niet helemaal gaan liggen. We zitten met de nood om elke toepassing van ornament te kunnen verdedigen, dit gebeurt door middel van een concept. Binnen de opleiding leerden we ontwerpen aan de hand van concepten. Het concept vormt een cruciale stap tussen de analyse van de context en het uiteindelijke ontwerp. Het concept kan worden beschouwd als beperkend vanuit een historisch standpunt. Maar persoonlijk vind ik het een goed hulpmiddel om een evenwichtig en relevant ontwerp te maken. Het bundelt de ontwerper zijn belangrijkste strategieën tot een geheel, waardoor het ontwerp op zich ook een geheel wordt. Zo kan ornament bijvoorbeeld gekozen en ontworpen worden in functie van constructie en technieken.

Ornament heeft na het modernisme een lange weg afgelegd. Historisch ornament maakte terug zijn intrede, hoewel deze net zoals tijdens het modernisme deel kan uitmaken van de constructie, bijvoorbeeld bij glasgevels. Ontwerpers vandaag de dag wisten de economische principes van het modernisme te verenigen met de visuele principes van historisch ornament om zo tot een nieuwe contemporaine stijl te komen. Deze stijl geeft de keuze te kiezen voor ornament afhankelijk van de kantregels, namelijk de context.

BIBLIOGRAFIE

1. LITERATUUR

1. ArchDaily (2012). *Hasselt Court of Justice / J. Mayer H. Architects + a2o architecten + Lens°Ass architecten*, via <http://www.archdaily.com/309779/hasselt-court-of-justice-j-mayer-h-architects-a2o-architecten-lensass-architecten/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015].
2. Architectenweb (2008). *Kolumba Kunstmuseum-archipedia*, via <http://www.architectenweb.nl/aweb/archipedia/archipedia.asp?ID=11202> [Geraadpleegd op 26 januari 2015].
3. Architectura (2012). *Dirk Somers (Bovenbouw) pakt uit met patchwork van baksteen op Biënnale Venetië*, via http://www.architectura.be/nieuwsdetail_new.asp?id_tekst=3795&content= [Geraadpleegd op 26 januari 2015].
4. Brolin, B. (2000). *Architectural ornament*. New York: Norton.
5. Etymologiebank.nl (2014). *Design*, via <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/design> [Geraadpleegd op 21 december 2014].
6. Etymologiebank.nl (2014). *Ornament*, via <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/ornament> [Geraadpleegd op 21 december 2014].
7. Etymologiebank.nl (2015). *Decoratie*, via <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/decoratie> [Geraadpleegd op 21 december 2014].

8. Inventaris Onroerend Erfgoed (2015). *Vlaamse Opera*, via <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/dibe/relict/6773> [Geraadpleegd op 27 januari 2015].
9. Markgijsbers.com (2013). *Symposium 'De Tektoniek Van Nu'*, via <http://www.markgijsbers.com/blog/symposium-de-tektoniek-van-nu/> [Geraadpleegd op 21 december 2014].
10. Merriam-webster.com (2015). *Ornament*, via <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ornament> [Geraadpleegd op 21 december 2014].
11. Moussavi, F., & Kubo, M. (2006). *The function of ornament*. Barcelona: Actar.
12. Nl.wikipedia.org (2014). *Barcelona-paviljoen*, via <http://nl.wikipedia.org/wiki/Barcelona-paviljoen> [Geraadpleegd op 21 december 2014].
13. Nl.wikipedia.org (2015). *Gentrificatie*, via <http://nl.wikipedia.org/wiki/Gentrificatie> [Geraadpleegd op 26 januari 2015].
14. Nl.wikipedia.org (2015). *Ornament*, via <http://nl.wikipedia.org/wiki/Ornament> [Geraadpleegd op 25 januari 2015].
15. Otten, H. (2012). *Het Bilbao effect. Andere Tijden Architectuur*, via <http://anderetijdenarchitectuur.com/2012/05/16/het-bilbao-effect/> [Geraadpleegd op 26 januari 2015].
16. Pevsner, N. (1991). *Pioneers of modern design*. London, England: Pinguin Books.

17. Plato., Ferrari, G., & Griffith, T. (2000). *The republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
18. Pugin, A. (1836). *Contrasts*. London: printed for the Author and published by him.
19. Riegl, A. (1893). *Stilfragen*. Berlin: G. Siemens.
20. Ruskin, J. (1851). *The stones of Venice*. London: Smith, Elder, and Co., 65 Cornhill.
21. Trilling, J. (2001). *The language of ornament*. New York: Thames & Hudson.
22. Trilling, J. (2003). *Ornament*. Seattle: University of Washington Press.
23. Venturi, R. (2011). *Complexity and contradiction in architecture*. New York: Museum of Modern Art.
24. Walker, A. (2010). *EW MUSEUM ARCHITECTS RYUE NISHIZAWA, KAZUYO SEJIMA WIN PRITZKER PRIZE*, via <http://www.fastcompany.com/1599496/new-museum-architects-ryue-nishizawa-kazuyo-sejima-win-pritzker-prize> [Geraadpleegd op 26 januari 2015].

2. FIGUREN

- Fig. 1. Wikipedia (2015). *Gladius*, via [http://en.wikipedia.org/wiki/Gladius#mediaviewer/File:Cogotas-II_\(dagas\)-Segunda_Edad_del_Hierro.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Gladius#mediaviewer/File:Cogotas-II_(dagas)-Segunda_Edad_del_Hierro.jpg) [Geraadpleegd op 5 januari 2015].
- Fig. 2. Museum Boijmans (2015). *Kelkglas, anoniem, 1750-1790*, via [http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/281-\(kn-v\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/281-(kn-v)) [Geraadpleegd op 16 januari 2015]
- Fig. 3. Rijksmuseum. *Kan met deksel, Adam van Vianen (I), 1614*, via <https://www.rijksmuseum.nl/nl/ontdek-de-collectie/overzicht/adam-van-vianen/objecten#/BK-1976-75,0> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 4. Shutterstock (2013). *Paisley*, via http://image.shutterstock.com/display_pic_with_logo/183418/183418,1262919297,4/stock-vector-paisley-illustrations-44009560.jpg [Geraadpleegd op 2 januari 2015]
- Fig. 5. BLACKWALLPAPER (2014). *Black and White Paisley*, via <http://www.blackwallpaper.club/black-white-paisley-wallpaper.html> [Geraadpleegd op 2 januari 2015]

- Fig. 6. Gryffindor (2014). *The Secession building in Vienna*, via http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Secession_Vienna_June_2006_510.jpg [Geraadpleegd op 2 januari 2015]
- Fig. 7. Gryffindor (2014). *The Secession building in Vienna*, via http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Secession_Vienna_June_2006_510.jpg [Geraadpleegd op 2 januari 2015]
- Fig. 8. Wikipedia (2015). *Rococo*, via <http://nl.wikipedia.org/wiki/Rococo> [Geraadpleegd op 4 januari 2015]
- Fig. 9. Flickr (2014). *Bahrain National Theatre*, via <https://www.flickr.com/photos/thehumanette/8569220073/> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 10. Big City Life: High Density Living (2014). *House 8*, via <https://highdensityliving.wordpress.com/2014/02/17/978/> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 11. Hauer, E. (2014). *Cobogo House*, via <http://erwinhauer.com/eh/installations/cobogo-house-private-residence-rooftop-pavilion-sao-paulo-brazil#2> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 12. Boteh (2015). *Boteh*, via <http://www.heritageinstitute.com/zoroastrianism/trade/paisley.htm> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]

- Fig. 13. Paisley Power (2015), via http://www.paisleypower.com/#!/Liberty%20Paisley%20Silk%20Scarf/zoom/c9ar/image_1z1y [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 14. Paisley Power (2015), via <http://www.paisleypower.com/#!/10.%20Floral%20Paisley%20Scarf,before%201888/zoom/c9ar/imagei08> [Geraadpleegd op 26 januari 2015]
- Fig. 15. Tripadvisor (2015). *St. Pancras Renaissance London Hotel*, via http://www.tripadvisor.nl/Hotel_Review-g186338-d1866705-Reviews-St_Pancras_Renaissance_London_Hotel-London_England.html [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 16. Richter, C. (2012). *Oh, if only we could walk through ebony peacock gates and enter florally decorated, elegant high-rise palaces*, via <http://www.stylepark.com/en/news/oh-if-only-we-could-walk-through-ebony-peacock-gates-and-enter-florally-decorated-elegant-high-rise-palaces/334404> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 17. University Of Edinburgh (2013). *Architectural History and Theory*, via <http://www.eca.ed.ac.uk/architecture-landscape-architecture/postgraduate/taught-degrees/architectural-history-and-theory-msc> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 18. Eigen foto

- Fig. 19. Laurberg, L. (2013). *Travel blog: Vienna*, via <http://www.arcspace.com/travel/travel-blog-vienna/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 20. Van Cauwelaert, F. (2012). *Zaha Hadid plaatst diamant op nieuw Antwerps havenhuis*, via <http://www.zeronaut.be/zaha-hadid-plaatst-diamant-op-nieuw-antwerps-havenhuis/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 21. Wikipedia (2007). *Acanthus-ornament*, via http://nl.wikipedia.org/wiki/Ornament#mediaviewer/File:Acanthusornament,_Nordisk_familjebok.PNG [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 22. Halbe, R. (2012). *Temple Of Diana / José María Sánchez García*, via http://www.archdaily.com/201918/temple-of-diana-jose-maria-sanchez-garcia/_mainimage_05_rh1987-0109/ [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 23. Guerra, F. (2014). *Pombal Castle's Visitor Centre / COMOCO*, via <http://www.archdaily.com/563933/pombal-castle-s-visitor-centre-comoco-arquitectos/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 24. Enpundit. *Astley Castle Renovation by Witherford Watson Mann Architects*, via <http://enpundit.com/astley-castle-renovation-by-witherford-watson-mann-architects/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]

- Fig. 25. Cramer, M. (2014). *Saint Roch-de-l'Achigan City Hall / Affleck de la Riva architects*, via <http://www.archdaily.com/540922/saint-roch-de-l-achigan-city-hall-affleck-de-la-riva-architects/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 26. 51n4e (2010). *C-mine*, via <http://www.51n4e.com/project/c-mine#> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 27. Garrido, N. (2010). *In Progress: Doha Office Tower, Qatar / Ateliers Jean Nouvel / Nelson Garrido*, via <http://www.archdaily.com/69449/in-progress-doha-office-tower-qatar-ateliers-jean-nouvel-nelson-garrido/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 28. Garrido, N. (2010). *In Progress: Doha Office Tower, Qatar / Ateliers Jean Nouvel / Nelson Garrido*, via <http://www.archdaily.com/69449/in-progress-doha-office-tower-qatar-ateliers-jean-nouvel-nelson-garrido/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 29. Ducher, G. (2014). *Light Matters: Mashrabiya - Translating Tradition into Dynamic Facades*, via <http://www.archdaily.com/510226/light-matters-mashrabiya-translating-tradition-into-dynamic-facades/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 30. Eigen beeld

- Fig. 31. NOE. *Universitätsbibliothek Utrecht*, via <http://www.nooplast.com/universitaetsbibliothek-utrecht-niederlande.html> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 32. De Standaard (2005). *Universiteitsbibliotheek Utrecht*, via <http://architectuurfocus.ugent.be/default.aspx?ref=AEAAAC&lang=EN> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 33. Pegenaute, P. (2015). *LIANG XIN Oriental Therapy Center / Magén Arquitectos*, via <http://www.archdaily.com/586058/liang-xin-oriental-therapy-center-magen-arquitectos/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 34. Navarro, J. (2014). *Liverpool Insurgentes Department Store / Rojkind Arquitectos*, via <http://www.archdaily.com/560641/liverpool-insurgentes-department-store-rojkind-arquitectos/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 35. Navarro, J. (2014). *Liverpool Insurgentes Department Store / Rojkind Arquitectos*, via <http://www.archdaily.com/560641/liverpool-insurgentes-department-store-rojkind-arquitectos/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 36. Richters, C. (2014). *Light Matters: Mashrabiya - Translating Tradition into Dynamic Facades*, via <http://www.archdaily.com/510226/light-matters-mashrabiya-translating-tradition-into-dynamic-facades/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]

- Fig. 37. Bovenbouw Architectuur (2014). *Woninguitbreiding-mortsel*, via <http://bovenbouw.be/#!/realisaties/woninguitbreiding-mortsel> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 38. TICA architecture (2015). *2 in 1: Intergenerational House / TICA architecture*, via <http://www.archdaily.com/583125/2-en-1-intergenerational-house-tica-architecture/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 39. Walker, A. (2010). *EW MUSEUM ARCHITECTS RYUE NISHIZAWA, KAZUYO SEJIMA WIN PRITZKER PRIZE*, via <http://www.fastcompany.com/1599496/new-museum-architects-ryue-nishizawa-kazuyo-sejima-win-pritzker-prize> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 40. Heald, D. *Guggenheim museum Bilbao*, via <http://www.davidhealdphotographs.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=10&p=3&a=0&at=0> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 41. Russeth, A. (2009). *A View on the Liège-Guillemins station*, via http://en.wikipedia.org/wiki/Liège-Guillemins_railway_station#mediaviewer/File:View_on_liege-Guillemins_station.jpg [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 42. Peter Zumthor. (2012), via <http://lucept.files.wordpress.com/2012/05/zumthor-peter02.jpg> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]

- Fig. 43. brick:Peter Zumthor, *Kolumba*. (2010), via https://spacedid.files.wordpress.com/2010/03/1452_3_kolumba203.jpg [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 44. Kurokawa. M. *Eight Manifestations of the Japanese Aesthetic*, via http://compe.designtope.net/nextmaruni2004/ref2_7_e.html [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 45. Bushey, M. (2012). *THE ARCHITECTURE OF HAPPINESS*, via <http://truexcullins.com/the-architecture-of-happiness/> [Geraadpleegd op 27 januari 2015]
- Fig. 46. svilar, d. *Church of the Light | Tadao Ando Architect & Associates*, via <http://www.mooporto.com/2012/09/19/church-of-the-light-tadao-ando-architect-associates/>
- Fig. 47. Eigen foto
- Fig. 48. Eigen foto
- Fig. 49. Eigen beeld
- Fig. 50. Eigen schema

Fig. 51. Dujardin, F. (2012). *Hasselt Court of Justice / J. Mayer H. Architects + a2o architecten + Lens°Ass architecten*, via http://www.archdaily.com/309779/hasselt-court-of-justice-j-mayer-h-architects-a2o-architecten-lensass-architecten/50d12ff9b3fc4b41b30000a5_hasselt-court-of-justice-j-mayer-h-architects-a2o-architecten-lens-ass-architecten_jmayerh_hasselt_fdujardin_0008_m-jpg/ [Geraadpleegd op 27 januari 2015]

Fig. 52. Inside Information (2015). *Hazelaar als metafoor*, via http://www.insideinformation.nl/nl/projecten/560-gerechtsgebouw_Hasselt_Mayer_TWINS_Lens_Ass [Geraadpleegd op 27 januari 2015]

Fig. 53. Eigen foto

Fig. 54. Eigen schets

Fig. 55. Eigen foto

Fig. Kaft
tumblr (2012), via <http://starrfaithfull1931.tumblr.com/post/31731256536/candytomysoul-can-you-see-me> [Geraadpleegd op 2 februari 2015]

Fig. Blad Inleiding
A Closer Look: Matt Woodward (2012), via <http://www.designlinesltd.com/a-closer-look-matt-woodward/> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Hoofdstuk 1

Segal, B. (2015). Chicago motor club, via <https://www.tumblr.com/search/chicago%20motor%20club> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Hoofdstuk 2

Benoit, B. (2011). Bauhaus at Dessau Visualization by Bertrand Benoit, via <http://www.ronenbekerman.com/bauhaus-at-dessau-3d-visualization-by-bertrand-benoit/> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Hoofdstuk 3

Poissy (2015). LA VILLA SAVOYE, via <http://www.ville-poissy.fr/fr/decouvrir-poissy/sites-et-monuments/la-villa-savoie.html> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Hoofdstuk 4

Venturi. (2015), via <https://eliinbar.files.wordpress.com/2012/09/venturi13349714604561.png> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Hoofdstuk 5

RAUW (2012). London 2012, via http://www.rauwblog.nl/london-2012/birds_nest_beijing_arup080908_carup_crbenmcmillan_0/ [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

Fig. Blad Besluit

Borghgraef, M. (2011). Dutch brickwork, via <http://wanderersinthemist.blogspot.ca/2011/02/stacking.html> [Geraadpleegd op 31 januari 2015]

