

H ERK EN R ODE

Van Fragment tot Erfgoed:
Spoliatie als een ontwerpstrategie voor de rehabilitatie
van het religieus erfgoed van de abdij van Herkenrode

H E R K E N R O D E

*Van Fragment tot Erfgoed: Spoliatie als een
ontwerpstrategie voor de rehabilitatie van het
religieus erfgoed van de abdij van Herkenrode*

MASTERSCRIPTIE 2023-2024

OLIVIER DOCHEZ

Master Architectuur - Universiteit Hasselt

Faculteit Architectuur & Kunst

Seminarie Genius Loci

Promotor: Prof. dr. Koenraad VAN CLEEMPOEL

Co-promotor: Prof. dr. Bie PLEVOETS

2MA, Studio Repair



Dankwoord

Vooreerst wil ik mijn dank betuigen aan Prof. dr. Koenraad Van Cleempoel om de rol als promotor voor deze thesis op zich te nemen. De boeiende feedback die ik kreeg gedurende het laatste academiejaar was slechts een fractie van de kennis die ik heb mogen verwerven tijdens het seminarie van Genius Loci, die hij samen met dr. arch. Karen Lens organiseerde. Mevrouw Lens zou ik ook willen bedanken voor haar bijdrage tot het masterplan in Herkenrode vanuit de lens van het seminarie maar ook haar inzicht in het begin van het academiejaar tot het bekomen van een onderzoeksthema voor deze thesis. Prof. dr. Bie Plevoets wil ik bedanken voor de feedback op mijn thesis en de kans om een onderzoeksstage rond het colloquium en tentoonstelling van *As Found* uit te voeren. Allen hebben inzichten geboden die me lang na de opleiding zullen bijblijven.

Vervolgens wil ik Laura Piovan en Jo Janssen bedanken om zich te engageren als ontwerpbegeleider voor mijn masterproject. Hun kritische begeleidingen hebben het ontwerpproces continu op peil gehouden.

Neil Platts bedank ik graag voor het ontvangst en de rondleiding tijdens het bezoek aan de kathedraal van Lichfield in Engeland. Zijn enthousiasme voor deze prachtige kathedraal werkte aanstekelijk, wat tot de inspiratie voor deze thesis geleid heeft.

Ten slotte zou ik mijn familie hartelijk willen bedanken voor de informele feedback voor deze thesis maar vooral ook voor de onvoorwaardelijke steun gedurende deze laatste vijf jaar.

Nogmaals dank.

Inleiding

TS Eliot schreef in een periode gekenmerkt door een Europees, en vooral theologisch, pessimisme waar stijlen zoals het expressionisme (wat dit pessimistisch aspect inherent in zich droeg) en het modernisme (wat eerder een possimisme of opportuniteit zag in de technologische vooruitgang) in opmars waren. Hij doelde op een verloren, hetzij Europese, gedeelde cultuurtaal wat een onbalans teweegbracht in de filosofie tot de architectuur.

These fragments i have shored against my ruins

Zo einidgt één van de laatste verzen van zijn beroemdste werk ‘The Waste Land’¹. *Shored* vertaalt zich naar ondersteunen of dragen wat hij gebruikt als iets dat ondersteund wordt en anderzijds zou achteruitgaan. Met andere woorden, de spreker probeert zijn eigen ondergang te compenseren door de ‘fragmenten’ die overblijven te ondersteunen en ze te beschermen tegen verder verval. De fragmenten zijn de brokstukken van de Europese beschaving, die in Eliot’s gedicht worden herhaald en geciteerd in een poging ze te stutten en te behouden. Ondanks de radicale stilistische benadering van vorm en opmaak, is de uiteindelijke visie van The Waste Land conservatief: een (misschien vergeefse) poging om de cultuur te behoeden voor permanent verval en ontbinding.² In functie van het gegeven van Europa blijft dit immers een uiterst belangrijk cultureel maar ook kritiek relevant politiek vraagstuk, belichaamd door de toestand van het Europees erfgoed. Door de toename van nationalisering herkennen we een mogelijke versnippering van de integriteit van Europa, blijkt dit na de ontwikkelingen van de laatste 70 jaar nog steeds niet vanzelfsprekend en staan we vandaag voor de grootste uitdagingen door aanvang van militair conflict op onze grenzen:

*Notre Europe est mortelle, elle peut mourir*³

Hoewel de thesis verder minder uitwijdt over dit onderwerp, is het belangrijk als aanknopingspunt voor de komende cases. Zeker wat betreft erfgoed, waarin de thesis zich situeert, is er onzekerheid. Het bedreigd werelderfgoed in Kiev (zoals de Sint-Sofiakathedraal) is hier ooggetuige van. Een achteruitgang of teloorgang van erfgoed, is zonder enige twijfel meermaals te linken aan een achteruitgang van theologie. Maar de secularisering is geen garantie voor een beeindiging van ideologie ondanks oneindige pogingen daartoe, integendeel zelfs. Vanaf de Franse Revolutie en de Verlichting trachtten de revolutionairen de illusie te vervangen door een universele waarheid. Kerk en Staat. Theologie en Rationalisme. Religie en Rede. Religies of metafysische troostsystemen, zoals Hugo Van den Enden poneerde, zijn niet meer nodig en de tijd is hierin onomkeerbaar. Het is niet voor niets dat TS Eliot in deze culturele shift binnen Europa een link zag van de achteruitgang van de theologie met de gehele Europese cultuur. Deze Europese cultuur, die de trauma’s van de twintigste eeuw ondergaan is, kon niet meer berusten op dergelijke troostsystemen. Sterker nog, het herstel van deze trauma was vanaf dat moment afhankelijk van het moraal. Is het vanuit diezelfde redevoering dat het plots een verantwoord iets werd om alle tempels neer te halen of werd toen de collectieve waarheid slechts vervangen door een nieuwe waarheid vanuit een andere perceptie?

Voor Eliot was het van cruciaal belang dat literaire kritiek, en in een bredere context (voor de relevantie van deze thesis), architecturale kritiek, werd aangevuld door theologische kritiek.

Hij benadrukte dat literatuur nooit zonder een moreel besef plaats kon vinden en dit geldt niet alleen voor religieuze of devotiegerichte werken. Juist de werken die bedoeld zijn ter vermaak hebben de meest ingrijpende invloed op onze manier van denken en handelen in de wereld. In zijn invloedrijke essay ‘Notes Towards a Definition of Culture’ (1948) beweerde Eliot dat religie de sturende kracht is achter een cultuur. In de westerse cultuur is dat het christendom. Hiermee bedoelde hij niet alleen het kerkelijk leven, maar eerder een gedeeld referentiekader, een gedeelde cultuur. Enkel binnen de context van het christendom hebben onze kunsten en ons rechtssysteem zich kunnen ontwikkelen en hebben denkers als Friedrich Nietzsche en Voltaire zich kunnen ontwikkelen. Het christendom stelt ons in staat om op een betekenisvolle wijze verbinding te maken met de klassieke wereld. Wanneer het christendom wegvalt, zal de hele cultuur instorten. Volgens Eliot moet een dichter, zoals hij betoogde in zijn essay ‘Tradition and Individual Talent’, altijd in dialoog staan met de traditie. Het werk van een dichter kan alleen worden beoordeeld in vergelijking met werken uit het verleden. Daarom moet een dichter beschikken over een historisch bewustzijn. Dit bewustzijn is niet alleen iets dat erfelijk is, maar eerder iets dat verworven moet worden. Het omvat het begrijpen van zowel tijdloze als tijdelijke aspecten, en het biedt “een visie op het verleden en het heden waarin het verleden zich voordoet”⁴.

*The conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past awareness of itself cannot show*⁵

De dichter beseft dat kunst geen lineaire vooruitgang kent, maar voortdurend nieuwe vormen aanneemt. Hij erkent dat zijn persoonlijke emoties ondergeschikt zijn aan de emoties van de cultuur waarvan hij deel uitmaakt.⁴

Binnen deze context is deze thesis opgevat.

*I have said before
That the past experience revived in the meaning
Is not the experience of one life only
But of many generations*⁵

De literatuur rond adaptief hergebruik situeert zich meestal rond de meergelaagdheid van het bestaand patrimonium met nieuwe genuanceerde interventies. Hoe bouwen we voort op hetgeen dat reeds bestaand is of (om in het thema te blijven van het zogenaamde colloquium en tentoonstelling) de *As Found of Gevonden Architectuur* en waar positioneren we onszelf zowel ideologisch als concreet bouwkundig binnen een nieuwe interventie? Het zijn enkele vragen die vandaag centraal staan binnen het debat rond adaptief hergebruik.

In dit geval houden we minder rekening met een ander soort categorie van patrimonium, zijnde het verloren patrimonium of het geheugen van culturele sites die tot op vandaag plundering, verval of afbraak ondergaan zijn. Hoe gaan we om met sites waar ooit belangrijk patrimonium gevestigd was en huidig weinig definitief of structureel programma gehuisvest is, wetende dat er hoogstwaarschijnlijk archeologische opgravingen of onzichtbare restanten onder gelegen zijn? Moeten nieuwe programma’s een voortzetting zijn van het oude? In het algemeen, hoe dienen architecten vandaag op te treden in historisch waardevolle sites wanneer deze hun architecturale integriteit verloren zijn? Kan of mag hierin de architect een auteurschap toeëigenen? Het zijn enkele thema’s en vragen die ik binnen deze scriptie zou willen behandelen om vervolgens te koppelen aan een concrete onderzoeksvraag. De thesis vertrekt zo vanuit het denken dat de geschiedenis een fundament is om op verder te bouwen (zoals het masterproject tracht aan te tonen) en niet iets om gemoedelijk omver te werpen of gedwongen te integreren in een bouwopdracht ter omgang van verloren of fragiel patrimonium. Verder ziet de thesis waarde in de bouwsteen om een ensemblewaarde te bekomen door middel van het geheugen van het oude die verworven werd door bestaande fragmenten. Het erkent de waarde

van een memoire, maar wilt afwijken van de louter esthetische of visuele waarde hiervan. We blijven ons echter binnen de leer van het adaptief hergebruik bevinden, hetgeen een ontwerp georiënteerde aanpak van erfgoed beoogt. Een confrontatie met de, in dit geval, Europese geschiedenis gezien er architectuurrestanten ontbreken (wat in realiteit zelden of nooit het geval zal zijn) om een dialoog aan te gaan van het oude met het nieuwe zal daarom onvermijdelijk zijn.

Het tweede academiejaar van de masteropleiding architectuur werd ingeleid door de introductie voor het masterproject. De vereiste was een antwoord bieden op de vraag tot heractivering van de abdij site van Herkenrode. Het wekte de vraag: op welke manier kan religieus erfgoed vandaag ingezet worden? Het vergde in eerste instantie, een bewustwording en een historisch bewustzijn, zoals Eliot stelt, van het tijdloze en tijdelijke. In dit geval een religieuze abdij die een transitie kent van een pelgrimsoord en, afgescheiden hiervan, een claustrum of gesloten klooster als woonmodel voor cisterciënzerinnen. Vervolgens een verpauperde industriële site in de 19e eeuw, een gedeeltelijke ingebruikname door Reguliere Kanunnikessen van het Heilig Graf in de 20e eeuw tot vandaag een recreatief oord voor (zondag-)wandelaars en fietsers en binnenkort, zo stellen wij vanuit het masterplan, een nieuw landschapscampus -of instituut waar het spirituele volgens geïdentificeerde ankers nieuwe vormen kan aannemen. Een eerste observing vanuit het seminarie van genius loci was dat de site zijn historisch hart ontbrak, verloren doorheen de tijd door afbraak en verkoop. Verder ontbrak de abdij, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de abdij van Averbode, zijn autoriteit als religieuze site of pelgrimsoord, deels te danken aan dit gebrek aan bestaand patrimonium. De secularisering en scheiding van kerk en staat was opmerkelijk in heel Europa, zeker in het geval van de cisterciënzer abdijen, zoals die van Clairvaux tot Herkenrode waar door hun verkoop als zwart goed geen poging tot herstel mogelijk was. Dit ondanks de historische gelaagdheid en relevantie van de oude

cisterciënzerinnenabdij. Veel relikwieën of kunstwerken waren gefragmenteerd van Hasselt tot Lichfield in het Verenigd Koninkrijk. In deze thesis wordt er een onderscheid gemaakt van het patrimonium enerzijds bestaande uit kunstwerken, schilderijen, altaren, praalgraven tot relikwiehouders en anderzijds het bouw materiaal. Deze worden vervolgens ingezet als methodiek tot herbestemming van de abdij als visie op het verleden en het heden waarin het verleden zich voordoet.

Op dit onderwerp wil ik antwoord bieden met deze thesis door middel van een brede literatuurstudie rond aspecten als Spolia, fragmentair hergebruik tot kunstappropriatie toegepast op een aantal cases die een zekere chronologie volgen in de tijden verschillen in aanpak van hun “verloren” erfgoed. Deze koppel ik vervolgens in een brede zin met het concept van Spolia. Hierin wil ik het argument maken voor spolia als een methode om de architectuurgeschiedenis te kunnen lezen. Omdat het een antieke bouw methode betreft en mits monumenten een, zowel ideologisch als economisch, afwaarts traject gevolgd hebben sedert de twintigste eeuw, zal de lezer merken dat er minder hedendaagse cases de thesis passeren. Toch wilt de thesis de relevante aspecten voor deze antieke bouw methode in een hedendaagse context beargumenteren.

Het is deze bouw methode die de thesis terug wilt introduceren, niet om terug stappen te zetten naar monumentale architectuur maar eerder om de preservatie of herstelling ervan te garanderen. Een kritische vraag die achteraf gesteld dient te worden en die antwoord dient te geven op de vooropgestelde onderzoeksvraag is of de voorgestelde bestemming van de fragmenten als een nieuwe architecturale integratie van hergebruikt oud bouw materiaal al dan niet, zeker indien deze huidig in andere musea verwerkt zijn, een betere evocatie maakt. De thesis wordt daarom niet beperkt tot deze fragmenten maar eerder tot hetgeen dat deze omvatten, zijnde het verloren karakter, om een methodiek aan te leveren tot het getrouwsgewijs rehabiliteren van de gebrokenheid van deze abdijen zonder te opteren

voor een reconstructie maar eerder een structurele reinterpretatie van het oude om diverse programma’s te kunnen huisvesten. De kunst en bouwstenen gaan immers over meer dan slechts ornament. Ze zijn een evocatie van wat ooit was en kunnen op diverse manieren ingezet worden. Uit de thesis zal blijken dat Spolia in het algemeen een waardige bouw methode was die chronologisch zijn aanvang vond met de architectuurgeschiedenis tot de 20e eeuw. Dat er een naar de ensemble waarde ervan toe een breuk optreedt in de 20e eeuw met deze vorm van hergebruik leidt tot een soort postmoderne tendens waarbij het fragment herbruikt wordt maar louter individueel en fragmentair geïntegreerd wordt, ter beklemtoning van de versnippering van het Europees erfgoed. De thesis wilt daarom onderzoeken naar strategieën tot herstelling van gebroken erfgoedsites, zoals de abdij van Herkenrode, om met Spolia als een instrument aan de slag te kan tot het bereiken van een ensemble waarde. Met deze probleemstelling wilt de thesis antwoord bieden op de vraag: Hoe kan het breed gegeven van Spolia binnen de theorie rond *adaptive reuse* als object of fragment ingezet worden tot een globale ontwerp methode? Naast de economische en ecologische relevantie ervan, hoe kunnen fragmenten stapstenen vormen tot het bereiken van nieuwe ensemble waardes?

Onderbouwd door een korte analyse van de oorzaak van hun teloorgang of wederopbouw, vertrekt de thesis vanuit een breed scala aan cases. Meermaals is de oorzaak van de teloorgang te vinden in een paar specifieke perioden van bouwwoede, die vaak ideologisch of politiek van in steek zijn, in tegenstelling tot de vaak aangenomen economische beargumentering. Want zoals er in het begin van de thesis gesteld werd, is de mensheid en diens architecturale opvattingen constant in fluctuatie. De voornaamste case in dit geval is de abdij van Herkenrode waarbij door middel van het ontwikkeld masterplan -en project een uitspraak gemaakt kan worden van een toepassingswijze van deze verloren fragmenten en gerecupereerd oud bouw materiaal.

Ter verklaring voor deze teloorgang van de abdij van Herkenrode, zal de literatuur voor dit onderwerp zich meermaals richten op de secularisering van de staat ten gevolg van de Franse revolutie en evoluties hiervan achteraf. Deze revolutie heeft een tumultueuze periode voor historische sites ingeluid, die de cisterciënzer abdijen in Frankrijk, België tot Duitsland ondergaan hebben. Een voorname tekst, een manifest binnen dit verhaal en tijdsperiode is ‘Letters to Miranda and Canova: on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens’ door Quatremère de Quincy (1796).

(1) Eliot, T. S. (1922). *The Waste Land*.

(2) *The Meaning and Origin of ‘These Fragments I Have Shored Against My Ruins’*. (2022, 15 mei). Interesting Literature. <https://interestingliterature.com/2021/06/these-fragments-i-have-shored-against-my-ruins-meaning-analysis/#>

(3) *Emmanuel Macron: Europe—It Can Die. A New Paradigm at The Sorbonne - Groupe d’études géopolitiques*. (2024, 26 april). Groupe D’études Géopolitiques. <https://geopolitique.eu/en/2024/04/26/macron-europe-it-can-die-a-new-paradigm-at-the-sorbonne/>

(4) Wikipedia-bijdragers. (2023, 10 juli). *T.S. Eliot*. Wikipedia. https://nl.wikipedia.org/wiki/T.S._Eliot

(5) Eliot, T. S. (1919). *Tradition and the Individual Talent*.

Inhoud

4	Inleiding
9	Abstract
10	De teloorgang van Herkenrode, een introductie
16	Introductie tot spolia / architecturale fragmenten / kunst
17	Bouwstenen -en materialen
30	Spolia en Spoliatie
31	Kunst
34	De Groeve
35	De Tempel
42	Anastylosis
44	Casestudy’s
44	Ringstraße van Wenen, Van Fragment tot Stedenbouw
48	Dom van Keulen, Architecturale Uniformiteit
52	Het Tuilerieënpaleis
66	St. Pauls Cathedral, Complete Wederopbouw
72	Akropolis, Ensemblewaarde onder het Pericles-programma
88	Van de San Marcobasiliek tot het Benedictijns klooster van San Maggiore
98	Wederopbouw of Reconstructie
118	Volkshuis op de Zavel
136	Herbestemmingen binnen de context van Herkenrode
137	Geschiedenis tot de teloorgang van de abdij van Herkenrode
142	Huidig versnipperde kunst van Herkenrode
146	Glas-in-loodramen in de kathedraal te Lichfield: Herbestemming van monastieke naar seculiere kerk
158	Spolatie als ontwerpstrategie binnen de herbestemming van de Abdij van Herkenrode
175	Conclusie
178	Bibliografie
181	Afbeeldingen

Afb. 1: Orgel van de Onze-Lieve-Vrouwebasiliek in Tongeren door de hand van Jean-Baptiste Le Picard (1950-53).

Eenzelfde orgel stond sinds 1946 in de abdijkerk van Herkenrode vooraleer deze, ter preservatie, na de secularisering en industrialisering van de abdijkerk, door de Sint-Michielskerk in Leuven verworven werd (1804). In de nacht van 11 op 12 mei 1944 ging het verloren in de brand van een bombardement.

Tongeren, Onze-Lieve-Vrouwebasiliek (Hauptorgel) – Organ index, die freie Orgeldatenbank. (z.d.). https://organindex.de/index.php?title=Tongeren,_Onze-Lieve-Vrouwebasiliek_%28Hauptorgel%29



Abstract

ENG:

This thesis investigates the reactivation of the Herkenrode Abbey site and the possible use of (religious) heritage today from the existing, but especially lost patrimony. It focuses on the reuse of historical fragments and building materials, using the concept of Spolia as a guide. Several cases and theories are analyzed, in which the master project around Herkenrode Abbey is central. The thesis aims to evoke the old without moving to a reconstructive mentality, but rather through a structural reinterpretation of the heritage to accommodate various programs. The goal is to preserve and utilize both artistic heritage and building materials (with Spolia as a form of deconstruction), thus understanding the brokenness of heritage sites in order to address them. This is to answer the question, How can the broad given of Spolia within the theory of adaptive reuse be deployed as an object or fragment into a global design method? In other words, how can fragments or the reuse of ubiquitous building materials be deployed as a methodology to avoid (in this case of Herkenrode) religious sites of further deterioration and, in contrast, achieve a new ensemble? As a reflection on the title of this thesis, how can fragments form stepping stones to achieving this ensemble value?

NL:

Deze thesis onderzoekt de heractivering van de abdijsite van Herkenrode en de mogelijke inzet van (religieus) erfgoed vandaag vanuit het bestaand, maar vooral ook verloren patrimonium. Het richt zich op het hergebruik van historische fragmenten en bouw materiaal, met behulp van het concept van Spolia als leidraad. Verschillende cases en theorieën worden geanalyseerd, waarin het masterproject rond de abdij van Herkenrode centraal staat. De thesis streeft naar een evocatie van het oude zonder over te gaan tot een reconstructieve mentaliteit, maar eerder door een structurele reinterpretatie van het erfgoed om diverse programma’s te huisvesten. Het doel is om zowel het artistieke erfgoed als de bouwstenen te behouden en te benutten (met Spolia als een vorm van deconstructie), om zo inzicht te krijgen in de gebrokenheid van erfgoedsites en deze aan te kaarten. Dit om antwoord te kunnen bieden op de vraag: Hoe kan het breed gegeven van Spolia binnen de theorie rond *adaptive reuse* als object of fragment ingezet worden tot een globale ontwerp methode? Met andere woorden, hoe kunnen fragmenten of het hergebruik van alomtegenwoordige bouwstenen ingezet worden als een methodiek tot het vermijden van (in dit geval van Herkenrode) religieuze sites van verdere achteruitgang en in tegenstelling hiervan het bereiken van een nieuw ensemble? Als reflectie op de titel van deze thesis: hoe kunnen fragmenten stapstenen vormen tot het bereiken van deze ensemblewaarde?

2. De Teloorgang van de Abdij van Herkenrode

De Abdij van Herkenrode
in de ochtend van 13 december 1796



Afb. 2: Ingang door het poortgebouw met zicht op de dreef. Van Der Eycken, M. (2002). *Herkenrode: abdij en levend monument*.

De Abdij van Herkenrode

In de ochtend van 13 december 1796

“In his work of 1744, Saumery published an engraving of the abbey after a drawing by Remacle Leloup (1694 - 1746) and bore witness to the scale of the abbey’s grandeur:

Herkenrode is (...) built in the middle of a large wood of tall, mature trees that form various woodland plots; these are separated by magnificent avenues, formed for the most part by eight rows of oak trees that disappear into the distance and are watered by various branches of the river Demer. The same river encircles the abbey and separates its various buildings. This grand agglomeration, which resembles a small town nearly a league in circumference, is an ensemble of Gothic and modern buildings. One enters through a vast low court, which has nothing to recommend it but its solidity. One encounters in a second court a facade one hundred feet long fronting a building designed to the bakehouse and adjacent to a mill (...) From there one passes on to the abbesses’ quarters (...) One then passes along a long glazed corridor that stands beside a large orchard among pretty gardens, and leads to the infirmary and the cloister. The plan of the latter consists of two squares, each 140 feet along each side, with vaulted galleries around the edge that provide access to the church, the dormitories, the chapter house, and the refectories (...)

Life at the abbey changed profoundly over the century: there was more freedom, the manner in which monastic life was conducted evolved, and there was a desire on the part of the nuns to conform the French tastes.”¹

Het zou slechts 48 jaar duren vooraleer deze rijkdom tot een einde kwam en de cisterciënzerinnen de wervelwind van de Franse revolutie zouden ontvangen waarna ze, nog geen vier jaar later, hun abdij definitief zouden moeten verlaten:

“Een zwijgzame stoet van zesentwintig koordames en evenveel zusters schrijdt voor een laatste keer onder het poortgebouw. De meesten zoeken een onderkomen bij kennissen of familieleden.”² Ze keren naar Hasselt en omstreken voor onderdak, naar de verschillende verspreide refugiehuizen van de historische abdij binnen de regio, van Stokrooie tot in Diest en Maastricht. Een Luikse omwenteling, de Luikse revolutie genaamd, heeft het Prinsbisdom van Luik doen ontbinden, waar het graafschap Loon en dus de abdij van Herkenrode sedert 21 september 1366 feitelijk deel van uitmaakt. Luikse en Franse revolutionairen ontnemen de kloosters en abdijen van de kerk ‘voor het goed van de Republiek’ en heffen deze uiteindelijk af waarna ze nationaal goed worden en de zusters gedwongen worden de abdij te verlaten. Zo komt de abdij van bijna 8 eeuwen oud tot zijn einde en wordt het uiteindelijk doorverkocht aan een industrieel als zwart goed.

Diegene die door het poortgebouw de abdij betreedt op deze koude dinsdagochtend, vindt een stille, achtergelaten abdij volledig tot zijn beschikking. Men komt binnen met aan de linkerkant de oude abdijsloot gelegen, onderscheiden van de rest van de abdij door een meterhoge muur. Hier rechts van, diagonaal naar de abdijskerk toe, ligt een lage gracht waarna men ineens zonder bezwaar het oud

claustrum en het desbetreffende gebouwenensemble kan betreden. Ze zien de abdijkerk trots boven de site uitspringen waarachter het oude abdissenverblijf kan opgemerkt worden en waarlangs het nieuwe abdissenverblijf gelegen is. Zonder enige moeite kunnen ze de abdijkerk binnentreden en omgeven worden door Vlaamse topstukken. “Het klooster had een van de mooiste renaissance-ensembles van Europa”³ zo stelt Jan Vaes in *De Graven van Loon*. Kunstschaten van Mechtildis de Lechy, barokke altaren en praalgraven voor Barbara de Riviere d’Arschot en Anna Catharina De Lamboy zijn alomtegenwoordig. Ergens in de naastgelegen kamers of in de kerk zelf zijn de doeken van Lambert Lombard, (de deugdzame vrouwen genoemd), onder een laag stof te aanschouwen. Als de abdijkerk van Averbode als voorbeeld kan fungeren, bevinden we ons in een lang smal schip die doorloopt achter het koor tot het hoofdaltaar. Zij die voor het koor stophouden en zich omkeren, zoals de pelgrims ooit gedaan zouden hebben, zien een prachtige orgel van Jean-Baptiste Le Picard die de eerdere orgel door de hand van Jan Verrijt uit 1523 sinds 1746 vervangen had. Men wordt op dit moment geheel omringd door de glasramen van Marten Tymans uit Antwerpen en Lambert Spulbergh uit Mechelen die het vroege ochtendlicht vangen en weerkaatsen op het koorgestoelte. Ze dateren van de jaren 1532-1539 en vormen een Vlaams, internationaal gegeerd topensemble van glas-in-lood. Kwam men op dit moment het mausoleum van de graven van Loon tegen, of was deze reeds verloren gegaan in de tijd? Alleszins kan men nu de contouren van het hoofdaltaar door Jean Del Cour zien en sculpturen van de patroonheiligen van de met Korintische kapitelen geornamenteerde zuilen onderscheiden. Aan weerskanten kan men het altaar voorbijlopen en de sacristie betreden waar het uitgestalde sacrament van Mirakel, de bloedende hostie, in de oudste monstrans ter wereld en onder het wapen van Anna Catharina de Lamboy te bezichtigen is. De teloorgang was nog niet beklonken.

“On 1 September 1796, all religious communities were suppressed and their assets confiscated. On 12 December 1796, the nuns were obliged to leave their abbey for good, which they did the following day. Herkenrode Abbey was put up for sale on 19 February 1797, and the sale notice specified that it consisted of a very large and beautiful building, a church with altars and woodwork, the abbess’s quarters and garden, a brewery, a group of farm buildings, the whole surrounded by water on all sides, cultivable lands, pastures, ponds, woodlands, etc.”⁴

Slechts een 30-tal jaar later zou de site volledig zijn kloppend hart gaan ontbreken. Aan wie hebben we dit te danken? Waar ligt de oorzaak hiervan en hoe kunnen we gemoedelijk weigeren deze geschiedenis niet op te nemen binnen een nieuwe herbestemming?

Om Victor Hugo over de beschadigde toestand van de Notre-Dame in de vroege 19e eeuw te citeren:⁵

(1) Vanden Bemden, Y. (2021b). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitrearum Medii Aevi. p. 1xxvi - 1xxvii

(2) *Geschiedenis en toekomst van Herkenrode*. (z.d.). <https://www.abdijsiteherkenrode.be/domein/geschiedenis-en-toekomst>
Abdij van Herkenrode. (z.d.). Herita. <https://www.herita.be/nl/monumenten/abdij-van-herkenrode>

(3) Vaes, J. (2023). *De graven van Loon*.

(4) Vanden Bemden, Y. (2021b). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitrearum Medii Aevi. p. 1xxx - 1xxxi

(5) Hugo, V. (1831). *De klokkenluider van de Notre-Dame*.

“...toch gaf de tijd aan de kerk misschien meer dan hij haar ontnam, want het was de tijd die over de gevel die sombere kleur der eeuwen spreidde, die maakt dat monumenten pas als ze oud zijn hun hoogste schoonheid bereiken. Maar wie heeft de twee rijen beelden weggehaald? Wie heeft de nissen leeg achtergelaten? Wie heeft midden in het middelste portaal die nieuwe pseudo-spitsboog geplaatst? Wie heeft die smakeloze, lompe, in Lodewijk XV-stijl versierde houten deur erin durven zetten, pal naast de arabesken van Biscornette? De mensen, de architecten, de kunstenaars van onze tijd.

En wanneer wij het inwendige van het gebouw betreden: wie heeft daar die kolos van een heilige Christoffel van zijn voetstuk gehaald, die even spreekwoordelijk was onder de beelden als de grote zaal van het Paleis onder de zalen, als de toren van Straatsburg onder de klokkentorens? En die duizenden beelden die alle ruimten tussen de zuilen van het schip en het koor bevolkten, geknield, staand, ruiters, mannen, vrouwen, kinderen, koningen, bisschoppen, gendarmes, van steen, van marmer, van goud, van zilver, van koper, van was zelfs, wie heeft ze met ruwe hand weggevaagd? De tijd was het niet.

En wie heeft het oude gotische altaar met zijn pracht aan schrijnen en relikwieën kistjes vervangen door die logge marmeren sarcofaag met engelenkoppen en wolken, die hier verdwaald schijnt uit de Val-de-Grâce of de Dame des Invalides? Wie heeft dat loodzware stenen anachronisme zo stom in de Karolingische vloer van Hercandus geplant? Was dat niet Lodewijk XIV, om de gelofte van Lodewijk XIII te vervullen?

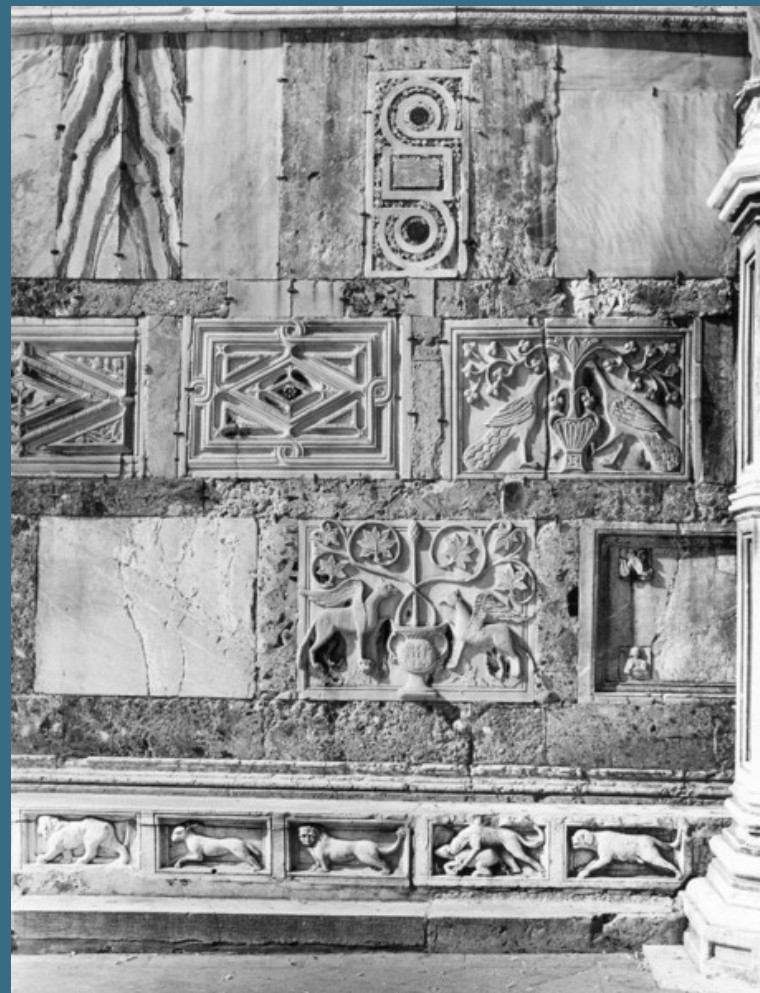
Wie heeft die kille witte glasramen aangebracht, in plaats van de ‘zeer kleurrijke’ ramen waar onze voorouders even gefascineerd naar staarden als naar de roos van het middenportaal en de boogvensters van de apsis? En wat zou een koorzanger uit de zestiende eeuw zeggen als hij die gele kalklaag zag waarmee onze aartsbisschoppen hun kathedraal zo vandalistisch hebben volgesmeerd? Hij zou zich herinneren dat dit de kleur was waarmee de beul ‘misdadige’ gebouwen aanstreek; hij zou denken aan het Hotel du Petit-Bourbon, dat ook geheel in het geel was gedompeld wegens het verraad van de connétable, ‘een geel dat bovendien van zo goede kwaliteit en reputatie was,’ zegt Sauvet ‘dat het na meer dan een eeuw nog niets van zijn kleur heeft verloren’. Hij zou geloven dat de heilige plaats ontwijd was en de vlucht nemen.”



Zicht op de abdijhoeve van Herkenrode met, links, het poortgebouw en, rechts, de tiendschuur. De positie van het perspectief komt ongeveer overeen met waar de voormalige abdijkerk van Herkenrode gestaan heeft. Na de teloorgang van het gebouwd patrimonium van de abdij van Herkenrode rond het begin van de 19e eeuw, zou de kerk in 1826 afbranden en werd het volledig gesloopt in 1841.

Afb. 3: *Zicht op de abdijhoeve van Herkenrode | Tiendschuur.* (z.d.), Tiendschuur.
<https://www.tiendschuurherkenrode.be/>

3. Introductie tot Spolia



Afb. 4: Basilica of San Marco, Venice: south wall of the Treasury with marble fragments. RIBApix. https://www.ribapix.com/basilica-of-san-marco-venice-south-wall-of-the-treasury-with-marble-fragments_riba26644

a. Bouwstenen -en materialen

Om een term zoals Spolia vrij te gebruiken, dient het eerst correct gedefinieerd te worden. Volgens Brenk (1987) werd Spolia afgeleid van het latijnse woord *spolium* wat *verwijderde huid van een dier* betekent en, in een breder gegeven, als *soldatenbuit* of *oorlogsbuit* gedefinieerd kan worden. Dit terwijl de moderne benadering van het concept verwijst naar de hergebruikte delen of materialen van een architecturale constructie die weggenomen zijn van een ontmanteld of afgebroken gebouw, verwijderd van zijn huid, om overeen te komen met de terminologie van het jagen.¹

Binnen deze scriptie wordt het echter met een brede invalshoek geïnterpreteerd om een begrip te verkrijgen over hoe het kan bijdragen tot een ontwerpgeoriënteerde aanpak binnen de theorie van architectuur. Daarom interpreteert de scriptie het als een brede strategie tot hergebruik, met weerslag op ten prooi gevallen en vervolgens gedeeltelijk of volledig verloren geraakte architectuur. Zo is er een link te vinden met de tentoonstelling over *Gevonden architectuur* en voorbeelden van adaptief hergebruik binnen het Vlaams landschap van patrimonium die in de Singel plaatsvond. Het onbestaand of verloren patrimonium contrasteert de aanpak van gevonden architectuur omdat het, zoals reeds vermeld, begint bij het geheugen van wat aanwezig was, niet dat wat reeds aanwezig is. Het roept op om met weinig, zijnde losse fragmenten of onbestemde bouwmaterialen aan de gang te gaan, niet louter als een economisch doelend maar om door middel van symboliek en geheugen een herstellende aanpak te bekomen om sites terug functioneel te maken waardoor ze zowel de voorgaande thematieken kunnen dragen als nieuwe programma's kunnen huisvesten. Met andere

woorden een strategie bekomen om de tot op vandaag onwaarschijnlijke potentie tot een coherent ontwerp te vervullen.

Het zijn bouwmaterialen die te herleiden zijn tot oude(re) culturen, een restant in de tijd, een relik ongeacht een ruim tijdsverschil. Veelal zijn ze afkomstig uit de antieke culturen. Dit kunnen zuilen zijn met een Grieks-Romeins verleden. Zo aarzelde de paus niet om het marmer uit het Colosseum voor zijn eigen doeleisen te gebruiken. In de Sint-Pieterskerk is niet alleen de ontginning van de bouwmaterialen afleesbaar maar ook een voortleven van de antieke gebouwen van de stad Rome ten koste van de oorspronkelijke site. De voormalige Sint-Pieterskerk was als overgang naar de middeleeuwen een voorbeeld voor de eerste vormen van spolia. Deze werd in oogopslag tot niets gereduceerd voor de grootste barokkerk ter wereld die zijn plaats overnam. Met welk bouw materiaal werd dit verwezenlijkt? Heel de stad Rome roept de glorie dagen van het Romeinse rijk op, maar zelfs de standbeelden op diens erezulen zijn vervangen door het beeld van de Paus, de dichtstbijzijnde belichaming van God en symbool voor de staatsrechtelijke macht van de kerk. De Paltskapel in Aken is hergebruikt materiaal uit Ravenna en symboliseert een voortzetting van de Romeinse cultuur tijdens de vroege Middeleeuwen hoewel dit ook een economische reden heeft doordat marmer in Noord-Europa erg schaars was. De boog van Constantijn is het perfecte voorbeeld voor spolia, tussen de Palatijn, Aventijn aan het Colosseum, of voorheen Domus Aurea van Nero, delen van de stad Rome die vaak geassocieerd worden met de utopie en allerm minst gelinkt lijken te zijn aan hergebruik.² Volgens Dale Kinney (2000) treedt dit hergebruik pas op in een tijd van

verval. We spreken over verborgen architectuur, meer dan tweeduizend jaar geschiedenis die in oogopslag niet zichtbaar leek. Architectuur dat de tijd meet.

“As early as the 1960s, spolia research had received new impulses and a broadening of questions from the medieval historian Arnold Esch. In a fundamental essay from 1969, Esch distinguished five categories of spolia use. In the case of 1. purely ‘material usability’, the object of origin is treated as a quarry, so to speak. The 2. banishment of an object or place through partial reuse was a kind of ‘exorcism’, which could overlap with the 3. Interpretatio Christiana if necessary.”³

Deze *Interpretatio Christiana* ging over culturele elementen die niet toebehoorden tot de Christelijke wereld en toch werden ingelijfd door het Christendom. Het doel was om het heidendom eerst en vooral de kop in te drukken, door dit patrimonium te adapteren naar het in de ogen van de kerk correcte geloofstelsel. In de architectuur was dit meest opmerkelijk in de herinterpretatie van heilige of andere belangrijke sites in het oud Romeinse rijk, wat zowel spontane ombouwingen waren of een doelbewuste praktijk van interpretatie tot kerken.

“Esch explained spolia for political legitimization as a fourth category, using the example of Pisa, which wanted to become the New Rome by means of spolia, whereas often simply the 5. aesthetic appreciation motivated the use of spolia.”³

Zoals zojuist beschreven stond, aarzelde de kerk als instituut niet om bouw materiaal toe te eisen uit deze antieke sites en vervolgens op symbolische wijze te integreren in hun nieuwe bouwprojecten. Het marmer in deze kerken, op esthetisch niveau bekeken, (zoals die van Pisa) zijn vroege voorbeelden van het bereiken van een ensemblewaarde door middel van spolia. Deze romaanse of protorenaissance bouwwerken bereikten door de toepassing van zowel nieuw ontgonnen of hergebruikt bouw materiaal uit antieke

sites (het fenomeen van spoliatie zijnde) in een oppervlakkige gevel een zekere abstractie, die tot op vandaag zelfs modern aandoet. Het Baptisterium van San Giovanni, langs de kathedraal van Santa Maria del Fiore, of de abdijkerk van San Miniato al Monte wat meer hogerop gelegen in de stad Firenze, zijn hier net als de zojuist vermelde kerken in Pisa goede voorbeelden van: een verwijzing naar de antieke cultuur ongeacht of dit nieuw ontgonnen materiaal betreft of hergebruikte bouwfragmenten. Bij het eerste geval van het Baptisterium zou het effectief gaan over de antieke methode van materiaalassemlage uit oude antieke sites. Volgens de legende zou het geplunderd zijn uit Fiesole, wat in 1078 veroverd was. De opbouw van het gebouw geeft hier ook een implicatie van. Een oorspronkelijke constructie van zandsteen werd achteraf bekleed met platen van wit marmer uit Carrara in een geometrisch patroon met groene prato marmeren inleg.⁴ Deze buitenschil heeft sindsdien aanpassingen ondervonden, vooral tijdens de volwaardige renaissance en door de hand van enkele vooraanstaande architecten van die tijd, wat het een uitzonderlijk gebouw maakt. Dit heeft immers ook iets tijdloos, alsof het zelfs een moderne constructie kan zijn door Valerio Olgiati.

“When someone removes the hide of a building or tears out its innards, he resembles a cannibal. A cannibal does not devour his enemies mainly because he wants to nourish himself but because he hopes that in so doing he will acquire his destroyed enemy’s strength. (...) Consequently ideology plays a far greater role with cannibals than aesthetics.”¹

Deze link van het jagen met spoliapraktijken werd in een visueel essay voor het seminarie genius loci in de eerste master architectuur verbonden met het uitputten van natuurlijke bronnen als een vorm van spolia, een natuurroof. Als we ons de hut van Vitruvius herinneren is dit uitputten van grondstoffen een mogelijkheid voor ons om evenzeer de sterkte of mogelijkheden van deze materialen naar onze hand om te zetten om ons onderdak te bieden, gereedschap te maken en vervolgens een civilisatie

te bereiken. Het maakt een kritische terugkoppeling tussen de relatie van de mens met het natuurlijk landschap als het fundament voor het creëren van architectuur. Hierin schuilt ook het onderscheid tussen een hut of een tempel, iets dat slechts moet voldoen aan de primitieve noden van de mens en dus naturalistisch of zelfs symbiotisch is, of verder datgeen dat deze natuur overtreft, een testament voor de menselijke creaties. In de proloog van het tweede boek Bouwmaterialen van zijn handboek voor de bouwkunde sprak Vitruvius over de oorsprong van het bouwen. Hij maakte gebruik van een anekdote over de architect Dinocrates aan het hof van Alexander de Grote. Deze kwam met ideeën en ontwerpen voor de berg Athos in de vorm van een mannenbeeld. In de linkerhand van het beeld waren “de muren van een zeer omvangrijke stad gelegen, in de rechter een schaal die het water van alle rivieren op die berg kan opvangen, vanwaar het vervolgens in zee stroomt”.⁵ Het was gelijkend op de wijze dat de menselijke ingrepen in de tuinen van Versailles de natuur trachten te overtreffen. Natuur werd hier vervormd om de glorie van de mensheid te verbeelden. Beide dienen als metaforen voor de relativiteit en het gedrag van de mens, onder andere in vorm van wat wij architectuur noemen. Zonder in strikte zin spolia te zijn, omvat het enkele concrete kenmerken voor de manier waarop bouwkunst en daaropvolgend spolia tot stand komt.

In het essay koppelde ik dit aan het huidig relevant maar controversieel onderwerp betreffende de reconstructie van het dak van de Notre-Dame van Parijs. Het oorspronkelijk dak van de Notre-Dame bestond uit een geheel bos van houten balken ten koste van de natuur. In deze hoe dan ook prachtige kathedraal, een ware verrijking van materiaal, waren de eeuwenoude balken ooggetuigen die voor de gehele geschiedenis van Frankrijk spreken sinds de 12e eeuw. Fernand Pouillon spreekt op eenzelfde manier over de ‘wilde stenen’ van de abdij van Thoronet in ‘Les Pierres Sauvages’ (1964): “L’évocation visuelle dans la permanence crée le destin des architectures. L’acuité absolue permettrait d’éviter à un maître

d’œuvre, esthète pur, de tenter l’aventure de la construction. Il garderait pour lui ses édifices imaginaires”.⁶ Een spolia van de natuur refereert zowel naar de vernaculaire tradities van een regio als de bouwkunde op wereldniveau. Het gaat over lokale materialen die hergebruikt of ontgonnen worden in lokale groeves, bossen of afzettingsgebieden maar tegelijk ook de zware industrie door het uitputten van eindige materiaalbronnen. De houten balken van de Notre-Dame waren onderdeel van bomen die reeds een aantal honderd jaar oud waren. Bij de archeologische opvatting voor de restauratie gaat men op zoek naar ditzelfde hout voor de nieuwe balken, in sterk contrast met de oplossing voor de kathedraal in Reims waar men voor een betonconstructie gekozen heeft. Ze kiezen in dergelijk geval voor een oplossing die weinig uitstraling heeft van moderne circulaire oplossingen maar het bevat echter wel het aspect van duurzaamheid. Het is hout van bomen die, met een leeftijd van honderden jaren oud, hun eigen geschiedenis kennen. Het is in strikte zin geen spolia maar het spreekt wel over een methode van hoe er omgegaan kan worden met verloren bouw delen waardoor het een uitspraak maakt van hoe er een aanzet gemaakt kan worden tot een herstellende architectuur. Indien we dit veralgemenen tot het natuurlijk landschap van *het bos* (eveneens de toepasselijke naam voor het oorspronkelijk dak van de Notre-Dame), herkennen we wel Spolia of, in een bredere zin, de relatie van de mens tot zichzelf en de exploitatie van de natuur en cultuur. Ditzelfde bos heeft de Romeinen, Vandalen, Franken en de Karolingische beschaving zien komen en gaan. Al is het een sentimentele insteek; de balken uit dit bos zouden bij wijze van spreken door middel van een optocht tot de Notre-Dame gebracht moeten worden, zoals dat bij de megalithische stenen van Stonehenge het geval was. Het zijn relieken en dus ook een, weliswaar brede, vorm van spolia.



Afb. 5: Zuidgevel van het Baptisterium van San Giovanni in Firenze met een opbouw van zandsteen achteraf bekleed met platen van wit marmer uit Carrara met groene prato marmeren inleg in een geometrisch patroon. Foto van de auteur

“For everything... have the appearance of having been created for the sake of man: but as to the mountains, Nature has made those for herself, as a kind of bulwark for keeping together the bowels of the earth; as also for the purpose of curbing the violence of the rivers, of breaking the waves of the sea, and so, by opposing to them the very hardest of her materials, putting a check upon those elements which are never at rest. And yet we must hew down these mountains, forsooth, and carry them off; and this, for no other reason than to gratify our luxurious inclinations: heights which in former days it was reckoned a miracle even to have crossed!”⁷

Ondanks het veelvoudig bespreken ervan, is het verantwoord omgaan met materiaal en de waarde ervan in onze tijd iets dat allerm minst vanzelfsprekend blijkt. Als we dan toch iets van de natuur, erfgoed of landschap ontnemen, laat het dan een *Spolia Opima* zijn, een schitterende buit. Een triomftocht of processie van materiaal, ruimte en tijd.

Dit aspect van verledenheid omschrijft Victor Hugo (1831) binnen de context van dit prachtige gebouw op de Île de la Cité: “Zonder twijfel is de Notre-Dame van Parijs ook in onze dagen nog een groots en schitterend bouwwerk. Maar hoe mooi ze in haar ouderdom ook is gebleven, toch kost het moeite om niet te zuchten, niet in verontwaardiging te ontsteken over de aantastingen en de talloze verminkingen die zowel de tijd als de mens het eerbiedwaardige monument hebben toegebracht, zonder enig respect voor Karel de Grote, die indertijd de eerste, en voor Filips II Augustus, die de laatste steen heeft gelegd. Op het aangezicht van deze koningin onder onze kathedralen vindt men naast iedere rimpel steevast een litteken. *Tempus edax homo edacior*. Wat ik graag zou willen vertalen: de tijd is blind, de mens dom.

Laten wij (...) erkennen dat er weinig architectonische creaties bestaan die in schoonheid kunnen wedijveren met deze gevel, die zich voor onze ogen ontrolt met de opeenvolging en het ensemble van haar geledingen. (...) Allemaal harmonische onderdelen van een magistraal geheel,

opeengestapeld in vijf kolossale verdiepingen; een overdaad die niet verwart, met de ontelbare details van beelden, reliëfs en ornamenten die hecht vervlochten zijn met de rustige grootsheid van het geheel; een geweldige symfonie in steen, zou men kunnen zeggen; de gigantische arbeid van een man en een volk, samen één in al hun pluriformiteit zoals de zangen van Homeros en de Romanceros; wonderbaarlijk resultaat van de samenwerking van alle krachten van een tijdperk, waarin elke steenblok op honderd manieren de fantasie van de ambachtsman vertolkt, in toom gehouden door het genie van de kunstenaar; kortom, een zeldzaam voorbeeld van menselijke creativiteit, machtig en onuitputtelijk als de goddelijke schepping waaraan zij die twee karaktertrekken ontstolen moet hebben: verscheidenheid en tijdloosheid. (...) Alles in deze kunst lijkt spontaan, logisch en in proportie. De maat van de teen geeft de maat van de reus.”⁸

Deze laatste zin vat de invloed samen van (niet-versnipperde) fragmenten, de geledingen binnen het geheel en (om het te koppelen aan deze thesis) “de spolia” of “het versnipperde”. Het vat samen wat deze thesis wilt bijdragen aan het onderwerp van Spolia. Het gaat hier uitdrukkelijk niet over dat ene ornament, verzilverd door de individu, maar over de samenwerking van alle geledingen. Kan spolia ook anders dan versnippering vertegenwoordigen?

“Grote bouwwerken zijn, net als bergen, het product van eeuwen. Vaak verandert de kunst terwijl ze nog in wording zijn; dan groeien ze onverstoord verder in de volgende stijl. De nieuwe kunst neemt het bouwwerk zoals het is, nestelt zich erin, legt het haar stempel op, laat haar fantasie erop los en maakt het zo mogelijk af. Dat gebeurt zonder moeite, zonder inspanning, zonder protest, volgens een natuurlijk en rustig patroon. Het is als een enting die aanslaat, het sap stroomt weer, de groeikracht herleeft. (...) De mens, de kunstenaar, het individu verdwijnt in die massieve, naamloze creaties; ze zijn een samenvatting en een som van de menselijke intelligentie. De tijd is de bouwmeester, het volk de metselaar.”⁸

Binnen dit verhaal zijn Spolia overeenkomstig met *Sporen*, een thema wat onder andere behandeld werd in de tentoonstelling rond *Gevonden architectuur*:

“The history of a building can be read in the traces or scars visible in its architecture. Restoration in the traditional sense attempts to return a building to a historical state and therefore inevitably erases some of these traces. We can choose to let the different historical layers coexist and overlap or let them engage in dialogue with each other.”⁹

Ook het aspect van *Ensemble*, hetgeen de thesis duidelijk enige aandacht aan hecht, kwam in deze tentoonstelling ter sprake:

“Sometimes the contemporary situation of a building or site may seem out of place or incomplete. The materials, formal idiom or scale of the different parts may be mismatched or the narrative being told incomplete. By adding new elements to an existing building or cityscape, the building or site can become a whole and its history can be enriched.”

Spolia navigiert in feite tussen de samenkomst van deze thema’s. Het verzamelen van bouwstenen -of materialen kan leiden tot een ensemble maar evenzeer kan het hergebruiken van deze bouwstenen in een nieuw ensemble of het conserveren ervan in het oude ensemble leiden tot de thematiek van sporen.

Net als bij archeologische opgravingen vallen op deze manier de kleinere puzzelstukjes op hun plaats met, in het geval van de abdij van Herkenrode, de case waarmee geëindigd wordt, als eindpunt een nieuw ensemble waarbij de fragmenten of “kleine details een groot verhaal vertellen”.¹⁰

(1) Brenk, B. (1987). Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology. *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 103. <https://doi.org/10.2307/1291549>

(2) Kinney, D. (2000). *Roman Architectural Spolia*. Part of the symposium ‘Rome: The Tide of Influence’. <https://www-jstor-org.bib-proxy.uhasselt.be/stable/1558268>

(3) Meier, H. (2020c). Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur. Jovis Verlag.

(4) Wikipedia contributors. (2024, 1 mei). *Florence Baptistery*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Baptistery

(5) Vitruvius. (2018, oorspronkelijk rond 25 v. Chr.). *Handboek bouwkunde* (6de editie). Athenaeum. Vertaald door Ton Peters. Boek II Bouwmaterialen: Oorsprong van het bouwen, 55-61

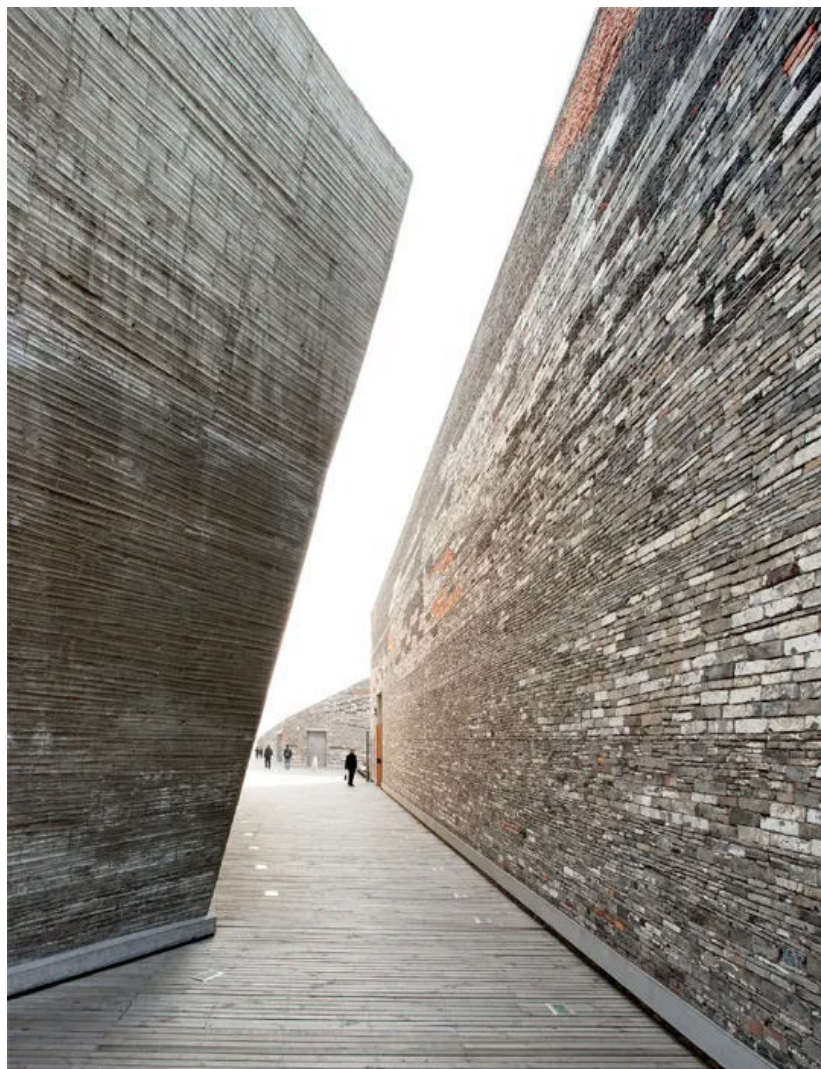
(6) Pouillon, F. (2015). *Les Pierres sauvages*. Média Diffusion.

(7) Pliny The Elder. *The Natural History of Pliny (Vol. 1-6)*: Complete Edition. Book XXXVI The Natural History of Stones. Chap. 1. (1.)—Luxury displayed in the use of various kinds of Marble. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D36%3Achapter%3D1>

(8) Hugo, V. (1831). *De klokkenluider van de Notre-Dame*.

(9) As found. (z.d.-b). VAI. <https://www.vai.be/en/agenda-expos-en-programma/as-found>

(10) Smeets, M. (z.d.). Herkenrade omgekeerd: Rapport betreffende het archeologisch onderzoek naar de resten van de voormalige cisterciënzerinnenabdij. Onroerend Erfgoed Vlaanderen.

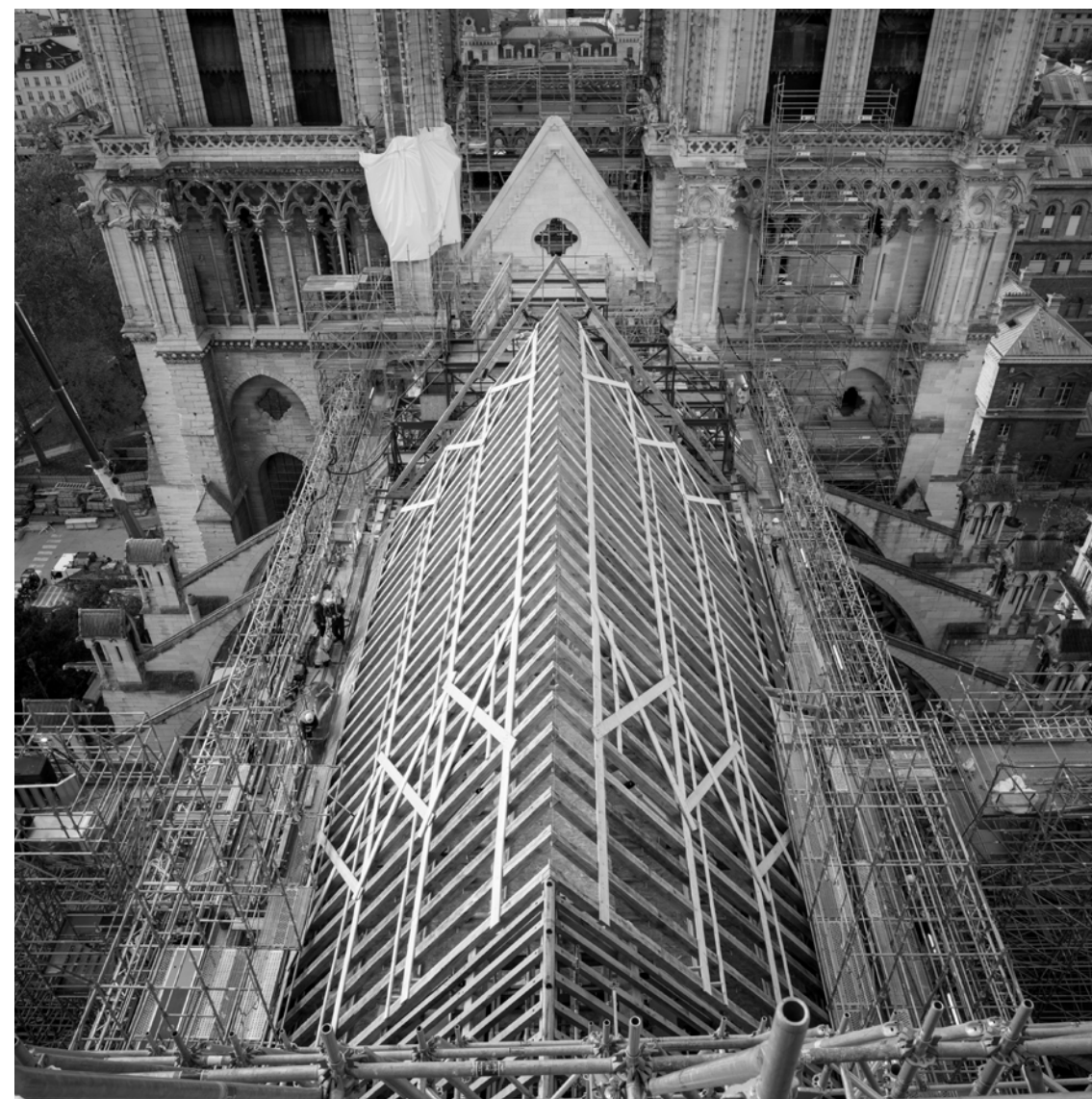
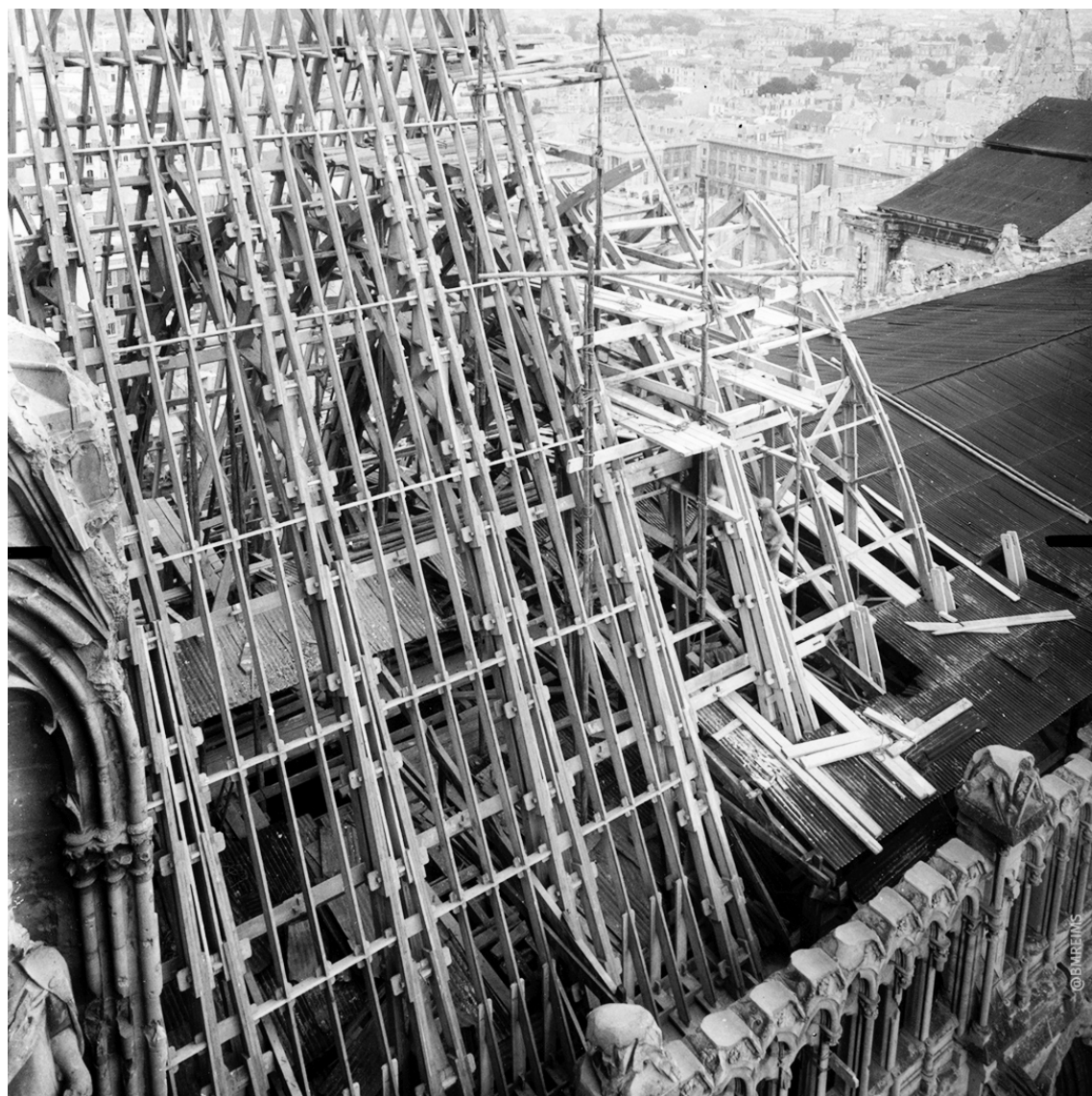


In China wordt Spolia ook als een waardige vernaculaire traditie gezien binnen de bouwkunde en kan het de negativiteit die deze term draagt, ontkoppelen tot een ontwerpstrategie zonder de trauma van de afgebroken gebouwen achterwege te laten. Een voorbeeld van dergelijke ontwerpstrategie is het gebricoleerd ontwerp voor het Ningbo Museum door Wang Shu. Hier wordt een ensemble bereikt door middel van het stapelen van diverse materialen uit de hedendaagse bouwsector: van bakstenen, snelbouwstenen tot karakteristiek plat gebogen dakpannen. Een manifestatie van een nationale bouwcultuur.

Afb. 6, Linksonder: Roskam, C. (2023, 26 september). *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/structures-of-everyday-life-the-architecture-of-wang-shu-218222/>

Afb. 7, Rechtsonder: Rudolph J. (2020, 6 augustus). *China Academy of Fine Arts, Hangzhou, China* (architect: Wang Shu), by Scott Chu. <https://chinadigitaltimes.net/chinese/651839.html>





Afb. 8 tot 10: Een licht, niet-brandbare structuur (geïnspireerd op Philibert Delorme) van gewapend beton door Henri Deneux (1919) voor het nieuw dak van de Notre-Dame van Reims tijdens de restauratie na de eerste wereldoorlog. Geraadpleegd op De Reims, V. (z.d.). Visit Reims. Ville de Reims, Direction de La Communication. <https://visit.reims.fr/parcours-dans-la-ville/sur-les-pas-de-lart-deco/charpente-de-la-cathedrale>

Afb. 11: Het nieuw gereconstrueerd dak van de Notre-Dame van Parijs bestaande uit eikenhouten balken. Geraadpleegd op Abbran, P. (2023, 14 december). *Notre-Dame de Paris : plongée dans le « chantier d'une vie »*, à un an de la réouverture de la cathédrale. leparisien.fr. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/notre-dame-de-paris-plongee-dans-le-chantier-dune-vie-a-un-an-de-la-reouverture-de-la-cathedrale-08-12-2023-S4REPQ4JRC3VPGSIKHYFV5ITE.php>

Afb. 12, Linksonder: Het dak van Notre-Dame van Parijs na de brand van 15 april 2019. Geraadpleegd op Obs, L. N. (2019, 19 april). *Avant-après : Notre-Dame sous toutes ses coutures*. *Le Nouvel Obs*. <https://www.nouvelobs.com/societe/20190419.OBS3029/avant-apres-notre-dame-sous-toutes-ses-coutures.html>

Afb. 13, Rechtsboven: *Rebâtir Notre-Dame de Paris*. (z.d.). <https://rebatimotredamedeparis.fr/en>

Spolia en Spoliatie

Het is hier dat er het simpel onderscheid van spolia en spoliatie dient gemaakt worden, waar reeds naar gehint werd. Spolia zijn de bouwmaterialen of fragmenten zelf terwijl Spoliatie over de uitvoering van het ontmantelen van het oud gebouw gaat, de assemblage van de bouwmaterialen. Spolia is het zelfstandig naamwoord en dus het product van de handeling Spoliatie. Ze hebben binnen deze thesis ook verschillende implicaties. Terwijl bij het gebruik van de term spolia vaak gerefereerd wordt naar fragmenten die herkenbaar zijn in het nieuw bouwwerk, zoals een leesbare inscriptie bijvoorbeeld, als een zichtbare herinnering aan het geheugen van het oorspronkelijke gebouw, heeft Spoliatie meer een connotatie die refereert naar verzamelde bouwmaterialen om op een economische wijze een nieuw ensemble te bereiken. Het is immers een waarschijnlijkheid dat antieke gebouwen voor dergelijke vroegrenaissance of romaanse architectuur als bron voor bouw materiaal benut werden. Spoliatie zijn de bouwstenen, bakstenen en marmeren zuilen of wanden. Ze zijn niet individualistisch maar functioneren binnen een gestapeld of gedragen collectief. Ze zijn een belichaming (binnen de architectuur weliswaar mits het hier nog niet over de handeling van kunstroven gaat) van het bouwen an sich.

Een voorbeeld hiervan is het onderscheid van deze bouwwerken met de San Marcobasiliek in Venetië die vrijwel volledig bestaat uit geplunderd materiaal, waarbij velen elementen van zijn gevels en interieur bewerkt of gedecoreerd zijn met Spolia. Zelfs kunstobjecten uit Constantinopel, die op hun beurt van elders geplunderd werden (wat evenzeer toepasselijk blijkt gezien spoliapraktijken alomtegenwoordig waren in Byzantijnse bouwgewoontes), maakten hier deel van uit. De thesis gaat, zeker indien toegepast op de abdij van Herkenrode, een uitspraak maken over Spoliatie als een duurzame bouwmethodiek die terug relevant

gesteld dient te worden maar tegelijk toegeeft dat het onwenselijk, zelfs barbaars, is om de bestemming van Spolia of kunstwerken te wijzigen. Over het algemeen zijn deze kunstroven en kunstspolia, waar het volgend hoofdstuk meer tijd aan wijdt, het waard om met de definitie voor de term Spolium, als iets dat met geweld ontnemen is van het andere, bestempeld te worden. Dit terwijl er ook gevallen zijn waar het uiterst wenselijk is voor de appreciatie en preservatie van deze kunstwerken dat ze elders gevestigd zijn, dat ze ontnomen worden van een context die niet meer voorspoedig is voor hun overleving. De glasramen in de Lady Chapel van de kathedraal van Lichfield is hier een uniek voorbeeld van.

In zijn ‘Stones of Venice’, zijn naslagwerk over de Venetiaanse republiek en diens architectuur, geeft Ruskin (1853) uitgebreide beschrijvingen hiervan: “When a barbarous nation builds its fortress-walls out of fragments of the refined architecture it has overthrown, we can read nothing but its savageness in the vestiges of art which may thus chance to have been preserved; but when the new work is equal, if not superior, in execution, to the pieces of the older art which are associated with it, we may justly conclude that the rough treatment to which the latter have been subjected is rather a sign of the hope of doing better things, than of want of feeling for those already accomplished. And, in general, this careless fitting of ornament is, in very truth, an evidence of life in the school of builders, and of their making a due distinction between work which is to be used for architectural effect, and work which is to possess an abstract perfection; and it commonly shows also that the exertion of design is so easy to them, and their fertility so inexhaustible, that they feel no remorse in using somewhat injuriously what they can replace with so slight an effort.”¹

(1) Ruskin, J. (1853c). *The Stones of Venice*.

Kunst

Invloed van Kunst op het levend ensemble van patrimonium

Doorheen de architectuurgeschiedenis vertrok het toepassen van Spolia vaak vanuit een symbolische insteek, zoals in het geval van het Vaticaan het geval was om een continuïteit te symboliseren van de kerken opzichte van het Romeinse rijk. Deze symboliek komt overeen met de algemene architectuur en de kunst uit de middeleeuwen, waar de realiteit nog niet zoals in de renaissance ontwikkeld werd. Theologische symboliek had de voorkeur ten opzichte van een meer realistische verbeelding van Bijbelse verhalen. De symboliek overtrof de rede of rationaliteit.

Het roven van kunst heeft daarom vrijwel altijd een dergelijke insteek, ookal kon de gestolen kunst de renaissance toebehoren. Met andere woorden: het werd benut als een volwaardige methode voor propaganda. Het bekendste voorbeeld hiervan is de plunderingen ten tijde van de Napoleonistische oorlogen om kunst in het Louvre te huisvesten. Volgens Kinney (1997) moesten kunstwerken, om zowel ornament als spolia te zijn, de herinnering aan hun vangst bewaren.¹ Spolia wekte de indruk als een vorm van hergebruik, zeker binnen de kunst zoals de sculptuur, dat het teweeggebracht wordt door een tekortkoming van de capabiliteit van hedendaagse kunstenaars of architecten.

“it was seen as a purely negative development. Vasari, depending on earlier sixteenth-century commentators, including Raphael, singled out the Arch of Constantine as an egregious demonstration of the demise of artistic capability, evidenced not only by the pathetic efforts of its fourth-century friezes but by its reuse of second-century reliefs, faute de mieux. It was not until the twentieth century, in the wake of Riegl, that Hans Peter L’Orange was able to interpret the Arch as a coherent expression of early fourth-century ideas and thereby recuperate it as an authentic work of art Vasari observed reuse

in Constantinian architecture as well. Interestingly, his evaluation of spolia in the elevations of fourth-century church basilicas was much less negative; he was more inclined to see the reuse of exotic non-Italian marble and granite column shafts as a sign of residual good taste. But again, it was only in the twentieth century that an art-historical interpreter could define these colonnades as a purposeful aesthetic development.

...spolia praeda or manubiae, as they were also called-were often melted down or sold to finance artistic monuments to the victors. Art itself became a common form of spolia after Roman armies entered Magna Graecia, and above all in the following century, when the Romans conquered Greece... Art spolia were doubly or even triply potent markers of military success. Their removal left a scar of absence on the conquered city... At the same time, they added splendor to the city of the victors.’To be both ornament and spolia, however, artworks had to preserve the memory of their capture.”¹

De fenomonologie van Spolia als kunst heeft het potentieel om de *seinsvergeessenheit*, zoals de filosoof Martin Heidegger zou uitdrukken, van een site, stad of algemene cultuur fragmentair aan te kaarten. Volgens Heidegger manifesteert deze seinsvergeessenheit zich vanaf het moment dat er geen rekening gehouden wordt met ontologische verschillen, het verschil tussen zijn en wezen.² Het spreekt voor zich dan dat op het moment dat kunst geen relatie meer vertoont met zijn context en het enkel tot zichzelf verhoudt (zoals vaak letterlijk het geval is in de sobere moderne smaak van tentoonstellen in musea, om de aandacht in plaats van de context naar de kunst te verschuiven), het vergeten is hoe te zijn en slechts is aan het wezen. *L’art pour l’art* of *art for art’s sake* vond vanuit deze denkwijze ook veel tegenstand.

Als er iemand was met een uitgesproken mening hierover, was het Nietzsche (1889): “When the purpose of moral preaching and of improving man has been excluded from art, it still does not follow by any means that art is altogether purposeless, aimless, senseless — in short, l’art pour l’art, a worm chewing its own tail. ‘Rather no purpose at all than a moral purpose!’ — that is the talk of mere passion. A psychologist, on the other hand, asks: what does all art do? does it not praise? glorify? choose? prefer? With all this it strengthens or weakens certain valuations. Is this merely a ‘moreover’? an accident? something in which the artist’s instinct had no share? Or is it not the very presupposition of the artist’s ability? Does his basic instinct aim at art, or rather at the sense of art, at life? at a desirability of life? Art is the great stimulus to life: how could one understand it as purposeless, as aimless, as l’art pour l’art?”³

Deze link is eveneens te vinden met het cultureel verval beschreven door T.S. Eliot waarmee ik mijn betoog begon. Deze culturele shift was alomtegenwoordig. De cultuurwereld ervaarde een shift in de architectuur met onder andere het modernisme, maar ook in de literatuur, poëzie of de filosofie en vooral de schilderkunst met het nihilisme en aftakkingen of variaties daarvan:

*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style.*⁴

Dat deze cultuur op dergelijke wijze heeft kunnen plaatsvinden heeft natuurlijk ook te maken met de geopolitieke omwentelingen van de 19e eeuw tot het begin van de 20e eeuw, iets wat de case-study’s gedeeltelijk proberen te omschrijven.

Uiteindelijk met andere woorden dan een vergetelheid van het zijn; indien een site geplunderd is van al zijn kunstwerken, is het deel van zijn geheugen verloren. De contextafhankelijkheid van kunst is ook een vertegenwoordiging

van de toestand van een bepaalde site. Deze vergetelheid van het zijn, hoewel tot dan nog niet benut met deze specifieke woordvoering, was aanzienlijk ten tijde van de Europese plunderingen van de Napoleonistische oorlogen tot het Louvre. Dit werd uitvoerig besproken door de bekendste kunstenaars en kunsttheoretici op dat moment zoals in de brieven aan Miranda door Quatremère de Quincy (1796):

“Some twenty years separate these two high points in European thinking about whether the original location of works of art should be respected. (...) the aims of the second set were more precise and afforded Quatremère an opportunity to summarize his view on Ideal Beauty, the theory of imitation, and Greek art in relation to religion. (...) the two texts bring together a lifetime of thinking about the destiny of the great art of the past and the best use to be made of it in the present.”⁵

Zo maak ik het argument in het geval van Herkenrode dat de huidige bestemming van diens kunstwerken een belichaming zijn van de stilstaande tijd. Ze dienen een heractivering te ondergaan die ze best vinden in een herbestemming van de abdij zelf.

Om aan Quatremère’s vraag naar een ‘bestemming’ te voldoen, moest een dergelijk gebruik zowel aansluiten bij de metafysische principes van de esthetiek van het werk als een antwoord bieden op de politieke en pedagogische zorgen van de maatschappij met betrekking tot schoonheid. Het was opmerkelijk dat beide reeksen brieven onder buitengewoon vergelijkbare omstandigheden werden geschreven. Ze vielen samen met het einde van een oorlog, hoewel het einde van de Eerste Coalitieoorlogen slechts tijdelijk was, en met de vestiging van een nieuwe geopolitieke orde in Europa. Daarnaast vielen ze samen met een beslissende herwaardering van universele esthetische normen, die werden geconsolideerd en verrijkt door de herconfiguratie van belangrijke openbare collecties. Quatremère de Quincy was een getuige en acteur van de ingrijpende veranderingen in het erfgoed die waren

aangewakkerd door de Franse Revolutie en werden voortgezet door de concurrerende nationalisme in de negentiende eeuw. Hij deelde de verbijstering van zijn tijdgenoten bij het aanschouwen van kunstwerken die uit hun oorspronkelijke context waren gehaald en in musea werden verzameld. Zijn argumenten tegen hun ontheiliging werden onderdeel van een voortdurend debat over de status van kunstwerken. Sommige mensen wilden deze werken verheffen tot symbolen van de nieuwe “denkbeeldige gemeenschappen”, terwijl anderen ze slechts beschouwden als betekenisloze fragmenten of eenvoudigweg als objecten van commerciële speculatie. Het was een complexe kwestie die raakte aan zowel de symbolische waarde van kunst als aan de economische belangen die ermee gepaard gingen.⁵

Ook in het geval van een memorial aanpak van het bouwfragment is dit *vergeten van “het zijn”* niet opgelost. Er moet een andere oplossing bedacht worden om het zijn van het gebouw aan te kaarten door middel van het geheugen, belichaamt door de fragmenten. Bij een memorial-aanpak, “is” het gebouw zagezegd niet meer. Het heeft gestopt met “te zijn”. Het gebouw kan echter wel een hervatting vinden van “het zijn” door zowel een programmatorische of bouwvisuele continuïteit en een ingreep die voldoet aan de hedendaagse noden toe te passen. Ons beeld van de architectuur is immers van nature gelimiteerd door de gebouwen zelf. Ons geweten over architectuur reikt tot hier en zelden verder. We vergeten vaak dat er talloze verloren gebouwen waren die niet meer kunnen getuigen van wat ooit was en dus hoe iets kan zijn.

Om een dergelijk beeld te geven van de kracht van fragmenten citeer ik graag nogmaals Victor Hugo (1831) uit de eerste pagina van ‘De Klokkenluider van de Notre-Dame’⁶:

“Toen de schrijver van dit boek een paar jaar geleden de Notre-Dame bezocht, of beter gezegd doorzocht, vond hij in een donkere hoek van een van de torens dit woord, dat met de hand in de muur was gegrift:

A N A T K H

De Griekse hoofdletters, zwart van ouderdom en vrij diep in het steen gekrast, maakten op de schrijver een diepe indruk, niet alleen door bepaalde curieuze aspecten in vorm en stand van de gotische letters, als om te laten blijken dat het een hand uit de middeleeuwen was die ze daar had neergezet, maar vooral door de onheilspellende boodschap die ze uitdrukten. Hij vroeg zich af wie dat geweest kon zijn, probeerde te bedenken welke gekwelde ziel deze wereld niet had willen verlaten zonder dit stigma van misdaad of ellende op de gevel van de oude kerk na te laten.

Nadien is de muur gepleisterd of afgekrabd - ik weet niet precies meer wat - en is de inscriptie verdwenen. Dat is de manier waarop wij nu al bijna twee eeuwen met de prachtige middeleeuwse kerken omspringen. Ze worden van alle kanten door aantasting bedreigd, zowel van binnen als van buiten. De priester poetst ze op, de architect krabt ze af en dan komt het volk om ze te verwoesten.

Zo is er thans, behalve de broze herinnering die de schrijver van dit boek eraan bewaart, niets meer over van dat mysterieuze woord dat ooit in de duistere toren van de Notre-Dame werd gekrast, niets van het onbekende drama waarvan het de trieste neerslag moest zijn. De persoon die dat woord op de muur schreef is al diverse eeuwen uit de rijen der levenden verdwenen, het woord is op zijn beurt van de muur van de kerk gewist, en wellicht zal de kerk zelf binnenkort ook van de aardbodem verdwijnen.

Uit dat woord is dit boek ontstaan.”

Dit citaat spreekt over hoe de aanwezigheid van fragmenten en de meergelaagdheid van tijd in een flexibel gebouw, het gebouw een geheel nieuwe betekenis kan verlenen en mogelijks aanzet kan geven tot het preservareren van het erfgoed. Te bedenken dat dit boek een oproep deed voor het preservareren van dit iconisch gebouw die toen in een embarmelijke staat vertoefde. Op deze manier kan een fragment, een

kleine boodschap op de houten balken van het dak, aanleiding geven tot de redding van ons erfgoed.

“Het was de kunst die van huid wisselde. De essentie van de christelijke kerk werd er niet door aangetast. De innerlijke structuur, de logische rangschikking van de delen bleef onveranderd. Ongeacht hoe de buitenkant van een kathedraal gebeeldhouwd en bewerkt is, daaronder vindt men altijd op zijn minst de kiemen en de sporen terug van de Romeinse basiliek. Het grondplan volgt voor eeuwig dezelfde wet. Er zijn onveranderlijk twee schepen die elkaar kruiselings snijden en waarvan het boven eind, afgerond tot apsis, het koor vormt; er zijn altijd lage zijbeuken voor inwendige processies en voor kapellen, een soort zijdelingse wandelgangen waarin het middenschip overloopt via de ruimten tussen de zuilen. Die elementen liggen vast, maar het aantal kapellen, portalen, klokkentorens en pinakels is tot in het oneindige variabel, daarop kunnen de eeuwen, de volken, de kunststijlen hun fantasie botvieren. Nadat aan de eisen van de eredienst voldaan is, doet de bouwkunst war haar goeddunkt. Beelden, glas-in-loodramen, roosvensters, arabesken, sierlijsten, kapitelen, reliëfs, al die beeldelementen gebruikt zij naast elkaar volgens de logaritmen die haar passen. Vandaar die wonderbaarlijke afwisseling aan de buitenzijde van gebouwen, waarbinnen louter orde heerst en rust. De stam van de boom is onwrikbaar, het gebladerte constant in beweging.”⁶

(1) Kinney, D. (1997). “SPOLIA. DAMNATIO” AND “RENOVATIO MEMORIAE”. *Memoirs Of The American Academy in Rome*, 42, 117. <https://doi.org/10.2307/4238749>

(2) Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*
Heidegger, M. (1951). *Bauen wohnen denken*

(3) Nietzsche, F. (1889). *Twilight of the Idols, “Skirmishes of an Untimely Man”*

(4) Flaubert, G. (1852). *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style*. Brief aan Louise Colet.

(5) De Quincy, Q. (2012b). *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*. J Paul Getty Museum Publications.

(6) Hugo, V. (1831). *De klokkenluider van de Notre-Dame*.

(7) Duby, G. M. C., & Groot, G. A. M. (1984). De kathedralenbouwers: portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420.

(8) Meier, H. (2020a). *Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*. Jovis Verlag.

De Groeve

Het gebouw als een Groeve voor het Bouwmateriaal

“Na 980 ziet men geen geplunderde abdijen of doodsbenauwde troepen monniken meer, vluchtend over de wegen met hun relikwieën en hun kloosterschat. Wanneer in het vervolg aan de horizon van het woud rook opstijgt is die van ontginningen en niet langer van plunderingen afkomstig.”⁷ Georges Duby (1984) beschrijft hier een periode waar de ‘geplaagde mensheid’, in dit geval de Westerse beschaving, terug op gang geraakt en kloosters zich beginnen te ontwikkelen. Het duurt een achthonderd-tal jaar totdat ook deze periode tot zijn eind komt en de abdijen en kloosters, als toenmalig toonbeeld van de exploitatie voor bouwmaterialen, zelf als bron van ontginning benut zullen worden.

In het laat-Romeinse en Byzantijnse tijdperk werd spolia, volgens de nauwe afleiding van de term en in vergelijking tot het renaissance en neoclassicistisch tijdperk waar het ideaalbeeld van de antieke oudheid prioriteit genoot in tegenstelling tot het hergebruik ervan, veelvuldig toegepast. Tijdens deze periodes was er sprake van een groeiende behoefte aan bouwmaterialen, terwijl er ook een overvloed aan oudere structuren en monumenten was die niet langer in gebruik waren. In plaats van nieuwe materialen te winnen kozen architecten ervoor om bestaande structuren te ontmantelen en de bouwmaterialen opnieuw te gebruiken in nieuwe constructies. Dit omvatte onder andere marmeren zuilen, kapitelen, beeldhouwwerken en architecturale elementen. Door het hergebruik van deze materialen konden nieuwe gebouwen worden opgetrokken met een rijke historische gelaagdheid en een verbinding met het verleden.

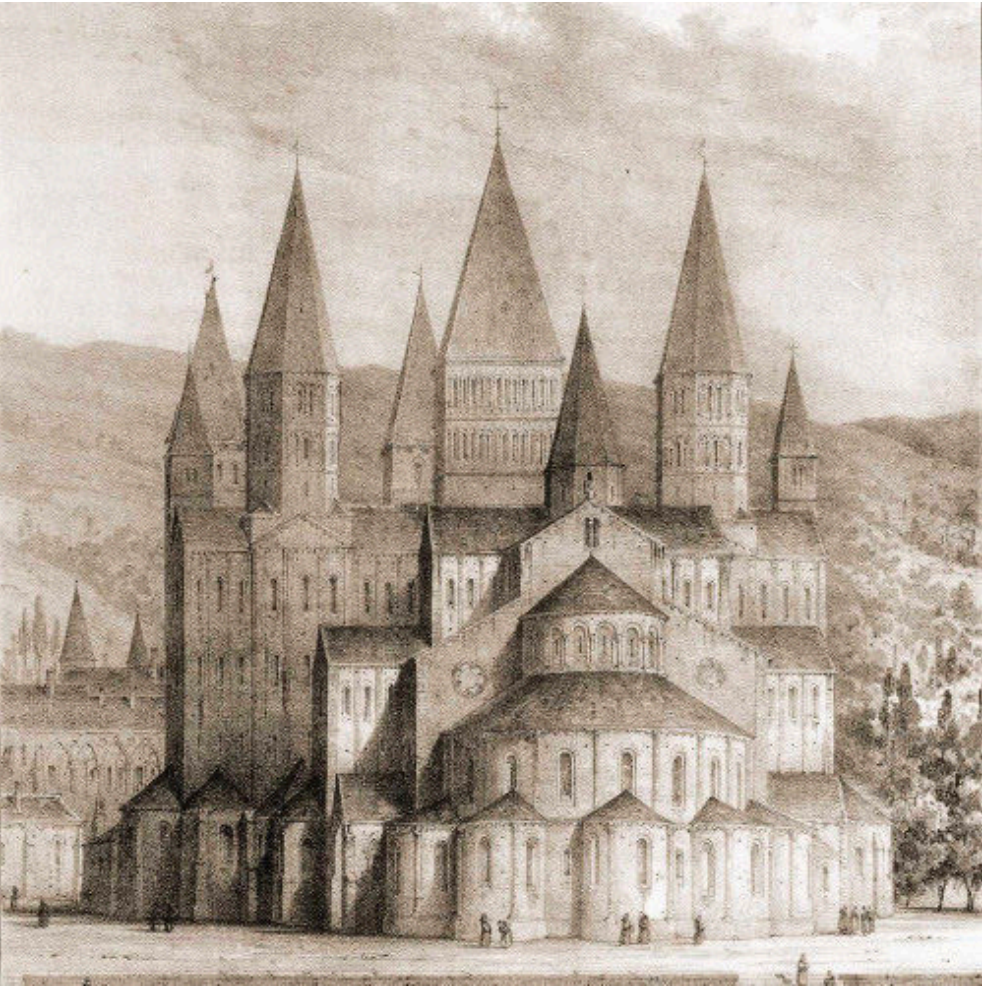
“In the middle ages... although some ancient buildings were valued and preserved, ancient remains were generally regarded as quasi natural stores of material, which at most gave rise to questions of ownership.”⁸

Na de afschaffing van de kloosters en abdijen werd het bouwpatrimonium als nationaal of zwart goed verkocht en werd het prooi voor afbraak omwille van hun omvangrijk volume van bouwmaterialen. Zoals in het geval van de toentertijdse grootste abdij in het Europees vasteland, werd de abdij van Cluny een ware groeve van natuursteen om de omliggende dorpen en steden in de Bourgondië te ondersteunen in hun seculiere bouwprojecten.

De Tempel

De bouwsteen als een kunstvorm. Waar ligt het verschil met Bouwkunde en vanaf wanneer bereiken we de Architectuur?

In het geval van tempels kunnen de bouwstenen van een bouwensemble de kunst vormen, in tegenstelling tot onafhankelijke kunst, zoals de kunstgalerijen ons doen vermoeden. Denk bijvoorbeeld aan de Akropolis en het Parthenon met zijn parthenonfries, uitgevoerd door Phidias en huidig verzameld in zowel het British Museum door Lord Elgin als het Akropolismuseum waar het gebrek of de leegte ook in vorm gegoten werd. Ook de tempel van Dendur uit Nubië in het Oude Egyptische rijk is hier een goed voorbeeld van. In 1963 werd de tempel ontmanteld en verplaatst van haar oorspronkelijke locatie om het erfgoed te vrijwaren van overstroming. Dit overstromingsgevaar was te danken aan het ontstaan van het Nassermeer ten gevolg van het construeren van de Aswandam. Alle bouwstenen van de tempel werden werden getransporteerd naar de Verenigde Staten, als deel van een groter UNESCO-project, en terug gemonteerd door Archeologen in het Metropolitan Museum of Art in New York. De tempel, nu ingepakt door een nieuw bouwensemble,



Afb. 14: *L'abbaye de Cluny au 16e siècle* | Passerelles. (z.d.). Passerelles. <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/f140437d-2941-4fe2-bee4-ed2b5add796-abbaye-cluny-16e-siecle>

is meer object dan tempel, ontnomen van zijn context, slechts op esthetisch vlak gepreserveerd. De koppeling naar Spolia is te vinden in twee aspecten. De bouwstenen werden stuk voor stuk ontmanteld om getransporteerd en vervolgens heropgebouwd te worden op een nieuwe plek. De aanvankelijke ontmanteling kost moeite en risico waardoor het enkel uitgevoerd kan worden door deskundigen. Deze interpretatie wekt de vraag of het daadwerkelijk spolia betreft gezien het over de bouwstenen gaat die, hoewel in zijn oorspronkelijke toestand terecht gekomen zijn, desalniettemin herbruikt zijn in een nieuwe globale bestemming zonder hun architecturale integriteit verloren te zijn. Het bouwen van een nieuw ensemble over de tempel, maakt de interpretatie waarschijnlijk dat het als een object ervaren wordt, ten juist of onjuiste conform de theorie rondom spolia. Dit bouwen van een nieuw ensemble over de tempel was ook eenzelfde vraag voor het masterplan van de abdij van Herkenrode met diens sacristie. Dit is namelijk iets dat de thesis wilt vermijden, dat Spolia of een fragment geïnterpreteerd wordt als een object binnen een louter museale of archeologische bestemming maar het kan evenzeer ook een sterk ruimtelijk effect opleveren. Het dient afgewogen te worden. Zoals verder in de thesis ondervonden zal worden, ging het in het geval van het debat na de ontmanteling van het Volkshuis van Victor Horta, een tempel voor het socialisme, deze zelfde richting uit. Is het verantwoord een reconstructie te maken na ontmanteling en spreken we dan nog steeds over Spolia, wederopbouw of een volledige reconstructie?

Bij het opleidingsonderdeel Cultuurwetenschappen 5 van de tweede master architectuur werd de kritische vraag gesteld of we als architecten teneten of tempels dienen te ontwerpen, teruggrijpend naar de reflectie van de primitieve hut van Vitruvius. Want is het werk van de architect een verantwoord iets of is architectuur van nature diefstal van de omliggende materialiteit? Heeft de mens de mogelijkheden om toe te voegen aan het landschap, om materiaal te verrijken? Het principe van spolia

wordt tot deze origine van het bouwen herleid. Verder dan deze vraagstelling ga ik niet beargumenteren of we vandaag deze tempels als verrijkingen van materiaal en sites vandaag nog dienen te ontwerpen. Dit zou de discussie immers te ver voeren, weg van het beschouwde onderwerp. Dat we vandaag onze tempels moeten preserven is onontbeerlijk want waar elders zullen we onze contemplatie vinden in de postmoderne samenleving gezien de kloof tussen mens en natuur alsmaar groter wordt en de natuur blijft uitgebuit worden voor zijn natuurlijke grondstoffen? Een contemplatie binnen de natuur is enkel op voyeuristische wijze te bereiken en hier komen we bij een kritische vraag wat betreft religie, iets wat we vandaag, onafhankelijk van het daadwerkelijk geloof of het atheïsme, stilaan vergeten zijn of doelbewust vermijden: waar vinden we de dagdagelijkse introspectie (om de term van troostsystemen te mijden), de contemplatie en een marge om fouten te maken binneneen (post-)moderne samenleving, geheel ontworpen volgens een louter efficiënt, winstmakend model? Waar vinden we betekenis indien we slechts aanmoediging vinden in onze eigen, egocentrische of individualistische overwegingen? Het was niemand minder dan TS Eliot die zich voor de piëta van Michelangelo liet vallen en zich tot de Anglicaanse kerk bekeerde, juist omwille van deze reden:

*But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint*¹

Fundamenteel ervaren we binnen generatieshiften een soort inquisitie van de tempel. Gebouwen die, ondanks dat dit betwist wordt, testament staan voor het intellect, de religie en de contemplatie. Indien deze oude idealen niet overeenkomen met het dogmatisch kader van vandaag, vallen ze ten prooi van een ander ideaal zonder de inachtnaam dat ze een baken voor het denken zijn. Het Louvre was zo een tempel van kunstroof waar de kunstwerken, de mooiste sculpturen en schilderijen geplunderd uit naburige Europese staten tijdens de Frans-Revolutionaire en Napoleonistische oorlogen,

bouwstenen waren voor de integriteit van het toentertijds Musée Napoleon. Het was een ongeziene collectie kunstwerken die desondanks voor enkele van de grootste denkers van die tijd overweldigend waren. In ‘Napoleons Plunder and the Theft of Veroneses Feast’ omschrijft Saltzmann (2022) dat Karl August Varnhagen von Ense, een Duitse diplomaat en biograaf, terugdeinsde voor het idee van een museum als een triomfmonument. Hij deelde de opvatting van Goethe dat “werken van de geest en kunst niet bedoeld zijn voor het gewone volk”. Friedrich Schiller was ook een scherpe criticus van de Fransen en pleitte voor een betere toegang tot de Teronezen in Venetië. In zijn gedicht ‘De antiquiteiten in Parijs’, bestaande uit twaalf regels, beschreef hij de Fransen als plunders die de connectie met de oude beeldhouwkunst, die ze uit Rome hadden gestolen, hadden verloren. Hij benadrukte de grootsheid van de Griekse kunst: “Wat voor kunst hebben de Grieken gecreëerd... Voor de vandalen zijn het slechts stenen”.²

Hoewel er een inherente waarde is voor kunst, wat niet enkel beperkt moet zijn voor de filosofen om te appreciëren, is er wel het aspect dat een te grote collectie overweldigend zal zijn, zeker voor zij die minder ingelicht zijn over het desbetreffende onderwerp. Het is deels daarom dat contextafhankelijkheid toch een grote rol speelt in het geval van het appreciëren van kunst. Een schaarsheid van een enorme collectie kunst en daarenboven kunst dat het verhaal verteld van de desbetreffende site, kan bijdragen tot een grotere impact op de individu die het kunstwerk komt aanschouwen. Beeld u het Lam Gods in, niet meer gevestigd in één van de kapellen van de kooromgang van de Sint-Baafskathedraal, zoals effectief (weliswaar altijd tijdelijk) het geval is geweest. Beeld u anders het Feest van Cana door Paolo Veronese in terug op zijn oorspronkelijk plek in het refectorium van de abdij van San Maggiore in Venetië (wat ze immers met een digitale reproductie geprobeerd hebben) dat nu gevestigd is in het Louvre. Het zou gemakkelijker zijn het kunstwerk te appreciëren wanneer het niet moest concurreren tegen duizenden andere

meesterwerken die erlangs hangen. De eindeloze hiërarchie in dit geval overtreft het kunstwerk die vroeger in een duidelijk hiërarchisch systeem gevestigd was. Een dergelijke hiërarchie kan voor Herkenrode een oplossing bieden voor het vertellen van diens verhaal waar dat vandaag, zoals later besproken zal worden, nog steeds moeilijk blijkt. Het Louvre was een monument van de overwinning, een tempel voor het huisvesten van datgene dat deze overwinning belichaamde, zijnde gestolen kunstwerken met een andere herkomst, van staten en landen die dit verlies schaamtelijk moesten dragen. De kunstwerken zijn hierin ware Spolia Opima, schitterende buiten, zoals de Romeinen uit gewoonte durfden uitdrukken in een triomftocht.

Een modern voorbeeld die te linken is met Spolia, op de grens tussen kunst en bouwmaterialen en inspelend op het geheugen van een historische stad, is het plein van Stortorget in Kalmar met het ontwerp door Caruso St. John. Op afbeeldingen 17 en 18 op pagina 41 herkennen we een uniform oppervlak bestaande uit een verschil in de verharding van kasseien. Op de website van Caruso St. John vermelden ze: “the project involved the removal of roads and pavements, and the reestablishment of a unitary surface of field stones, the primitive granite stones that were first used in the square. Pedestrian routes and sites for public events were accommodated within smoother surfaces of precast concrete slabs and cut granite sets.”³

De fysieke geschiedenis van het plein gaat over het leggen van steen, steen van het omliggende land dat op tuinvelden werd opgestapeld en steen van muren die de grondstof vormden voor de bestrating van de straten en pleinen van de barokke stad. Dit is een karakteristiek en opmerkelijk kenmerk van de fysieke identiteit van Stortorget. De aanwezigheid van veldsteen in het centrum van Kalmar herinnert aan de transformatie van onontwikkeld platteland naar stedelijke ruimte en aan een veel langer tijdsperspectief, toen deze stenen ooit werden gevormd en over het landschap verspreid.⁴

Binnen dit leggen van steen herkennen we een benadering van het geheugen van de plek om te herbruiken. In ‘Publieke ruimte als medium: de rauwe magie van Stortorget’ spreekt C. Gabrielsson (2008) zelf over een democratische trauma van publieke ruimte sedert de naoorlogse periode: “Wat ooit de uitdrukking van de absolute macht was, raakte met de opkomst van de moderne samenleving geleidelijk in verval. Stortorget was daarmee een concreet voorbeeld van wat critici het ‘einde’ of zelfs de ‘dood’ van de publieke ruimte hebben genoemd – niet alleen als gevolg van commercialisering, technologische vooruitgang en de toename van het verkeer, maar ook ten gevolge van het democratiseringsproces zelf, dat zich hier manifesteerde als het verlies van ruimtelijke controle.

De leegte van Stortorget kan worden beschouwd als illustratie van Claude Leforts concept van hoe macht binnen een democratie een lieu vide, een ‘lege plek’ vormt, een centrum zonder vaststaande inhoud. Deze metafoor kan worden geïnterpreteerd als beschrijving van de publieke ruimte als in essentie sociale en discursieve ruimte, maar hij duidt ook de instabiliteit en zelfs tragische dimensie van de democratie. Stortorget was het bewijs van het feit dat deze leegte en dit gebrek aan betekenis in het hart van de samenleving moeilijk te verdragen zijn: het vormde een trauma. Maar de leegte viel wel te rijmen met het feit dat Stortorget geen vaststaand doel had: de waarde van het plein moest zowel mentaal als esthetisch worden geconstrueerd.”⁵

Uit deze denkwijze werd het ontwerp van Caruso St. John geconcipieerd. Op een algemener niveau: hoe gaan we met trauma om binnen de architectuur? Tonen we de littekens of laten we deze achterwege en herstellen het ensemble? Spreken we in het geval van herstellen meteen ook over reconstrueren?

De kernvraag was hoe Stortorget zijn identiteit kon versterken, niet alleen herstellen. Dit impliceerde dat er een extra betekenislaag aan de historische vorm moest worden toegevoegd, zodat het plein

relevant zou blijven in de hedendaagse realiteit wat betreft toegankelijkheid en gebruik. Op basis van bestaande of denkbeeldige historische gegevens werd Stortorget geïnterpreteerd als een ‘veld van stenen’. Caruso St John en Löfdahl visualiseerden hoe het plein doorkruist zou worden door ‘paden’ en hoe deze paden zouden leiden tot ‘open plekken’. De bestaande delen van het plein, bestraat met veldstenen, werden uitgebreid en aangevuld, zodat er een doorlopende laag natuursteen over het hele plein werd gecreëerd. De modernere delen van de straten, bestraat met bakstenen, werden verwijderd en het materiaal werd deels hergebruikt om de ‘open plekken’ te markeren die de belangrijkste punten en ingangen accentueerden. De paden werden aangelegd met grote betontegels die opvallend waren vanwege hun zorgvuldig gekozen materiaal en visuele kwaliteit. De tegels vertoonden gelijkenissen met de omliggende stenen, met een vergelijkbaar aggregaat, zij het in kleinere afmetingen, waardoor ze geschikt waren om op te lopen en te fietsen. In het geval van Stortorget, dat lijkt te balanceren tussen verleden en heden, kunst en architectuur, worden de kwesties van plaats, ruimte, macht en identiteit vermenigvuldigd en steeds complexer. Desondanks lijkt de tastbare aanwezigheid en samenhang van het plein deze dubbelzinnigheid te ontkennen.⁵

Dit doet denken aan het pad naar de Akropolis in Athene van Dimitris Pikionis wat evenzeer als Stortorget een landschappelijk project betreft die inspeelt op geheugen en identiteit. Zo heeft het een aanzienlijke bijdrage geleverd aan de herinterpretatie en integratie van historische en natuurlijke elementen als een ontwerpstrategie. In een tijd van de massaal moderniserende stad en de ontwikkeling van de typologie polykatoikia, waarin projectontwikkeling geen grenzen kende en vervolgens door velen als plaatsloos beschreven zou worden, kenmerkt Pikionis zich door een sterke verwantschap met en afhankelijkheid van de plek.

Kenneth Frampton (1997) omschreef de dematerialisatie tot het (onzichtbare) geheugen van een plek die toepasselijk was in dit project:

“Somewhere in the sweep of this breaking wave came a point that lay beyond history, wherein the architect arrived at a dematerialized mode of expression that was at once Greek and anti- Greek; Greek in the sense that it was of the place, integrated into the mythos, the landscape, the climate and the way of life; anti-Greek in that much of its inspiration lay elsewhere, remote in space and time, in other far-flung islands, in Honshu and in the archaic pre-Hellenic Aegean under a timeless sun.”⁶

Gissen (2019) bekeek het ook vanuit materieel standpunt: “Pikionis reused marble from 19th century buildings that had been demolished to make way for numerous construction projects in the center of Athens. The large slabs of marble from these demolished buildings were composed into a mosaic-like path that invoked a type of modern Hellenism. Pikionis made the modern path appear as an integral aspect of the Acropolis’s original history.”⁷

In de essay ‘Pikionis and the Transvisibility’ van Tzonis (1999) wordt vermeld dat Pikionis een afgunst zou hebben voor het aanbidden van gebouwen als autonome objecten. De autonomie, het geaccentueerde botste te sterk met de anonimiteit, het obstructieve. De oplossing ligt daaruitvolgend in het gedematerialiseerde. Pikionis vond slechts een ruimtelijke voldoening in de metaforische onzichtbaarheid van bouwwerken. “With this project, Pikionis appears to be on the side of the invisible, positing himself decidedly against idols, spectacles, and fetishes, as we understand these terms today... His “Paths”... is a clear manifestation of his stance for an “invisible,” “dematerialized” architecture. Not only did Pikionis produce a most significant work but also a prototype for a design approach whose potentials have not yet been exhausted.”⁸

(1) Eliot, T. S. (1942). *Four Quartets*. Little gidding.

(2) Saltzmann, C. (2021). *Napoleons Plunder and the Theft of Veroneses Feast*. Thames & Hudson.

(3) *Kalmar Stortorget* | Caruso St John Architects. (2019, 19 november). Caruso St John Architects. <https://carusostjohn.com/projects/kalmar-stortorget/>

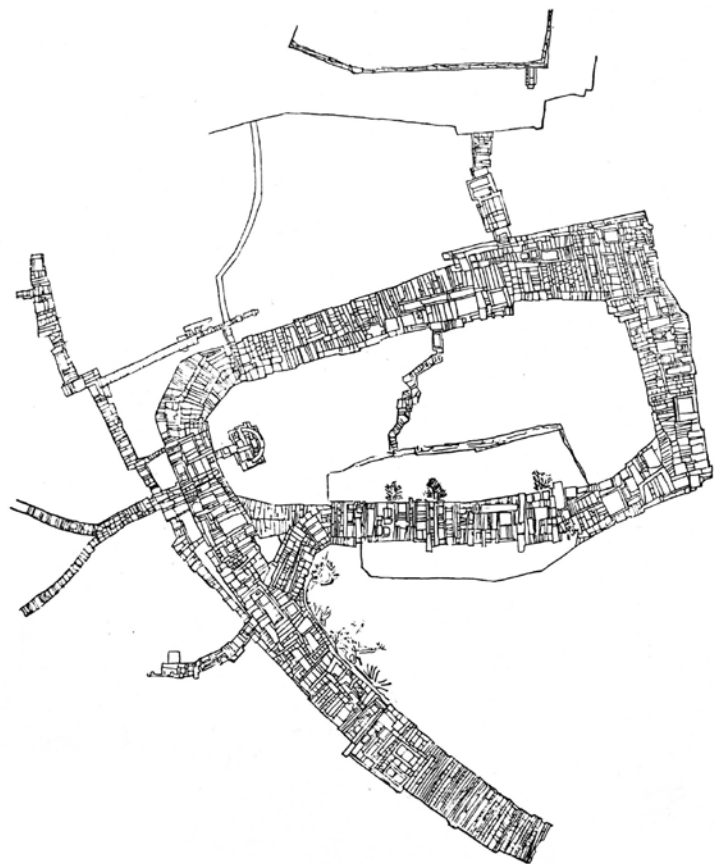
(4) *Stortorget*. (z.d.). <https://web.archive.org/web/20110817230150/http://hjalmar.kalmar.se/kommun/forvaltningar/gatapark/stortorget/index.html>

(5) Gabrielsson C. (2008) *OASE 77: Publieke plaatsen. Publiek ruimte als medium: de rauwe magie van stortorget*. <https://www.oasejournal.nl/nl/Issues/77>

(6) Frampton, K., Harbison, R., & Weber, R. (1997). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Journal Of Architectural Education, 51(1), 73. <https://doi.org/10.2307/1425525>

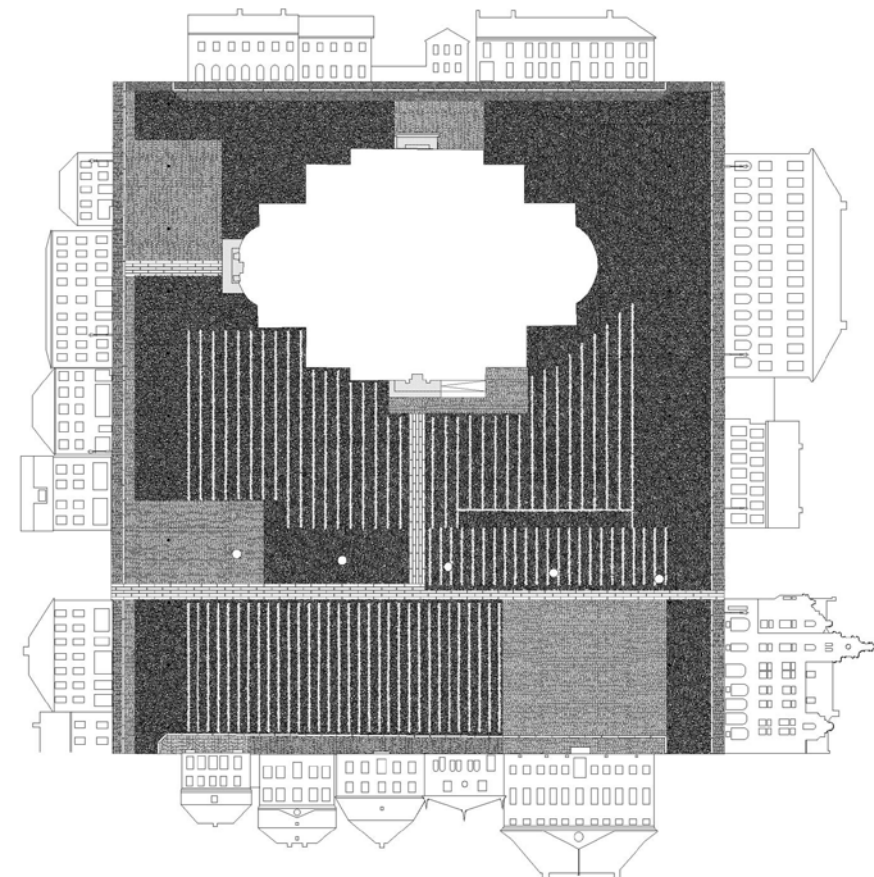
(7) Gissen. (2019). *Disability and Preservation*. Future Anterior, 16(1), iii. <https://doi.org/10.5749/futuaute.16.1.0iii>

(8) Tzonis, A. (1999). *Pikionis and the Transvisibility*. Thresholds, 19, 15–21. https://doi.org/10.1162/thld_a_00480



Afb. 15, Rechtsboven: *Phillipson, F. (2024, 16 mei). Dimitris Pikionis (1887–1968) - Architectural review.* Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/dimitris-pikionis>

Afb. 16, Linksonder: *Dimitris Pikionis, Hélène Binet · Landscaping of the Acropolis Surrounding Area.* (z.d.). Divisare. <https://divisare.com/projects/313234-dimitris-pikionis-helene-binet-landscaping-of-the-acropolis-surrounding-area>



Afb. 17, Rechtsboven: *EUMiesAward.* (z.d.). <https://www.miesarch.com/work/2733>

Afb. 18, Linksonder: *Majó, X. R. (z.d.). Caruso St. John: Stortorget.* <https://arquitectures234.blogspot.com/2013/12/caruso-st-john-stortorget-espai-public-i.html>



Anastylosis

Deze archeologische academische term komt veel overeen met de benadering van “reconstructie”. Het houdt in dat iets wat ooit bestond, wordt gerecreëerd met behulp van gedeeltelijk gereconstrueerde fragmenten en toevoegingen van nieuw bouw materiaal. In sommige situaties is het dus bijna de inverse van Spolia wanneer het gaat over oude bouwmaterialen herbestemmen in een nieuw volume. Bij Anastylosis moet het nieuwe materiaal qua eigenschappen afwijken van de oude fragmenten om het leeftijdsverschil te benadrukken, maar moet het wel dezelfde vorm aannemen om terug een architecturaal integere ruïne te creëren.

Hieropvolgend ontstaat de vraag of op deze manier een functionele invulling kan worden gegeven, vooral wanneer het oorspronkelijke gebruik niet meer relevant is in de moderne tijd en het ongepast is om andere programma’s dan recreatieve, toeristische of academische doeleinden te huisvesten in een bouwwerk dat in de tijd is bevroren en niet langer functioneert.

We herkennen het in het Parthenon of eenderwelke archeologische site van de antieke oudheid, zoals de site van Sagalassos in Turkije (ontgraafd en gedeeltelijk hersteld mede te danken aan een onderzoeksgroep van de KU Leuven) of de Ara Pacis in Rome, de bibliotheekgevel bij Ephesus en andere. Dit om academici alsook toeristen een beeld te geven van de schaal, vorm en materiaal van dergelijke antieke gebouwen. Het is echter een controversiële aanpak. In plaats van iets nieuw te creëren wordt het oude, vaak zonder een intensief nieuw programma, volledig gerecreëerd waardoor het qua schaal ook eerder beperkt is.

Het was weinig verschillend ten opzichte van de aanpak in de negentiende eeuw, wanneer de

archeologie in opmars was. Zoals reeds aangehaald was een bewustwording van de antieken, meer nog dan in de renaissance, alomtegenwoordig in Europa in de periode volgend op het neoclassicisme. Antieke sites die tot dan herbruikt werden als middel voor nieuwe programmatorische invullingen, waarop verder gebouwd werd (wat als *weiterbauen* bestempeld kan worden, waarvoor ik immers naar de boeiende thesis van mijn collegastudent Thomas Janssen verwijs) en dus levend erfgoed was, moesten ineens als vertegenwoordiging staan voor de grandeur van deze geïdealiseerde periode in de architectuurgeschiedenis. Ze werden gestript van hun hedendaagse invulling en gedeeltelijk hersteld tot een toestand waar die grandeur waarneembaar werd, waar de voor deze archeologische benadering onverwante historische lagen uitgewist werden en, om de schijn op te houden, een ruïneuse toestand geassimuleerd werd om de romantiek en het cultureel verval ervan te benadrukken. Ineens stonden ze stil in de tijd, een object voor lopend onderzoek maar weinig gebruik. Deze anastylosis werd dan benut als een methode om deze toestand van de ruïne te benadrukken om een suggestie te geven van de architecturale integriteit en waarde van het oude.

In de middeleeuwen was dit allerm minst het geval. Een historiserende aanpak kwam zelden ter sprake en dichtbij bereikbare bouwmaterialen kregen de voorkeur. Zo werden, zoals nog steeds te zien is in de uitsparingen, de ijzeren krammen uit de stenen van de Porta Nigra in Trier geplunderd dankzij de waarde van metaal toentertijd. Het is te danken aan de kluizenaar Simeon, die bovenop de Romeinse poort ging vasten in het begin van de 11e eeuw (zoals gelijkaardig het geval was in de tempel van Zeus in Athene) dat de stenen gespaard bleven van plundering. Na diens heiligverklaring en daaropvolgende verering werd een nieuwe kerk

gebouwd op en tussen de muren van de poort. Door de oorspronkelijk gelaagde opbouw van de poort, een defensieve massieve sokkel gevolgd door, toen nog, twee verdiepingen voorzien van openingen, werd geopteerd voor een dubbelkerk waar meerdere verdiepingen afgescheiden zijn van elkaar. Deze verschillende verdiepingen waren te

bereiken door middel van een monumentale trap (die aftakt tot een smallere trap) aan de Zuid-Westelijke zijde, langs de binnenkant van de stad. Aan de Oostkant is nog steeds de apsis van de nu verdwenen kerk te vinden. Het is het overgebleven fragment die spreekt voor de architecturale integriteit van de site die, sinds de opdracht van Napoleon I om de kerk af te breken en de poort te herstellen tot zijn antieke grandeur, verloren is. Hierin geeft spolia ons inzicht in hoe binnen

de geschiedenis de architecturale integriteit of het ensemble afhankelijk blijkt van individuele bouwstenen.

Afb. 19: Watkins, T. (2020, 11 februari). *The Porta Nigra in Trier – Bauforschung, Archaeology, and Art History*. Research Outreach. <https://researchoutreach.org/community-content/the-porta-nigra-in-trier-bauforschung-archaeology-and-art-history/>



Ringstraße van Wenen, Van Fragment tot Stedenbouw



Afb. 20: Wikipedia-Autoren. (2015, 2 maart). *Planung der Wiener Ringstraße. Die Ringstraße beim Parlament, ca. 1900.* https://de.wikipedia.org/wiki/Planung_der_Wiener_Ringstra%C3%9Fe#/media/Datei:Wien_Parlament_um_1900.jpg

De Ringstrasse

Een punt dat hierop verder gaat is datgene wat architectuur definieert. En hoewel dit een onderwerp is die de thesis te ver zou voeren, heeft het een relevantie voor het concept van Spolia. Een fundamenteel verschil ten opzichte van de bouwkunde en de architectuur is mogelijk perceptie. Het gaat over meer dan enkel comfort en bouwkundige oplossingen. Net zoals een spoliafragment draagt architectuur bij tot een bepaald geheugen of perceptie buiten deze primitieve nood van louter onderdak. Deze perceptie is vaak onbewust waardoor Spolia ook Freudiaans opgevat kan worden.

De bouwmethode van Spolia kan worden gezien als een fysieke manifestatie van het onderbewuste. Door oude fragmenten te integreren in nieuwe constructies, worden oude verhalen en geschiedenissen letterlijk en symbolisch verbonden met het heden. Dit creëert een gelaagdheid van betekenissen en roept vragen op over de continuïteit van tijd, de diepere lagen van het menselijk bestaan en de complexiteit van de menselijke psyche. Door de ontwikkelingen van de industrialisatie en modernisering in de 19e eeuw, onderging de mens eveneens een vervreemding waaruit het niet kon ontsnappen. Deze context dient hiervoor voor een uiterst toepasselijk case want de ontwikkelingen tijdens het fin-de-siècle die de stad Wenen ondergaan is, erkent de immateriële invloed die de ruimtelijke perceptie heeft op de gebruiker door gebruik te maken van irrationele aspecten om de modernisering tastbaarder te maken.

Om deze theorie concreet te maken, beschrijft Koerner (2007) in zijn documentaire ‘Vienna: City of Dreams’ dat de metrostations van Wenen, ontworpen door Otto Wagner, overmaats gedimensioneerd werden juist omdat deze elementen van de modernisering de vervreemding trachtten te vermijden of verdraagbaar te maken.¹

Wenen zou het hoogtepunt zijn binnen het denken van Sigmund Freud, Arthur Schintzler tot in de architectuurtheorie met Otto Wagner en, uiteindelijk, Adolf Loos. Deze laatste zou Wenen zelfs een *Potemkinstad* noemen, als manifest tegen het ornament. Een Potemkinstad is een facadistische stad die de leugen voorhoudt door zich voor te doen dat achter de rijk geornamenteerde gevels van de stad een architecturale integriteit verwerkt zit, terwijl dit allerm minst het geval is. Het speelt met de perceptie van de bewoner om de werkelijkheid voor te liegen:

“Wanneer ik over de Ring wandel, overvalt mij steeds weer het gevoel dat een moderne Potemkin de bezoeker wil doen geloven dat hij in een stad van louter edelen is beland. Alles wat het Italië van de Renaissance ooit aan adellijke palazzi heeft voortgebracht, werd geplunderd om Zijne Majesteit het plebs een Nieuw Wenen voor te toveren, dat schijnbaar louter wordt bewoond door mensen die zich in hun eentje de weelde van een compleet paleis, van basement tot kroonlijst, kunnen veroorloven. (...) Ook op de kleine man, die slechts het kamertje met kabinet op de allerhoogste verdieping bewoonde, straalde nog iets van feodale pracht en voornaamheid af als hij zijn woningblok van de buitenkant bekeek. Zit ook de bezitter van een valse briljant niet verheerlijkt zijn glinsterende stukje glas te bewonderen? Ja, de bedrieger wil bedrogen worden! (...) Om zijn bezit te kunnen verhuren is de opdrachtgever gedwongen er façades tegenaan te spijkeren die er zó en niet anders uitzien. Jazeker, ertegenaan te spijkeren. Want zelfs het materiaal waarvan deze renaissance- en barokpaleizen zijn gemaakt, is niet wat het lijkt. Sommige lijken van steen te zijn gebouwd, zoals de Romeinse en Toscaanse palazzi, sommige van stuc, zoals de Weense barok monumenten.

In werkelijkheid zijn ze geen van beide: hun ornamentale details. Hun consoles, festoenen, cartouches en tandlijsten zijn van opgespijkerd betongietsel. (...) Als een echte parvenu geloofde hij dat de anderen het bedrog niet zouden merken.”²

Tegenover deze facadistische stad staat Spolia. Deze erkent dat er architecturale integriteit verloren gegaan is maar de transitie laat ruimte open om terug een ensemblewaarde te bereiken in tegenstelling tot bevroren te zijn in de tijd. Het is in Wenen dat de Ringstraße als een reis door de Europese architectuurgeschiedenis opgevat werd maar waar tegelijk het modernisme definitief ontstaan was. Tussen deze gelaagdheid van perceptie en geschiedenis, bevindt zich deze Spolia. Het verbindt het oude met het nieuwe en blijft een visuele herinnering van het oude die onbewust inspeelt op de perceptie van de bewoner van de stad die de modernisering ondergaan is. Spolia is de fysieke herinnering of het geheugen van deze stad. Het zijn de brokstukken van de Europese beschaving, zoals er met T.S. Eliot geconcludeerd werd. Het speelt in op de herinneringen van een Wenen die verloren of in transitie was. Binnen de context van het cultureel verval van Oostenrijk-Hongarije, wat zijn laatste zucht uitblies bij de eerste-wereldoorlog en het overlijden van diens keizer Franz-Josef, omschreef Roth (1932) dit fundamenteel aspect van perceptie en het onderbewuste: “Everything that grew took its time in growing and everything that was destroyed took a long time to be forgotten. And everything that had once existed left its *traces* so that in those days people lived on memories, just as now they live by the capacity to forget quickly and completely.”³

Met deze beschrijving weerlegde Joseph Roth de opvatting dat architectuur, zoals de bouwkunde, in een oogopslag gerealiseerd kon worden. Spolia heeft de mogelijkheid een versnippering te beklemtonen, maar anderzijds kan het ook aanzet geven tot het aanbreien van het oude tot of met het nieuwe. Dit breien van het oude tot het nieuwe, past mooi in de theorie van Spolia als metafoor voor het integreren van een oud fragment in een nieuwe constructie.

Als een toegeving ten gunste van de modernisering (door de noodzaak voor brede boulevards voor nieuw transportmogelijkheden) werd de Ringstrasse als grootschalige stadvernieuwingsproject opgevat op de afbraaksite van de middeleeuwse stadsomwalling terwijl de stad reeds buiten deze omwalling uitgebreid en geëvolueerd was. De site had op deze manier als doel de oude historische kern aan de nieuwe stad te breien. Dit door middel van een mobiele boulevard waarlangs de belangrijkste publieke gebouwen voor de stad gelegen zouden zijn: de opera, het parlement, stadhuis, kunstgalerijen en diverse musea. Hoewel het hier over meer gaat dan enkel Spolia benadrukt dit voorbeeld wel het feit dat er altijd aan materieel hergebruik gedaan werd,

ookal werd deze term niet gebruikt ter illustratie van dit hergebruik. Het was een vanzelfsprekende bouwmethode en indien afgebroken zuilen of andere vormen hergebruikt werden, werden deze niet omwille van hunzelf verwerkt in het bouwensemble maar eerder om deze ten gunste van het nieuw ensemble aan te vullen. In plaats van Spolia an sich, ziet de thesis de analogie met dit thema eerder in het aaneenbreien van de oude met de nieuwe stad door het afbreken van de middeleeuwse stadsomwalling -en poorten en vervolgens deze lege ruimte in te vullen met verschillende historiserende stijlen die van (neo)classicisme tot (neo)gotiek reiken. Een dergelijk stedenbouw bemoeit zich immers vooral met de perceptie, de in dit geval perceptie

als Democratische hoofdstad. Van de ruime stedenbouwkundige schaal tot het geval van de schaal van het detail en het fragment kan Spolia als begrip benut worden. Erfgoed of architectuur kan op diverse manieren gefragmenteerd of versnipperd zijn. Een erfgoedkundige of architecturale naadloosheid is wat getracht bereikt te worden met deze thesis. Het onderwerp van Spolia wordt veelal bekeken op detailniveau maar de thesis wilt aan dit onderwerp bijdragen door het ook op cultureel, stedenbouwkundig (zoals blijkt uit deze Weense case) maar vooral ook architecturaal niveau conceptueel op te vatten.

(1) Koerner, J. (Schrijver). Eleanor Yule (Regisseur). (2007). *Vienna: City of Dreams* [Film]. BBC Scotland, United Kingdom.

(2) Heynen, H. (2001). “Dat is architectuur”: sleutelteksten uit de twintigste eeuw.

(3) Roth, J. (1932). *RadetzkyMars*.

Afb. 21: Wikipedia-Autoren. (z.d.). *Datei:Wien Burgtheater um 1900* – Wikipedia. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Wien_Burgtheater_um_1900.jpg



*Dom van Keulen,
Architecturale uniformiteit en het
vermijden van een ruïneuse toestand*



Afb. 22: Koeln, (2021, 4 mei). *Schade die door Die Kölner Domplombe diende opgevangen te worden.* WordPress.com. <https://koeln1945.wordpress.com/2021/05/04/die-kolner-domplombe/>

Dom van Keulen

Een (deels neo-)gotische kathedraal, waardig om te bespreken in deze thesis, is de Dom van Keulen. Het was voor een 5-tal eeuwen een continue werf, nooit volledig afgewerkt tijdens de gotische periode. Het werd pas in de negentiende eeuw voltooid maar de immense schaal van het gebouw, van de portiek tot de twee 157 meter hoge torens, wekt de vraag waar de bouwstenen vandaan komen. Een berg aan gestapelde bouwstenen en ornament. In realiteit bestaat het gebouw uit eenvoudig te ontginnen en aan te voeren materiaal van trachiet (een ruw alkali-rijk vloeingsgesteente) maar tot de negentiende eeuw, wanneer in 1814 en 1816 oorspronkelijke plannen uit de veertiende eeuw gevonden werden, zou de kathedraal onvoltooid blijven met verschillende aanpassingen doorheen de tijd in de stijl die op dat moment in de smaak was.

Ongelooflijk genoeg heeft de kathedraal ten tijde van de tweede wereldoorlog weinig schade geleden ten opzichte van de gehele stad van Keulen, wat onherkenbaar de oorlog uitkwam. Dit is nog steeds zeer visueel duidelijk in de geruïneerde parochiekerk van St. Kolumba waarrond Gottfried Böhm een kapel gebouwd heeft en waarop, welgekend in de hedendaagse architectuur, Peter Zumthor het nu Kolumba Museum ontworpen heeft. De kathedraal kwam er op enkele bominslagen na goed van af. Zonder rekening te houden met enkele kraters in de gevel, deed er zich geen ineenstorting voor. De opgelopen schade die wel aanzienlijk was werd door de *Kölner Domplombe* of de Domzegel van Keulen (Afbeelding 22), een zichtbare bakstenen muur, opgevangen om deze bomschade te beperken en de stabiliteit van de torens te verzekeren. Tot 2005 werd het vervolgens terug afgedicht na een lange publieke discussie rond de vraag of het als gedenkm monument voor de oorlog kon blijven fungeren. Dit vervangen van de kathedraalzegel, dat qua werkzaamheden overeenkwam met dat van

een dorpskerk ^{1,2}, bleek een ingreep die de schaal op vlak van materialiteit van deze immense kathedraal zou benadrukken. Aangestelde architect en conservator van de kathedraal Peter Füssenich oordeelde dat “het de kathedraal geen schade zou hebben berokkend als het zegel in zijn vorige vorm bewaard was gebleven. Het was een spoor van de geschiedenis.” ³

De merkwaardigheid van het gebouw stopt niet bij de tweede wereldoorlog. Doordat zijn voltooiing in de negentiende eeuw plaatsvond, lijkt de kathedraal een soort reconstructie te zijn van iets wat nooit effectief “geweest is”, te danken aan de oude plannen die toen terug ter beschikking kwamen. In zijn ‘Ansichten vom Nieder-Rhein’ geeft Georg Forster (1791) een panoramisch beeld van Europese landschappen, steden en culturen op de dageraad van de Franse revolutie. Over de Dom van Keulen vertelde hij dat:

“Zo vaak als ik Keulen bezoek, keer ik altijd terug naar deze prachtige tempel om de sensatie van het sublieme te voelen. Voor de stoutmoedigheid van de meesterwerken valt de geest ter aarde vol verbazing en bewondering; dan stijgt hij weer op met een trotse vlucht boven de prestatie die slechts een idee was van een verwante geest... Het is betreurenswaardig dat zo’n prachtig gebouw onvoltooid moet blijven. (...) De pracht van het koor dat zich naar de hemel buigt, heeft een majestueuze eenvoud die alle verbeelding te boven gaat. De groepen slanke zuilen staan daar in immense lengte, als de bomen van een oud bos: alleen op de hoogste top zijn ze verdeeld in een kroon van takken, die zich met hun burens in spitsbogen buigen, en bijna ontoegankelijk zijn voor het oog dat ze wil volgen.” ⁴

Laat ook niet onopgemerkt dat we ons hier in een periode bevinden van de Franse revolutie, tijdens de Verlichting, maar nog steeds voor de romantiek

wat ook een grote invloed zou kennen in de Duitse staten. Eens de romantiek opkomt, ontstaat er een fascinatie voor cultureel verval, sterk belichaamt door de geruïneerde abdijen en ander religieus erfgoed zoals onder meer verbeeld in schilderijen van Caspar David Friedrich. Het zijn plekken waar aanhangers van deze kunststroming contemplatie konden aantreffen. Dit ontstond deels ook door de fascinatie voor deze vroegere idealbeelden van architectuur, van Duitse cisterciënzerabdijen tot het Forum Romanum in Rome. Welgekend en integendeel was Johann Wolfgang von Goethe, als volwaardige voorloper op de late Romantiek (tijdens de verlichte periode van de *Sturm und Drang*, waar hij later enige kritiek op zou uitten) minder onder de indruk van de ruïnes van de antiekeoudheid tijdens zijn onderneming van de grand tour. Veel van zijn tijdgenoten uit de intellectuele kringen hadden hier wel grote interesse voor wat expliciet een reden was tot aanvang van deze Italiaanse reis. De ruïne straalt een vastgelopen moment uit, een architecturaal stillevens, die tot de verbeelding spreekt maar de werkelijkheid niet in acht neemt en uiteindelijk zal leiden tot teleurstelling. Ze zijn levensloos, zo stelt Goethe (1788 - 1790) in zijn gedichten uit die periode, de ‘Römische Elegien’ en verkoos het om de levendige kant van de stad te ervaren.⁵

Het bekendste voorbeeld van architectuur min of meer uit deze periode is het oeuvre van Karl Friedrich Schinkel die een koppeling vindt tussen de romantiek en het historicisme. Om op de zaken voor te lopen, ontwierp Schinkel meerdere grandioze masterplannen die achteraf onhaalbaar bleken. Voor de ontwerpvrage voor het Grieks-koninklijk paleis in Athene (wat nu het parlement is) koos Schinkel het volledig bovenop de Akropolis te situeren, achter het Parthenon en de Erechtheion, die in dit masterplan binnen een snel vernieuwende stad met allerlei utopische masterplannen erfgoedkundige en cultureel waardevolle objecten waren. Dit om na de prille Griekse onafhankelijkheid een nieuw hoogtij in de Griekse cultuur in te luiden en een terugkeer of continuïteit te vinden in deze oud-Griekse waarden. Ook dit voorbeeld spreekt dus over een architecturale

uniformiteit, iets wat (vaak ten gunste van het belevingsaspect ervan) bij geruïneerde gebouwen, als momentopnames van versnippering, niet het geval is.

In het geval van de Dom van Keulen is het afwerken van de kathedraal met de originele Middeleeuwse plannen een uniek voorbeeld van uniformiteit voor een gebouw die vanaf zijn bouwstagnatie in 1473 gedoemd was gefragmenteerd te zijn. De 25 meter hoge houten kraan die op de zuidelijke toren van de kathedraal stond, was een symbool voor de stad maar ook voor deze fragmentatie. Deze kraan (vermoedelijk uit 1350) zou pas in 1868 ontmanteld worden. Ondanks deze eeuwenlange fragmentatie is vandaag het gebouw gekend voor een van de meest uniforme voorbeelden van monumentale architectuur, juist omdat de negentiende-eeuwse afwerking gebaseerd is op de oorspronkelijke plannen. Gedurende deze 5 eeuwen leek het op het Middeleeuws voorbeeld van de toren van Babel: het symbool voor de fragmentatie en de onafwerking in het streven van de mensheid tot monumentale doelstellingen maar met de Dom van Keulen wist men uiteindelijk deze mythe te vermijden.

“Er zijn gebouwen die van anderen romaans zijn, in het midden gotisch en van boven Grieks-Romeins. Dat komt doordat men er zeshonderd jaar over heeft gedaanomzetegebouwen.Dezevariëteitiszeldzaam.”⁶ Ten opzichte van de Notre Dame in Parijs kunnen we in Keulen minder spreken over een dergelijke variëteit maar eerder over, tegen de opvatting van de tijd in, een uniformiteit ondanks zijn onwaarschijnlijk langdurig bouwproces en materiaalbronnen uitputtende bouwvraag. Daarom is het relevant om het te linken met Spolia binnen de opzet van deze thesis. Aan de ene illustreert de thesis dat een natuurroof bespreekbaar kan zijn als Spolia waarbij het gaat over over de uitputting of verzadiging van eindelijke materiaalbronnen door deze te shiften naar een vorm van hergebruik. Aan de andere kant is de Dom van Keulen een tegenpool van Spolia omdat het, tegen alle historische verwachtingen, geen plundering ondergaan is en

alle architecturale uniformiteit behouden heeft. Dit uiteraard ten koste van, zoals Victor Hugo opmerkt, de modeverschijnselen en de architecturale integriteit van de gebouwen die baat konden hebben bij de demontatie van de gotische kathedraal.

“Op de ruïnes kan men drie soorten kwetsuren onderscheiden: ten eerste de tijd, die her en der gevoelloos heeft toegeslagen en vooral het oppervlak heeft aangetast; dan de politieke en godsdienstige omwentelingen, die met hun eigen blindheid en furie de kerken te lijf gingen, de rijke ornamentatie met beeldhouwwerk en snijwerk vernielden, de roosvensters stuksloegen, de sierranden van rabesken en figuurtjes kapotmaakten en de beelden verbrijzelden (...). En als laatste de bouwkundige modes, die steeds onwaarschijnlijker en dwazer werden en die, na de anarchistische en briljante zijsprongen van de renaissance, het onontkoombare pad van de decadentie bleven volgen. De modes hebben meer schade aangericht dan de revoluties. Zij hebben de diepste wonden geslagen, de kunst tot in haar botten aangerand, gebouwen bijgesneden, afgehakt, ontwricht, zij hebben ze van hun vorm

Afb. 23: Emile Pierre Joseph De Cauwer (1857). *Kölner Dom in antizipierter Vollendung*. Geraadpleegd op MeisterDrucke. <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Emile-Pierre-Joseph-De-Cauwer/695154/K%C3%B6lner-Dom-in-antizipierter-Vollendung.html>



zowel als hun betekenis, van hun samenhang zowel als hun schoonheid beroofd. En toen zijn zij gaan herstellen - een aanmatiging die de tijd en de revoluties tenminste nooit hadden vertoond. Schaamteloos hebben zij vanuit hun ‘goede smaak’ de wonden van de gotische architectuur bedekt met hun ellendige snuisterijen van die dag.”⁶

(1) Barbara Schock-Werner: 45. *Dombaubericht Oktober 2003 – September 2004*. S. 9ff.

(2) Wikipedia-Autoren. (2006, 29 oktober). *Kölner Domplombe*. https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6lner_Domplombe#cite_note-16

(3) Schlei, B. (2019, 17 december). *Schwelle statt Platte*. koelnarchitektur.de. <https://www.koelnarchitektur.de/pages/de/news-archive/14336.htm>

(4) Forster, G. (1791). *Ansichten vom Niederrhein: von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790*.

(5) Von Goethe, J. W. (1788-1790). (Johann Wolfgang von) *Goethe's Roman Elegies*.

(6) Victor Hugo (1831). *Kloekenluiders van de Notre Dame*.

(7) deutschlandfunk.de. (z.d.). *Forsters “Ansichten vom Niederrhein” - Kein harmloses Reisebuch*. Deutschlandfunk. <https://www.deutschlandfunk.de/forsters-ansichten-vom-niederrhein-kein-harmloses-reisebuch-100.html>

(8) Schwäbische.de. (2019, 23 oktober). *Buchkritik: Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein”*. Schwäbische. <https://www.schwaebische.de/kultur/buchkritik-georg-forsters-ansichten-vom-niederrhein-510835>

(9) *Die Marienburg und der Kölner Dom – Kulturstiftung*. (z.d.). <https://kulturstiftung.org/beitraege/fachtagung-kunstgeschichte/die-marienburg-und-der-koelner-dom>

Afb. 24: *Geschichte | Kölner Dom*. (z.d.). <https://www.koelner-dom.de/erleben/geschichte>



Het Tuilerieënpaleis

De leegte als programmatorische vleugel voor het Louvre en het potentieel van nog aanwezige (versnipperde) fragmenten



Afb. 25: Hippolyte-Auguste Collard (1871) *The Tuileries After Its Destruction by the Communards*. Geraadpleegd op Wikilivres. https://fr.m.wikibooks.org/wiki/Fichier:The_Tuileries_After_Its_Destruction_by_the_Communards.jpg

Tuilerieënpaleis

Parijs is bekend voor zijn utopisch masterplan met zichtassen ontworpen door het team onder leiding van Georges-Eugène Haussmann. Men wordt vergeven wanneer men de minder gekende monumenten overslaat die van deze assen afwijken en achter de facades van de stad gesitueerd zijn. Een minder gekend gebouw, de Chapelle expiatoire genaamd, loopt krom ten opzichte van en licht verstopt langs de boulevard Haussmann, wat quasi de langste boulevard van de stad is en van Richelieu - Druot voorbij het Palais Garnier tot helemaal richting de Arc de Triomphe reikt. Het betreft een monument als kapel op de oorspronkelijke site en ter nagedachtenis van de begraafing van Lodewijk XVI en zijn vrouw Marie-Antoinette na hun executie onder de guillotine op het huidige Eendrachtsplein (fr. *Place de la Concorde*). Het werd uitgevoerd in opdracht van Lodewijk XVIII na de restauratie van de monarchie in Frankrijk en werd geleid door het architectenduo Pierre Fontaine en Charles Percier, beter gekend als de hofarchitecten van Napoleon I.

Het Eendrachtsplein anderzijds vormt het eindpunt van de Rue de Rivoli die de Oost-West as van Parijs afmaakt langs de Tuilerieën. Heel deze site werd voor Napoleon I ingewijd op Place Vendôme met de Colonne Vendôme getroond door het standbeeld van de Franse keizer, waar hij door zijn veteranen op zijn sterfdag werd herdacht. Als aanvulling op de gestolen kunst uit de Italiaanse staten en de Lage Landen gaat het over het meest accurate voorbeeld voor de moderne tijd ter nabootsing van een *Spolia Opima*. Dit vertaalt als ‘een schitterende buit’ en was ten tijde van de oudheid in het oude Rome de wapenuitrusting van de overwonnen vijandelijke bevelhebber, die door middel van een processie door de stad Rome op een koets tentoongesteld werd. In dit geval is de triomfzuil van Vendôme volgens het verhaal opgebouwd uit het brons van 1200 kanonnen

die werden buitgemaakt na de slag van Austerlitz. Tijdens de Parijse Commune van 1871 werd het omgehaald om terug te versmelten voor kanonnen.

In diezelfde politieke omwenteling van de Parijse Commune van 1871, na de overwinning in Sedan van de Pruisen onder Bismarck op Napoleon III in de Frans-Duitse oorlog, riep men een revolutionaire regering uit in Parijs die hervormingen doorvoerde zoals de scheiding van de kerk van staatsrechtelijke macht en vervolgens het verkoop van kerkelijk eigendom als nationaal goed. Het beleg van Parijs door de Duitsers werd stopgezet eenmaal professionele Franse troepen, die tot dan in Versailles gevestigd waren, terug de stad in bezit namen. Het resultaat hiervan was dat de terugtrekkende revolutionaire troepen het belangrijkste patrimonium van de monarchie systematisch lieten afbranden, waaronder het tot vandaag verloren Tuilerieënpaleis die een belangrijk onderdeel vormde van het Louvre en als koninklijk of keizerlijke residentie dienst deed.¹ Deze anekdotes leiden ons tot deze historisch belangrijkste site in Parijs, dewelke vanaf hier als case dient en uitspraken maakt over het belang van fragmenten als oproep voor een terugkeer van architecturale ensembles.

Het Louvre is het grootste museum ter wereld en deze groei zal constant blijven aanhouden. Tot op heden hebben enkele uitbreidingen zich voortgedaan in een lange geschiedenis van uitbreidingen van kasteel tot hedendaags kunstmuseum. De laatste grote uitbreiding was tijdens het bewind van de Franse president Francois Mitterrand en werd geleid door de Chinees-Amerikaanse architect Ieoh Ming Pei. Opmerkelijk aan deze uitbreiding is dat deze zich voornamelijk ondergronds bevindt om, zoals vermoed kan worden, een breuk met de historiek te voorkomen en direct contact met het patrimonium

zoveel mogelijk te vermijden. Circulatie werd ondergronds verbonden met de metrostations en het park van de Tuilerieën. Er werd programmatorisch volume voorzien voor toeristische doeleinden, zijnde een shopping onder de koer en de nieuwe inkom onder de pyramide van IM Pei, immers en bewust het enige van buitenaf op te merken nieuw volume bij deze uitbreiding. De hoven van het oorspronkelijk Louvre werden wel met een glazen dak overkapt en voorzien als nodige tentoonstellingsruimte.

Zoals reeds vermeld, blijft de collectie aangroeien ondanks de vraag naar reappropriatie van kunstwerken terug naar het land van origine. Indien deze vraag naar meer programma en volume voor de groeiende collectie aanzienlijk stijgt, zal de noodzaak voor uitbreiding kritisch worden. Waar kan dit dan nog toepasselijk zijn in een gebouwencomplex die reeds verzadigd is?

Het antwoord zou mogelijks liggen bij het ooit verloren gegaan Tuilerieënpaleis. Dit is immers enkele welbekende Fransen niet ontgaan. Vergelijkbaar met de plannen van Schinkel voor de Akropolis in Athene wou Charles de Gaulle de Tuilerieën herbouwen en er een presidentieel paleis van maken. Meer recentelijk zijn er concrete plannen uitgewerkt op initiatief van de schrijver Maurice Druon.² Dat het verloren paleis een rol speelt binnen het geheugen van Parijs, zowel sociaal-cultureel als bouwhistorisch, hoeft hier niet verder aangehaald te worden. Het heeft echter een onlosmakelijk verbonden geschiedenis met het Louvre die dient aangehaald te worden mits het potentiële bied om te behandelen binnen deze thesis. Zo kan Spolia een rol spelen als drager van het geheugen van het oorspronkelijk gebouw zonder over te schakelen tot het alternatief van een gehele reconstructie van de toestand voor 1870. De vraag naar meer tentoonstellingsruimte voor het Louvre kan met een dergelijke vleugel als bouwvolume (volgens de originele afmetingen van het paleis) opgelost worden ongeacht of deze vraag zijn ontstaansreden te danken heeft omwille van

de Franse hoop het paleis terug te zien herrijzen.

Binnen deze thesis zou ik willen vermijden dat de fragmenten, of de spolia zoals weleer zouden benut worden als enigste visuele herinnering aan een verloren gebouw, als een memorial. Dit vraagstuk is vergelijkbaar met de situatie bij de reconstructie van het Humboldt Forum in naoorlogs Berlijn en het hergebruik van het Liebknecht portaal (oorspronkelijk portaal IV genoemd) die vroeger deel uitnam van dit keizerlijk stadspaleis maar achteraf verplaatst werd tot de Raad van State van de Duitse Democratische Republiek. Dit portaal werd hier geplakt op een gebouw met een stalen skelet, zandstenen en rood-granieten wandoppervlakken, allerm minst continu op vlak van materialiteit.

Nu bij de recente reconstructie van het keizerlijk paleis, immers weinig gebaseerd op de oorspronkelijke plannen, werd het Liebknecht portaal gerepliceerd in plaats van terugverplaatst van zijn tientallen meters verder liggende oorspronkelijke vestiging. Deze reconstructies zijn een continu aanhoudend debat en proces. Een hernieuwde constructie wilt hier reactie op uiten en de rollen omdraaien als reactie op de naar hun mening absurde duplicatie van het portaal op het paleisplein. Op hun website voor dit “Sprekersportaal” vermelden ze: “...Om deze redenen vertegenwoordigt Portal IV niet alleen een architecturale reconstructie, maar ook de constructie van alternatieve feiten en de manipulatie van het collectieve geheugen door politieke actoren. Dit proces is in tegenspraak met de idealen van vrijheid, gelijkheid en transparantie, waarop niet alleen de vrije democratische basisorde van het herenigde Duitsland, maar ook de Europese visie is gebaseerd. Het nieuwe monument heeft tot doel het bewustzijn van de manipulatie van de geschiedschrijving te vergroten. De geschiedenis van de reconstructie van het Berlijnse stadspaleis toont verschillende pogingen van verschillende politieke actoren om de geschiedschrijving te manipuleren of te herinterpreteren. Het nieuwe monument maakt deze complexe reconstructies zichtbaar en verbindt ze met elkaar.”³

Dit voorbeeld uit Berlijn illustreert dus hoe controversieel het reconstrueren van een stadspaleis effectief kan zijn. Daarom zou ik eerder het argument willen maken voor de bouwfragmenten als een visuele continuïteit, of zelfs bouwkundig fundament waarop verder gebouwd wordt, zoals dat het geval is bij de kerk in Dresden, de *Frauenkirche*.

Het gebouw stopt immers niet met “te zijn” na oplevering en afwerking van de werken. Het gebouw wordt toegeëigend en blijft, zoals in het geval van de Akropolis tot de negentiende eeuwse archeologische “stopzetting van diens zijn”, een continue werf waar constante aanpassingen zich aan voltrekken. Binnen deze theorie heeft het Tuilerieënpaleis zelfs de opportuniteit een soort kaleidoscoop te zijn waar verloren fragmenten terug hun plek kunnen inwinnen en in het nieuw ensemble integreren. Een fragmentair ensemble en een bouwwerk of werf die continu is. De fragmenten zijn in dit geval stapstenen tot een volledig ontwerp en niet een dogmatische tool om het nieuwe te contrasteren en laten triomferen ten opzichte van het oude.

Op een programmatorisch vlak kan de vleugel de circulatie verbinden van de twee bestaande vleugels van het Louvre waar de circulatie op dit moment doodloopt. Verder kan het de symmetrie die verloren gegaan is en de overgang van de tuinen van de Tuilerieën, heel de Champs-Élysées af tot de Arc Triomphe, wat huidig onbestaande is, terug herstellen. Dit geheugen van een zuivere historische lijn werd als concept ook in het nieuw masterplan voor Herkenrode opgenomen. Op die manier wordt een visuele herinnering terug concrete realiteit zonder historiserend te werk te gaan. In een dergelijk masterplan wordt een dergelijke lijn juist gezien als een ijkingspunt (-of lijn, in dit geval) om structureel nieuw programma op te voorzien. Een stedenbouwkundige stapsteen die inspeelt op het historisch systeem.

Afb. 26, boven: Hans-Günter Quaschinsky (1964). *Berlin, Staatsratsgebäude, Karl-Liebknecht-Portal*. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-C1001-0001-003,_Berlin,_Staatsratsgeb%C3%A4ude,_Karl-Liebknecht-Portal.jpg

Afb. 27, onder: *Das historische Schloss – Gesellschaft Berliner Schloss e.V.* (z.d.). <https://www.berliner-stadtschloss.de/das-historische-schloss/>



De Vendôme-zuil is een monument in Parijs, gelegen in het hart van het Vendôme-plein in het 1e arrondissement. Op bevel van Napoleon I werd het gebouwd tussen 1806 en 1810 ter herdenking van de Slag bij Austerlitz. Helaas werd het monument tijdens de Commune van Parijs in 1871 verwoest, maar het werd later herbouwd in zijn huidige vorm.

Het monument bestaat uit een stenen schacht die versierd is met bronzen elementen. Het staat op een voetstuk en wordt bekroond door een standbeeld van Napoleon I. Het ontwerp van de Vendôme-zuil is geïnspireerd op de Zuil van Trajanus in het Forum van Trajanus in Rome, hoewel de Vendôme-zuil grotendeels is opgetrokken uit steen in plaats van marmer, zoals bij de Zuil van Trajanus.

De schacht van de Vendôme-zuil bestaat uit 98 stenen trommels, met in het midden een trap van 180 treden die een breedte heeft van 2,93 meter. De schacht is bedekt met een laag brons, naar verluidt gemaakt van 1.200 kanonnen buitgemaakt op de Russische en Oostenrijkse legers. Deze bewering is echter een propagandistische overdrijving, aangezien historici schatten dat ongeveer 130 kanonnen zijn buitgemaakt tijdens de Slag bij Austerlitz. Het gebruikte brons komt overeen met ongeveer 400 kanonnen. De schacht is verder versierd met bas-reliëfs die trofeeën en gevechtsscènes afbeelden. Deze decoratie, die zich in een aaneengesloten spiraal van 280 meter naar boven kronkelt (met 22 omwentelingen), bestaat uit 425 bronzen platen die samen 76 bas-reliëfs vormen.⁴

Afb. 28, links: Charles Marville of Auguste Hippolyte Collard (1873). *Reconstruction de la colonne, en 1873*. Geraadpleegd op https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Vendome_column_reconstruction_1873.jpg

Afb. 29, rechts: François Franck (1871) *Démolition de la colonne, le 16 mai 1871*. Geraadpleegd op https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Franck_Colonne_Vend%C3%B4me,_1871.jpg



*La grande France est là ! Qu'importe Bonaparte !
Est-ce qu'on voit un roi quand on regarde Sparte ?
Ôtez Napoléon, le peuple reparaît.
Abattez l'arbre, mais respectez la forêt.
Tous ces grands combattants, tournant sur ces spirales,
Peuplant les champs, les tours, les barques amirales,
Franchissant murs et ponts, fossés, fleuves, marais,
C'est la France montant à l'assaut du progrès.
Justice ! ôtez de là César, mettez-y Rome.
Qu'on voie à cette cime un peuple et non un homme ;⁵*

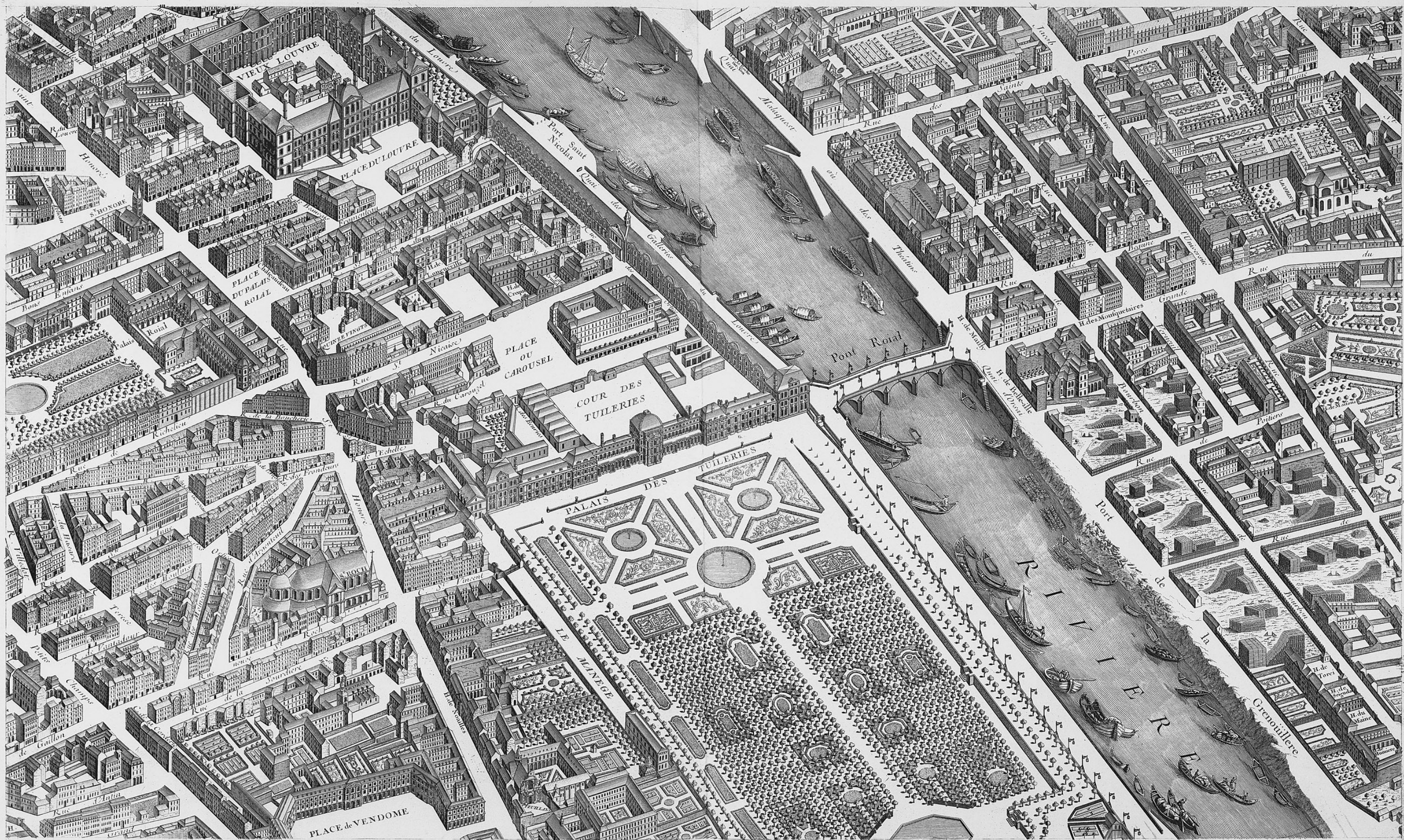
Oorspronkelijk werd de connectie van het Louvre naar het Parc des Tuileries stedenbouwkundig onderbroken door het Tuilerieënpaleis waardoor de Place du Carrousel tot een pleintypologie afgesloten werd. Verder werd het Tuilerieënpaleis als voormalige koninklijke residentie afgescheiden van de rest van het Louvre door de Arc du Carrousel die als poort fungeerde (Afb. 31). Door deze scheidingslijn werd de kromme aslijn opgelost (die over de Champs-Élysées tot de Arc de Triomphe loopt) waarbij deze vandaag (Afb. 30) duidelijk zichtbaar is.

Afb. 30, Linksboven: *Bovenaanzicht van het Louvre tot de stadskern van Parijs* (1850). Geraadpleegd op <https://frenchmoments.eu/palais-des-tuileries-paris/>

Afb. 31, Linksonder: *Bovenaanzicht op de aslijn van het Louvre tot de Arc de Triomphe*. (2024). Geraadpleegd op <https://earth.google.com/web/>

Afb. 32, Rechts: *Het Tuilerieënpaleis gezien vanaf het Louvre* (1885). Geraadpleegd op <https://frenchmoments.eu/palais-des-tuileries-paris/>





Afb. 33: Beeld 15 op de Plan de Turgot (1739) van Parijs tijdens de jaren 30' van de 18e eeuw. Zichtbaar hierop is het Louvre, die nog enkel met de vleugel langs de Seine met het Tuilerieën paleis verbonden was. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/Turgot_map_of_Paris

Veel van deze fragmenten van het Tuilerieën werden als souvenirs verkocht ⁵, anderen zijn nog te bezichtigen in de context van het Louvre zelf. In het park van de Tuilerieën ziet men nog een oud portiek. Een ander is te vinden in de Cour Marly in het Louvre. Op de Schwanenwerder, dicht bij Berlijn, is nog een afgebroken zuil te aanschouwen. Ze hebben een belevingsfunctie, ervan uitgaande dat de aanschouwer op de hoogte is van de historiek van het object of de moeite neemt om het plakkaat erlangs te lezen, maar het maakt geen onderdeel uit van een geheel, het is slechts een memorial. Het zijn onafhankelijke objecten ontbonden van een ensemble of architecturale integriteit.

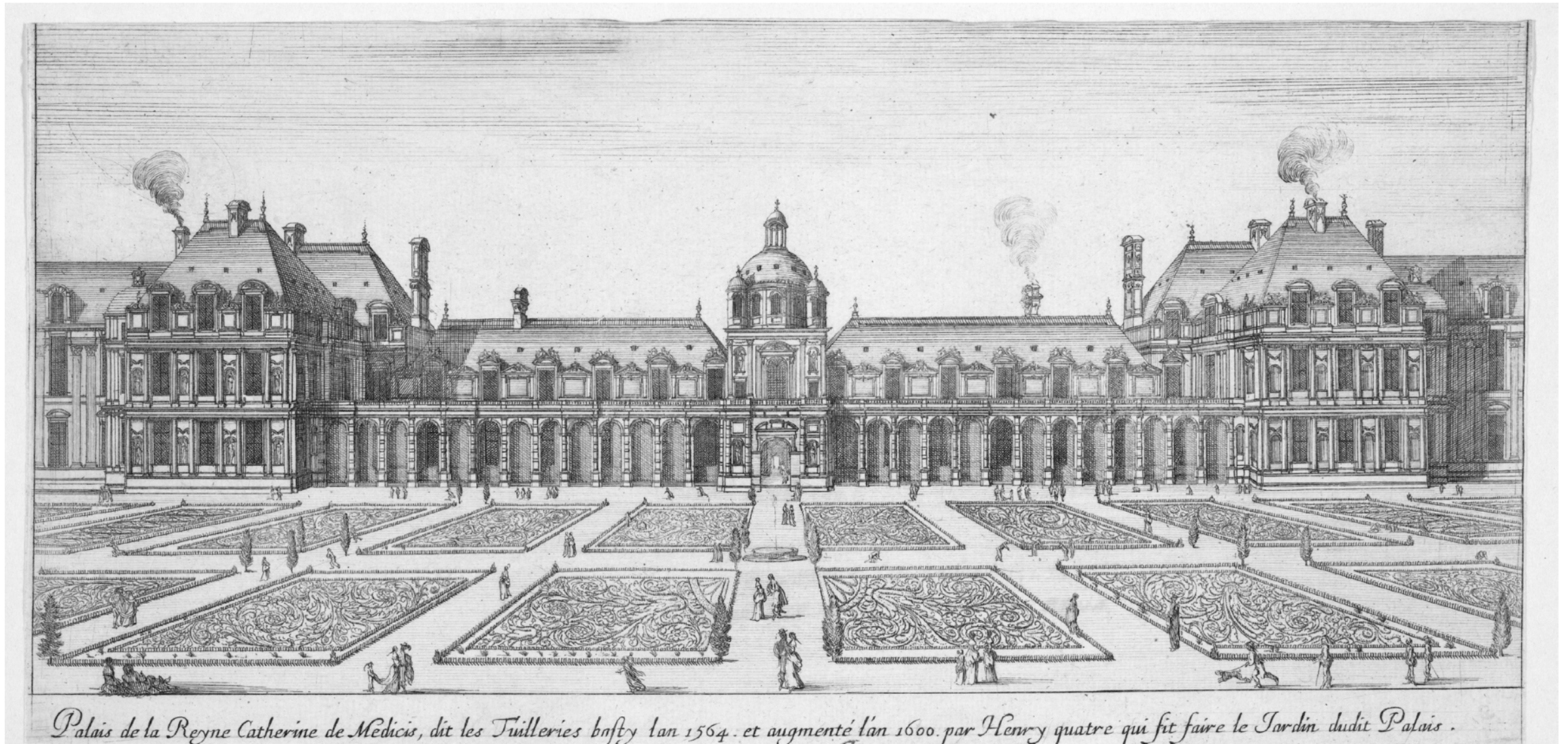
- (1) Bos, D. (2014). *Bloed en barricaden: de Parijse Commune herdacht*. Wereldbibliotheek.
- (2) Bommelaer, C. (2016, 27 oktober). *Le palais des Tuileries renait de ses cendres*. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/livres/2016/10/27/03005-20161027ARTFIG00231-le-palais-des-tuileries-renait-de-ses-cendres.php>
- (3) Das Portal IV kommt! – The Speakers’ Portal. (z.d.). <http://portaliv.de/>
- (4) Contributeurs aux projets Wikimedia. (2024, 30 maart). Colonne Vendôme. https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me
- (5) Hugo, V. (1872). *L’année terrible*.
- (6) drouot.com. (z.d.). SOUVENIR DU SIEGE DE PARIS 1870-71 et de l’incendie du P. . . | Drouot.com. Drouot. <https://drouot.com/en/1/20784636-souvenir-du-siege-de-paris-1870-71-et-de-lincendie-du-palais>

Afb. 34, Linksonder: Atget, E. (1905) *Ruines du palais des Tuileries, jardin des Tuileries, 1er arrondissement, Paris*. Geraadpleegd op <https://www.parismuseescollections.paris.fr/ru/node/800925#infos-principales>

Afb. 35, Rechtsonder: Wikipedia contributors. (2006, 15 mei). *Tuileriensaule schwanenwerder* - Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tuilieriensaule_Schwanenwerder.jpg

Afb. 36, pag. 63: Andrieu, J. (1871) *Désastres de la guerre : Palais des Tuileries, galerie de la Paix*. Geraadpleegd op https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Image_andrieu_jean_desastres_de_la_guerre_palais_des_tuileries_galerie_de_la_paix_ph4380_407366.jpg





Afb. 37, Boven: Silvestre, I. (1649 - 51) *Palais de la Reyne Catherine de Medici, dit les Tuilleries basti l'an 1564 et augment l'an 1600 par Henri quatre qui fit faire le Jardin dudit Palais*. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/File:Israel_Silvestre_Palais_de_la_Reyne_Catherine_de_Medici_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg

Afb. 38, Onder: Silvestre, I. (17e eeuw) *View of the Tuileries Gardens*. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silvestre,_Israel_-_Tuilerie.jpg

St. Pauls Cathedral, complete wederopbouw



Afb. 39: Cockerell, C. R.(1838) *A Tribute to Sir Christopher Wren*. Geraadpleegd op https://www.ribapix.com/architectural-composition-entitled-a-tribute-to-sir-christopher-wren_riba41604

Afb. 40: Rechts pag. 67: *RESURGAM: Aerial dance*. (z.d.). *St Paul's Cathedral*. <https://www.stpauls.co.uk/whats-on/resurgam-aerial-dance>

Afb. 41: Links pag. 67: Hollar, W. (Datum onbekend) *St Paul's burning (Lex ignea). State 4*. Geraadpleeg op [https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Wenceslas_Hollar_-_St_Paul's_burning_\(Lex_ignea\)_\(_State_4\).jpg](https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Wenceslas_Hollar_-_St_Paul's_burning_(Lex_ignea)_(_State_4).jpg)

St. Paul Cathedral

St. Pauls Cathedral in London is een abrupte transitie ondergaan van totale verwoesting na de brand van 1666. Sir Christopher Wren nam de taak op zich, nadat een restauratie van de oude kerk nietig verklaard werd, om een geheel nieuwe kerk uit het as te laten herrijzen.

“Sir Christopher Wren traced out the dome of his planned masterwork on the ground and stood at the centre. He had cleared the site of Old St Paul’s, ruined in the Great Fire of London of 1666, but not yet started on the new cathedral.

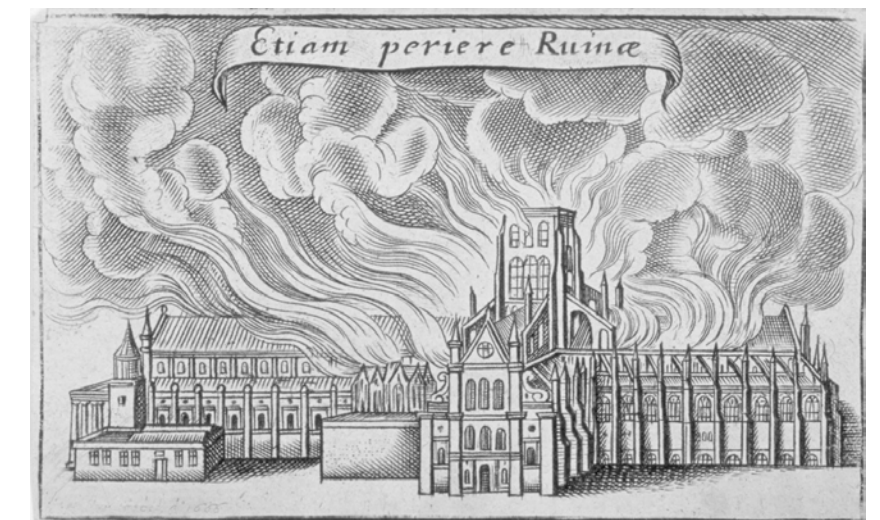
Needing a marker for the centre spot, he called for a labourer to bring him a stone from the rubble scattered around the site. The nearest man brought him the nearest piece of broken masonry. When Wren turned the stone over, he found an inscription with a single word, ‘RESURGAM’, Latin for ‘I will rise again’.

In the pediment on the south side of St Paul’s Cathedral, you can see a stone relief carving of a phoenix, its wings outstretched, rising from flames. Below the phoenix is inscribed a single Latin word, ‘RESURGAM’.”¹

Eén herbruikte, individuele bouwsteen gaf aanleiding tot een geheel nieuw gebouw binnen de radicaal nieuwe stadsplanning die ook door Wren geconcipieerd werd.

In de crypte van de kathedraal van St. Paul werd Wren ter ruste gelegd. Op de muur boven zijn graf staat een inscriptie die luidt: “LECTOR, SI MONUMENTUM REQUIRIS, CIRCUMSPICE” wat vertaald kan worden als “Lezer, als je een monument zoekt, kijk dan om je heen”. Als een mythische feniks herrees de kathedraal van St. Paul uit de vlammen van de Grote Brand, zoals de inscriptie op Wrens gedenksteen aangeeft. Dit is zijn monument, een eerbetoon aan zijn werk en de wedergeboorte van de kathedraal.¹

In deze crypte rust een kleine verzameling menselijke beeltenissen uit de zeventiende eeuw, volledig aangetast door het vuur. Uitgesneden uit bleek marmer of albast, werden ze getransformeerd door de intense hitte van het vuur en zijn ze tevoorschijn gekomen als koolzwarte en gebroken figuren. Ze lijken opgegraven te zijn als steenkool, als wezens uit een ver verleden, even ver verwijderd als dit mythologisch wezen van een feniks.



Hoewel ze verwoest zijn door apocalyptisch vuur en onherkenbaar beschadigd, hebben sommige van deze beelden nog steeds fijne details van harnassen en kleding behouden, en elk van hen draagt een uniek gezicht. Deze meeslepende fragmentarische vormen zijn waardig aan Henry Moore, stenen die een tijdloze geest uitstralen, gesmeed in het vuur. Het is niet verrassend dat Christopher Wren weinig interesse toonde in de overblijfselen van het oude St. Paul's, omdat hij zijn blik op de toekomst richtte. Hij vermeed doelbewust de middeleeuwse funderingen en liet zijn nieuwe St. Paul's op een andere lijn bouwen. Hoewel Wren het grootste deel van het oude gesteente liet breken en als vulling gebruikte voor de nieuwe St. Paul's, zijn er enkele plekken in de crypte waar je fragmenten ziet van gedetailleerd Romaans houtsnijwerk die uit de muur naar voren steken, verborgen in volle zichtbaarheid.²

Dit deel van de thesis werd ingeleid met een utopisch beeld waar alle bouwwerken door of onder supervisie van Christopher Wren het leven in geroepen zijn. Interessant hieraan is dat in het barokke landschap van Londen na de brand van 1666 velen van deze bouwwerken op die afbeelding opgebouwd werden door middel van aanwezige bouwfragmenten van de oude kathedraal die niet meer mochten dienen voor de nieuwe en dus elders, om de kosten te drukken, hergebruikt werden bijvoorbeeld in de vele kleinschaligere kerken rondom St. Pauls zoals St. Bride's, St. Mary-le Bow of St. Magnus-the-Martyr Church. De brokstukken mochten niet hergebruikt worden voor St. Pauls zelf, dit zou immers volgens Wren tegendraads geweest zijn. Wel vormden velen brokstukken een aanvullende functie voor de rest van de stadsplanning.

Een volledig nieuw, zelfs utopisch, masterplan overtreft in dit geval het hergebruik. Hergebruik is zo veel mogelijk ondergeschikt aan dit nieuw idee, dit symbool voor wederopstanding. In tijden, anders dan het tijdperk van de barok en economisch afhankelijker van hergebruik om rond te komen in het verwezenlijken van monumentale bouwwerken, zou men sneller geneigd zijn om de nieuwe kerk

bovenop de fundamenteën van de oude te bouwen, zoals dat van ouds gewoonlijk was en nog te zien is in talloze bestaande kerken of zou de kerk op zijn minst de oriëntatie van deze fundamenteën volgen in het geval dat het oud gebouw bouwkundig of architecturaal ongeschikt geacht werd.

“September 3rd – I went and saw the whole south part of the City burning from Cheapeside to the Thames, and ... was now taking hold of St Paul's Church, to which the scaffolds contributed exceedingly.

September 7th – I went this morning on foot from White-hall as far as London Bridge, thro' the late Fleete-streete, Ludgate Hill, by St Paul's ... At my returne I was infinitely concern'd to find that goodly Church St Paul's now a sad ruine, and that beautiful portico ... now rent in pieces, flakes of vast stone split asunder, and nothing now remaining intire but the inscription in the architrave, shewing by whom it was built, which had not one letter of it defac'd. It was astonishing to see what immense stones the heate had in a manner calcin'd, so that all the ornaments, columns, freezes, capitals, and projectures of massie Portland-stone flew off, even to the very roof, where a sheet of lead covering a great space (no less than six akers by measure) was totally melted; the ruines of the vaulted roof falling broke into St. Faith's, which being fill'd with the magazines of bookes belonging to the Stationers, and carried thither for safety, they were all consum'd, burning for a weeke following. It is also observable that the lead over the altar at the East end was untouch'd, and among the divers monuments, the body of one Bishop remain'd intire. Thus lay in ashes that most venerable Church, one of the most antient pieces of early piety in the Christian world.”³

Eenzelfde gebouw die door brand geteisterd was, doch niet op een dergelijke schaal, was de Notre-Dame. Bij de heropbouw wordt wel eens het argument gemaakt dat de archeologische reconstructie de kans ontnomen heeft voor een internationale competitie om de kathedraal weliswaar uit het as te laten herrijzen als een nieuwe constructie, zoals in het

geval van St. Pauls, in plaats van het slaafs imiteren van de geschiedenis. Waar echter minder rekening mee gehouden wordt binnen dit argument is dat de Notre-Dame slechts gedeeltelijk beschadigd was. Niet het volledig patrimonium is verloren gegaan. Dit heeft al zekere implicaties binnen het heropbouwen van erfgoed. Ze stellen dat de wederopbouw in de 19e eeuw door restaurateur en architectuurtheoreticus Viollet-Le-Duc evenzeer een controversiële ‘moderne’ toepassing was voor zijn tijd. Terwijl het toegegeven kan worden dat Viollet-Le-Duc een interventionistische benadering had tot restauratie, lijkt het een cultureel onverantwoorde keuze om een eeuwenoud gebouw, waar duizenden bouwers aan te pas zijn gekomen, ineens over te geven aan één architecturaal auteurschap voor een nieuw ensemble. Misschien is één van de mooiste karakteristieken van het gebouw juist deze anonimiteit van auteurschap tot de 19e eeuw, waar elke steen door elke steenhouwer bijgedragen heeft tot dit gotisch meesterwerk. Hierbij is echter geen uitspraak gemaakt dat eenderwelke moderne toepassing onverantwoord zou zijn. Er is echter, met reden, een scepticisme voor moderne toevoegingen binnen erfgoed, zoals vaak ondervonden werd in de naoorlogse periode wat uiteindelijk geleid heeft tot de regelgeving omtrent monumenten die er zijn en blijven ontwikkelen. Een moderne toevoeging moet mogelijk zijn als deze verantwoord is en in de geest van het oude geconcipieerd wordt. Zou het bijvoorbeeld toepasselijk zijn, het gebouw waardig zelfs, om materiaal toe te passen die producten van onze tijd zijn (en dus tijdelijk nuttig zijn totdat er iets nieuw, beter en makkelijker uitgevonden wordt), zoals houtgelamineerde balken? Zou het voldoende tijdloos zijn om een onderdeel te vormen van een gebouw die de test van de tijd doorstaan heeft?

“...deze hybride bouwwerken zijn juist extra interessant zowel voor de kunstenaar als voor de oudheidkundige en de historicus. Zij maken ons ervan bewust hoe primitief de bouwkunst is, door te bewijzen wat ook de cyclopenmuren, de piramiden van Egypte, de immense pagodes bewijzen, namelijk dat de grootste architectonische creaties niet zozeer

individuele als wel sociale werkstukken zijn; eerder vruchten die groeiden in de schoot van een volk dan prestaties van geniale eenlingen; het bezinksel dat een natie achterlaat, de afzettingen die na eeuwen ontstaan, de neerslag van opeenvolgende sociale gistingsprocessen, kortom een soort geologische formatie. Elke golf van de tijd laat er zijn slib op achter, elk ras legt zijn laag over het monument, elk individu draagt zijn steentje bij. Zo gaat het bij de bevers, bij de bijen en bij de mensen. Het oersymbool van de bouwkunst, de toren van Babel, is een bijenkorf.”⁴

(1) Ground, L. O. (2022, 13 februari). *St Paul's and the Phoenix and Wren*. London On The Ground. <https://www.londonontheground.com/post/st-paul-s-and-the-phoenix-and-wren>

(2) *Relics of Old St Paul's at New St Paul's* | Spitalfields Life. (2016, 19 april). Vigilance Theme Design: Copyright 2008 - 2009 Jestro LLC. <https://spitalfieldslife.com/2016/04/19/relics-of-old-st-pauls-at-new-st-pauls/>

(3) Benham, W. (1902). *Old St Paul's Cathedral*. London: Seeley & Co at Project Gutenberg

(4) Hugo, V. (1831). *Klokkenluider van de Notre Dame*.



Afb. 42: Mason, H. (1940) *St Paul's Survives*, photograph of *St Paul's Cathedral* taken on 29/30 December 1940

Voor hun architecturale waarde, werden kerken meermaals, ook in het geval van bijvoorbeeld de kathedraal van Keulen, gespaard tijdens bombardementen hoewel dit soms onmogelijk bleek. Tijdens de tweede wereldoorlog vindt het onderwerp van Europees cultureel verval, wat sinds de 19e eeuw een veelbesproken onderwerp was in de filosofische wereld, zijn hoogtepunt.

St Pauls die in deze foto boven het as van de stad Londen herrijst, is een visuele metafoor voor de brand van 1666 waar het architecturale meesterwerk van Christopher Wren zijn ontstaansreden in vindt, bovenop en in plaats van de ruïnes van de oude kerk.

Ensemblewaarde van de Akropolis tijdens het Pericles-bouwprogramma



Afb. 43: Hoyningen-Huene, G. (1938)
Southeast angle seen from the interior,
Parthenon, Acropolis, Athens

Akropolis

De Akropolis onder het programma van Pericles betreft een perfect voorbeeld van spolia ter benadrukking van de ensemblewaarde van een site. In de archaïsche periode was de Akropolis kenmerkend voor twee tempels die hier gesitueerd waren voordat de Perzische oorlog aanving. Voor zij die weten waar ze moeten zoeken, bevinden restanten van deze tempels zich aan de noordzijde van de rots, zoals op de inleidende afbeelding zichtbaar is. Men zou zich vergissen te denken dat deze fragmenten voor economische doeleinden herbruikt werden ten tijde van de heropbouw na de overleving van Athene op de Perzen. Ten tijde van deze heropbouw onder Pericles (ca. 495–429 v.Chr., Oudgrieks: Περικλῆς / Periklēs, “omringd door glorie”)¹ en, naar verluid, Phidias werd de Akropolis volledig herzien waarbij de minieme restanten na de oorlog benut werden als een symbolische voortzetting van het verleden. Dit terwijl een volledig nieuw plan ontworpen werd, hetgeen we vandaag opnieuw dankzij de onafhankelijkheid van Griekenland en de 19e eeuwse archeologische appreciatie van de klassieke periode kunnen bezichtigen. In plaats van een economische noodzaak, is het een architecturale opvatting van een bloeiperiode in de geschiedenis van de antieke Grieken. Binnen dit verhaal is Spolia hier een verrijking van. Een visueel geheugen, ter nagedachtenis van deze geschiedenis.

“Most scholars agree that these and similar associations among the buildings of the Acropolis must have been part of the overall design of the entire program: a wondrous and well-conceived ensemble, supervised by the hand of Phidias. The Classical Acropolis thus has a symmetry, a tidiness, that several scholars stress.”²

In ‘Framing Victory: Salamis, the Athenian Acropolis, and the Agora’ stellen Martin-Mcauliffe

en Papadopoulos (2012) dat in het geval van de Akropolis, het Parthenon vandaag niet meer geheel representatief is voor het oude masterplan van Pericles ten opzichte van de rest van het millennia oude, continu aanpassende masterplan: “although the Propylaia and the Parthenon are set on the same orientation, the front of the Propylaia faces west whereas the front of the Parthenon faces east. Crucially, while this difference is plainly evident in plan, it has been routinely disregarded in the modern period and subsequently brings to the fore the fundamental problem of viewing the Parthenon. The convention of representing this building—and indeed the Acropolis as a whole—from a western perspective has resulted in a predicament that we would like to call *misguided frontality*, a virtual fetish of wishing to see the back of the temple as the front. What began as a mode of recording an encounter with the citadel in the early modern period has become standard practice; the representational guideline evolved into the definitive, classic view. As a result, pictorial convention continues to take precedence on the Acropolis, even though architectural historians have long appreciated the eastern orientation of many Greek temples, including the Parthenon.”

Ze gaan verder dat een vergissing die vaak voorkomt bij moderne bezoekers inhoudt dat men de Akropolis bezoekt om vooral het huidige Parthenon, (die de Propyleën, Erechteion en andere gebouwen binnen deze ervaring overtreft) te kunnen bezichtigen terwijl in werkelijkheid de site onder het programma van Pericles als een perfect ensemble geconcipieerd werd. Een heilige site waar elke geleding bijdraagt tot het geheel en zijn functie onderhoudt. Dit in de plaats van een opvatting voor de site met slechts enkele prachtige objecten die onafhankelijk van elkaar lijken.

Ze citeren Plutarch:

“As the works rose, shining with grandeur and possessing an inimitable grace of form, and the workmen strove to surpass one another in the beauty of their workmanship, the rapidity with which they were executed was especially marvelous. For the projects, each of which they thought would require several successive generations to reach completion, were all being completed together in the prime of one man’s administration. . . . For that reason the works of Perikles are even more admired— though built in a short time they have lasted for a long time. For, in its beauty, each work was, even at that time, ancient, and yet, in its perfection, each looks even at the present time as if it were fresh and newly built. Thus there is a certain bloom of newness in each work and an appearance of being untouched by the wear of time. It is as if some ever-flowering life and unaging spirit had been infused into the creation of these works.”³

In hoeverre de symboliek kan begrepen worden van dit hergebruik van fragmenten in dit ensemble van het masterplan ten tijde van Pericles is onzeker. Er kan alleszins van uitgegaan worden dat er meerdere betekenislagen waren die onze kennis overstijgt:

“Whatever later generations thought of the Periklean building program, the ancient Athenians themselves valued the Propylaia. Like all ancient monuments, the building embodies meanings and messages that are now obscured or entirely lost to us.”

Eén van dergelijke fragmenten met veel onbekende betekenislagen is een permanent gevestigd element, een imposant stuk Myceens Cyclopisch metselwerk dat direct ten zuiden van de Propyleeën bewaard is gebleven (Afbeelding 48, 49) en ouder is als dit bouwprogramma. Zo blijkt dat het belang van deze muur voor de oude Grieken het masterplan zelf oversteeg en aangepast werd naar deze muur. Tijdens de opvatting van het nieuw masterplan moest hier op een dusdanige manier rekening mee gehouden worden, dat het de configuratie van de Propyleeën (en

andere monumenten op deze plek zoals de tempel van Nike) bepaalde. Indien de zuidwestelijke en noordoostelijke vleugels van de Propyleeën oorspronkelijk perfect symmetrisch waren, zou dit indrukwekkende stuk Cyclopische muur moeten worden verwijderd. Echter, niet alleen bleef de Myceense muur onaangeroerd, maar ook werd de zuidoostelijke hoek van de zuidwestelijke vleugel van de Mnesische Propyleeën zorgvuldig “afgeschuind” om naadloos aan te sluiten. Sterker nog, er kan aangenomen worden dat het preserveren van dit deel van de Myceense muur niet accidentieel was maar intentioneel geïncorporeerd werd in het nieuw ensemble:

“Although other parts of the Mycenaean wall may have been torn down or covered over in the Periklean building program, the siting of this particular stretch of wall does not seem to be accidental. (...) the surviving stretch of the Mycenaean wall visible, suggests an underlying intentionality. Rhodes has developed this idea even further, suggesting that Mnesikles preserved this remnant of the wall as a way of acknowledging the antiquity of the Acropolis. Furthermore, Harrison Eiteltjorg reminds us that the Athenian Acropolis was remarkable in neither size nor grandeur prior to the Periklean building program. In his study of the west end of the citadel, he also points out how “Mycenaean” the Acropolis was in its appearance as late as the first half of the fifth century BCE.⁵² In the words of Hurwit, “there is no question that the massive Cyclopean wall of the citadel survived the end of the [Mycenaean] era more or less intact, and that it would have been the most formidable and striking feature of the Acropolis throughout the Dark Age (and beyond)—a colossal and still very functional relic.”

Martin-Mcauliffe en Papadopoulos verklaren verder dat deze Myceense muur tot 479 v. C. doorheen de Archaische periode benut werd als defensieve fortificatie en hierna vervangen werd door de Themistoclean-muur als gevolg van de Perzische oorlogen in de hoop verdere invasies te vermijden: “Consequently, what stood of the

Mycenaean circuit after the Periklean building program was not an afterthought, nor was it an architectural nuisance hidden from view, as it is often presented. (...) Just as it forms the ceremonial gateway into the Athenian Acropolis, the monumental passageway out of the citadel provides every visitor a reminder of what was a watershed event in the history and topography of Athens: the defeat of the Persian armada in the Battle of Salamis on a late September day in 480 BCE.”

De topografie van Athene onderging aanzienlijke veranderingen na de Perzische invasie. Na het verslaan van de Perzische militaire macht en het verwerven van een prominente positie, stond Athene op het punt een imperium te vestigen en de stad te voorzien van architectonische pracht die haar eeuwige aanwezigheid zou waarborgen. Na de Slag bij Salamis werden er door Kimon en Perikles ingrijpende sociale, politieke en architecturale hervormingen doorgevoerd in het centrum van Athene, waarbij veel van de bestaande structuren werden weggevaagd.

Het was juist in de nasleep van de Slag bij Salamis dat de dringende behoefte aan een nieuwe Agora, een levendige marktplaats en een centrum van civiele activiteiten, daadwerkelijk werd gerealiseerd. Tegelijkertijd werd het ambitieuze bouwprogramma voor de Akropolis ontwikkeld en vormgegeven. Deze periode markeerde een cruciaal keerpunt in de geschiedenis van Athene, waarbij de stad haar stempel drukte op de topografie, architectuur en culturele identiteit. Binnen deze context werd onder Perikles de hele Akropolis omgetoverd tot een enorme en ingewikkelde dissertatie van de overwinning zelf.

“There are, therefore, as we have seen, at least two different types of commemorative victory monuments on the Acropolis. On the one hand there are statues—such as the Bronze Athena (Promachos)—as well as buildings—such as the small Temple of Athena Nike (Victory)—that symbolized victory. On the other hand, there are

buildings, such as the Mnesiklean Propylaia, that frame a view of a decisive event, ensuring through architecture its memory and perpetuity.”

Allereerst fungeerde de friezen van het exterieur van de tempel van Nike als meesterlijk kunstwerk voor deze overwinning van de Grieken op de Perzen. Verder zouden er zelfs op het bolwerk onder deze tempel Spartaanse Schilden gehangen hebben, als ware *Spolia Opima* ontnomen tijdens de slag van Sphacteria in 425 v.C.. Zo vormde het hele gebied van het Nike bastion en de tempel zelf een focus voor verschillende Atheense overwinningen, niet alleen op de Perzen: Hier werden “overwinningen op andere overwinningen gestapeld”.

Martin-Mcauliffe en Papadopoulos vermelden studies van Gloria Ferrari waar zij betoogt dat de Archaische Tempel van Athena Polias op de Akropolis tot ver in de Romeinse periode overeind bleef staan terwijl die tijdens de Perzische inval in Athene in brand was gestoken. Ferrari stelt dat na de Perzische inval “de tempel bleef staan en een monument werd voor barbaarse heiligschennis en Atheense rechtschapenheid.” Ze suggereert dat de oude tempel de kern vormde van een uitgebreide choreografie van ruïnes, die het decor waren voor de nieuwe gebouwen en hun betekenis. In 480 v.Chr. werd Athene geplunderd net voor de Slag bij Salamis, waarbij de Oude Tempel van Athena Polias in brand werd gestoken en het weinige dat af was van het Pre-Parthenon werd vernietigd. De zuilentrommels en een deel van de architraaf van het Pre-Parthenon werden ingebouwd in de zuidelijke muur van de Akropolis. Hoewel deze nog steeds zichtbaar zijn, zijn ze veel minder indrukwekkend dan de spolia van de twee Archaische gebouwen die zorgvuldig in de noordelijke muur werden verwerkt (Afb. 52). Meteen ten westen van het Erechteion werden delen van de Archaische Tempel van Athena Polias in het bovenste deel van de noordelijke muur van de Akropolis ingebouwd. Zoals Ferrari opmerkt, werden deze overblijfselen “niet willekeurig maar in overeenstemming met de locatie van de tempel” geplaatst. Verder naar het

oosten werden de onafgemaakte zuilentrommels van het Pre-Parthenon netjes gestapeld. Deze zorgvuldig opgebouwde herdenkingsmuur is duidelijk te zien in het perspectief van Manolis Korres (Afbeelding NR).

Ze vermelden verder dat Robin Rhodes het symbolisch belang hiervan goed omschreef: “The rebuilt north wall of the Athenian Acropolis represented a specific monument consciously constructed from the ruins of the Persian sack to commemorate that specific event, to warn of the Persian threat, to kindle the anger of the Athenians against them, and, probably, to symbolize the Athenians’ selfless sacrifice of their city to the general defense of the Greek mainland. The rebuilt north wall of the Acropolis is a unique monument in the history of Greece, and is truly remarkable in its understanding of the potential power of ruins upon the emotions and imagination of people.”

Iets waar minder onderzoek naar gedaan werd, zo melden Martin-Mcauliffe en Papadopoulos, is de ruimtelijke relatie van dit overwinningsmonument van Spolia en de Akropolis. De specifieke plek op de Akropolis die uitgekozen werd om deze Spolia te situeren was niet alleen te danken aan de locatie van de Tempel van Athena Polias en daaropvolgend het Erechteion maar ook aan het bouwen van de nieuwe Klassieke agora eronder, in het noordwesten, aan de voet van de Akropolis:

“Perhaps more than any place else, the Classical Agora was a locus for civic viewing, both of citizens and monuments, and this is why it is essential to reappraise its connection with the Acropolis.”

De Agora en de Akropolis waren niet slechts een verzameling gebouwen die als één geheel gezien werden. Het seculiere en sacrale waren wederzijds voordelig, zelfs afhankelijk van elkaar. Athena’s heiligdom had een imposante aanwezigheid en bleef verbonden met de stad. Deze relatie werd bevestigd door zowel burgerlijke tradities zoals het Panatheense festival maar ook, nu blijkt, door de

Spolia verwerkt in het ensemble van architectuur. Deze rituelen fungeerden als een herbevestiging van de dagelijkse visuele en functionele verbindingen tussen de Agora en de Akropolis.

Om op het betreffende hoofdstuk voor te lopen werd ook binnen het nieuw masterplan voor Herkenrode een dergelijke seculiere relatie met een religieuze site onderzocht. Zo werd het klooster of *claustrum* van de logistiek, ambachten en agricultuur onderscheiden door een lage watergracht die het klooster onderscheidde tot de Demer. Hierbinnen waren de abdijkerk, klooster met kapellen, refter en zusterverblijven gelegen en waren ten allen tijde privaat domein. Het poortgebouw buiten dit claustrum met daarlangs de abdijhoeve en uiteindelijk de watergracht diende als een soort overgangsruimte, net zoals de Propyleën op de Akropolis, van de seculiere naar sacrale wereld. Historische lijnen omzoomde deze binnenkoer die als deze overgangsruimte fungeerde. Zo werd binnen het masterplan voor een landschapscampus deze zone ook opgevat als transitiezone van een seculiere naar academische wereld. Het werd volledig bebouwd op de contouren met academische en publieke gebouwen zoals de bibliotheek die opnieuw als centraal ijkingspunt en kloppend hart voor de site dient te fungeren.

Volgens Martin-Mcauliffe en Papadopoulos zijn herinnering en herdenking krachtige bronnen. Susan Alcock observeerde: “People derive identity from shared remembrance—from social memory—which in turn provides them with an image of their past and a design for their future. What people remember of the past fashions their sense of community and determines their allies, enemies, and actions; they will argue over it and kill for it. Social memory is manifestly a powerful force, but also a fugitive one. Memories overlap and compete; over time they change or are eradicated; people forget.” Ze vullen verder aan dat de Atheners zich niet alleen bezig hielden met het herdenken, maar ze verfraaiden hun stad ook met “sociale herinneringen, vastgelegd in steen, brons, goud, ivoor en schilderijen op

houten panelen (sanides).” Deze sociale herinnering was volgens hun geïntegreerd in het architecturale weefsel van de stad, met name op en rond de Akropolis.

“It was through architecture—both by means of individual buildings and through the arrangement of different buildings—that the Athenians attempted to commemorate for eternity their victories and their glory and to contextualize their memory within the landscape of the city.”

Als deze case iets heeft kunnen aantonen is het dat de oude Grieken perfect wisten hoe ze door middel van een object of een fragment, ongeacht of deze fysiek, visueel of in een collectieve herinnering gevestigd waren, als een metafysisch kompas, een globale ontwerpmethod voor hun meest sacrale site konden bekomen.

Een onderwerp dat hier in verdergaat, is de welgekende mythe van Theseus. Athene is de stad van Theseus en Theseus is volgens de Griekse mythologie de held van Athene. Athene belichaamt in dit geval ook het eindpunt voor het schip van Theseus vanuit de stad Delos. Ter nagedachtenis van diens overwinning op de Minotaurus, zouden de Atheners jaarlijks de route tot Delos afleggen om de god Apollo te eren. Het wekt het welgekende gedachte-experiment op of dit schip, na honderden jaren deze route afgelegd te hebben en meermaals gerepareerd te zijn, wel nog of niet meer het origineel schip van Theseus betreft.

In plaats van Pericles, beschreef Plutarch ook Theseus: “The ship wherein Theseus and the youth of Athens returned from Crete had thirty oars, and was preserved by the Athenians down even to the time of Demetrius Phalereus, for they took away the old planks as they decayed, putting in new and stronger timber in their places, insomuch that this ship became a standing example among the philosophers, for the logical question of things that grow; one side holding that the ship remained the same, and the other contending that it was not the same.”⁴

Voorbij dit gedachte-experiment, die onvermijdelijk tot een paradox of op zijn minst een eindeloos debat leidt, staat het vast principe van Spolia ter functie van herdenking. Het zijn de oorspronkelijke planken van het schip van Theseus, hermaakt tot een nieuw ensemble. Het bevat de tijd van het materiaal maar ontbreekt de vorm van het oorspronkelijk schip omdat de planken voor een vernieuwd ensemble benut werden. Het heeft wel de mogelijkheid, of zelfs het potentieel, de voortleving van dit schip te symboliseren terwijl een restauratie van dat oorspronkelijk schip, ten rechte of onrechte, tot de interpretatie van een soort namaak zou leiden, zoals nu bij de Notre-Dame het geval is.

Beeld u de Notre-Dame eveneens in als een schip van Theseus, dan zal u tot de conclusie komen dat het verloren dak slechts een fragment is binnen het gehele bouwwerk waardoor, te danken aan de conservatie en restauratie van de rest van de kerk, de authenticiteit nooit volledig in het gedrang is. Te meer is het onverantwoordelijk een volledig nieuw dak te concipiëren die geen rekening houdt met de geest of het geheugen van het gebouw waar elke bouwsteen een verhaal te vertellen heeft, wat onder de restauratie van Viollet-Le-Duc wel effectief het geval was en des te meer in de kijker geaccentueerd werd. Een reconstructie is in dit geval een veilige, doch zoals reeds besproken weinig hedendaags circulaire en allerminst goedkope, optie om de authenticiteit te vrijwaren. Het heeft vooral een wenselijk resultaat waar rekening gehouden werd met de oude ambachten en bouwmethodes die in eerste instantie tot dit gotisch meesterwerk geleid hebben.

Voorlopig wordt de brand hiermee niet in de geschiedenis van het gebouw opgenomen, wat misschien een gemiste opportuniteit is. Deze donkere pagina in de geschiedenis van het gebouw dient desalniettemin in de vergetelheid te geraken. In Athene wisten ze dit immers in hun voordeel te laten spelen. Zoals even geleden vermeld, moesten Volgens Kinney (1997) kunstwerken om zowel ornament als spolia te zijn, als we het dak van de Notre-Dame als een kunstwerk in plaats van een

bouwwerk opvatten, de herinnering aan hun vangst bewaren. Op eenzelfde manier kon bij het heropbouwen van het dak van de Notre-Dame nagedacht worden over een manier om de brand als herinnering te bewaren zonder enkel in het collectieve geheugen gevestigd te zijn of verwerkt te worden in museale bestemmingen. Zoals verder in de thesis aangehaald zal worden, werd de heropgebouwde *Frauenkirche* in Dresden wel meer op zo een manier opgevat, ook om het belang en de participatie van het volk te beklemtonen.

Tot nu is er nog weinig gesproken over het relevant onderwerp van de parthenonfries of de welgekende Elgin Marbles waarvan het grootste deel in de British Museum gevestigd is en anderzijds grotendeels mallen vormen in het Akropolis Museum in Athene. Voor dit onderwerp keren we terug naar het referentiekader van Quatremère de Quincy en meer specifiek zijn *Letters naar Canova en Miranda*.⁵

“In recent years appropriation has repeatedly become a central concept in the discussion of spolia, which makes it compatible with research on art theft and the dislocation of artworks.”⁶

De spoliatie door de Britten tijdens het bewind van de Ottomanen in Athene was op zijn minst controversieel te noemen en de manier waarop, zoals uiteindelijk bleek, juridisch onverantwoord. Het roven van deze kunstschat door Lord Elgin (waaruit de term *Elginisme* ontstaan is) werd gevolgd door een periode van Griekse onafhankelijkheid en Duitse invloeden, die slechts zes jaar na verkoop van dit Pentellisch marmeren totaalkunstwerk aan de Britse regering en de hieruit volgende vestiging in het British Museum, van start ging, hetgeen tot een litteken van dit Grieks geheugen leidde. De bewustwording van deze Griekse identiteit (tot dan verloren onder periodes van gezag van de Byzantijnen en Ottomanen) werd aangewakkerd door deze fascinatie van Europa voor de klassieke Grieken en de toegankelijke architecturale publicatie van ‘The Antiquities of Athens’ in 1762 door James Stuart & Nicholas Revett, wat op zijn beurt leidde tot deze Britse interesse in de parthenonfries.

Stuart & Nicholas Revett, wat op zijn beurt leidde tot deze Britse interesse in de parthenonfries.

In de heruitgave van deze brieven door J. Paul Getty Museum Publications (2012) vermelden ze: “Quatremère’s contributions to the polemic about the Elgin Marbles seem almost entirely to have excluded reference to the rights of the Greeks or the identity of a putative Greek nation; no doubt he distinguished between what Marie-Pascale Macia Wideman has called “a mother Greece and an oriental (meaning wretched) Greece.” This contrast with the two cantos published six years before (in 1812) of Lord Byron’s *Childe Harold’s Pilgrimage*, which expressed in the metaphor of the poet’s travels in Greece his radical political convictions in favor of the Greek national cause. Ironically enough, it had been written as Byron returned from Greece on board the *Hydra* in 1811 amid the crates packed with the last consignment sent by Lord Elgin’s agents. What distinguished Byron from earlier travelers was his interest in the modern Greeks, whom his companions almost invariably considered irrelevant except insofar as their condition served to condemn the barbarous Turks. Claude Fauriel in his *Chants populaires de la Grèce Moderne* (Popular songs of Modern Greece) correctly observed: “For more than four centuries now European scholars have spoken of Greece only in order to deplore the loss of its ancient civilization, traveled there only in order to seek the debris - I might almost say the dust - of its towns and temples, determined to wax ecstatic about the most dubious vestiges of what it was two or three thousand years ago. Toward the seven or eight million inhabitants, the indubitable, living remnants of the ancient people of this idolized land, they show no such reverence”. If we are to believe the scholars, he adds, the modern Greeks are “a sort of discordant and profane accident incongruously scattered amid the sacred ruins of ancient Greece to spoil the effect and adulterate the spectacle for the learned worshippers who intermittently visit them.”

Dat Griekenland in 1832 onafhankelijk zou worden, was onafhankelijk van het ontnemen van deze

kunstschat. Sterker nog, ze dachten net zoals dat het geval was bij de kunst van het Louvre na de slag van Waterloo en de ontbinding van het Frans Keizerrijk, dat ze het patrimonium beschermden en toegankelijk stelden voor toeschouwing en verdere onderzoek in de geschiedenis van de antieke Grieken die daarvoor volgens hun volledig ontoegankelijk was.

“The debate concerning the legitimacy of Elginism soon came to involve a historical hypothesis. The unhappy fate of the marbles while they were under Turkish rule had of course been one of the arguments traditionally mobilized in favor of Lord Elgin along with the suggestion that, had he not intervened, they might well have been completely destroyed.”

Hetzelfde argument bleek dus toepasbaar bij de kunst van het Louvre. Toegankelijk gesteld als kosmopolitisch museum, gebaseerd op het humanisme, voor de mensheid en universele appreciatie en studie van Europa’s topstukken. In ‘Napoleons Plunder’ vermeld Saltzmann (2021) dat het directoire van het Louvre beweerde naar het publiek toe dat het als functie had om de verwaarloosde meesterwerken, in dit geval die van de Italiaanse staten, te herstellen tot hun oorspronkelijke glorie: “In Italy, they argued, the pictures had been ‘totally neglected’ and had suffered from smoke, dirt, and old varnish; but now ‘the competent hands of (french) restorers (will) render them for true connoisseurs.’ By claiming to have found the Italian paintings close to ruin, the French tried to deflect accusations that they had injured them in transit and to prove their plunder was not simply a right of warfare but a means to conserve endangered works of art.”⁷

Diezelfde gedachtegang herkennen we bij de Britten. Ze beweerden de rol van conservator te vervullen en kunstwerken te huisvesten in een, in dit geval (constitutioneel) monarchistisch, museum. Ze waren echter ook voorstander van diplomatie. De belangrijke kunstwerken werden herbestemd tot hun originele bestemming in de Pauselijke staten en Rome, Venetië (wiens staatsvorm als eeuwenoude

republiek door Napoleon I ontbonden was) en andere Italiaanse staten, daar waar ze levend erfgoed waren en dogmatisch invloed hadden op de geest of geheugen van de plek.

Dit werd toen echter ook in vraag gesteld. Mary Beard verwees naar John Cam Hobhouse’s (1813) ‘A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, during the Years 1809 - 1810’: “He cannot help but regret that the integrity of the Parthenon was being lost, and he suggests - naughtily in the circumstances - that a Napoleonic conquest of Greece might have given the building as a whole its best chance of proper preservation, ‘in the hands of an enlightened enemy’.”

Later in de thesis zal het voorbeeld van de glas-in-lood ramen in de kathedraal van Lichfield als casestudy benut worden. Ook deze glasramen werden, na de Franse inval en het ontbinden van het prinsbisdom van Luik, ontnomen van hun oorspronkelijke bestemming van de abdij van Herkenrode waarna ze naar Engeland gescheept werden. Ook hier ontstond de vraag of de betreffende kunstwerken hun overleving aan deze verplaatsing te danken hebben. Het verschil van roerende en onroerende goederen vervaagt hier immers.

Als we de marmeren friezen van Athene als onroerende goederen bestempelen, omdat ze integer verbonden zijn aan een architecturaal ensemble, zijn ze duurzamer dan roerende goederen (zoals schilderijen) om verplaatst te worden maar is hun breuk van hun oorspronkelijke bestemmingen des te opmerkelijker. Het Feest van Cana door Veronese zal in de thesis nog verder besproken worden maar toen deze van de abdij van San Maggiore naar het Louvre verplaatst werd, had deze transitie door de monumentale schaal van het schilderij desastreuze gevolgen voor diens individuele integriteit. Ondanks deze drastische aanpassingen aan het kunstwerk en dankzij de nauwkeurige restauratie ervan eens het in het Louvre aangekomen was, hangt het nu in de zalen van het Louvre zonder dat de doorsnee persoon zal opmerken dat het een gestolen goed is.

Afb. 44, Boven: Acropolis Restoration Service. (2024, 22 april). *Circuit walls | Completed interventions* - YSMA. YSMA. <https://www.ysma.gr/en/monuments/circuit-walls/completed-interventions/>

Afb. 45, Linksonder: D'Ooge, M. L. (1909). *Architectural remains of the Old Athena Temple built into the north wall of the Acropolis*. Geraadpleegd op https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Architectural_remains_of_the_Old_Athena_Temple_built_into_the_north_wall_of_the_Acropolis.jpg

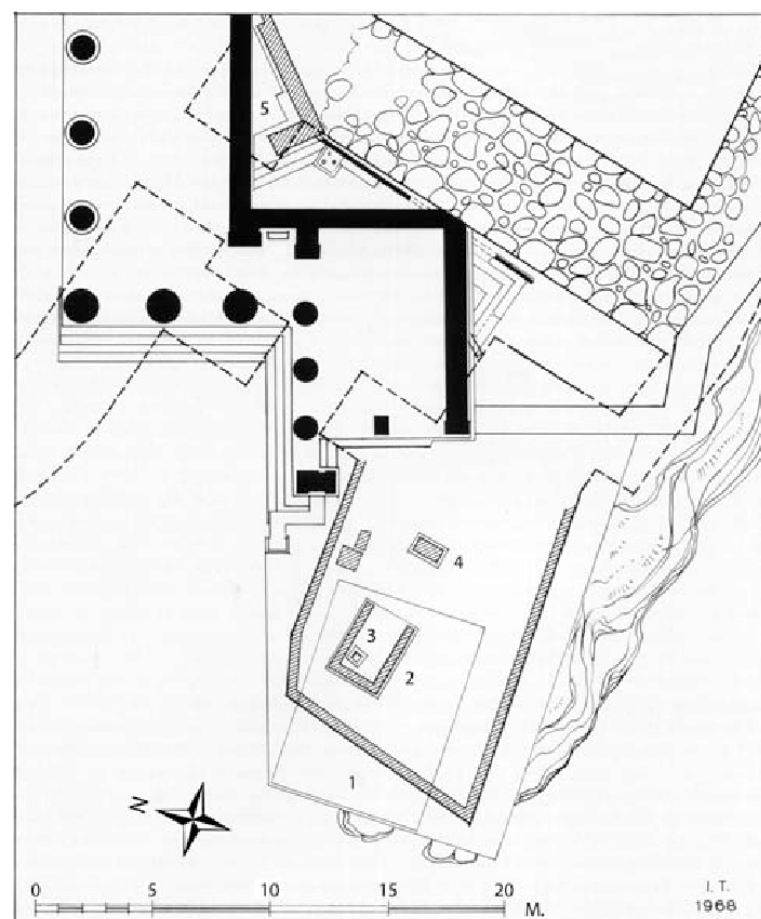
Afb. 46, Rechtsonder: Travels, P. S. (2024, 8 januari). *Persian War Memorial on the Acropolis of Athens* | Peter Sommer Travels. Peter Sommer Travels. <https://www.petersommer.com/blog/another-thing/athens-war-memorial>

Afb. 47, pag. 81: Braun, Clément et Cie (1890) *the Propylaia, Athens*. Carbon print from an earlier negative (J. Paul Getty Museum, Los Angeles 87.XM.99.5)



Afb. 48, Linksonder: John Travlos's restoration of the Mycenaean gateway (shown in broken lines), in relation to the Propylaea, the Shrine of Athena Nike, and the preserved stretch of the Mycenaean wall. (1) footprint of Athena Nike; (2) the Poros Naiskos; (3) Base A; (4) the altar of the Temple of Athena Nike; (5) corner of the Old Propylon (amended drawing by Samantha Martin-McAuliffe after the original by John Travlos, *The Pictorial Dictionary of Ancient Athens* [New York: Praeger, 1971], 150, fig. 200)

Afb. 49, Rechts: Landon, M. (1991) *Athens, Acropolis. Remains of Mycenaean fortification wall south of the Propylaea, from west*. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athens_Acropolis_Mycenaean_wall_behind_Nike_bastion.jpg



“The colonial past is blamed for the fragmentation of national heritage, and that condemnation lies at the heart of Greek discourse on the subject.”⁵

Reconstructie blijkt in dit geval dus geen optie te zijn aangezien de Spolia onomkeerbaar is zonder een volledig terugkeer van het marmer. Dit is te danken aan de uniekheid van het marmer en de handen waardoor deze geschapen zijn. Het zijn, en dit werd in die tijd ook zo gezien, ware kunstwerken. Ze zijn onderdeel van iets maar hebben voldoende intrinsieke waarde om op zichzelf te staan en hun betekenis zonder meer context over te dragen. Omdat het zoals juist vermeld in feite onroerende goederen zijn en dus fundamenteel verschillend zijn van de topstukken van het Louvre, gaan ze een andere behandeling tegemoet. In tegenstelling tot de publieke perceptie in het British Museum of de perceptie van de geleerde om het te preserven, maakten de marmeren stukken toch een integraal deel uit van een ensemble of bestaand monument.

“In this respect a turning point came a century after Quatremere’s visit when, in the wake of a report that it had commissioned, the British Museum in 1928 decided that the marbles were above all “works of art” and should be freed of all contextualizing contamination such as the use of casts or other fragments.”⁵

Deze uitspraak van het British Museum, waarbij de gebruikte etymologie het onrecht verifieerde waardoor de marmeren stukken nu in Engeland gevestigd waren, roept op tot nadenken. Het doel was om Londen het zowel culturele, economische en geografische centrum van de wereld te maken.

Dit moment markeerde volgens Beard “een overwinning van de transcendente kwaliteit van originele meesterwerken op volledigheid, context en geschiedenis: het was een overwinning van het Parthenon als sculptuur op het Parthenon als gebouw”.⁵ De kunst triomfeert in dit geval over het gebouw, het ensemble. De appropriatie overwint van de contextafhankelijkheid.

Indien we een onroerend goed opvatten als een kunstwerk, kunnen we dit ook op gebouwniveau interpreteren. Ook een gebouw of architectuur kan als een kunstwerk geïnterpreteerd worden. En volgens het inzicht van het British Museum, wat de thesis tracht tegen te spreken, kunnen gebouwen dan als objecten fungeren, onafhankelijk van diens context. Om deze casestudy van de Akropolis te eindigen, wordt er daarom uiteindelijk nog gebruik gemaakt van het masterplan voor het parlement op de Akropolis door Karl Friedrich Schinkel. Deze werd reeds aangehaald in de analogie met de romantiek en het historicisme. In dit plan is het parlamentsgebouw een complex als een aaneenschakeling van ontelbare ruimtes, vergelijkbaar op plan met andere parlamentsgebouwen zoals Westminster Palace in Londen. Het complex is oostelijk aan de achterkant van de rots gelegen, achter het Parthenon, waar oorspronkelijk volgens de processie van de Panatheense festiviteiten de ingang van de tempel gelegen was. Deze tempel staat net zoals de Propyleën en Erechtheion als een geruïneerd fragment op dit plan.

“The first and most famous case is that of Schinkel’s aforementioned project. In spite of his great knowledge and appreciation of classical antiquity, his proposal involved the erection of a huge complex which, In spite of his assurances to the contrary, would eclipse and practically destroy ancient monuments”⁸

Wat duidelijk hieruit af te lezen is, is dat er stilaan een breuk ontstaat van het nieuwe en het oude waar voorheen onder de Ottomaanse tijd de bouwwerken, die gerealiseerd werden door de vernaculaire bouwmeesters, opgingen in een anonieme symbiose met de context. “In the Greece context, Schinkel’s plan for the royal palace on the Acropolis illustrates literally that new element. If built this new element, new palace would make the Parthenon a decorative piece in the courtyard of the royal palace. It was a different approach from Klenze, bolder, directly claiming the symbolic ownership of Athens and its antiquities, not just merely the physical ownership”.⁹

In dezelfde periode zijn er enkele interessante ontwikkelingen in de stad Athene onder Duits gezag, zijnde een nieuw Grieks koningshuis. Er zijn enkele bouwprojecten die inderdaad opgericht worden als marmeren totaalwerken, zoals dat in de klassieke periode het geval was. Een voorbeeld hiervan is de nationale akademie door Theophil Hansen (immers dezelfde architect als het Oostenrijks parlamentsgebouw in Wenen wat het ideaalbeeld van Griekenland op de ringstrasse probeerde te benaderen). Het gebruik van Pentelisch marmer bleek echter moeilijk, aangezien de oude verbindingroutes van de steengroeve in het Pentelikon gebergte naar de stad verloren waren. Voor andere gebouwen met een lager budget bleek het dus onmogelijk om een marmeren gesamt-kunstwerk te verwezenlijken. Er werd daarentegen een compromis gevonden in gebouwen die eenzelfde statuut trachtte te bereiken als dat van de klassieke gebouwen. In ‘Construction techniques in nineteenth-century Greece and their impact on today’s restoration projects’ merkt Denis Roubien (2014) op dat in de 19e eeuwse ‘rehabitalisatie’ van de antieken het echter snel duidelijk werd dat dit marmer moeilijk transporteerbaar was doordat de oud-Griekse wegen van de antieke groeves tot de stad verloren of niet meer begaanbaar waren. Dit resulteerde in het voornaamste verschil van het 19e eeuwse neoclassicisme met de oud-Griekse bouwwijze: de materialiteit waarbij marmer te duur werd om structureel mee te bouwen. Materialen werden geïmporteerd. Het pentelisch marmer werd met ander marmer of bouwstenen nagebootst met een coating of werd slechts als gevelafwerking benut hetgeen tot een onbalans van de wand leidde. Het overmatig gewicht van het marmer ten opzichte van de rest van de wand verstoorde het krachtenverloop waardoor de wand structureel moest versterkt worden met stalen staven in talloze renovaties.¹⁰ Dit bleek een structurele oplossing te zijn die men meermaals in de 19e en 20e eeuw zou benutten, meest opmerkelijk in het geval van de eerste renovaties van het Parthenon wat tot scheuren in het marmer leidde. Wat hier duidelijk in is, is dat de disconnectie van materiële integriteit

problematisch is, zeker in het geval van hergebruik maar niet alleen constructief, ook symbolisch.

(1) Wikipedia-bijdragers. (2023b, december 8). *Perikles*. Wikipedia. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Perikles>

(2) Martin-Mcauliffe, S. L., & Papadopoulos, J. K. (2012). *Framing Victory: Salamis, the Athenian Acropolis, and the Agora*. Journal Of The Society Of Architectural Historians, 71(3), 332–361. <https://doi.org/10.1525/jsah.2012.71.3.332>

(3) Plutarch, *Life of Perikles*, 13.

(4) Plutarch, *Life of Theseus*, 23.1

(5) De Quincy, Q. (2012). *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*. J Paul Getty Museum Publications.

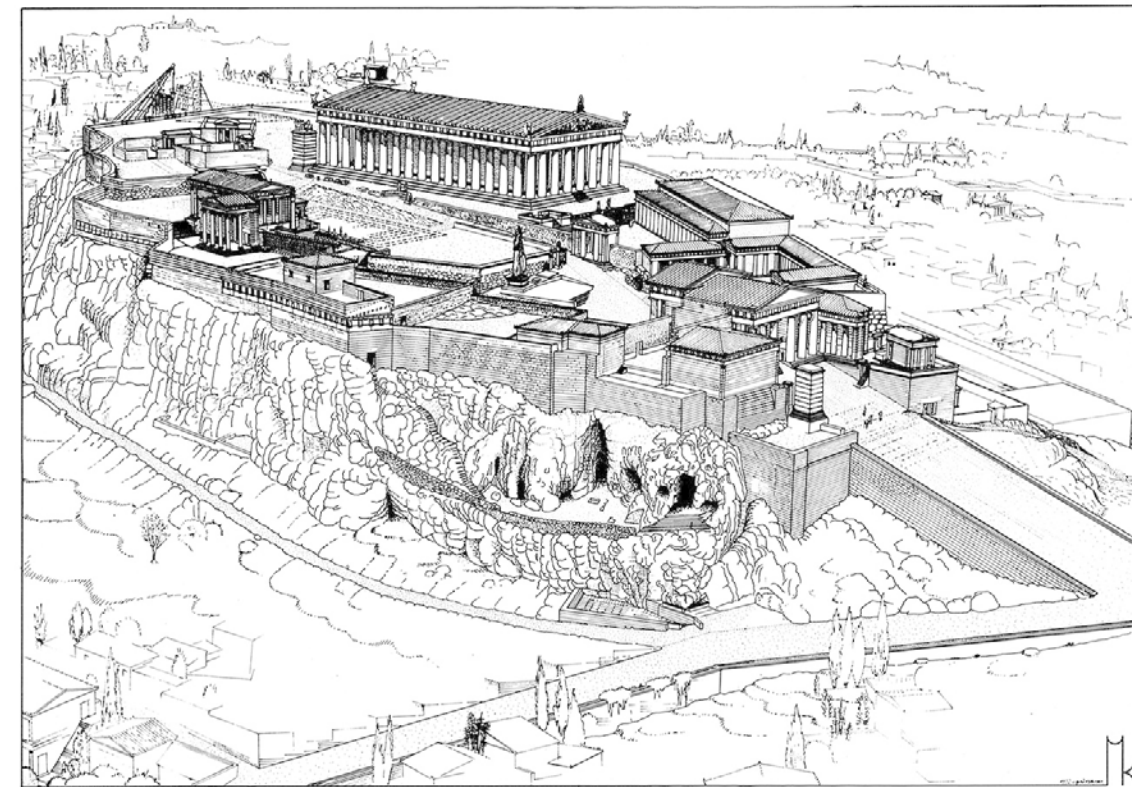
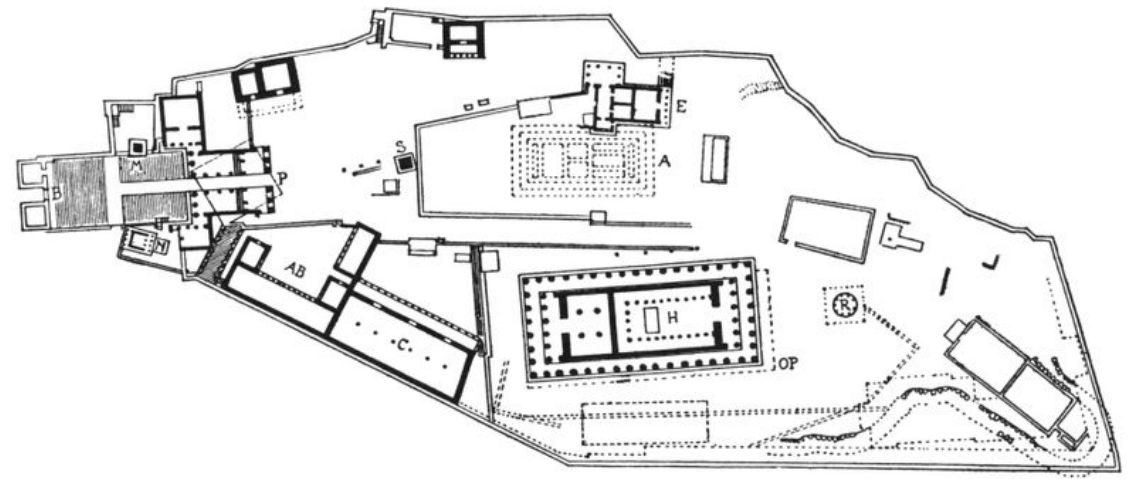
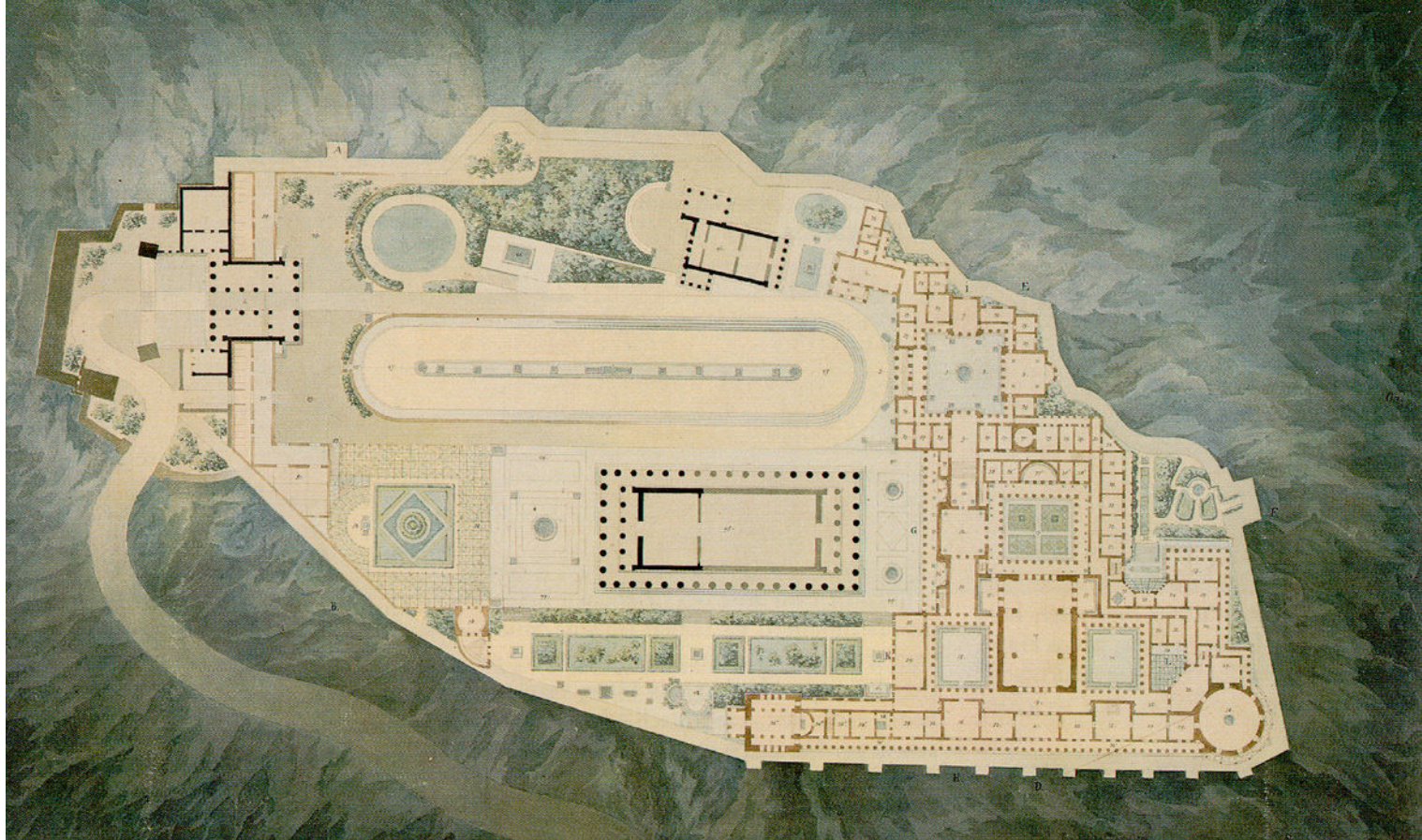
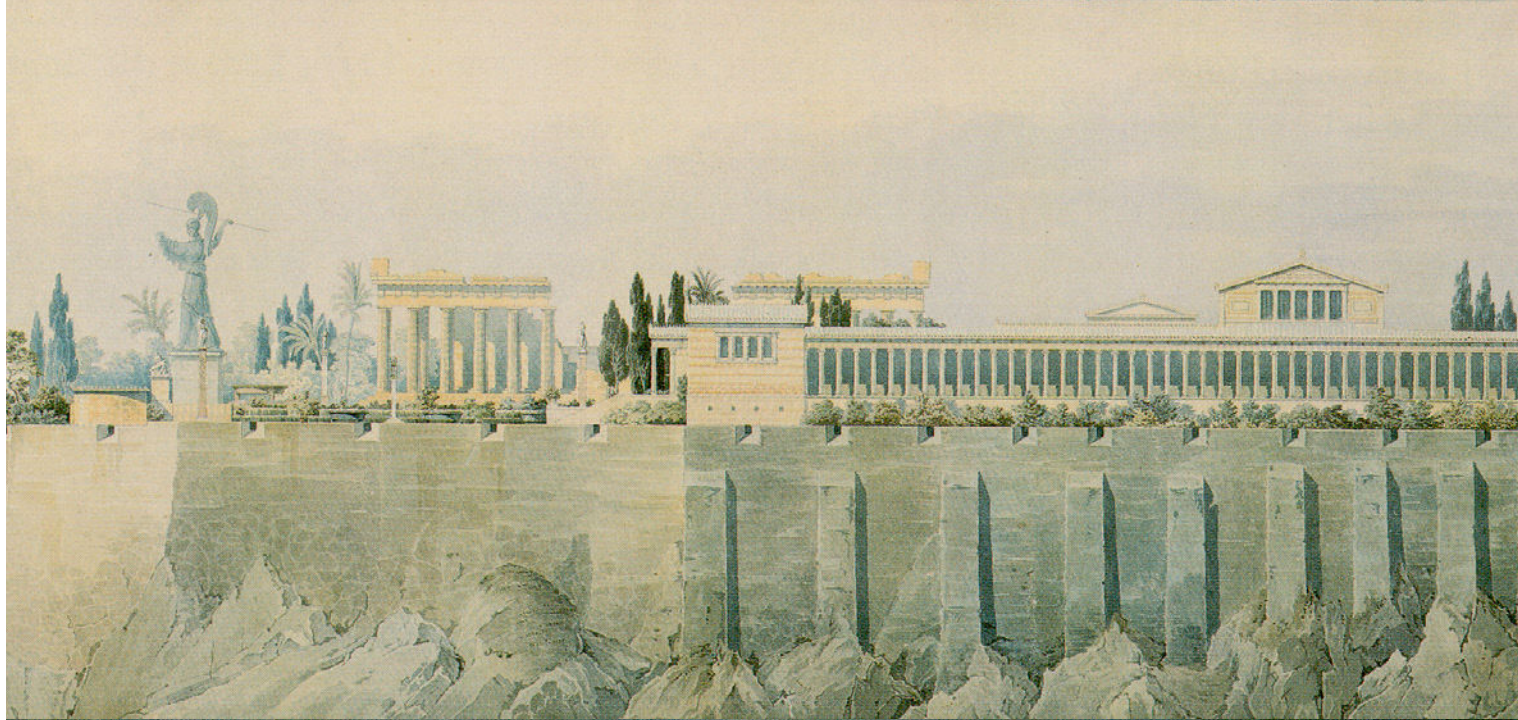
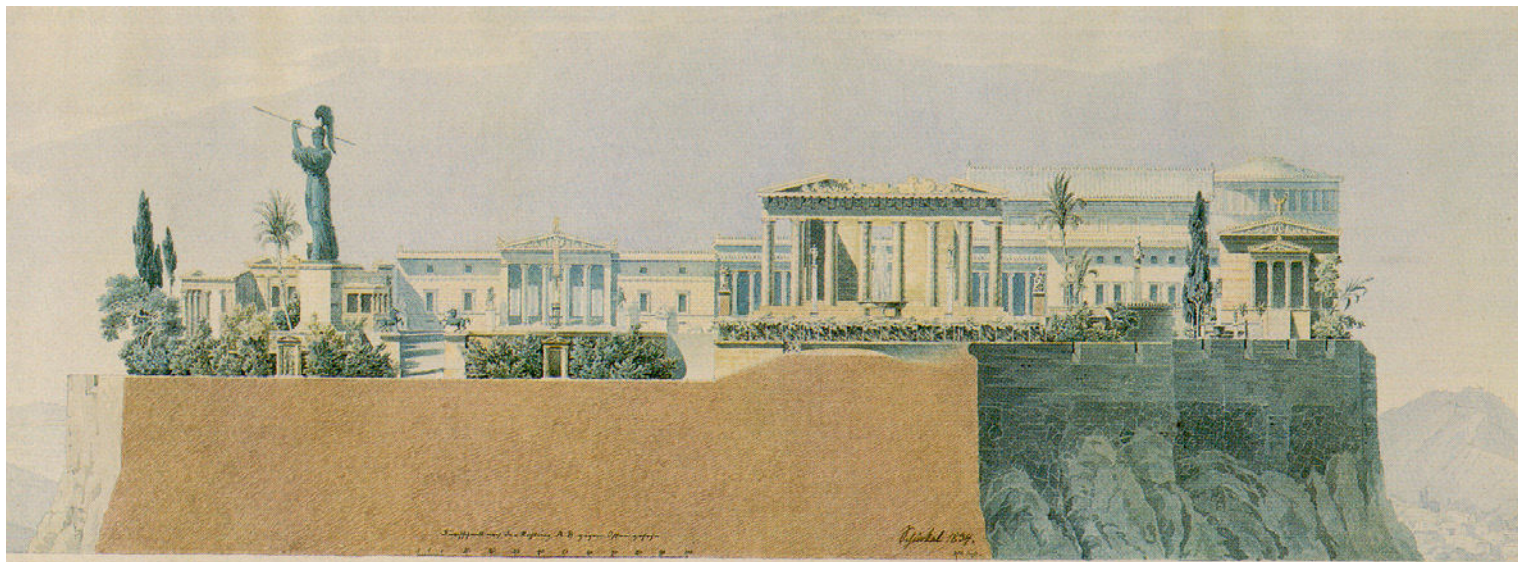
(6) Meier, H. (2020). Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur. Jovis Verlag.

(7) Cynthia, S. (2021). Napoleons Plunder and the Theft of Veroneses Feast. Thames & Hudson.

(8) Roubien, D. (2013). *The origins of the ‘monumental axis’ of neo-classical Athens and its relationship with the antiquities*. Journal Of Architecture, 18(2), 225–253. <https://doi.org/10.1080/13602365.2013.791337>

(9) Mirkovic, A. (2012). *Who Owns Athens? Urban Planning and the Struggle for Identity in Neo-Classical Athens (1832-1843)*. Cuadernos de Historia Contemporánea, 34, 147–158. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4106275>

(10) Roubien, D. (2014). *Construction techniques in nineteenth-century Greece and their impact on today’s restoration projects*. Journal Of Architectural Conservation, 20(2), 91–107. <https://doi.org/10.1080/13556207.2014.936186>



Afb. 50, pag. 86 Boven: Karl Friedrich Schinkel (1834) *Entwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis: Ansichten von Westen und Süden*. Geraadpleegd op https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Schinkel_%E2%80%93_Acropolis_Palace_%E2%80%93_Ansichten_von_Westen_und_S%C3%BCden.jpg

Afb. 51, pag. 86 Onder: Karl Friedrich Schinkel (1834) *Entwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis: Grundriss*. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schinkel_%E2%80%93_Acropolis_Palace_%E2%80%93_Grundriss.jpg

Afb. 52, Boven: *The Athenian Acropolis and surrounding shrines and buildings in the 2nd century CE* (amended drawing by Samantha Martin-McAuliffe after the original by John Travlos, from *The Pictorial Dictionary of Ancient Athens* [New York: Praeger, 1971], 70–71, fig. 91)

Afb. 53, Onder: Manolis Korres (1972) *Classical Athenian Acropolis, perspective view from the northwest*

Van de San Marco basiliek tot het Benedictijns Klooster van San Maggiore

Ensemblewaarde door middel van Spolia en de gevestigde waarde van Kunst



Afb. 54: Zicht op de kerk van San Maggiore vanaf het Dogepaleis, Venetië.
Bron van de auteur

Van San Marco tot San Maggiore

*The brass is gone, the porphyry remains,
Did Barbarossa fling his mantle off,
And kneeling, on his neck receive the foot
Of the proud Pontiff - thus at last consoled
For flight, disguise, and many an anguish shake
On his stony pillow¹*

Dit citaat van Samuel Rogers werd door John Ruskin (1851) in zijn ‘Stones of Venice’ gebruikt om de verwerping van religie door Venetiëte omschrijven en te koppelen aan deze gebeurtenis aan het portaal van de San Marco basiliek in Venetië. Deze gebeurtenis waarbij Keizer Frederik I Barbarossa zich onderwerpt en Alexander III officieel erkent als paus, omvat de Venetiaanse trotsering van Pauselijke invloeden en haar ontzag voor het gezag van de kerk in Rome.

“The mind of Tintoret, incomparably more deep and serious than that of Titian, casts the solemnity of its own tone over the sacred objects which it approaches, and sometimes forgets itself into devotion; but the principle of treatment is altogether the same as Titian’s: absolute subordination of the religious subject to purposes of decoration or portraiture.

The evidence might be accumulated a thousandfold from the works of Veronese, and of every succeeding painter, -- that the fifteenth century had taken away the religious heart of Venice.

Such is the evidence of Painting.”²

Zo was het monumentaal meesterwerk van Veronese, het ‘Feest van Cana’, het bewijsstuk van verloren geschiedenis sinds de ontbinding van de

Venetiaanse republiek na de inval van de Fransen. Het schilderij, zonder over te gaan in een volledige geschiedenis van dit stuk, werd voor het refectorium van het Benedictijnse klooster van San Giorgio met de rijkste materialen en nieuwste technieken gecreërd, te danken aan de centrale ligging van Venetië op de toen voornaamste handelsroutes (zoals de Zijderoute). Op geen enkele manier werd bespaard en Veronese kreeg hiervoor vrijwel volledige vrijheid. Bij de inval van het Frans-revolutionaire leger verloor Venetië na meer dan duizend jaar zijn onafhankelijkheid en werden diens meest waardevolle kunstwerken, waaronder de Feest van Cana, gekozen om naar het Louvre getransporteerd te worden. Volgens Saltzman (2021) zou het gereedstellen van dit kunstwerk voor transport allerm minst vanzelfsprekend geweest zijn, om nog niet te spreken over de reparatie in het Louvre zelf wat overigens enkele jaren zou duren vooraleer het permanent tentoongesteld zou kunnen worden. Omwille van de schaal van het monumentaal werk werd het in twee delen gezaagd om het transporteerbaar te maken.³ Dit kunstwerk werd gekozen voor deze thesis omdat het meer een onroerend goed is en dus moeilijk of onmogelijk verplaatsbaar. Desondanks werd het behandeld als een roerend goed en dit ten koste van het religieus patrimonium van de abdij op het eiland San Maggiore langs Giudecca. Ook schilderijen van Tintoretto tot Rafael werden geplunderd. Concreet stelden de aangewezen experts van Napoleon een lijst op met meest waardevolle kunstwerken van de Venetiaanse republiek. Mogelijks meest problematisch werden de paarden van San Marco op de voorgevel van de San-Marco basiliek ontnomen en hervatten ze een millenium-lange traditie van appropriatie en herbestemming. Ze kwamen via de Arc de Triomphe du Carrousel aan bij het destijds Musée Napoleon totdat ze uiteindelijk terug naar Venetië gebracht zouden worden.

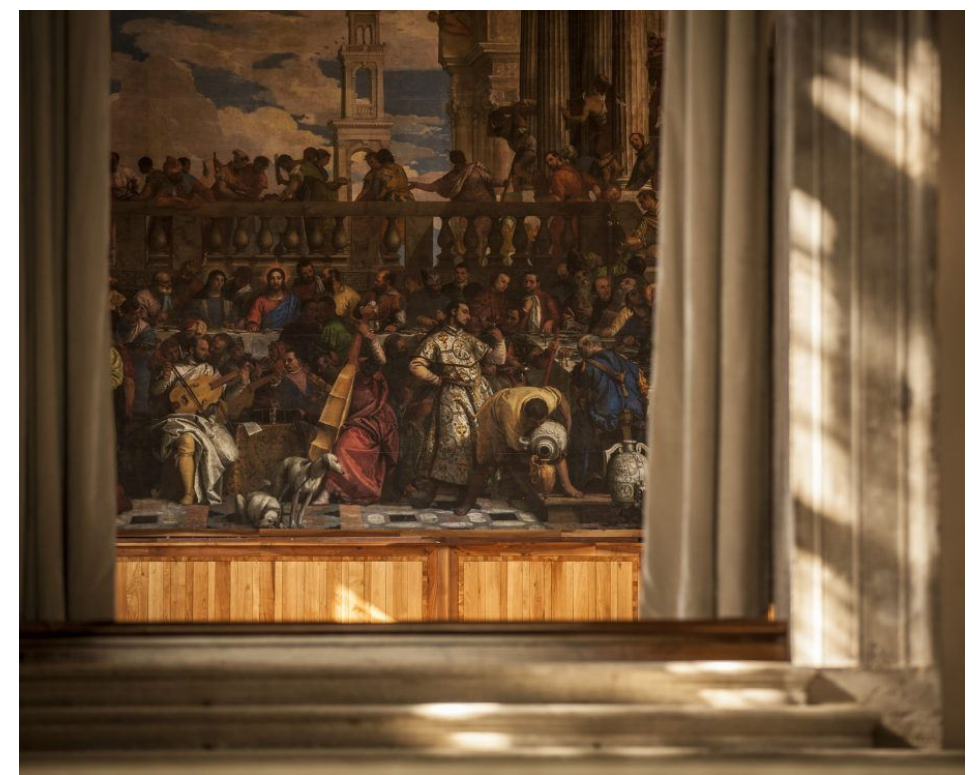
Wat betreft het klooster van San-Giorgio, zou het in 1951 hersteld en bestemd worden tot een culturele stichting en site, de ‘Fondazione Giorgio Cini’, welgekend voor zijn oude en nieuwe



Op deze twee afbeeldingen is de reconstructie zichtbaar van hoe het Feest van Cana in het refectorium eruit moet gezien hebben. Men betreedt deze monumentale referruimte voor het Benedictijns klooster via een evenzeer monumentale entree die prachtig uitgaf op dit meesterwerk van Paolo Veronese.

Afb. 55, Links: *Cenacolo Palladiano*. Geraadpleegd op <https://www.cini.it/en/photolibraries>

Afb. 56, Rechts: *Cenacolo Palladiano*, *Nozze di Cana*. Geraadpleegd op <https://www.cini.it/en/photolibraries>



erfgoedbibliotheek. Op hun website vermelden ze dat “de stichting zich inzet voor de behoefte aan professionele opleiding van jongeren en anderzijds het gebrek aan specifieke middelen en structuren voor wetenschappelijk en cultureel onderzoek. Tegelijkertijd onderscheidt het zich als een studiecentrum en een plek voor ontmoetingen en debatten over hedendaagse kwesties (...) die tot doel hebben de “kennis van de wereld” te verbeteren (...) en nieuwe instrumenten voor analyse en begrip te bieden, evenals gunstige kansen voor “het bouwen van een nieuwe wereld”.”⁴

Binnen deze stichting geeft een digitale reconstructie een evocatie van hoe ooit het Feest van Cana van Veronese in het refectarium gehangen moet hebben. Een herbestemming als deze van monastiek of religieus erfgoed tot een culturele en academische site blijkt erg toepasselijk om terug een volwaardige site te bekomen en heeft deels geïnspireerd om de abdij van Herkenrode op een gelijkaardige manier op te vatten.

Dit verhaal van kunstspoliatie vestigt zich verder in een lange geschiedenis van spolia en spoliatie ten gunste van de Venetiaanse republiek. Venetië vindt immers zijn ontstaan en verdere ontwikkeling op de ruïnes en restanten van iets dat hem voorafgegaan is. Een teloorgang wordt onvermijdelijk opgevolgd door een continuïteit. De letterlijke en figuurlijke bouwstenen van een verloren samenleving worden van hun oorspronkelijk plek ontnomen en verplaatst tot elders waarna ze benut of geschikt worden tot hetgeen waarvoor ze in die nieuwe samenleving moeten dienen. De welvaart shift van de ene plek tot de andere, wordt opgevangen of bewust ontnomen en vormt vervolgens de continuïteit of belichaming van de oorspronkelijke rijkdom.

Als toevluchtsoord voor de Romeinse volken van de Longobarden vormt de lagune van Venetië een dergelijke overgangsplek die deze continuïteit belichaamt, zo stelt John Ruskin (1853) in the Stones of Venice:

“Opposite in their character and mission, alike in their magnificence of energy, they came from the North, and from the South, the glacier torrent and

the lava stream: they met and contended over the wreck of the Roman empire; and the very centre of the struggle, the point of pause of both, the dead water of the opposite eddies, charged with embayed fragments of the Roman wreck, is *Venice*.

The Ducal palace of Venice contains the three elements in exactly equal proportions -- the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world.”²

De San Marco basiliek, bedoeld als de architecturale belichaming van deze symboliek, om de relieken van de verloren rijken te huisvesten, werd vooreerst opgetrokken in zijn naakte structuur van zuivere baksteen. Vervolgens, nadat Venetië een maritieme wereldmacht geworden was en diens plunderingen hun in staat stelden de schatten en relieken over de gehele Middelandse zee en de gebieden daarrond in ontvangst te nemen, werd de oligarchie het pelgrimsoord bij uitstek door het aankomen van de overblijfselen van de heilige Markus.

“...the body of St. Mark was brought from Alexandria twenty years later. The first church of St. Mark’s was, doubtless, built in imitation of that destroyed at Alexandria, and from which the relics of the saint had been obtained.”²

Deze concrete spoliatie werd verder omschreven door Mathews (2015) in ‘Decorating with Things: Spolia as Material Culture in the Italian Maritime Republics, 1100–1300.’: “A significant moment in Venice’s history was the Fourth Crusade in 1204 when Venice conquered the Byzantine capital of Constantinople. Complementing the city’s new political identity as an empire, then, was a visual culture that highlighted Venice’s embeddedness in the Mediterranean. Luxury objects flowed into the city from Byzantium and the Basilica of San Marco came to be encrusted with a dazzling array of spolia and spoils from Mediterranean locales. The exterior decoration displays an assemblage of columns and capitals, hundreds of them so densely packed that they serve no structural function. More visually intriguing or

perhaps jarring are the reused sculptural panels and other foreign objects on all of the church’s three facades.

The unique spoliage assemblage on San Marco has been characterized as a bricolage, or an eclectic accumulation of heterogeneous parts, but it defined a distinctive aesthetic that effectively expressed Venice’s new civic identity and imperial aspirations, as the maritime city supplanted the East politically and appropriated it culturally, presenting its empire as natural, inevitable, and eternal.”⁵

De bricolage of informele configuratie van Spolia is juist datgeen dat vaak tot problematische ensembles zou leiden. Daar waar de individuele elementen als memorabele objecten alle aandacht zouden eisen ten koste van het geheel maar in het geval van de San Marco basiliek is er desondanks een geplunderde uniformiteit die onverwachts is. Mathews (2015) refereert naar Fred Myers’ ‘Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object’⁶ en meldt dat “objecten het vermogen hebben om voorheen verborgen kennis en informatie zichtbaar te maken, om belangrijke ideeën en emoties van een collectieve cultuur of een individu te belichamen en uit te drukken.”⁵

De fragmenten waren vooreerst begeerlijk door hun fysieke eigenschappen, “de glanzende, reflecterende en kleurrijke oppervlakken van geglazuurd keramiek, het helderwitte marmer van oude grafsculpturen, en de keiharde, bloedrode porfier”⁵. De fysieke eigenschappen van deze antieke objecten leidden tot hun transport naar Italië door kooplieden uit het hele Middellandse Zeegebied. Eenmaal in Italië circuleerden ze onder wereldlijke en religieuze autoriteiten.

“Ze brachten informatie over de culturen waaruit ze afkomstig waren, of dat nu exotische locaties waren of het verre verleden. Hierdoor stonden ze open voor nieuwe interpretaties en betekenissen, die zich aanpasten aan hun nieuwe contexten en gebruikers.”

“The object’s movement through time and space triggered the polyvocality of spolia and that

translation had profound effects on objects and the humans with whom they interacted. The use of spolia displayed a concept of time that was mutable and flexible where the complexity of an object lay in its ability to represent the past and present simultaneously.”⁵

De paarden op de gevel van San Marco duiden een complexe geschiedenis van één enkel fragment. Mathews (2015) stelt dat deze bronzen beelden een evocatie waren van meerdere culturen waardoor ze met deze verschillende historische lagen zich naar hun context konden aanpassen. Oorspronkelijk waren ze Romeins, vervolgens Byzantijns wanneer ze naar Constantinopel werden gebracht om het Hippodroom te versieren en uiteindelijk Venetiaans. “The multiple pasts (...) gave them a conceptual patina akin to the physical one that covers the horses today.” Dit terwijl bijvoorbeeld het hergebruik van antieke sarcophagen in Genua meer “gefocust en eenduidig” waren omdat deze objecten “slechts één cultureel en historisch moment aanduiden”, dat van het oude Rome. Deze maakten dan eerder een evocatie van een leegte, een gebrek van een dergelijke rijkelijkheid als bij de bronze paarden. “Just as objects crossing temporal borderlines were unstable, open to new significations and changes in trajectory, so too were things displaced in space, traveling along new pathways and social networks. The further an object traveled the less was known about its place of origin; it could be mythologized, accruing a new biography as it moved.”⁵

Zo kan weer, zoals bij het geval van de Akropolis (en in extentie hiervan de abdij van Herkenrode) een onderscheid gemaakt worden tussen de seculiere en religieuze betekenis van fragmenten op de overgang of samenkomst van de twee. De fragmenten of Spolia “laveerden tussen wereldlijke en religieuze sferen”.

De visueel opvallende objecten zoals de bronzen paarden, die voorheen seculier van oorsprong waren, werden nu geherdefinieerd in een religieuze context. Anderzijds bewogen de “pilastri acritani”,

(evenzeer fragmenten uit Constantinopel maar religieus van oorsprong doordat ze structurele elementen waren in een kerk) in de tegenovergestelde richting als overwinningstroeën op een openbaar stadsplein tot seculiere symbolen. De culturele en religieuze grenzen die ze overschreden waren plaatsen van onderhandeling en transactie en het bewegende object kon zijn eerdere contexten blijven oproepen of ze helemaal loslaten en op nieuwe manieren gedefinieerd en geïnterpreteerd worden op volgende stopplaatsen op zijn reis.

De volgende stap in de geschiedenis van de bronze paarden van San Marco was de plundering ten tijde van de Napoleonistische oorlogen. Wat dit uitdrukkelijk boeiend maakt is dat deze transitie tot op de Arc de Triomphe du Carrousel slechts één enkele stap is binnen een heel lange geschiedenis van *Spoliatie*. In het algemeen voor Venetië komt deze rijkelijke geschiedenis uiteindelijk ten einde ten gevolge van de Franse Revolutionaire oorlogen wanneer de millenium-oude republiek van zijn staatsrechtelijke macht ontbonden werd.

Fluctuerend door de 19e eeuw tot 20e eeuw als pelgrimsoord voor diegene die de grand tour ondergingen, is vandaag Venetië op zichzelf een stedenbouwkundig fragment geworden, stilstaand in de tijd. Een historisch object die met zijn patina aan betekenislagen een fragiliteit uitstraalt van ons erfgoed in het algemeen. Venetië heeft vandaag te maken met een stijgend zeeniveau en periodes van hoogwater in de lagune wat meermaals leidt tot overstromingen en de stad fundamenteel in gevaar brengt. Het verdwijnen van de Venetiaanse bevolking uit de laguna naar het vasteland, is evenzeer een dergelijke problematiek die Venetië interpreteert als een toeristisch oord en een stad die gestopt is met “te zijn”.

“Had there been no tide, as in other parts of the Mediterranean, the narrow canals of the city would have become noisome, and the marsh in which it was built pestiferous. Had the tide been only a foot or eighteen inches higher in its rise, the water-

access to the doors of the palaces would have been impossible: even as it is, there is sometimes little difficulty, at the ebb, in landing without setting foot upon the lower and slippery steps: and the highest tides sometimes enter the courtyards, and overflow the entrance halls. Eighteen inches more of difference between the level of the flood and ebb would have rendered the doorsteps of every palace, at low water, a treacherous mass of weeds and limpets, and the entire system of water-carriage for the higher classes, in their easy and daily intercourse, must have been done away with. The streets of the city would have been widened, its network of canals filled up, and all the peculiar character of the place and the people destroyed.”²

(1) Rogers, S. (1822) *Italy, a Poem*.
(2) Ruskin, J. (1853). *The Stones of Venice*.
(3) Cynthia, S. (2021). *Napoleons Plunder and the Theft of Veroneses Feast*. Thames & Hudson.
(4) Chi siamo – Fondazione Giorgio Cini Onlus. (z.d.). <https://www.cini.it/chi-siamo>
(5) Mathews, K. R. (2015b). *Decorating with Things: Spolia as Material Culture in the Italian Maritime Republics, 1100–1300*. In Francine Giese (Red.), *Bfo - Journal* [Journal-article]. <http://bauforschungonline.ch/sites/default/files/publikationen/mathews.pdf>
(6) Fred Myers, *Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object*. *Journal of Material Culture* 9, no. 2 (2004), p. 210; Pierre Lemonnier, *Mundane Objects: Materiality and Non-verbal Communication* (Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2012), pp. 119–220; Roberta Gilchrist, “The Materiality of Medieval Heirlooms: From Biographical to Sacred Objects”, in Hans Peter Hahn and Hadas Weiss (eds.), *Mobility, Meaning and Transformations of Things* (Oxford: Oxbow Books, 2013), p. 172.

Op deze twee afbeeldingen is links de plundering van de paarden van San Marco van hun positie op de voorgevel van de basiliek en rechts hun aankomst in de vorm van een triomfocht in Parijs, naar de Champs de Mars. Een *Spolia Opima*.

Afb. 57, Onder: Duplessis-Bertaux, J. (1797) *Horses of Saint Mark en route to France from Venice*. Geraadpleegd op <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Jean-Duplessis-Bertaux/1149773/The-entry-of-the-French-into-Venice%2C-Floreal%2C-Year-5-May-1797.html>

Afb. 58, Rechts: Berthault, P-G. (1803) *Entrée Triomphale des monuments des sciences et des arts en France*. Geraadpleegd op https://www.si.edu/object/nasm_A20140635000





Afb. 59: Het rijkelijk met goud versierde interieur van de San Marco basiliek. Foto van de auteur

Wederopbouw of Reconstructie ten gevolge van de wereldoorlogen



Afb. 60: Hjortshøj, R. *Interieur van Kolumba Museum* ontworpen door Peter Zumthor. Geraadpleegd op https://www.archdaily.com/877432/peter-zumthors-kolumba-museum-through-the-lens-of-rasmus-hjortshoj?ad_medium=gallery

Wederopbouw of Reconstructie

Tot nu zijn er vooral cases besproken die zich voor de twintigste eeuw en het einde van het ancien regime te situeren zijn. Deze fundamentele transitie, waarmee de thesis zijn aanvang vond, heeft een invloed teweeggebracht waarbij een zuivere reconstructie, wat voorheen een gewoonlijke methodiek was van herbouwen, in vraag gesteld werd ten opzichte van andere vormen van wederopbouw. Hoewel enkele tactieken besproken zijn, situeert de wederopbouw na de wereldoorlogen zich later in de thesis juist omdat het een fundamenteel andere aanpak vroeg.

Reconstructie, zoals we dit vandaag interpreteren, is bewust een architecturale term met louter nieuw bouw materiaal, en dus weinig eytomologische verwantschap met spolia, in tegenstelling tot de zojuist besproken anastylosis als archeologische term voor herbouwen met nieuw bouw materiaal om een suggestie van de architecturale integriteit te vertonen op de ruïnes. Alle drie termen hebben verwantschap als het gaat over het bouwen an sich. Het gaat minder over preservareren, conserveren, restaureren tot zelfs renoveren van wat er al is, hoewel daar wel sprake van kan zijn. Het gaat meer over een bouwen met wat er al is: in het geval van spolia letterlijk met fragmenten een nieuw ensemble bouwen, bij anastylosis reconstructueren op de oude fragmenten en verder kritisch aanvullen met andere nieuwe bouw materialen en uiteindelijk nu het reconstrueren met nieuw bouw materiaal. Waarbij de vorige methodieken proberen in te grijpen bij wat er nog aanwezig is, de ‘As Found’, gaan deze in op wat er verloren is en hoe het geheugen geactiveerd kan worden.

Het is sinds de twintigste eeuw dat er sterke twijfels gewekt werden rondom reconstructie als

volwaardige bouwmethodiek vooral ook omdat er doorheen de architectuurgeschiedenis prachtige voorbeelden waren van *weiterbauen* ten koste van een reconstructie. Kerken werden op oude kerken gebouwd en doorheen hun geschiedenis constant aangepast of uitgebreid. Andersom kan ook gesteld worden dat het pas in de 19e eeuw was, tijdens het historicisme en de opkomst van de archeologie, dat een archeologische reconstructie zoals we ons dat vandaag inbeelden zijn intrede deed.

In het geval van reconstructie is er een onderscheid te maken tussen gebouwen die volledig verloren zijn in de tijd, gebouwen die voor hun bouw materialen conform de theorie van het gebouw als een groeve ontgind werden en vervolgens volledig hun architecturale integriteit verloren zijn of uiteindelijk gebouwen die deels verloren zijn zoals ruïnes. In het geval van de twee laatste definiëringen spreken we over een hergebruik indien we beslissen voor een herbestemming. Op deze manier vindt reconstructie wel een link met spolia, indien we deze voldoende breed mogen definiëren. Waar ligt vervolgens de grens tussen de twee, tussen wederopbouw en archeologische reconstructie? Het verschil is mogelijks te vinden in het oeuvre van Hans Dollgast tijdens de wederopbouw van het naoorlogs Duitsland, onder meer in gebouwen zoals de Alte Pinakothek in München.

Hans Döllgast was de verantwoordelijke voor de reconstructie van de Alte Pinakothek in München. Hij bevond zich in een tijd waar zowel de radicale ideeën van het modernisme als dat van het historicisme hem niet konden overtuigen. Dit toentertijd grootste museumgebouw ter wereld, oorspronkelijk gerealiseerd in neoclassicistische stijl door Leo von Klenze ten tijde van Ludwig I

van Beieren, werd tijdens de bombardementen van 1944 – 45 (net als de meeste monumenten in Duitsland) tot een hoopje stenen gereduceerd. Slechts een deel van de neoklassieke gevel bleef overeind. Men koos ervoor het bestaande te preserven om het vervolgens terug te laten functioneren met de voormalige bestemming als museum zonder het eenvoudigweg te reconstrueren. Bakstenen metselwerk werd gebruikt in de ontbrekende delen waardoor deze een poëtische weergave worden van de wonden uit de oorlog. De creatieve reconstructie van Döllgast spreekt als een getuige van deze traumatische periode voor het gebouw waarbij de littekens van het verleden rechtstreeks afleesbaar zijn. Of we het nu hebben over de tegenstelling van het oude met het nieuwe of de persoonlijke ervaring van de oorlog, het lijkt geen standpunt in te willen nemen maar ontkent deze gebeurtenissen ook niet. Het begrijpt de verantwoordelijkheid die de architectuur heeft om een complexe waarheid te spreken. Ter illustratie verwijs ik naar de reconstructie van de residentie van Würzburg wat in een even erbarmelijke staat verkeerde in de laatste jaren van de tweede wereldoorlog. Neemt u de gelegenheid om dit voormalig paleis te bezoeken, wordt u weinig geconfronteerd met de traumatische periode van het gebouw. Het lijkt deze tijdsperiode te willen uitsluiten, alsof er niets gebeurd is, maar pronkt tegelijk wel met het verdere verleden dat dit gebouw reeds kent. Het kiest zijn momenten uit: de miraculeus bewaardgebleven fresco's van Giambattista Tiepolo, de hoge barok van Johann Balthasar Neumann en de opmerking van Napoleon Bonaparte dat het de mooiste pastorie van Europa zou zijn. We mogen hier wel niet over het hoofd zien dat deze residentie nooit enkele wijzigingen gekend heeft, de bouw ervan werd geheel in één tijdsopname gerealiseerd. Naast het prachtig gepreserveerd paleis dat het vandaag blijft zijn, weigert het wel de trauma te confronteren en deze onder ogen te komen terwijl Hans Döllgast dit wel verwezenlijkt in zijn wederopbouw-architectuur. Het zijn personen als Hans Döllgast die, op het moment dat visionaire architecten aan het experimenteren waren en alle commotie en pers mochten ontvangen, het

bescheiden maar wezenlijk succes behaald hebben: het vermijden van de afbraak van het Europees erfgoed en op die manier de mentale overwinning voor zowel het volk als het Duits patrimonium tot het verwerken van de trauma sinds het einde van de Eerste wereldoorlog. Nerdinger (1998) spreekt over het “creatief restaureren” van Döllgast als het ontstaan van een “nieuw monument”. Hij wist het goed samen te vatten in zijn artikel Hans Döllgast, lichtvoetig puriteinse architectuur: “Döllgast zelf heeft zijn werk eens gekarakteriseerd als ‘opgewekt puriteins’. Deze kwaliteit komt niet voort uit de behoefte de eerste naoorlogse periode te verdringen, en ook niet uit de zelfbewuste houding gedurende het Wirtschaftswunder, en al helemaal niet uit de postmoderne ‘zoektocht naar identiteit’. Döllgasts ‘tijdloosheid’ zal hem nog lang in de rol van buitenstaander houden.”¹

Het betreft een *palimpsest*, niet alleen van bouwstenen die elkaar contrasteren maar ook een meergelaagdheid van betekenissen waarbij het oude onder het nieuwe evenzeer zichtbaar blijft. Ook in het voorbeeld van de abdij van Sint-Benedictusberg nabij Vaals vinden we een voorbeeld van dergelijk structurele wederopbouw, zonder te opteren voor een overesthetisering. Evenals de case van het Tuilerieënpaleis is deze abdij te linken aan Pruisische invloeden tijdens de zogenaamde *Kulturkampf*. Om niet nogmaals een complexe geschiedenis aan te halen: Deze Kulturkampf was een conflict tussen de overheid van het nieuw gevormde Duitse Rijk onder leiding van Otto von Bismarck en de Katholieke Kerk, dat plaatsvond van 1872 tot 1879. De term werd bedacht door Rudolf Virchow, een Pruisisch afgevaardigde, die het beschouwde als een strijd tussen de ‘moderne beschaving’ en het obscurantisme.² Een liberale, protestante kerk waarbij de invloeden van de katholieke kerk op de nieuwe Duitse staat ontmijnd kon worden. De abdij van Sint-Benedictusberg werd gesticht ter vervanging van een abdij in Merkelbeek, die in 1897 was opgericht door Duitse monniken die vanwege de Kulturkampf naar Nederland waren

gevlucht. In 1956 kreeg Dom Hans van der Laan de opdracht de abdij in Mamelis te voltooien, inclusief de abdijskerk die in 1967-'68 werd gebouwd. Van der Laan woonde er van 1968 tot zijn dood in 1991 en vatte een sobere architectuur op gebaseerd op ruimtelijke ervaringen en maatverhoudingen -of stelsels.

In de abdij van Herkenrode herkennen we een poging tot een soortgelijke architectuur. Toen de zusters van de orde van de Reguliere Kanunniken van het Heilig Kruis het rechterdeel van de abdij overkochten werd de architect Lucas Van Herck aangesteld om enkele renovaties uit te voeren en het monastiek erfgoed, zoals onder meer het oude abdissenverblijf terug toegankelijk te stellen en bruikbaar te maken. Deze aanbouw op de toenmalige ruïne van het abdissenverblijf werd gekenmerkt door een vormgeving met eigentijdse materialiteit van ruw beton waarbij toevoegingen gemaakt werden abstract refererend naar hetgeen verloren was, zoals bijvoorbeeld de private kapel voor de abdis in een erker aan de Oostgevel van het abdissenverblijf. Dat dit een geslaagde vorm van wederopbouwarchitectuur is, kan betwist worden omdat het, ondanks het refereren naar oude structuren van de abdij, enkele fundamentele aspecten ervan tenietdoet. Zo is het een eilandgegeven, een claustrum of klooster op gebouwniveau, maar gaat het verder niet in dialoog met de rest van de abdij op siteniveau, wat vroeger wel effectief het geval was. Een pandgang verbindde het abdissenverblijf vroeger met de abdijskerk en het klooster, zodanig dat de abdis zich droog kon verplaatsen en alsnog haar privé vertrekken had. Er was ook een visuele connectie met de rest van de abdij: de U-vorm van het abdissenverblijf gaf het gebouw een globaal uitzicht over de site. Daarenboven spreken de toevoegingen van Lucas Van Herck van een architecturale diversiteit. Een weinig structurele, zelfs wanordige oplossing door bijvoorbeeld de nieuwe kapel centraal in dit zojuist beschreven uitzicht te positioneren. Hierdoor verschilt het oude van het nieuwe doordat het oude abdissenverblijf wel een onderdeel vormde van het gehele

gebouwenensemble van de abdij, maar desalniettemin een programmatorische distinctie had. Voor een totaalbeeld van dit abdissenverblijf refereer ik verder graag naar mijn collegastudent binnen het masterplan, Simon Zwijnenburg, die zijn thesis ‘From engawa to cloister: Transitional spaces as connecting elements in Herkenrode’ schreef over het aspect van architecturale of ruimtelijke drempels binnen de abdij van Herkenrode en verder zijn masterproject koppelde aan dit abdissenverblijf.

Overgaand op de destructie ten gevolge van de twee wereldoorlogen, was de wijze waarop wederopbouw gebeurde tot op de dag van daag controversieel. Er zullen hieropvolgend enkele voorbeelden van deze wederopbouw aangereikt worden om een beeld te bieden op welke manier er aan wederopbouw gedaan kan worden door gebruik te maken van de brokstukken of fragmenten van de Europese beschaving.

Meier (2020) stelt dat de positie van Spolia bij deze wederopbouw dominant was door een grote aanwezigheid van brokstukken die niet alleen benut konden worden, maar ook een ideologische uitspraak maakten: “In the 20th century, the destruction of the two world wars led to the availability of a previously unknown quantity of architectural fragments, which, however, had a significantly different effect on the use of spolia in reconstruction. After the Second World War, this led to a new upswing in the use of spolia, especially to commemorate destroyed buildings with such fragments.”

(1) Nerdinger, W. N. (1998). *Hans Döllgast: Cheerfully puritanical architecture*. OASE, 49–50, 108–119. <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/4950/HansDollgast#108>

(2) Wikipedia-bijdragers. (2024, 14 april). *Kulturkampf*. Wikipedia. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Kulturkampf>

(3) Meier, H. (2020). *Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*. Jovis Verlag.



Afb. 61, Kinold, K. *Hans Döllgast, Wiederherstellung der Alten Pinakothek, München, 1946–57.*
Geraadpleegd op <https://aut.cc/ausstellungen/kinold-doellgast-schwarz/pressemappe>

Afb. 62, Rechts: Bizley, P. (2018, 23 november).
Hans Döllgast - Post-war Reconstruction in Munich
— *Prewett Bizley Architects | Passivhaus | Retrofit.*
<https://www.prewettbizley.com/graham-bizley-blog/dollgast>





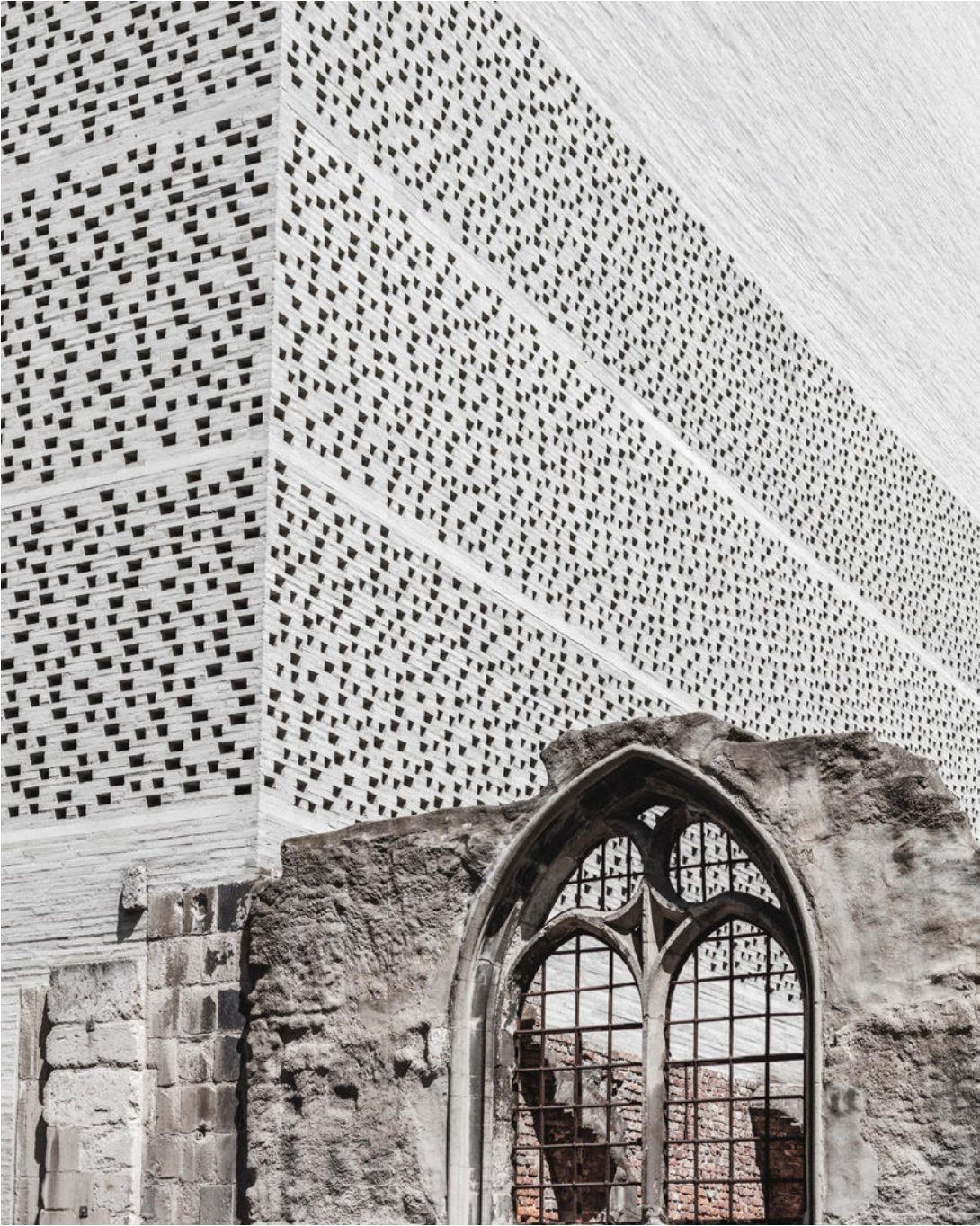
Afb. 63: Interieur van de abdij van Sint-Benedictusberg in Mamelis, Vaals door Dom Hans van der Laan. Geraadpleegd op <https://debedachtzamen.nl/het-fundamentalisme-van-dom-van-der-laan/>

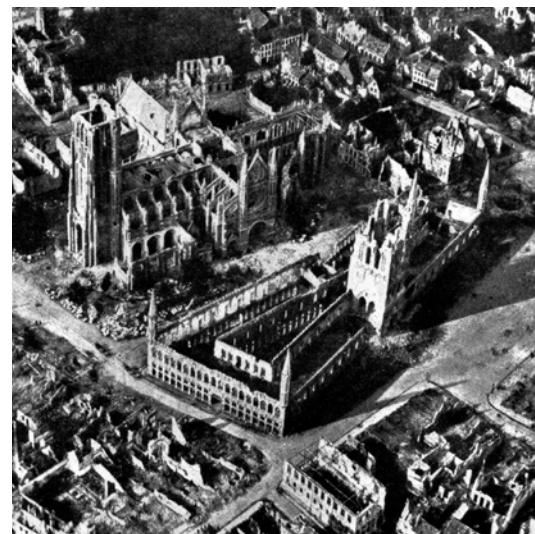
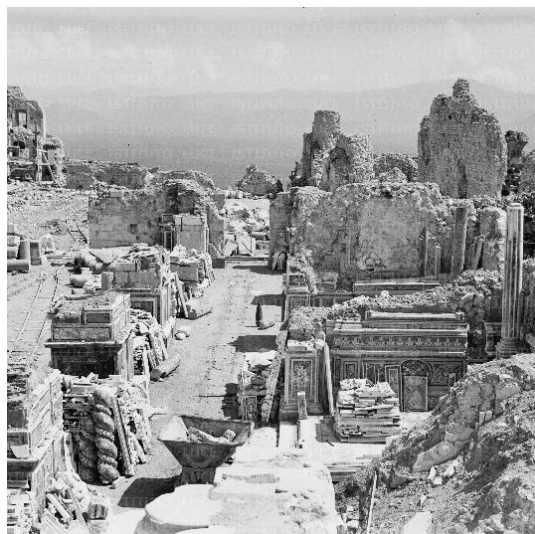
Hoewel het geen concreet voorbeeld betreft van Spolia, is het Kolumba Art Museum in Keulen door Peter Zumthor evenzeer een dergelijk voorbeeld van architecturale omgang met cultureel , en in dit geval ook religieus, verval door de destructie van de tweede wereldoorlog. Het wederopbouwen vindt een oplossing tot een ensemble door te kiezen voor *weiterbauen* op de nog aanwezige fragmenten.

Afb. 64, Links: Hjortshøj, R. *Exterieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor*. Geraadpleegd op https://www.archdaily.com/877432/peter-zumthors-kolumba-museum-through-the-lens-of-rasmus-hjortshøj?ad_medium=gallery

Afb. 65, Midden: Hjortshøj, R. *Exterieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor*. Geraadpleegd op <https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshøj-kolumba-museum>

Afb. 66, Rechts: Hjortshøj, R. *Exterieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor*. Geraadpleegd op <https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshøj-kolumba-museum>



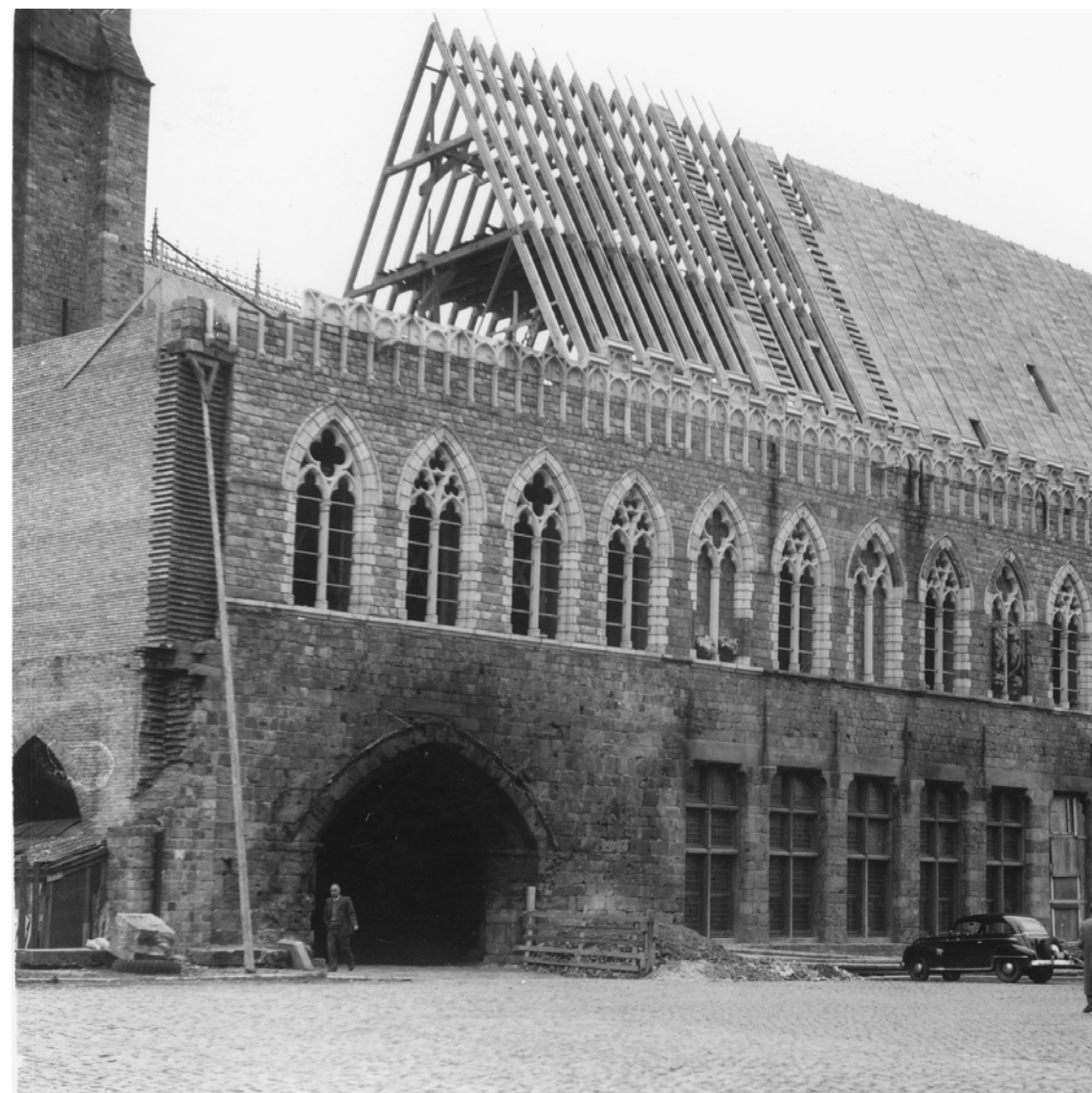


De Benedictijnse abdij van Montecassino, oorspronkelijk gesticht door de heilige Benedictus van Nursia, werd volledig gebombardeerd door de geallieerden tijdens de tweede wereldoorlog. Door het engagement van de monniken werd de abdij volledig in zijn originele grandeur heropgebouwd. Op enkele kolommen en portieken is er ter herdenking de schade van dit bombardement achtergelaten waar dat elders in de abdij niet het geval is.

Afb. 67, Linksboven: Baker (F/O), Royal Air Force official photographer (1944) *A low aerial view of the Monastery showing its complete destruction.*

Afb. 68: Rechtsboven: <https://visitamontecassino.altervista.org/bombardamento-di-montecassino/>

Afb. 69, Onder: *Abbey of Monte Cassino, Cassino - Italia.it*. (z.d.). Italia.it. <https://www.italia.it/en/lazio/cassino/church-places-of-worship/abbey-of-montecassino>



Ieper werd met de grond gelijk gemaakt ten gevolge van de eerste wereldoorlog en diens ligging op de frontlijn tijdens de *Derde slag om Ieper* of de *Slag bij Passendale*. Een wederopbouw was verdeeld tussen een modernistische benadering, een memorial benadering om de stad als ruïne en gedenkteken voor de oorlog te behouden en uiteindelijk een volwaardige reconstructie (wat uiteindelijk het geval zou zijn).

Afb. 70, Linksboven: *Ieper in de Eerste Wereldoorlog; rechts de Grote Markt*. Geraadpleeg op [https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_Markt_\(Ieper\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_Markt_(Ieper))

Afb. 71: Rechtsboven: Chielens, P. (2020). *Anthony d'Ypres. Fotografien van de wederopbouw*. Geraadpleegd op <https://www.tijdsbeeld.be/antony-dypres>

Afb. 72, Onder: *Fase van reconstructie van de Lakenhalle*. Geraadpleegd op Wonderlijkheden van de Wederopbouw in de Westhoek, <https://www.facebook.com/WederopbouwWesthoek/>

Afb. 73, Linksboven: *Luchtfoto van Dresden voor het bombardement van 13 februari 1945.* Geraadpleegd op <https://www.spiegel.de/fotostrecke/bombenangriffe-auf-dresden-februar-1945-fotostrecke-158463.html>

Afb. 75, Rechts: *Een immense hoop brokstukken van de gebombardeerde, en vervolgens ingestorte, Frauenkirche in Dresden na het bombardement in de nacht van 13 op 14 februari 1945.* Geraadpleegd op <https://www.letstravelliamo.com/dresden-the-lost-city/>

Afb. 74, Linksonder: *Bombing of Dresden aftermath* - Wikimedia Commons. (2017, 8 augustus). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bombing_of_Dresden_aftermath_%2836443580155%29.png



De beroemde barokstad van Dresden, bijgenaamd het 'Firenze aan de Elbe', werd volledig verwoest door de geallieerde luchtaanval in de nacht van 13 op 14 februari 1945. Bijna 1500 geallieerde bommenwerpers voerden in deze nacht een tapijtbombardement uit om het Duitse volk te ontmoedigen de oorlog voort te zetten, wat meer een tegendraads dan voordelig effect had.

Tot vandaag is er nog een discussie over de vraag of de geallieerde tapijtbombardementen, zoals die op Dresden, als oorlogsmisdaden moeten worden beschouwd. Men redeneert dat het onnodige daden van terreur waren die geleid hebben tot de destructie van het erfgoed van Europa.

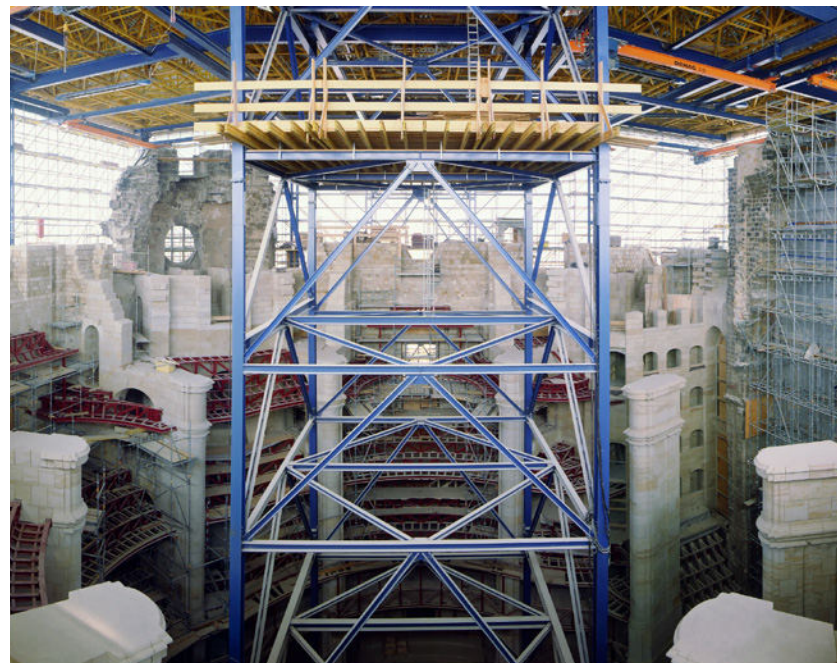
Zoals op de afbeeldingen te zien is, zag de stad er voor de komende jaren na dit bombardement uit. Meer specifiek werd de *Frauenkirche* samen met zijn brokstukken tientallen jaren als gedenkm monument gebruikt totdat er een heropbouw plaatsvond waarbij Spolia enige aandacht in speelt.



Afb. 76, Linksboven: Reconstruction of the Frauenkirche Dresden. (z.d.). <https://www.frauenkirche-dresden.de/reconstruction>

Afb. 78, Rechts: Reconstruction of the Frauenkirche Dresden. (z.d.). <https://www.frauenkirche-dresden.de/reconstruction>

Afb. 77, Linksonder: Reconstruction of the Frauenkirche Dresden. (z.d.). <https://www.frauenkirche-dresden.de/reconstruction>



De herbouw van de frauenkirche in Dresden vond plaats van 1993 tot 2002 nadat het sinds de tweede wereldoorlog en het bombardement van Dresden als een memorial en ruïne behouden werd. In tegenstelling tot de Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlijn, wat tot vandaag een ruïne, en dus memorialmonument, blijft, kozen ze er in Dresden voor het puin te behouden voor heel de periode tot de herbouw waardoor een 3800-tal originele stenen konden hergebruikt worden waar deze stenen, door hun beschadiging en donkere kleur, een herinnering waren voor hetgeen wat ooit verloren was maar nu, voor de inwoners van Dresden, terug tot stand gebracht werd.

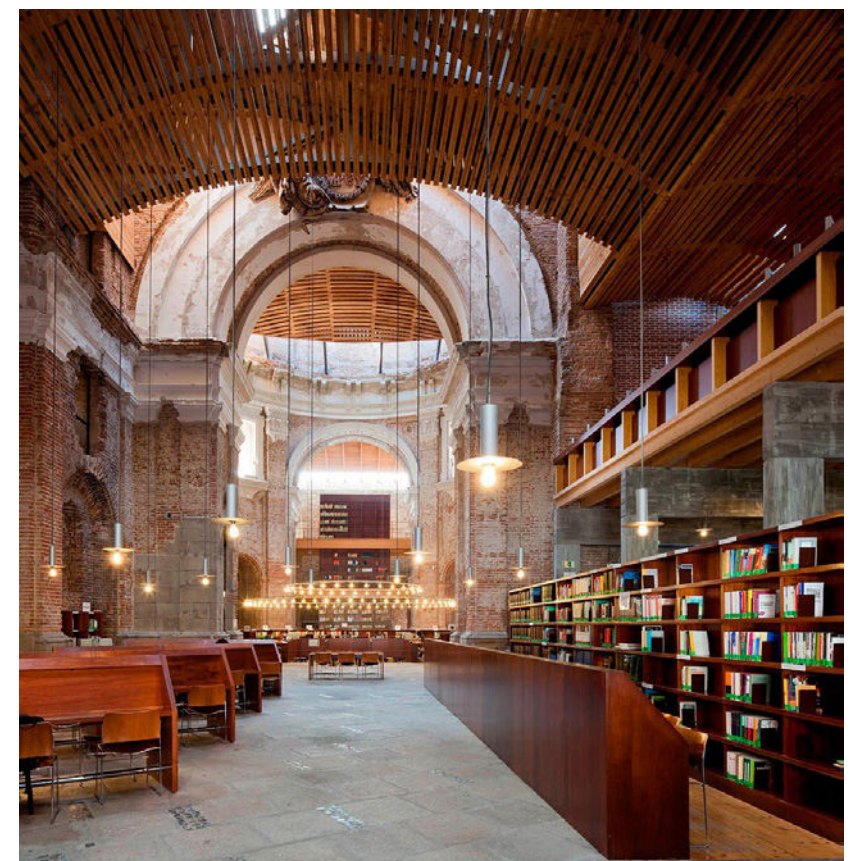
De reconstructie van de Frauenkirche in Dresden met de brokstukken van het oude is iets wat te danken is aan de toewijding voor het gebouwd patrimonium door het volk van Dresden. Reconstructie of wederopbouw berust hierbij op het engagement van het volk.



Las Escuelas Pías de San Fernando in Madrid is een gebouw die recentelijk herbestemd werd omdat voorheen geprobeerd werd de ruïnes van tijdens de Spaanse burgeroorlog (1936) om te vormen tot een tuingebied, maar uiteindelijk werden ze een toevluchtsoord voor de marginale bevolking. Uiteindelijk vond er een moderne rehabilitatie plaats, waarbij de ruïnes werden omgebouwd tot een bibliotheek en een bijbehorend centrum van de UNED. Deze renovatie begon in september 2001 en werd op 22 april 2004 ingehuldigd. Deze restauratie verbergt echter voor voorbijgangers het mooiste en meest interessante deel van wat overblijft van de Kerk van San Fernando.

Afb. 79, Links: Zijgevel van Las Escuelas Pías de San Fernando in Madrid met zichtbaar verwerkte fragmenten van het oorspronkelijk gebouw, geïntegreerd in een nieuwe uitbreiding voor de bibliotheek. Geraadpleegd op <https://www.flickr.com/photos/ruheca/43110868414>

Afb. 80, Rechts: José Ignacio Linazasoro, *imagensubliminal* (Miguel de Guzmán + Rocío Romero) · Centro Cultural Escuelas Pías de Lavapiés. (z.d.). Divisare. <https://divisare.com/projects/269678-jose-ignacio-linazasoro-imagensubliminal-miguel-de-guzman-rocio-romero-centro-cultural-escuelas-pias-de-lavapiés>



Het Nationale en Universiteitsbibliotheek in Ljubljana, Slovenië is het meesterwerk van de Sloveense architect Jože Plečnik. Het herbruikt fragmenten en archeologische bouwstenen van het voormalige, door een aardbeving vernietigd, paleis van Auersperg (het hertogelijk hof). Waar in het geval van St. Pauls Cathedral de feniks het symbool vormt voor de wederopbouw, gebruikt dit gebouw het mythologisch figuur van Pegasus in een dergelijke symboliek. Vanuit het aspect van materialisatie gebruiken ze baksteen in contrast met de historische en herbruikte natuursteen om oud en nieuw van elkaar te distantiëren of, hoe u het bekijkt, naar elkaar toe te brengen. Het doen als een Palazzo van de Medici in Firenze, robuust en met publieke functie.

Afb. 81: Architecture, H. (2020b, april 1). NUK: National and University Library - Hidden Architecture. Hidden Architecture. <https://hiddenarchitecture.net/nuk-national-and-university-library/>



Het Volkshuis op de Zavel in de naoorlogse periode Afbraak ter gedwongen modernisering van de stad



Afb. 82: Het stichtings- gedenkteken, door Victor Horta handig verwerkt in de zijgevel, op de hoek van de Duivenstraat en de Samaritanessen- straat (foto A.CL, Brussel).

Geraadpleegd in Celis, M. (1991) *Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen*. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23–35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Volkshuis op de Zavel

“He pointed to the portal and shouted to the crowd that the new socialist freedom of the workers and soldiers would enter through this gate. A little later, the Spartacus leader repeated the proclamation of the socialist republic from the balcony of the portal, emphasized that the old had been torn down and made the masses swear by the republic and the world revolution.”¹

Dit citaat van Meier (2020) gaat over de reeds vermelde Liebknecht portaal in Berlijn en dient als introductie tot de case van het Volkshuis, voor België mogelijks het meest fragiele voorbeeld van verloren erfgoed, omdat het zowel zijn ontstaan als afbraak te danken heeft aan de socialistische partij. De ontstaansreden van de tempel, een ideologie van een eerste instantie, doet de tempel op een tweede instantie neerhalen om een nieuwe tempel op diens plaats te laten herrijzen. Indien deze idealen niet overeenkomen vallen ze ten prooi van het andere ideaal zonder de inachtnaam dat ze een baken voor het denken zijn. Het volkshuis is evenzeer een dergelijke tempel voor het denken, toen in het bezit van en voor het gebruik door de sociale arbeiderspartij. Het verhaal van dit gebouw is de perfecte illustratie voor hoe een ideologie, in dit geval de gedwongen modernisering van de naoorlogse periode, leidt tot de afbraak van dergelijke architecturale meesterwerken.

Gebouwen zoals het Volkshuis staan testament voor het intellect, de religie, of wereldlijke opvattingen en, zoals we weten, erkennen we sinds de Franse Revolutie en de omwentelingen van de 19e eeuw een scheiding van kerk en staat. Een ideologie of instituut zoals de kerk mag geen directe invloed uitoefenen op de staat en dit zou, in theorie, andersom

zo vaak mogelijk het geval moeten zijn. Maar er zijn gevallen waar de staat, zijnde overheidsinstanties, daadwerkelijk dient op te treden. Op architecturaal niveau en in het concreet geval van het Volkshuis zou een politieke opvatting zoals dat van het socialisme, waaruit de arbeiderspartij en het volkshuis ontstaan zijn, geen invloed mogen uitoefenen op erfgoed, die in het beste geval onder een staatsrechtelijke regelgeving dient te vallen ongeacht van het feit dat dit geen eigendom van de staat betreft. In werkelijkheid heeft het eigendom van onroerend erfgoed voorrang op de morele rechten van een architect, kunstenaar of zijn erfgenamen op zijn werk.

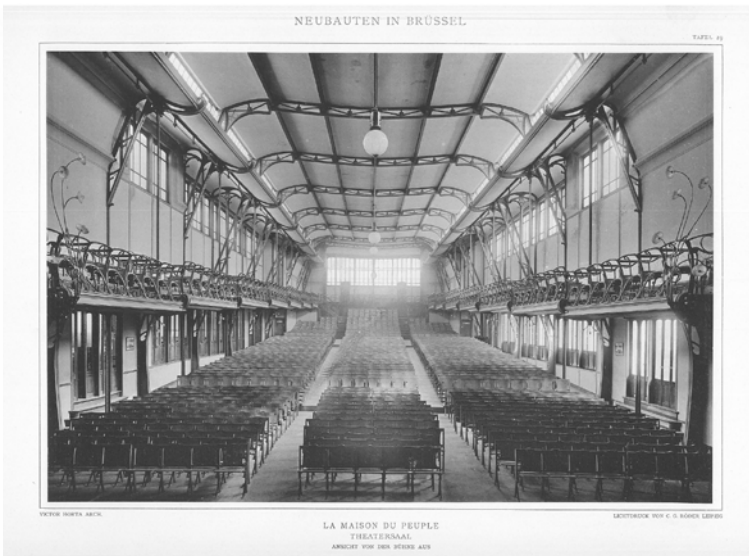
“Een paleis bouwen dat geen paleis zou zijn, maar ‘een huis’ waar licht en lucht de luxe zouden zijn, die in de krotwoningen van de arbeiders gemist werd.”² Dit is de doelstelling en belangrijkste programma voor het Volkshuis binnen het ontwerp door Victor Horta. Ondanks dat het een eervolle constructie was, verbonden met het volk en de publieke ruimte, is het ten prooi gevallen van afbraak en schroothandel wat ze onterecht, binnen de ideologie van de modernisering, onder het politiek antwoord van demontatie categoriseerden (wat immers de irrelevante hoop tot wederopbouw beklemtoonde). “Een uitzonderlijk monument, ongeëvenaard in de spontaniteit en dichtheid van zijn creatie, ontworpen en gebouwd door een van de grootste architecten aller tijden, werd opzettelijk vernietigd terwijl het bedoeld was om eeuwenlang te leven, waarbij de perfecte constructieve staat en extreme weerstand onomstotelijk werden bewezen op het moment van de sloop. Het verlies van dit werk zal nog absurder en dramatischer lijken als we de beslissende rol die het heeft gespeeld in de hedendaagse architectuur ten volle beseffen.”³



Afb. 83, Links: *Maison du Peuple of the P.O.B. (Belgian Workers Party) (destroyed, Brussels), exterior 3, collection Hortamuseum.* Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))

Afb. 84, Rechtsboven: *Salle de spectacle.* Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))

Afb. 85, Rechtsonder: *Salle à manger.* Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))



LA MAISON DU PEUPLE
THEATERSAAL
ARCHITECT VON JOSEF STUBBINS



LA MAISON DU PEUPLE
RESTAURANT
CONSTRUKTIONSDIREKTOR VON C. G. RÖDER, LEIPZIG

*...pourques’arrêtel’aveugle
fureur iconoclaste. Plus
jamais cela!*³

Om deze “wereldlijke kathedraal” te bouwen, moest Horta in slechts enkele maanden de moeilijkste technische problemen overwinnen. Hij aarzelde niet om gebruik te maken van de meest gedurfde architecturale en esthetische oplossingen. Het resultaat is een functioneel en ingenieus ontwerp dat blootliggende metalen structuren combineert met de sterkte van steen, “een werk ontworpen om de tijd te overwinnen, maar helaas niet de menselijke domheid: van het Volkshuis, afgebroken in 1964, niet door oorlog of een natuurramp, maar door de Belgen zelf”¹.

Eens de art-nouveau uit de mode was en de modernisering onder de noemer van *Brusselisatie* volop op gang was, was het te danken aan enkele individuen zoals Jean Delhay (stagair en collega-architect van Horta zelf) dat het oeuvre van de architect volledig van sloop gered werd. Vandaag genieten deze bouwwerken het statuut van UNESCO werelderfgoed maar zonder diens opvatting voor de waarde van het werk van zijn stagemeester, zou het volledig verloren gegaan zijn. Met verenigingen van architecten en stedenbouwkundigen en internationale experts voor erfgoed kwamen ze op tegen de sloop van het Volkshuis waardoor deze uiteindelijk als politiek compromis, ‘hypothetisch’ gedemonteerd werd:

“Voor een beschaafde natie is de opzettelijke vernietiging van Horta’s Maison du Peuple, een meesterwerk van universele architectuur, een ernstige vergissing. Het vond plaats op een moment dat, in België net als elders, maar misschien meer dan elders, het geloof in de natie van de voortdurende vooruitgang een tijdlang werd verward, in de nieuwgevonden welvaart van de naoorlogse periode, met een nouveau riche-model dat Brussel in een klein Manhattan wilde veranderen: wat de

ene verlichte generatie met briljant enthousiasme creëerde, werd door de andere tenietgedaan tot bijna algemene onverschilligheid en verbijstering van het grote publiek, de media en de politieke klasse. Maar laten we geen censuur bedrijven. We zijn allemaal schuldig aan een grote minachting voor de eerste van alle kunsten. En terwijl sommigen het Huis van het Volk verwoestten, bouwden anderen er nooit een.”³

Marc Saugey, voorzitter van de Federatie van Zwitserse Architecten (afdeling Genève) zei: “Het Maison du Peuple heeft een belangrijke rol gespeeld bij het op gang brengen van de hedendaagse architectuurbeweging. Dit werk behoort tot het artistieke erfgoed van de wereld op dezelfde manier als de zogenaamde oude gebouwen, of het nu gaat om Luxor, Griekenland, Mexico, Europa, enz.”

Professor en directeur L. Hilbersheimer van het Illinois Institute of Technology in Chicago zei: “... nu vernemen we dat het maison du peuple in horta hetzelfde lot beschoren zal zijn omdat sommige mensen denken dat het niet zo functioneel is als een nieuw gebouw. Niemand zou het prachtige stadhuis van Brussel of de gebouwen eromheen durven slopen onder het voorwendsel dat nieuwe gebouwen hun doel beter zouden dienen. Naast materiële waarden zijn er ook spirituele waarden die we respecteren en bewonderen en die we daarom beschermen. Hetzelfde geldt voor het Huis van het Volk van Horta. Zoals alle middeleeuwse gebouwen is het een document van zijn tijd en moet het koste wat het kost bewaard worden. Er zijn niet veel gebouwen uit deze periode die zo waardevol zijn en dit gebouw zou beschermd moeten worden als nationaal monument. Materiële waarden kunnen worden vervangen; spirituele nooit.”

De opinie van de erfgoedexperts was internationaal en unaniem maar op hetzelfde moment die van de architecten gevarieerd. Deze appreciatie en oproep tot preservatie neemt uiteraard geen rekening met eigendom. Het ontstaan van erfgoedreggeving zou het vandaag weerhouden hiervan maar in 1964 was

het gebouw bezit van de Socialistische partij, niet geklasseerd binnen de monumentenwet wegens het statuut ervan als industrieel erfgoed en dus rijp voor sloop indien voor de eigenaar en huidige gebruiker het gebouw onvoldoende dienst deed (wat uiteraard wel het geval was). Vastgoed op een felbegeerde plaats als die op de Zavel, waar het Volkshuis gevestigd was op de pleinvormige intersectie van de Joseph Stevensstraat en Duivenstraat, brengt dergelijke gebouwen immers altijd in gevaar. Zoals gewoonlijk wordt het een kwestie van geld, eigendom en in combinatie hiervan een dergelijke ideologie van *Brusselisatie* en gedwongen modernisering die de genadeklap uitdeelt wat uiteindelijk leidt tot afbraak. Volgens de andere kant van de opinie zou een restauratie van het gebouw te duur geweest zijn of de prioriteit lag er niet naar.

Siegfried Giedion (1941) vond dat het gebouw niet alleen een bepaald land toebehoort maar ook bezit is van de wereld. In zijn ‘Space, Time and Architecture’ vermeldde hij dat de gebogen gevel van glas en staal van het Volkshuis één van de meest perfecte van ons tijdperk is en dat het Volkshuis relevant is vanuit een modernistisch-historische benadering waarbij het gebouw een belangrijke overgangperiode vormt naar de moderne architectuur.

In het hoofdstuk ‘Le Sort de la Maison du Peuple’ reflecteren Delhay en Dierkens-Aubry (1987) op de vraag of het gebouw voor iets anders gebruikt had kunnen worden? De rijke verweving van volumes in het Volkshuis bood mogelijkheden voor veelzijdig gebruik, zoals een cultureel centrum of een museum voor moderne kunst. De vele zalen van verschillende grootte vermeden het monotone gevoel dat vaak in de typische musea uit die tijd heerst. Voor een dergelijke herbestemming zou echter een grondige renovatie nodig zijn geweest. Dit omvatte het verwijderen van onhandige toevoegingen, het slopen van het betonnen gebouw op de binnenplaats, het omvormen van de binnenplaats tot een tuin en het onteigenen van sloppenwijken om het administratieve gedeelte te bouwen.. Brussel zou op die manier tegen een minimale

kostprijs een museum in de Kunstwijk krijgen, wat op zich al een uitzonderlijk kunstwerk was. Daarom moet de dringende noodzaak benadrukt worden voor onafhankelijke kunstenaars en specialisten om een inventaris op te maken van de kunstwerken in ons land, die als immaterieel erfgoed geïnterpreteerd moeten worden beschouwd, en om hun toekomstige status te bepalen. Alleen zo kunnen we voorkomen dat er een steeds grotere intellectuele kloof ontstaat tussen de nieuwe generaties en hun culturele verleden. Zoals Horta waarschijnlijk zou hebben benadrukt: “A moins que, par l’énorme détour de la conversion des goûts artistiques et publics, l’oeuvre ayant résisté à la démolition, prenne le caractère de permanence et de conservation définitive” Helaas kwam deze transformatie te laat voor het Volkshuis.³

Wel blijft er de vraag wat er moet gebeuren met de laatste overblijfselen van het Maison du Peuple. En vanaf hier treden we in het onderwerp van het nut van Spolia. De meeste delen zijn voorgoed verdwenen, eerst naar Tervuren en later naar Jette, waar ze in 1981 terecht kwamen. In 1983 werd een groot deel als schroot verkocht door een oplichter. Er is echter nog wat ijzerwerk en veel gebeeldhouwde stukken over die nu in Antwerpen herbestemd zijn, museale bestemmingen gevonden hebben of nog altijd in loods en verstoep liggen. Een definitieve oplossing voor deze laatste overblijfselen, zodat ze behouden blijven, is nooit gevonden waarbij ze allemaal terug in hetzelfde ensemble geïntegreerd worden.

We dienen ons wel nog in de leer van Horta zelf te vinden. Door zijn mémoires is geweten dat Horta zich afkeerde van het eclecticisme van zijn tijd en het versmelten van historische stijlen. Het is daarom dat hij opteerde voor een nieuwe stijl, dewelke de benaming van art nouveau gekregen heeft (iets wat voor hem onbekend was). Sterker nog, hij keerde zich af van de gewoonte van het kopiëren in de architectuur maar ook de kunstgeschiedenis. Een volledige reconstructie vanaf nul zou voor hem buiten de kwestie zijn. Het zou immers de waarheid in de weg staan. Hoe zou dan deze oude fragmenten versmolten kunnen worden in een nieuw ensemble?

ornamenteel oeuvre. Wat ze hierin vergeten is dat dit organisch aspect naadloos is waar elk materiaal, van baksteen of blauwe hardsteen tot staal of glas, verbonden is tot een licht geheel. De integriteit hiervan berust op het feit dat het gebouw flexibel geconcipieerd is en dat het diverse programma's kan huisvesten. De minste aanpassing aan dit ensemble ontroofd het gebouw van deze naadloosheid. Een toepassing van Spolia, net zoals reconstructie, met doel om het ensemblegevoel te herstellen zou vrijwel onmogelijk zijn omdat de fragmentatie of versnippering zich zodanig heeft gemanifesteerd dat het bijna onherstelbaar is. Het eerstvolgende dat hierop antwoord biedt, is de evocatie van het oude door middel van de oude fragmenten in contrast met het nieuwe, zonder doel om deze naadloosheid te herstellen. Deze toepassingen zullen na het verder verloop van de afbraak, besproken worden.

Delhaye en Dierkens-Aubry (1987) melden dat het gebouw voor zijn sloop reeds enkele wijzigingen ondergaan had: “...een reeks ongelukkige verbouwingen, waarvan de eerste dateert uit 1912, had het specifieke maar subtiele karakter van het gebouw ingrijpend veranderd.”

De glas-in-loodramen boven de hoofdtrap werden vernietigd en vervangen door koperen platen. Veel kantoren op de tweede verdieping kregen valse plafonds. In de grote zaal werd het podium vergroot, waarbij het gordijn 5,15 meter naar voren werd verplaatst, wat 291 zitplaatsen deed verdwijnen en vervallen kantoren achter de scheidingswand ontstonden. Installaties voor verwarming, elektriciteit en loodgieterswerk werden rommelig aangepast, met leidingen die door het gebouw slingerden. Na de Tweede Wereldoorlog werden de gevels bedekt met crèmekleurige verf. De winkels werden veranderd en gesloopt. Ondanks geruchten over verval, had het gebouw door de overheid gered en hersteld kunnen worden als een eerbetoon aan Horta's genialiteit.³

In haar essay ‘Het proces rondom de afbraak van het Maison du Peuple in Brussel’ verkent Lucia van der Horst (2011) de redenen waarom er uiteindelijk toch voor afbraak is gekozen. De vele aanpassingen hebben het gebouw onherkenbaar gemaakt; het is nu een lege schil. Functioneel gezien voldoet het niet meer aan de eisen van de Belgische Socialistische Partij van de jaren '60 en de constructie wordt als zwak beschouwd, met hoge onderhoudskosten als gevolg. De oude indeling is onpraktisch voor modern gebruik. Het belangrijkste argument is echter esthetisch: het gebouw wordt niet langer als mooi ervaren. Als de esthetische waarde erkend werd, zou er meer moeite gedaan zijn om het te behouden. Socialistisch politicus Camille Huysmans noemt het zelfs “een erbarmelijke constructie”.⁴

In ‘Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen.’ analyseert Marcel M. Celis (1991) het verloop van de afbraak tot de afloop en uiteindelijke bestemming van de fragmenten van het Volkshuis. Dit uitzonderlijk verhaal over de verplaatsing van de bouwfragmenten van een erfgoedstuk, uiterst van belang voor onze Belgische architectuurgeschiedenis, zal hierna gefragmenteerd besproken worden binnen de relevantie van de thesis. De schrijver raadt de lezer echter aan om de zojuist vermelde bron te hernemen voor een correcte opeenvolging van de feiten. Een poging om geïnteresseerden te vinden om een onderkomen te bezorgen voor de te demonteren gedeelten van het Volkshuis en middelen om de operatie te bekostigen bleek moeilijk. Intussen nadert de aanvangsdatum van de slopingswerken met rasse schreden (...) een gedetailleerde raming van de kosten verbonden aan de beoogde recuperatie van enkele architecturale ensembles van het Volkshuis en van fragmenten bestemd voor diverse musea, te zamen 2.982.000 frank, vergoeding van de sloper, demontage, transport, berging en toezicht op de werken inbegrepen. Nog moet met lede ogen aanzien worden hoe begin mei met de afbraak van het bouwwerk wordt gestart. (...) De spectaculaire maar omslachtige ontmanteling van het reusachtige Volkshuis zal pas beeindigd worden op 24 februari 1966.”⁵

Meerdere voorstellen passeren waarvan geen enkele effectief uitvoering vindt. De fragmenten komen terecht in een open loods in Tervuren waar ze 10 jaar zouden liggen na sloop van Horta's Volkshuis. “De sloping van Horta's Volkshuis is nu 10 jaar oud, zonder enig verder perspectief op een bevredigende eindbestemming voor de in Tervuren door onkruid en zaailingen overwoekerde brokstukken.”⁵

In het najaar van 1978 nam een nieuw initiatief vorm aan. Op 15 december verzocht Michel Parent, Schepen voor Cultuur van Jette en voorzitter van de vzw Pavilion Horta-Parc Regional Roi Baudouin, een subsidie voor de studiekosten van de heropbouw van het Volkshuis in dit park. Pas in mei 1982 resulteerden vergaderingen, plaatsbezoeken en cijferwerk in een voorontwerp: een cultureel en sportcentrum met hergebruik van de grote feestzaal, het café, de Matteotizaal en enkele elementen van de ingangshal en voorgevel. Deze bestemming bleek echter onmogelijk te zijn naarmate ophef ontstond over de Franse Gemeenschap die op deze manier het erfgoed toe-eiste voor een nieuwe herbestemming tot een cultureel centrum. Ondertussen liggen de brokstukken en opgestapelde bouwmaterialen nog in deze loods in Tervuren.

“De onmogelijkheid om de zowat 130 ton in Tervuren opgestapelde bouwmaterialen te verzetten, te identificeren en op te meten, (...) zetten inderdaad een nieuwe domper op de kortstondige vreugde. (...) Op 4 mei 1981 maakt Vice-eerste Minister José Desmaretz zijn collega Staatssecretaris voor de Vlaamse Gemeenschap Rika De Backer-Van Ocken attent op de dringende aard van een beslissing terzake. Op zijn voorstel om alle bouwelementen over te brengen naar een terrein in Jette “en attendant que les éléments puissent être utilisés pour la reconstruction d’un Centre Culturel et Sportif dans le parc régional roi Baudouin” (...) geeft ze bij schrijven van 15 mei te kennen (...) om een bevredigender oplossing te willen verzoeken.”⁵

Deze verplaatsing van de fragmenten van Tervuren naar Jette zou echter desastreus blijken voor het erfgoed van het Volkshuis. Niet alleen liggen de

brokstukken hier 7 jaar lang op een weide waar ze volledig zullen roesten en eroderen, maar ze werden als schroot verkocht. Op woensdag 13 juli 1983 stond de zomerpers onverwachts vol met schokkend nieuws: “De versierde metalen onderdelen van het Volkshuis verkocht voor 2,50 F per kilo!” Dit gebeurde kort nadat de politie van Jette op 5 juli vrachtvoerders had betrapt die, met koopcontract in de hand, de metalen bouwonderdelen van het Volkshuis aan het inladen waren.⁵

Het zou pas na 18 jaar van deze “aanslepende lijdensweg van het Volkshuis” zijn dat er een concrete oplossing gevonden wordt in een nieuwe onverwachte wending waar een akkoord gevonden wordt om voor de Stad Gent binnen de industrieel-archeologische tentoonstelling ‘Vrij gedacht in ijzer’ fragmenten van het Volkshuis als blikvanger op het Sint-Pietersplein bestemd zouden zijn.

Gestimuleerd door het succes van deze tentoonstelling, blijkt het Museum voor Industriële Archeologie en Textiel (Het M.I.A.T. als voorloper op het Industriemuseum van Gent) geïnteresseerd in de industrieel-archeologische brokstukken van het Volkshuis. De spoed wordt verder veroorzaakt wanneer bericht wordt dat de derde de fase van het Koning Boudewijnpark te Jette aan uitvoering toe is en dat de opstapeling van de fragmenten van het Volkshuis de aanleg daarvan zou verhinderen. Uiteindelijk zou voor het M.I.A.T. het metaal-, steen- en houtwerk afkomstig van de grote spektakelzaal, de zaal Matteoti, de cafézaal en de concave verplaatst worden naar de Stad Gent. Reeds verworven delen van het gebouw bleven echter in Brussel zoals, onder andere, delen van de grote stenen trap in Sint-Gillis. Andere delen die een gedeeltelijke of gehele reconstructie van de trapaanzet van de dubbele trap van de grote hal mogelijk maken, alsook de bovenste sluitsteen, voorzien van het merkteken H 82, werden voorbehouden voor het Musée des Archives d'Architecture Moderne. Concreet kwamen kleinere stukken terecht in de vroegere woning van Victor Horta of het huidige Hortamuseum, andere stukken in de kelders van het gemeentehuis van Sint-Gillis

en de Rijksbasisschool van Jette. Vanwege tijdsdruk begon de N.V. Gebroeders Vandekerckhove uit Ingelmunster in november 1987 met het transport naar de voormalige textielfabriek De Porre in Gentbrugge. Het was echter pas op 18 augustus 1988, na onderbrekingen, dat ir. J. De Poorter, namens de aannemer, kon aankondigen dat het transport van de natuurstenen en metalen gebinten van het Volkshuis van Horta was voltooid.:

“Opgejaagd door oprukkende bulldozers bleek het Socialistisch Volkshuis uiteindelijk nog goed voor 12 vrachtwagens metalen elementen en 27 containers bouwstenen, kostprijs een goed miljoen frank, ten laste van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. (...) In Gent daarentegen, wordt duidelijk dat de omvang van de vracht grondig werd onderschat: bovendien wordt elke beslissing over de definitieve inplanting van het M.I.A.T. alsmear verder uitgesteld. Pas in 1990 lijkt de heroprichting van een gedeelte van het Volkshuis in het kader van het tweejaarlijkse Flanders Technology International, mede dank zij de mogelijkheid tot sponsering, een eerste ernstige stap te zullen vormen in de revalorisatie van Victor Horta’s meesterwerk. Drie bijkomende volle containers zullen begin maart 1991 nog her en der in het Brusselse verspreide stukken afvoeren naar de assemblagewerf in ... Ingelmunster. Het zoveelste oponthoud van een onvoorspelbare, veel te lange reis.”

Uiteindelijk zouden de stenen details van het Volkshuis nog vermalen worden en de overgebleven fragmenten zijn samengevoegd op een zogenaamde Hortalijn in de wijkpark van de Porre (Afbeelding).

Hoewel het Hotel Aubecq eenzelfde ongunstig lot toebedeeld werd van afbraak werd dit erfgoed, omwille van zijn kleinere schaal en zijn uitmuntende, vrijwel perfectie benaderende gevelcompositie wel deels gespaard van een dergelijk verhaal van versnippering van de bouwfragmenten. “In de loop van de decennia zullen de stenen van het ene pakhuis naar het andere worden gesleept, om niet te zeggen van de ene woestenij naar de andere. Reconstructie-

of tentoonstellingsprojecten zullen elkaar opvolgen, zonder ooit tot bloei te komen.”⁶

In 2011, in functie van de erfgoeddagen, werd de gevel volledig in een hangaar aan de François Navezstraat in Schaarbeek gemonteerd na jaren in opslag gelegen te hebben, te danken door hun correcte demontatie en nummering van de fragmenten. Het lot sindsdien spreekt echter weer van een twijfel wekkende situatie.

“En sindsdien niets meer. Al tien jaar kwijnt de gevel weg in dit door daklozen gekraakte pakhuis waarvan het dak is doorboord. Het enige wat je hoeft te doen is door het gat in het midden van de deur met hangslot te kijken om te beseffen dat de stenen, ondersteboven, niet langer blauw of roze zijn, maar bedekt met groen mos. Afgelopen oktober kon architect en medeoprichter van Sint-Lukasarchief (het archief van het Brussels architectonisch erfgoed) Jos Vandenbreeden toevallig de site bezoeken. Hij geeft commentaar op de foto’s die hij maakte: “Al deze stenen werden in elkaar gezet en op houten steunen geplaatst, ze vielen. Hier woonden daklozen, ze gebruikten de stenen als stoelen of banken. Er is zeker schade. Het is triest.” Om de omvang van het afval te meten, detailleert de architect de rijkdom van de gevel: “Elke steen is anders, geen twee zijn hetzelfde. Voor elk van hen maakte Victor Horta gipsmodellen voor steengroeven en steenhouwers. Het is een enorme klus. Sommige stenen zijn granieten sculpturen, andere zijn gemaakt van blauwe steen.”⁶

Maar om terug te koppelen tot het Volkshuis: toch is er een volwaardige poging geweest om de fragmenten opnieuw te integreren in een volledig nieuw ensemble. In ‘Een “Evocatie” van de Feestzaal uit het voormalig Volkshuis te Brussel’ maakt Slock (1991) hier een beschrijving van. Het gaat hier over het voorstel van het Business Center in functie van de Flanders Technology International expo in Gent waarbij een evocatie gemaakt werd van het volkshuis door middel van de spanten van de oorspronkelijke feestzaal: “Contradictorisch

genoeg werden de restanten van het socialistisch Volkshuis ter aarde besteld met de vrome hoop op de verrijzenis. Eens zou het complex worden heropgebouwd. Jammer genoeg is het de realiteit dat alles wederkeert tot stof. Vele metalen elementen welke zich bevonden op het open “kerkhof” van Jette, een waar paradijs voor schroothandelaars en souvenirjagers, verdwenen als het ware in het niet. (...) Reconstructie zal nooit meer mogelijk zijn omdat het complex een zeer typische inplanting had. Het geheel was genesteld binnen de stadsstructuur, ingekapseld en afgelijnd door grillige perceelsgrenzen. Daarenboven lag het gebouw op een hellend terrein in de Stevensstraat, tussen de Zavel en de Kapellekerk.”⁷

Elke twee jaar vond de beurs Flanders Technology International plaats. De editie van 1989 ging niet onopgemerkt voorbij. Er werd een succesvolle stand opgezet gewijd aan ons industrieel erfgoed. De industriële revolutie en haar architecturale nalatenschap werden belicht als de basis van ons hedendaagse bestaan. Begin 1990 kreeg architect Walter J. Slock van Edgard Goedleven, Inspecteur-Generaal van het Bestuur Monumenten en Landschappen, de opdracht om een ontwerp te maken voor het Volkshuis te Brussel. Het thema voor de F.T.I.-stand van 1991 was direct gericht op de evocatie van de voormalige feestzaal van Horta’s Volkshuis:

“Waarom een evocatie en geen reconstructie? Reconstructie is onmogelijk en zou de waarheid geweld aandoen. Niet alle elementen zijn immers nog beschikbaar, bruikbaar en/of bouwfysisch betrouwbaar. Bovendien was de feestzaal — met een lengte van ongeveer 50 m en een breedte van 18 m — gesitueerd op de bovenste verdieping van het voormalige Volkshuis. Deze enorme afmetingen zouden op zichzelf geen beletsel mogen betekenen voor een volledige reconstructie, doch hiervoor ontbreken er te veel elementen, alsook de gehele infrastructuur, zoals onder meer het podium met de bijhorende kleedkamers en sanitaire blokken. Daarnaast zijn er tal van waardevolle en bruikbare resterende bouwonderdelen uit het vroegere

complex welke, mits goede integratie, kunnen bijdragen tot het creëren van een globale sfeer.”⁷

Slock (1991) verwachtte dat deze activiteiten konden beschouwd worden als voorbereidende restauratiewerkzaamheden. Volgens hem konden deze leiden tot het herstel van verschillende waardevolle elementen die passen binnen het bredere kader van industriële archeologie. Deze aanpak bood tegelijkertijd ruime mogelijkheden voor de integratie van de oorspronkelijke bouwonderdelen, waardoor het behoud ervan wordt gewaarborgd. Helaas is een totale aanpak, met de reïntegratie van alle oorspronkelijke bouwelementen, niet mogelijk op Flanders Expo.

“Geen nood! Na F.T.I. 1991 zal de constructie opnieuw gedemonteerd en overgebracht worden naar een vaste bouwplaats te Gent, alwaar de definitieve opbouw kan beginnen met een maximum aan recupereerbaar materiaal uit het vroegere Volkshuis van architect Victor Horta; maar zoals het gewoonlijk gaat bij een lang stripverhaal eindigt deze episode met de woorden “wordt vervolgd!”.”⁷

Het vervolg was dat er geen nieuwe montatie plaats ging vinden, hetgeen tot het vraagstuk leidde waartoe de gerestaureerde spanten bestemd moesten worden. Uiteindelijk vinden ze vandaag hun laatste ‘verblijf’ in de Horta Grand Café in Antwerpen (merk hier de keuze voor de etymologie van *verblijven* op) Verblijven is iets temporeel of tijdsafhankelijk en, hoewel het onwaarschijnlijk is dat de spanten een andere bestemming zullen vinden, zijn ze op een louter esthetische manier geïntegreerd in het gebouwensemble en maken ze geen deel uit van de draagstructuur. Zeker in het geval van de spanten van de oude feestzaal, bevinden deze zich op de verdieping in een overkoepelde constructie voor een flexibele zaal voor diverse evenementen en zijn ze geel geverfd. Ook in de benedenverdieping zijn de spanten van de koffiezaal herbruikt. Hier is eveneens het entree van het pand waarna men een trap kan afdalen en van onderaf de spanten kan aanschouwen. De proportie en ervaring van de

onafhankelijke spanten komen echter op geen enkele manier overeen met die van de originele bestemming, daar waar de Business-Center wel rekening mee had genomen.

In het geval van dit Business Center ging het immers nog altijd niet over ‘het’ Volkshuis mits slechts één ruimte van het voormalig gebouw betrokken werd. Het was een gedeeltelijk evocatie die, hoewel het rekening nam van wat het volkshuis ooit was in tegenstelling tot de bestemming in Antwerpen, geen uitspraak deed over het ensemble op gebouwniveau maar slechts op niveau van één specifieke ruimte, evenzeer als in het geval van Antwerpen. De contextafhankelijkheid die in de tekst evenzeer wordt aangegeven illustreert de onmogelijkheid hier ook van en spreekt zich uit over een dergelijke evocatie, waarover deze thesis spreekt, enkel kan gebeuren indien het op het oorspronkelijk perceel van het voormalig gebouw bevindt. Een gedeeltelijke evocatie lost de versnippering niet op maar accentueert deze alleen. Toegegeven dat een reconstructie de waarheid in verlegenheid brengt, ga ik hierna in op de mogelijkheden die er op de oorspronkelijke site zijn, hoe onwaarschijnlijk die uitvoerbaarheid ook zou zijn.

Niet ongelijk de *Lichtarchitektur* zou het Volkshuis vanaf de straat en met zicht op diens gevelcompositie overkomen als een verlichte structuur waarbij de belangrijkste dragers van het programma, zijnde de koffiehuisen en feestzalen, als een continue ballustrade zouden verlichten en het zicht opeisen. In ‘Wilt gij het het Volkshuis van Brussel leren kennen’ merkt Vandenbreeden (1991) dit aspect van het gebouw op: “De gevel, die bijna volledig uit glasoppervlakten bestond, kon zich “feestelijk” tooien: ‘s avonds, met interieurverlichting, straalde hij het licht naar het plein toe (...). Het gebouw, getooid met vlaggen en wimpels, waarvoor speciale masten werden voorzien, kon samen met het aanwezige volk omgetoverd worden tot één grandioos feestpaleis, een nieuwsoortig paleis uit staal en glas. (...) Horta’s architectuur is duidelijk op die vorm van symbiose gesteund.”⁸

Dit programma was divers (multi of mixed use) en zou een programmatorische insteek voor vandaag kunnen zijn. Vandaag herkennen we de evoluties die ondergaan zijn uit de vorige eeuw. Een verlies aan ambachten uit de Vlaamse stadscentra is alomtegenwoordig door een verhuis van winkelcentra naar de periferie van de stad, met diverse merkketens die als business-model de prijs van de ambachten de kop in drukken en daarom de voorkeur genieten, stedenbouwkundig ingepland in functie van de auto en gemakkelijk vervoer. De steden waar de winkels dan wel in het centrum gelegen zijn, lopen overvol door de massa die het verkiest in een historisch stadsbeeld te winkelen. Het probleem resteert echter dat de ambachten moeten eraan inboeten. Een aanpassing aan het patrimonium was echter wel plausibel:

“Dat de Belgische Socialistische Partij haar hoofdkwartier moet uitbreiden, vooral om plaats te maken voor winkels en opslagplaatsen, is logisch; dat ze een groep huizen naast het Volkshuis heeft gekocht en ze wil afbreken om er nieuwe kantoren te bouwen, is aannemelijk. Maar het is absurd om te beweren dat het toekomstige architecturale complex niet harmonieert met het werk van Horta, dat daarom afgebroken moet worden. Het is een stelling zonder enige kritische basis, die leidt tot een artistieke misdaad en een daad van morele zelfabsorptie van de arbeidersbeweging.”³

Het model van wat het Volkshuis ooit was wordt daarom terug interessant in dit huidig perspectief: vooreerst een plek waar de sociale arbeiderspartij massaal kon samenkomen en vergaderen maar belangrijker een plek voor het volk, waar men kon kijken naar optredens, tentoonstellingen, waar ze simpelweg konden socialiseren wat aangevuld of voorzien werd door de ambachten. “Vóór de Eerste Wereldoorlog beschikte zij over drie bakkerijen, een kolenmagazijn, een magazijn van gemaakte klederen en ellewaren, vijf beenhouwerijen, zeven Volkshulzen, een middenmagazijn voor kruidenierswaren en 28 bijhuizen. Zij verkochten het beste, het goedkoopste en het profijtelijkste

brood. Het smakelijk, gezond en krachtig vleesch van allereerste keuze” werd in de modelbeenhouwerijen van eerste orde te koop aangeboden. (...) De koffiehuisen van het Volkshuis verkochten geen sterke dranken, maar wel uitmuntende bieren en goede wijnen. De wijnen werden door het Volkshuis gewaarborgd als zijnde natuurlijk en vervaardigd wet druivensap, niet geklaard bij middel van pleister en vrij van versnijding of vermenging. Al de koffiehuisen bezaten eene groote feestzaal voor de vergaderingen, toneelopvoeringen en cinemavertooningen. De kolendienst leverde tweemaalperweekaanhuisdebesteBelgischekolen.”⁸

Vandenbreeden (1991) beschrijft hier een waar huis voor het volk met een divers programma. Dat de socialistische partij zich noodgedwongen voelde te moderniseren, in tegenspraak ten opzichte van de verlangens van het volk, heeft ertoe geleid dat het gebouw tot sloop gedoemd werd en er nu op de Heizel ter vervanging een betonnen kantoorblok gevestigd is.

Het is ook juist dit aspect van het gebouw, namelijk dat het diverse programma kon huisvesten van feest -en vergaderzalen voor een coöperatieve organisatie tot winkels en bakkerijen, dat het gedoemd heeft. Het viel niet onder een monumentenwet omdat het ook een industrieel gebouw betreft door dit programma.⁴

Het model van kantoorgebouwen kan vandaag evenzeer betwist worden waar een voorkeur voor flexibele kantoormodellen (te huren op bepaalde dagen in de week) juist interessanter kan zijn zodat Brussel ook terug een belevingsstad met ambachtelijke zaken en kleinhandel kan worden met een respect voor zijn geschiedenis en erfgoed. Hiermee ontstaat er, om de vraag toe te komen en het volume te compenseren dat bij dergelijke afbraak van kantoorgebouwen verloren gaat, een architecturaal en stedenbouwkundig potentieel die ingevuld kan worden met te ontwerpenduurzame hybridemodellen als alternatief voor deze kantoorgebouwen. Dit idee kan dan verder versterkt

worden door het concept van het woonwerkhuis wat, zo blijkt uit de coronacrisis, effectief potentieel heeft en waar vraag voor is.

(1) Meier, H. (2020b). *Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*. Jovis Verlag. p. 38

(2) Horta V., *Mémoires*, op. cit., p. 48.

(3) Delhay, J., & Dierkens-Aubry, F. (1987). *La Maison du Peuple de Victor Horta*. Atelier Vokaer.

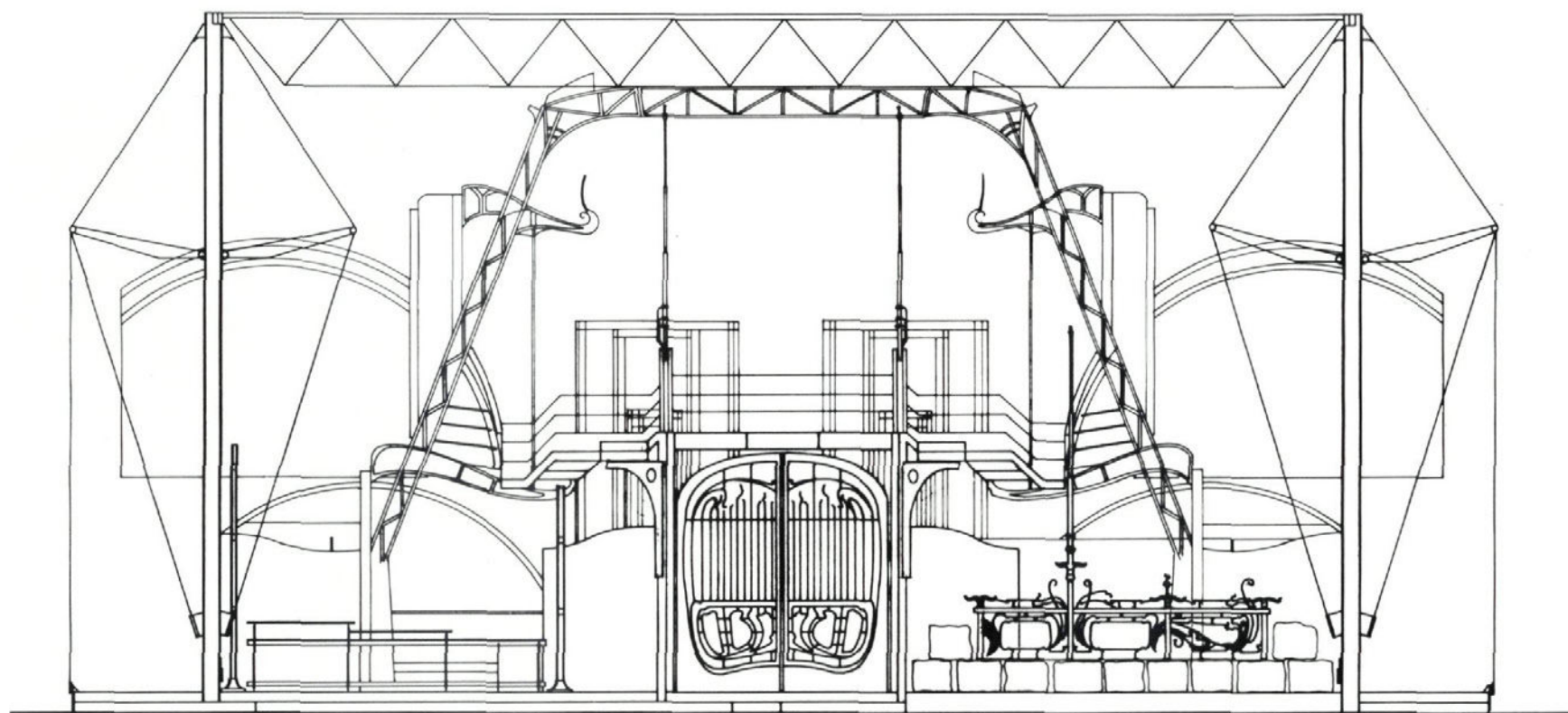
(4) van der Horst, L. (2011) *Het proces rondom de afbraak van Maison du Peuple in Brussel*

(5) Celis, M. (1991) *Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen*. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23–35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

(6) Boulet, B., & Boulet, B. (2021, 22 juni). *Les restes de l'hôtel Aubecq (Victor Horta) vont déménager et être nettoyés, mais pas encore remontés ni exposés*. RTBF. <https://www.rtbf.be/article/les-restes-de-l-hotel-aubecq-victor-horta-vont-demenager-et-etre-nettoyés-mais-pas-encore-remontés-ni-exposés-10788957>

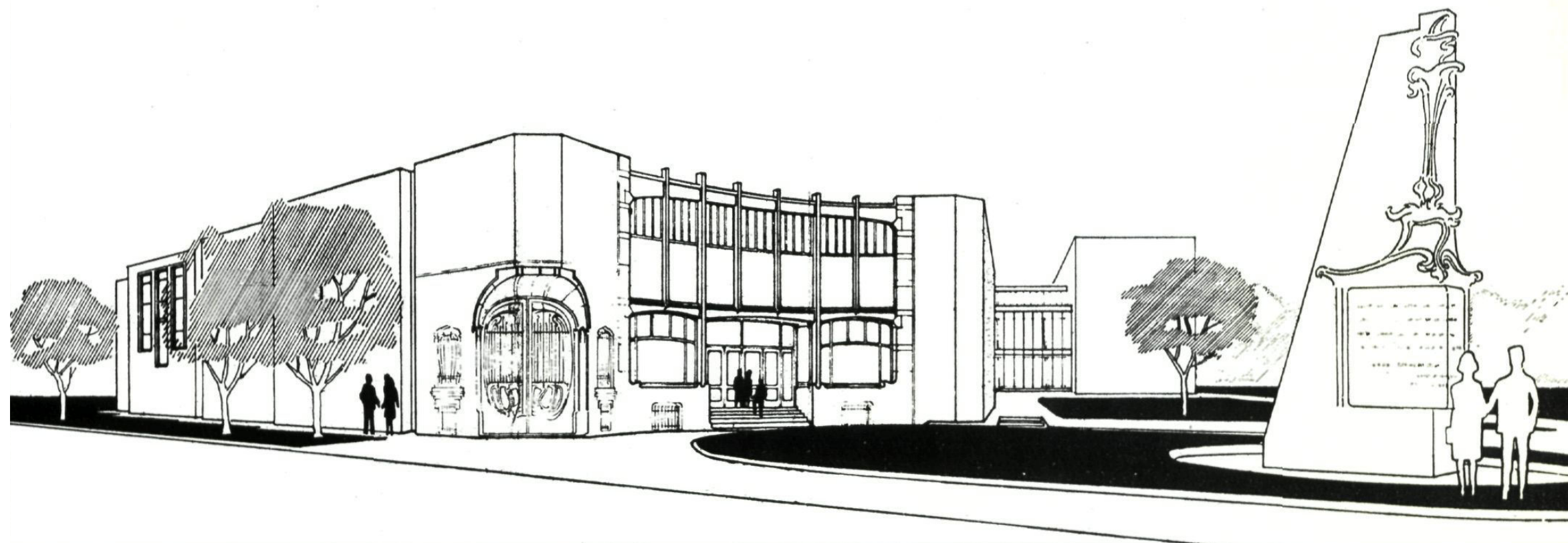
(7) Slock, W. (1991). *Een “Evocatie” van de Feestzaal uit het voormalig Volkshuis te Brussel*. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 36–43. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

(8) Vandenbreeden, J. (1991). *“Wilt gij het Volkshuis van Brussel leren kennen?”* M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 16–22. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>



Afb. 86, Linksboven: Paviljoen op de Flanders Technology International met hergebruik van de originele spanten van de feestzaal van het Volkshuis van Victor Horta. Geraadpleegd in Slock, W. (1991). Een "Evocatie" van de Feestzaal uit het voormalig Volkshuis te Brussel. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 36-43. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Afb. 87, Rechts: Het stichtingsgedenkteken van het Volkshuis van Victor Horta vormt een sculpturale gedenking voor de herbestemming met andere fragmenten van het Volkshuis tot een cultureel sportcentrum in het Koning-Boudewijnpark, Jette. Geraadpleegd in Celis, M. (1991) Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23-35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>





Op de grens tussen schroothandel, recyclage en volwaardig hergebruik zit Marcel Raymaekers met zijn archiefloze Queen of the South, tot 17 maart 2024 opgenomen als expo door Rotor en de UGent binnen het Vlaams Architectuurinstituut omwille van zijn bijdrage als pionier van circulaire architectuur.

Afb. 88: Guilliana. (2024, 18 januari). *Ad hoc Baroque, Marcel Raymaekers' Salvage Architecture in Postwar Belgium*. Arne Vande Capelle, Stijn Colon, Lionel Devlieger & James Westcott. C.I.I.III.IV.A. <https://civa.brussels/nl/expo-events/ad-hoc-baroque-marcel-raymaekers-salvage-architecture-postwar-belgium>

Het is een voorbeeld waarop de thesis enige kritiek wilt uiten. De individuele elementen of fragmenten eisen telkens veel aandacht op waaruit een eclectisch gebouw resulteert en waardoor het ensemble uiteindelijk niet zichtbaar is. De geledingen voelen niet harmonieus, zelfs willekeurig, aan. De oorsprong en samenhang van de fragmenten zijn eveneens onduidelijk. Zijn deze onafhankelijk van elkaar of behoorden ze tot eenzelfde architectuur?

Alhoewel het hergebruik van deze fragmenten nog altijd waardig is om aan te halen in deze thesis, wijkt de uitvoering van de aangehaalde aspecten binnen deze thesis af.



Bestemming van de laatste restanten van de blauwe hardstenen fragmenten van het Vokshuis van Victor Horta op de Hortalin in het wijkpark De Porre in Gent: als kunstige installatie en informele zitplaatsen op de plek waar ze in een loods opgeslagen werden eens ze aan het huidige Industriemuseum (vroeger MIAT, Museum over Industrie, Arbeid en Textiel) van Gent ovegedragen waren.

Afb. 89: *De Hortalin in wijkpark De Porre in Gent*. Foto van de auteur



De voedselhallen 'Les Halles' in Parijs (architect Victor Baltard), die Emile Zola beschreef als "de buik van Parijs", werd in 1970 volledig afgebroken waardoor Parijs ineens geen versmarkt meer had. Dit omdat de groeiende aanstroom van vrachtmagens te groot werd. Tot op vandaag is deze benodigdheid of centrale positie in het dagelijks leven van Parijs niet meer vervuld.

Met de restanten van de voormalige voedselhallen, werd één paviljoen van dit gigantisch complex heropgebouwd in Nogent-Sur-Marne. Enkele spanten zijn nog te bezichtigen in W.H. Vliegenbos in Amsterdam Noord en Yokohama, Japan.

Afb. 90, Links: Marville, C. (1870) *Intérieur des Halles Centrales*, Baltard, Arch.

Afb. 91, Rechts: *Baltard Pavillion*, Nogent-Sur-Marne. Geraadpleegd op <https://www.napoleon.org/en/magazine/places/baltard-pavilion/>



Herbestemmingen binnen de context van de Abdij van Herkenrode



Afb. 92: James Newton — blog. (z.d.).
<http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>

Geschiedenis tot de teloorgang van de abdij van Herkenrode *Analogie van drie abdijen: Van Clairvaux tot Champmol*

Om het hoogtepunt van een abdij zoals Herkenrode te beschrijven dienen we eerst op de hoogte te zijn van het ontstaan ervan. Het is pas rond het einde van de 10e eeuw na Christus dat de Westelijke wereld terug in gang schiet en er kloostergemeenschappen beginnen op te duiken als kennis en ambachtscentra.

Georges Duby (1984) geeft een mooie beschrijving van deze transitie: “Heel weinig mensen - verlaten streken die zich onafzienbaar ver naar het westen, het noorden en het oosten uitstrekken, tot ze uiteindelijk alles overdekken - woest land, moerassen, wilde rivieren en heidevlakten, bossen, weidegronden en wouden, hier en daar verwoest door bosbranden en de vluchtige inzaaiingen van houtbranders - hier en daar een open plek, een gewonnen maar toch nog maar half getemd stuk land; ondiepe, armzalige voren, getrokken in de weerspannige grond door houten werktuigen, voortgezeuld door magere ossen; en ook binnen die voedselproducerende ruimte grote lege plekken, velden die een, twee, drie, soms tien jaar braak blijven liggen opdat ze tijdens die rustperiode op natuurlijke wijze hun vruchtbaarheid herkrijgen - hutten van steen, klei of takken, bijeen klittend in kleine gehuchten, omgeven door doornenhagen en een gordel van tuinen - soms, omringd door een beschermende palissade, de woning van een dorps hoofd, een houten loods, graanschuren, slavenverblijven en, terzijde, de keukens - af en toe een stedelijke nederzetting die, doortrokken van de landelijke natuur, niet meer is dan het gebleekte skelet van een Romeinse stad, ruïnevelden waar de ploeg zorgvuldig omheen getrokken wordt, een zo goed mogelijk herstelde omheining, stenen bouwwerken die nog uit het Romeinse Rijk dateren, omgebouwd tot kerken of versterkingen; vlak daarnaast enkele tientallen hutten waar wijnbouwers, wevers en

smeden wonen, ambachtslieden die in dienst van het garnizoen en de plaatselijke bisschop sieraden en wapens vervaardigen; en ten slotte twee of drie joodse families die tegen rente kleine sommen geld lenen - karresporen, lange rijen lastdragers die herendienst verrichten, kleine konvooien van scheepjes en vloten op alle waterwegen: zo ziet in het jaar 1000 de westerse wereld eruit. Ruw en landelijk in vergelijking met Byzantium, met Cordoba, zeer arm en zeer behoeftig. Een woeste wereld. Een wereld die voortdurend door hongersnood wordt bedreigd.”¹

Een sterk contrast ten opzichte van wat het ooit zou worden. De natuur heeft hier nog de bovenhand en moet de mens zwoegen om op een lege maag in de zomer rond te komen.

“In hun ogen lag het lijden in de natuur van de mens besloten. De mens is naakt, beroofd van alles, uitgeleverd aan dood, kwaad en verschrikkingen. Want de mens is een zondaar.”

Het is echter vanuit de kloostergemeenschappen dat innovaties in de landbouw een drijfveer voor een algemene ontwikkeling van de Westerse beschaving zouden vormen. De periodiek toeslaande voedseltekorten en strooptochten begonnen tot het verleden te behoren waarna, een honderdtal jaar later om precies te zijn, de cisterciënzer orde in de abdij van Cîteaux werd opgericht als tegenreactie op deze voorspoed van de Benedictijner abdijen zoals Cluny, wiens bouwmaterialen zevenhonderd jaar later geplunderd zouden worden, juist omwille van zijn kolossale omvang, een dichtbijgelegen ontginningsgroef voor de dorpsbevolking. Na deze aanvankelijke stichting volgen de cisterciënzer abdijen elkaar snel op met hun systeem van moeder- en zusterabdijen en diens verplichte uitbreiding. Hoewel het model van Cîteaux nooit overtroffen

zou worden, behalve, mogelijks, in de abdij van Clairvaux onder de heilige Bernardus, vindt deze abdij een belangrijke link met de abdij van Herkenrode, die een honderd jaar later zou ontstaan; waar in de abdijkerk van Citeaux de hertogen van Bourgondië eeuwenlang begraven zouden worden totdat Filips de Stoute besloot een kartuizerklooster aan de rand van Dijon, Champmol, te stichten, zo werden ook de graven van Loon in Herkenrode in diens abdijkerk begraven en hebben beide hun belang als pelgrimsoord hieraan te danken.

Lecocq en Vanden Bemden (2021) refereren naar de beschrijving van Saumery over de abdijkerk in Herkenrode en diens kunstwerken:

“In 1744, Saumery bears witness to the church’s sumptuousness in the middle of the eighteenth century:

Though built in the Gothic Style, the church can pass for beautiful, even without taking its ornaments into account. The nave is cruciform, 145 feet in length, and two spires rise above, one over the portal, the other situated at the centre of the crossing. The interior of the main body of the church is separated into two parts by a magnificent collonade in black and white Italian marble. The eastern part, which serves as the nun’s choir, is paved with marble, and has fine pictures in the panelling. The stalls are sculpted and depict various episodes from the Old and New testaments; two altars in black and white marble standing against the colonnade complete the decoration of this part.

The sanctuary, which occupies the rest of the building, also has ornaments of its own, among which one might single out the high altar. Although built of the rarest marble, it is valued less for the richness of its material than for the elegance of its design and the fitness of its execution, which make it one of the chef d’œuvres of the famous artist Delcour. It is supported by ten columns of white marble, and its architrave is surmounted by a cartouche within which is placed the Paschal lamb, adorned with plaques of silver and surrounded by rays five feet in diameter; it is here that the miraculous host (...) is

placed, in a massive pyx (sic) of gold. Four life-size angels in white marble are in attendance at this rich tabernacle, which terminates in a magnificent bronze crucifix. One ascends to the tabernacle via a marble staircase placed behind the altar. Lower down, between the bases of the columns, one sees a second tabernacle in white marble, the door of which is covered in a scene, in silver, of Jesus Christ breaking bread with his disciples at Emmaus. Two medallions in the same marble accompany this beautiful piece of workmanship, which is set against a frieze of black marble that reaches to the height of the column bases. This beautiful arrangement is flanked by two matching doorways, above which are fine figures in white marble representing the Blessed Virgin and St Bernard. This church is also remarkable for the several magnificent tombs and mausolea in marble and bronze that stand over the ashes of several abbesses, as well as those of the founder, Gérard, count of Loon, and of his family. It is no longer possible however to gain a full impression of the appearance of the abbey church’s interior, on account of losses arising from the suppression of the abbey at the end of the eighteenth century, and the dispersal and destruction of its various artworks.”²

Binnen deze afbakening van de site van Herkenrode ligt de ontstaansreden voor de abdij, zij het die ze uit propagandistische redenen toegeëigend hebben: een dynastieke necropolis voor de graven van Loon, iets dat tot op vandaag vragen wekt. Een funerair monument uit 1532 zou bij het koor van de abdijkerk op aanvraag van abdis Mechteldis de Lechy geïnstalleerd zijn met de inscriptie dat de abdij opgericht is in 1182 door Gerard II van Loon. Dat deze effectief de oprichter van de abdij was of eerder gekozen werd omdat het een graaf van Loon betreft, kan men over speculeren, zo stellen Lecocq en Vanden Bemden (2021) eveneens:

“Although Henri, who had earlier withdrawn to Aulne Abbey, was still alive at this time, the nuns probably preferred having a count of Loon as their supposed founder, since Henri was not of noble

stock. Because the counts of Loon, unlike other sovereigns of the era, did not have a familial religious foundation on their territory, it was Herkenrode Abbey that came to fulfill this role, and members of the ruling family had themselves buried there; one might even regard it as a ‘dynastic necropolis’.”

Om op de zaken voort te lopen, zouden alle drie stichtingen, Citeaux, Champmol en Herkenrode, ten prooi vallen van diverse tijden van onrust, zoals gebruikelijk was doorheen de eeuwen maar nergens meer dan na de Franse revolutie waarna de abdijen en kloosters hun laatste zucht uitbliezen. Champmol en de wereldberoemde praalgraven van de, voor ons meest bekende, hertogen van Bourgondië hadden te lijden van de onrust in Frankrijk tijdens de inval van de Zwitsers in 1513 en de godsdienstoorlogen in de 16e eeuw. Net zoals we bij Herkenrode zullen ondervinden, viel de schade na nodige restauratiewerken al bij al mee. Zo werd er in de 17e en 18e eeuw veel verbouwd, net als bij velen andere abdijen zoals Clairvaux en Herkenrode het geval zou zijn, ingrijpend vanaf 1770 tot de Franse Revolutie, om het klooster aan te passen aan de mode van de tijd en kunstwerken vervangen door de werken en smaken van de tijd. Zoals zovele andere gebouwen in Europa was de Franse Revolutie rampzalig en moesten de kartuizers het klooster op 20 april 1791 verlaten. Tien dagen later werd het verkocht aan Emmanuel Crétet, die later minister werd in de regering van Napoleon I. Hij bouwde Champmol om tot luxueus buitenverblijf. Het klooster liet hij afbreken maar behield een aantal gebouwen voor zijn eigen gebruik en een aantal elementen om onder meer zijn tuin te verfraaien zoals onder andere het geval zou zijn met de Mozesput. In mei-juni 1792 kregen de praalgraven en de zerken met de resten van de overledenen een plaats in de kathedraal van Dijon. Andere kunstwerken geraakten verspreid en zijn nog steeds niet allemaal teruggekeerd naar hun oorspronkelijke locatie.³

Ook Citeaux werd tijdens de Franse Revolutie ingenomen en verkocht aan speculanten die het afbraken om de stenen apart te verkopen. In 1898 werden de overblijfselen van de abdij teruggekocht

en bevolkt met monniken uit verscheidene kloosters⁴, wat deels ook het geval was in Herkenrode wat in de 20e eeuw rond het oud abdissenverblijf opnieuw bewoond werd door zusters van het Heilig Graf waar meerdere fragmenten, van kunst tot deuren en kasten, terug, hoewel wanordig, geïntegreerd werden in het gebouwensemble.

Citeaux kende een snellere achteruitgang vooral omdat het in Frans gebied gelegen was terwijl Herkenrode pas eind 1796 in de handen van de revolutionairen zou vallen wanneer diens bezettingsleger de Lage Landen kwam binnenvallen. Over het algemeen komt het lot, de opgelopen schade, zoals de verloren abdijkerk en diens kunstschaten, heel sterk overeen. De situatie van Herkenrode vervolgde als volgt:

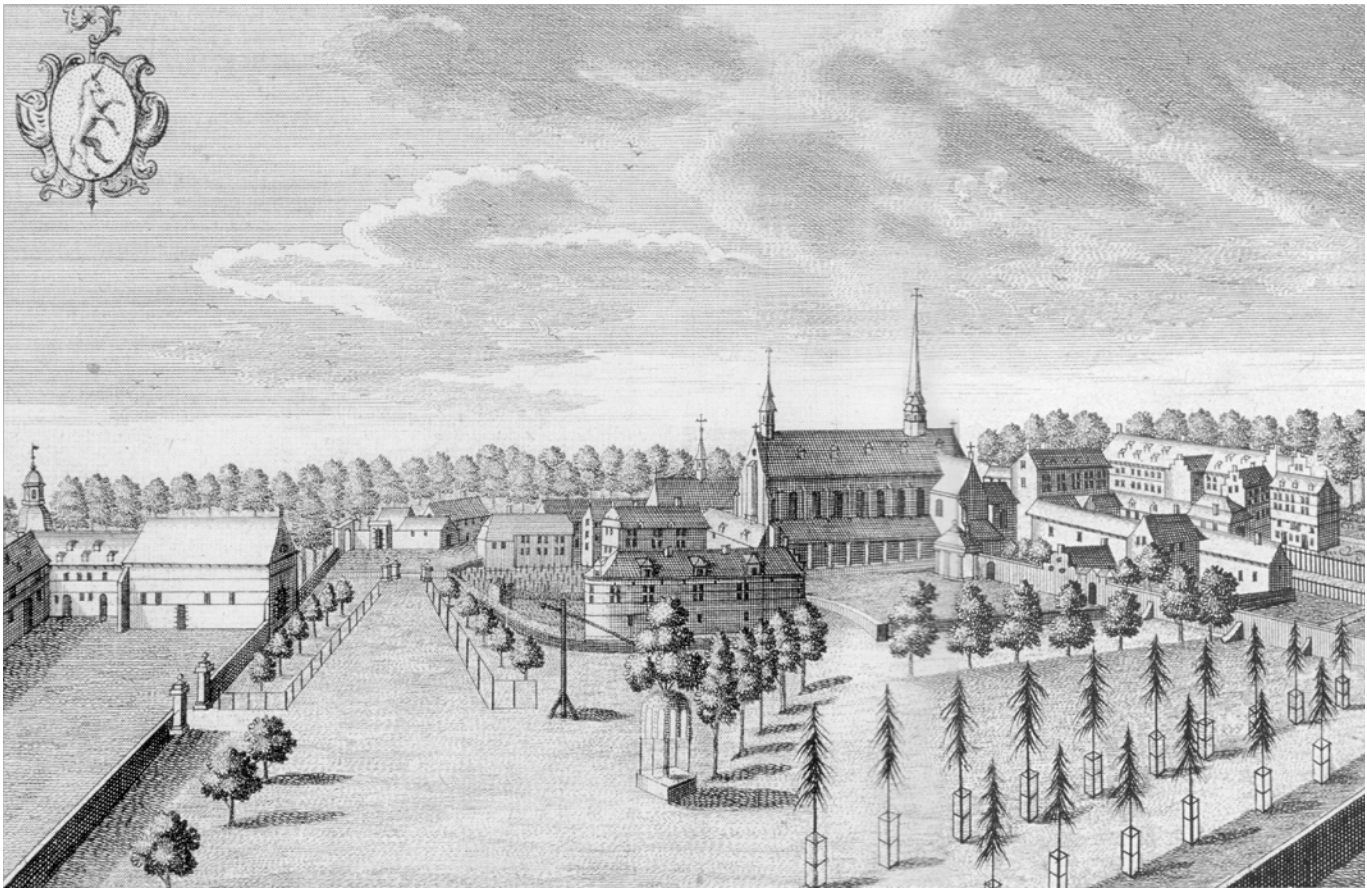
Caluwaerts (z.d.) vermeldt dat er in 1793 een gedetailleerd overzicht werd opgesteld van de eigendommen van Herkenrode, waarmee werd aangetoond dat de abdij was uitgegroeid tot een van de meest welvarende in de Nederlanden. Op dat moment omvatte het totale grondbezit van de abdij 3.108 hectare, hoofdzakelijk verspreid over de regio’s Kempen en Haspengouw. Deze uitgestrekte landerijen omvatten diverse agrarische bedrijven, die samen 14 grote landbouwbedrijven vormden. Daarnaast bezat de abdij ook enkele woningen in de nabijgelegen stad en op het omliggende platteland.

Echter, deze bloeiende situatie werd abrupt verstoord toen Franse revolutionairen in 1792 het gebied binnenvielen en bezetten. De gevolgen waren ingrijpend voor de abdij. Op 13 december 1796 werd de wet van 1 september 1796 van kracht, waardoor alle kerkelijke instellingen werden ontbonden. Dit betekende het definitieve einde van de 600 jaar lange aanwezigheid van de Cisterciënzerinnen op Herkenrode. De abdij en al haar bezittingen werden geconfisqueerd, en daarmee kwam een tragisch einde aan de eens zo welvarende instelling.⁵

In 1797 werd de verlaten abdij openbaar verkocht als “zwart goed” aan Pierre Libotton en Guillaume Claes. Deze nieuwe eigenaren brachten een radicale verandering teweeg op het terrein: het voormalige verblijf van de abdissen werd omgevormd tot een privékasteel, de kerkruiimte werd heringericht om plaats te bieden aan een industriële katoenspinnerij, en de tiende schuur werd getransformeerd tot een textielfabriek. Dit betekende niet alleen een nieuwe bestemming voor Herkenrode, maar ook werden de decoratieve elementen van de abdij verkocht.

In 1826 werd de oude abdijkerk volledig verwoest door een brand, die op dat moment dienst deed als werkplaats met weefgetouwen. Eerder waren de glas-in-loodramen al vervangen door gewoon vensterglas. In 1844 werd besloten om de ontstane ruïnes te slopen, wat ook betekende dat Herkenrode ook het bovengrondse mausoleum van de graven van Loon verloor. De kerk, die op de locatie van de oorspronkelijke middeleeuwse kerk stond, dateerde uit het begin van de 16e eeuw. Het was 64 meter lang en 10 meter breed. De abdij van Herkenrode, eens

gevuld met rijk meubilair en goed gevulde schuren, lag nu verlaten en werd niet alleen geplunderd door de Republikeinse legers, maar ook door het dienstpersoneel en de boeren uit de omgeving. De lokale overheid gelastte de voorraden die in aanmerking kwamen voor militaire opeisingen en die de stad enigszins konden verlichten, binnen de stadsmuren te brengen en probeerde individuele plunderingen zoveel mogelijk te voorkomen. Guillaume Claes bleef als enige eigenaar achter en startte als pionier in Limburg een suikerraffinaderij op het terrein. Zijn zoon nam later het bedrijf over en voegde er een jeneverstokerij aan toe. Ondanks deze nieuwe bedrijvigheid slaagde het domein er niet in om te herstellen van de neergang, waarbij de onderhoudskosten te hoog bleven. In 1843 werd de kerkruïne gesloopt, gevolgd door de oude ambachtsgebouwen en een kwart van het voormalige abdissenverblijf.⁵



- (1) Duby, G. M. C., & Groot, G. A. M. (1984). *De kathedralenbouwers: portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420*.
- (2) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*: Corpus Vitrearum Medii Aevi.
- (3) Wikipedia-bijdragers. (2023, 2 juli). *Praalgraven van Filips de Stoute, Jan zonder Vrees en Margaretha van Beieren*. Wikipedia. https://nl.wikipedia.org/wiki/Praalgraven_van_Filips_de_Stoute,_Jan_zonder_Vrees_en_Margaretha_van_Beieren
- (4) Wikipedia-bijdragers. (2024, 6 april). *Abdij van Cîteaux*. Wikipedia. https://nl.wikipedia.org/wiki/Abdij_van_C%C3%A9teaux
- (5) Caluwaerts, G. (z.d.); v.z.w. *Abdijsite Herkenrode*.

Afb. 93, Links pag. 140: Leloup, R. (1744) *Reproductie van een ets van Remavle Leloup uit 1744*. Geraadpleegd op <https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Herkenrodeleloup.jpg>

Afb. 94, Rechts pag. 141: *Vue Des Etablissements de André Claes*. Geraadpleegd op Hasel. (z.d.). <https://hasel.be/stokerij-claes-herkenrodebosstraat-86-90>



Huidig versnipperde kunst van de abdij van Herkenrode

De oude glas-in-loodramen belichamen een sterke waarde op vlak van hergebruik en spoliatie. Het monteren van dergelijk fragiel erfgoed, waar de grens tussen roerende en onroerende goederen vervaagd en vraagstukken van appropriatie ontstaan, doet dienst als interessante case van herbestemming in de context van de abdij van Herkenrode. Hierdoor zal het breder besproken worden dan de andere fragmenten van Herkenrode maar houdt de lezer graag in rekening dat het hier over het ensemble gaat en niet over de individuele waarde van een specifiek kunstwerk. Deze glasramen belangstellen immers het feit dat wanneer het over Spolia gaat, dit zelden zwart-wit geïnterpreteerd kan worden. Het is vaak ten goede maar ook ten slechte van het erfgoed. Implicaties zijn onvermijdelijk. Zeker in een thesis, die het argument voor een hedendaagse relevantie van spoliatie als een vorm van hergebruik wilt poneren, gebaseerd op een antieke bouwmethode, moet deze kantekening gemaakt worden. Het is in dit voorbeeld, concreet binnen de afbakeningen van de abdij van Herkenrode, dat zich een uniek voorbeeld van spolia voordoet. Zo vindt het kunstwerk, meer dan dat het over bouwstenen gaat, in de vorm van glas-in-lood, een herbestemming van een monastieke abdijkerk tot een protestantse seculiere kerk.

Ze zijn huidig bestemd in de kathedraal van Lichfield in Engeland waar ze aanzetten tot verering omdat ze nu in een prachtig ensemble nieuw leven gevonden hebben terwijl ze desondanks beroofd zijn van hun oorspronkelijk ensemble. Anderzijds zijn er ook architecturale objecten of kunstwerken die tot op vandaag een minder gunstige bestemmingen kennen. Er kan gesteld worden dat ze in dit geval verkeerd geïntegreerd zijn in een nieuw ensemble of zelfs geheel onbestemd zijn. In een dergelijke situatie kan er gesproken worden van een ontering

van de fragmenten ten opzichte van waar ze vroeger gevestigd waren. Ook zijn er nog voorbeelden waar de fragmenten, van detail- tot gebouwniveau min of meer op dezelfde oude bestemming gevestigd zijn doch in een nieuwe situatie van die context.

Zo is de oude sacristie wel op de site bewaard gebleven maar is zijn functie verloren gegaan omdat het zijn connectie met de abdijkerk via het hoofdaltaar van Jean Delcour en het Mirakel van Herkenrode, die hierin opgebergd werd, verloren is. In deze sacramentskapel, gebouwd ten tijde van de abdis Anna Catharina de Lamboy (1661), werden twee lege grafkelders aangetroffen. Dit klein gebouwtje achter de abdijkerk was enkel te betreden via een smalle doorgang langs weersijden van het hoogaltaar van de abdijkerk waardoor het hoogstwaarschijnlijk niet als sacristie bruikbaar was. Men stelt dat het waarschijnlijker is dat het Heilig Sacrament van Mirakel hierin bewaard werd in de momenten dat deze niet in het hoofdaltaar van het hoogkoor tentoongesteld werd.¹ Tot vandaag ligt het eenzaam afgezonderd van een concreet gebouwensemble maar zijn er, zo blijkt uit de archeologische opgravingen, wel nog visuele restanten aanwezig die spreken over deze verbondenheid met de oude abdijkerk. Onder de funderingen van de sacristie is van deze abdijkerk nog de enigst overgebleven opgemetste muur te vinden omdat deze onder de sacristie beschermd lag. Ook het zwaar bakstenen fundament van het hoofdaltaar is hier te vinden. Het zijn enkele aspecten waarmee rekening gehouden werd binnen de opvatting van het masterplan -en project.

Een afgebroken stuk van een grafsteen voor Margareta van Stein is te bezichtigen op de site en spreekt van het verlies van integriteit. Anderzijds zijn de barokke praalgraven van Anna Catherina

de Lamboy en Barbara de Riviere d’Arschot respectievelijk samen met het magnifiek laatbarokke hoofdaltaar en zijaltaren door Jean Del Cour nog te bezichtigen in de nieuwe bestemming van de Virga Jesse Basiliek in het centrum van Hasselt.

Oorspronkelijk werd dit nog aangevuld met de oudste monstrans ter wereld waarin het bloedende hostie, het Heilig Mirakel van Herkenrode genoemd, gelegen was. Deze monstrans zou dan in het hoofdaltaar gelegen hebben maar is nu permanent tentoongesteld in het Stadsmuseum van Hasselt, slechts een paar honderd meter verder. De Sint-Quintinskathedraal in Hasselt ((in samenwerking met de Virga Jesse Basiliek), die veel van de functies en dus ook het patrimonium van de opgeheven abdij van herkenrode overnam, accentueert deze versnippering nog verder. Van roerend goederen zoals diverse schilderijensembles en relieken tot onroerende goederen zoals de barokke altaren, werden van de abdij ontruimd en geïnstalleerd in deze kerken. Tot op heden is er nog geen permanente oplossing gevonden om deze versnipperde fragmenten, telkens slechts een paar honderd meter van elkaar gelegen, terug samen te brengen tot één ensemble om het verhaal van Herkenrode te vertellen.

Verder is er nog een rijkelijk majolica tegelvloer gevonden waarvan 505 tegels nu in het Jubelparkmuseum voor Kunst en Geschiedenis en elders; in mindere mate, in diverse Nederlandse musea bewaard worden. Met een oppervlakte van 150 vierkante meter deed het dienst als vloerafwerking voor het hoogkoor van de voormalige abdijkerk van Herkenrode. Hoewel het onduidelijk is waar ze precies gehangen moeten hebben in de abdij is er een top kunstensemble door Lambert Lombard, ‘de deugdzame vrouwen’ genaamd (verwijzend naar de gemeenschap intellectueel hoogstaande vrouwen van de abdij van Herkenrode), nog gepreserveerd waarvan vier stuks in de kerk van Stokrooie hangen en vier andere in het Grand Curtius museum in Luik bewaard worden. Het zijn enkele topstukken van roerend erfgoed onder de verfraaiingsperiode van

de renaissance in de abdij van Herkenrode onder het bewind van abdis Mechtildis de Lechy (1520-1548) geconcipieerd werden.

Ten laatste zijn er ook nog veel gravures, schilderijen of andere kunstwerken te bezichtigen in en rond Hasselt of de abdij zelf die spreken over de rijkelijke periode van de vroege 18e eeuw. Een periode waar immers veel plannen opgevat maar minder uitgewerkt werden.

Elk van deze stukken spreken over de enorme rijkdom die de abdij genoot gedurende de vroege 16e eeuw tot na de tweede helft van de 18e eeuw en dit ondanks veel tumultueuze periodes en oorlogen waarna de abdij telkens op een nog grandiozere wijze gerestaureerd werd dan de oorspronkelijk toestand.

Telkens wekt het vraag of er geen potentieel bestaat om elk van deze kunstwerken terug tot Herkenrode te brengen en deze niet zomaar tentoon te stellen voor geschiedkundige waarde maar permanent te vestigen in een nieuwe toepasselijke visie voor Herkenrode, waar ze meer dan op zichzelf staan voor hun architecturale of kunstelijke waarde ook een coherent verhaal voor Herkenrode kunnen vertellen. Bij de archeologische opgravingen van 2005 verwachtte men dat er vanalles gevonden zou worden daar waar de abdijkerk gelegen had. De opgravingen van de abdijkerk waren op zijn minst indrukwekkend te noemen maar het mausoleum van de graven van Loon werd hierin niet vermeld. Op enkele relieken, botten en andere archeologische objecten na, was dit teleurstellend te noemen. Niet zonder meer dat de hoop voor indrukwekkende vondsten vervolgens het verhaal van Herkenrode konden vertellen. Mogelijks uit afgunst, kwam er in 2015 het kunstwerk van Hans Op de Beeck, ‘Het Stille Uitzicht’, bovenop en werd het einde van de opgravingen gezegd.

Het erfgoed van Herkenrode bevindt zich echter bovengronds, het dient slechts terug bijeengebracht te worden in plaats van gefragmenteerd te zijn. Er kan zelfs gesteld worden dat de versnippering van

deze kunstwerken, en dan heb ik het vooral over de versnippering van de roerende goederen op korte afstand, een fundamentele, zelfs diplomatische, fout is voor het patrimonium in de geschiedenis van de abdij wat uiteindelijk dient rechtgezet te worden. Alles impliceert er ook naar dat dit geen wanhopige wens is. Op een dergelijk niveau, maximaal reikend tot de stad Hasselt of, net daarbuiten, tot Luik, is er een diplomatie en eensgezindheid nodig over de correcte bestemming van dit erfgoed. Het probleem dat zich echter voordoet, is dat de bestemming terug naar de abdij van Herkenrode momenteel net tekortkomt. Grondige renovaties zijn reeds uitgevoerd sinds de jaren 90', meer specifiek rond de tiendschuur tot het poortgebouw, maar de kunstwerken slechts tentoonstellen in een museaal belevingscentrum zou het erfgoed onwaardig zijn.

Dit houdt echter minder rekening met de oude glas-in-loodramen door Marten Tymans uit Antwerpen en Lambert Spulbergh uit Mechelen en dateren uit de jaren 1532-1539. Deze hebben mogelijks nog een mooiere bestemming gevonden dan waar ze oorspronkelijk hingen doch in een protestantse kerk. Ter accentuering van deze versnippering is er een paneel, bestaande uit afzonderlijke fragmenten van overgebleven glasramen die niet naar Lichfield afgevoerd waren, erkend als een Vlaams topstuk. (<https://www.abdijsiteherkenrode.be/nieuws/herkenrode-glasramen-erkend-als-vlaams-topstuk>)

“The glazing’s status as a touchstone of excellence in glass-painting was first recognized in England by the pioneering stained-glass scholar Charles Winston (1814-64), who described the Herkenrode windows as ‘the finest specimens of pictorial glass-painting in the world’ and their outstanding quality and artistry has been celebrated in Lichfield and beyond ever since.”²

(1) Maarten Smeets (2006), Herkenrode omgekeerd. Rapport betreffende het archeologisch onderzoek naar de resten van de voormalige cisterciënzerinnenabdij. Erfgoed Vlaanderen vzw.

(2) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitrearum Medii Aevi. p. lxxxix

Afb. 95: Sacristie van Herkenrode. Geraadpleegd op <https://www.herita.be/monumenten/abdij-van-herkenrode/domein/erfgoed>



Glas-in-loodramen in de kathedraal te Lichfield: Herbestemming van monastieke naar seculiere kerk

“I have just returned from Herkenrode. All the windows, apart from two, have been deprived of their glazing. I was not able to establish whether this loss was the cause of any regret, but I could not fail to see this conduct on the part of Citizen Libotton as a great act of recklessness. While the building remained intact, preservation of the furnishings it contained was sufficiently assured. Since the mutilation undertaken on the orders of this citizen, the safety of the works of art, which were reserved by decree of the prefecture council on 4 fructidor, year 8 (22 August 1800), has been compromised. The straw with which efforts have been made to fill the window openings to replace the glass provides little protection against wrong-doers and the injurious effects of the air. (...) Until such time as other measures have been taken by him, an armed guard will be instated in the interior of the church at night.”¹

Volgens de Lecocq en Vanden Bemden (2021) werden de ramen niet beschouwd als kunstwerken van grote waarde, maar eerder gewaardeerd vanwege hun functie om het meubilair van de abdijkerk te beschermen. Bamps heeft later een andere versie van de gebeurtenissen vastgelegd, waarin hij aangeeft dat de zoon van Libotton heeft verklaard dat zijn vader het glas-in-lood en de klokken heeft verkocht aan iemand die het vertrouwen van de verkoper heeft misbruikt en deze voorwerpen zonder betaling heeft toegeëigend. In 1803 had Libotton echter plannen om machines in de kerk te installeren, waardoor hij uiteindelijk alle overgebleven kunstwerken wilde laten verwijderen. Een deel van de roerende goederen werd op kosten van de Republiek naar Hasselt vervoerd, terwijl andere door Libotton verspreid werden. Hij heeft een spinnerij

opgericht in de kerk en in 1810 een textielfabriek in andere delen van de abdij. Het faillissement van Libotton vond plaats in 1818, waarna hij al zijn ondernemingen verkocht. Uiteindelijk werd de hele abdij eigendom van Guillaume Claus, die er een groot landbouwbedrijf ontwikkelde. Samen met zijn zoon Ulysse (1841-1880) bouwde hij in de abdijgebouwen een van de eerste suikerraffinaderijen, evenals een jeneverstokerij en brouwerij. De kerk werd in 1826 verwoest door brand, hoogstwaarschijnlijk aangestoken, en de ruïnes van zowel de kerk als verschillende andere bouwwerken van het klooster bleven staan tot 1843, toen Ulysse het terrein liet egaliseren.

Dit is de situatie waarin de abdij zich bevindt toen de glasramen uiteindelijk hun context zouden verlaten. De herbestemming van de glasramen is juist zo karakteristiek omdat het verplaatst werd van een monastieke kerk tot een seculiere kerk, naar een land die niet getijsterd werd door de Napoleonistische oorlogen en diens plunderingen en reeds het protestantisme ondergaan was en als Anglicaanse kerk behouden had. Talloze kloosters en abdijen, waaronder Cisterciënzer abdijen zoals *Fountains Abbey*, werden tussen 1536 en 1541 opgeheven door het bestuur van Henry 8th. Merk echter op dat seculier hier niet over ontkerkelijkheid gaat maar dat de kerk eerder onder een niet-monastieke regelgeving viel. Het is dus de transitie van een katholieke abdijkerk naar een seculiere protestantse kerk dat de herbestemming opmerkelijk maakt. De impact op religieus erfgoed door het protestantisme in Europa werd belichaamd door de gebeurtenissen van *de Beeldenstorm*. De protestanten vernielden religieuze kunst maar kozen er echter wel voor om de religie te behouden. Deze werd zelfs

onvoorwaardelijk, ontzuiverd van de huichelende praktijken van het Pauselijk bestuur vanuit Rome. Net als in het geval van de cisterciënzer orde, werden sobere religieuze bouwwerken gerealiseerd maar daarenboven werden alle heiligenbeelden en andere vereringen voor ideologische redenen binnen de iconografie vernield en vervolgens ten allen tijde vermeden.

“Against the corrupted papacy arose two great divisions of adversaries, Protestants in Germany and England, Rationalists in France and Italy; the one requiring the purification of religion, the other its destruction. The protestant kept the religion, but cast aside the heresies of Rome, and with them her arts, by which last rejection he injured his own character, cramped his intellect in refusing to it one of its noblest exercises, and materially diminished his influence.

The Rationalist kept the arts and cast aside the religion. This rationalistic art is the art commonly called Renaissance, marked by a return to pagan systems, not to adopt them and hallow them for Christianity, but to rank itself under them as an imitator and pupil. In Painting it is headed by Giulio Romano and Nicolo Poussin; in Architecture by Sansovino and Palladio.”²

Lecocq en Vanden Bemden (2021) geven enkele omschrijvingen van de twee fundamenteel verschillende kerken om een inzicht te geven op welke manier een herbestemming tegen ideologische en iconografische implicaties botst. Ze zeggen dat er drie bouwfases van de abdijkerk van Herkenrode bekend zijn waarvan de laatste die ons bekend is, opgevat werd door abdis Gertrude de Lechy in samenwerking met de architect Conradt van Nurenbergh:

“Terwijl Gertrude de Lechy de aanzet gaf tot de heropbouw van de abdijkerk van Herkenrode, was het abdis Mathilde de Lechy (1520-1548) die er talrijke kunstwerken voor bestelde, zoals blijkt uit verschillende contracten. De abdis had de stoffelijke resten van Gérard II, graaf van Loon, en van zijn echtgenote Adelaïde van Guelders en hun

acht kinderen samengebracht in een grafmonument in marmer en koper dat ze in het koor van de nieuwe abdijkerk liet plaatsen. Ze bestelde ook een klok en klokken, een orgel, beeldhouwwerken, keramiek, textiel, metaalwerk, schilderijen en manuscripten.“ Sommige van deze werken verdienen hier meer aandacht, omdat ze getuigen van een voorliefde voor de nieuwe stijl uit Italië, die op verschillende manieren werd geïnterpreteerd door kunstenaars uit de voormalige Nederlanden en ook gevolgen had voor het glas in lood. Deze voorliefde voor de nieuwe stijl en voor het humanisme komt het duidelijkst naar voren in de schilderijen die de abdis bestelde bij de eminente Luikse schilder Lambert Lombard (1506-1566) en die Deugdzame Vrouwen voorstellen.”³

In plaats van het protestantisme dat de Lage Landen ook zouden ondergaan, zijn de kunstwerken van de abdij van Herkenrode uit de zestiende eeuw onderdeel van de inkom van de renaissance in de Lage Landen. De taal van de rationalisten deed zijn entree in deze prachtige schilderijen die huidig versnipperd zijn. Deze aanpassing in het geloof en de kunsten was fundamenteel, net zoals dat een paar eeuwen eerder het geval was binnen de Benedictijner kloosters en abdijen.

Zoals reeds aangehaald, kozen verschillende abten van Bourgondische abdijen, als kritiek op de welvaart in de abdij van Cluny, zich af te scheiden van de Benedictijnse orde en een Cisterciënzer orde op te richten die een strenge lezing van de regel van Benedictus trachte te hervatten. Soberheid moest zich uitstralen en bescheidenheid was iets dat volgens hun in de Benedictijnse orde niet meer te vinden was. De hervormingsgezinde Benedictijnen en Robert van Molesme kozen in de abdij van Citeaux ervoor een systeem van dochterabdijen op te richten. Bernardus van Clairvaux richtte uiteindelijk Clairvaux en talloze andere abdijen op waardoor een gehele hiërarchie ontstond die uiteindelijk ook tot de cisterciënzerinnenabdij van Herkenrode zou leiden. De belangrijke analogie binnen dit verhaal is te vinden in de sobere aanpak wat betreft architectuur en kunst. De abdijen kregen enkel een ideale structuur, om het geloof, de ambachten en

arbeid te huisvesten. Dit kunnen we echter niet herkennen in de renaissance en barok uitbreidingen van de abdij van Herkenrode, waar de abdisen als vorstinnen regeerden en een grote invloed hadden op het dagelijks beleid van het graafschap van Loon of het prinsbisdom van Luik. De cisterciënzer orde keerde op dit punt, uitzonderlijk in het geval van Herkenrode weliswaar, terug naar een uitbundigheid die overeenkomt met die van de Benedictijnen en inspeelt op het gedachtegoed van de contrareformatie. Deze rationele taal ging dus stilaan ook verloren om nog niet te spreken over hoe de renaissance uitbreidingen weinig conform waren met Cisterciënzer gedachtegoed.

“Instant degradation followed in every direction, -- a flood of folly and hypocrisy. Mythologies ill understood at first, then perverted into feeble sensualities, take the place of the representations of Christian subjects, which had become blasphemous under the treatment of men like the Caracci. God without power, satyrs without rusticity, nymbs without innocence, men without humanity, gather into idiot groups upon the polluted canvas, and scenic affections encumber the streets with preposterous marble... And thus Christianity and morality, courage, and intellect, and art all crumbling together into one wreck, we are hurried on to the fall of Italy, the revolution in France, and the condition of art in England (saved by her Protestantism from severer penalty) in the time of George II.”²

En dit is precies de reden wat de glasramen van de voormalige abdijkerk van Herkenrode zo interessant maakt. Het uitgebreid verloop van hun ontmanteling in Herkenrode en het vervoer naar de kathedraal van Lichfield in Engeland buiten beschouwing gelaten, komen de glas-in-loodramen terug in een dergelijke Protestantse situering waar, zoals Ruskin stelt, theologische kunst achterwege gelaten werd. Dit is reden waarom de glasramen het voorbeeld bij uitstek zijn voor adaptief hergebruik, het demonteren en opnieuw monteren van glasramen in een sociologisch fundamenteel verschillende

situering. Het kan op deze manier dienen als voorbeeld voor een omgang van religieuze kunst in geseclariseerde omgevingen. De kathedraal van Lichfield met sober wit geverfde muren en rode ribben kreeg ineens te maken met een uitgebreid renaissance-ensemble van glas-in-lood ramen die vooreerst aangepast diende te worden om in de raamkozijnen van de Lady Chapel geplaatst te kunnen worden en vervolgens moesten voldoen aan de opgezette waarden van het protestantisme. Niet alleen werden de ramen aangepast om in de kozijnen te passen waardoor hun integriteit en architecturale waarde deels gewijzigd werden. Ook de configuratie van de ramen en de rangschikking van diens onderwerpen moesten wijzigen ten opzichte van de situatie in de abdijkerk van Herkenrode om zo theologische verhalen ruimtelijk voorrang te verlenen ten opzichte van andere. Lecocq en Vanden Bemden (2021) stellen dat: “The numbering of the drawings shows that those at the cathedral responsible for arranging the glass were able to reconstruct the narrative order of the sacred scenes (their original order at Herkenrode). Yet the scenes do not appear in this order in the windows; for example, scene no. 1 (the Annunciation) is now found in nII (raam 7 in afbeelding 95), but scene no. 2 (the Entry into Jerusalem) appears in sII ((raam 5 in afbeelding 95)).⁴

“Writing after the completion of the Lady Chapel glazing, Woodhouse used a terminology for the Herkenrode windows that shows how the subjects in them were regarded: as part either of a secular ‘portrait’ display or a ‘scriptural’ window (underlining the Anglican belief in the primacy of the written word). The separation of the donor scenes from the sacred scenes they would have originally accompanied at Herkenrode is telling of attitudes at Lichfield to these sorts of depictions. The distinction is reflected in, and makes sense of, the way the scenes were finally arranged, with donor subjects packed exclusively into two north windows (nIV and nIII of raam 9 en 8 in afbeelding 95), and the sacred scenes occupying the other windows (nII, I, sII-IV of raam 7, 6, 5 tot 3 in afbeelding 95). (...)

One would normally expect the climax of an iconographic scheme concerned with the life of Christ to be the Crucifixion but at Lichfield this is not the case. (...) Lichfield may have had no desire to retain this scene, in order to avoid one of the more contentious elements of the display (the depiction of the crucified Christ with angels collecting his blood) and any charge that the windows could be interpreted as papist. (...) Much of the crucifixion is now lost. Parts of the surviving panels are now found in two, possibly three openings at Lichfield cathedral.”⁵

Voor de herbestemming van het glas-in-loodramen van Herkenrode naar de kathedraal in Lichfield moet er een kanttekening gemaakt worden wat betreft de verwantschap met het onderwerp rondom spolia. De vraag kan gesteld worden of het hier wel degelijk over een kunstroof gaat, gezien het argument gemaakt kan worden, terecht of onterecht, dat de overleving van de kunst deels te danken is aan deze herbestemming. Alsnog moet de uitspraak, hoe weinig het aanmoediging dient te geven voor een herbestemming terug tot Herkenrode en onafhankelijk van de uiteindelijk positieve gevolgen van deze transfer, gemaakt worden dat de het invullen van de raamkozijnen voor de Lady Chapel in Lichfield met dit renaissance glas uit Vlaanderen onrecht gebeurd is gezien het, zoals gewoonlijk in de tijdsperiode door een toenemende of gehele secularisering van de staat, dergelijke monastieke kunstwerken fragiel voor roof maakte met het gevolg dat het als zwart goed, net als de abdij op zichzelf, of voor een symbolische euro verkocht en overgenomen werd en het aan de Britten te danken hebben dat ze de waarde van dit erfgoedstuk ingezien hadden, wetende dat een Protestantse kerk van gewoonte de religie tracht voort te zetten maar desalniettemin de kunst van die oorspronkelijke visie van de religie wou ondermijnen.

“The windows’ move from Herkenrode to Lichfield was undoubtedly also their salvation. Belgium should acknowledge England for having had the foresight to preserve, with such care, a heritage that is

exceptional in many regards.”⁶

Het voldoet aan de methode van ‘gevonden architectuur’ waar, anderzijds verloren, kunst een hergebruik kent en een nieuwe plek krijgt die waardig is aan het stuk.

“Is not this a curious and striking type of the spirit which had then become dominant in the world, forgetting to see God’s hand in the light He gave; so that in the issue, when the light opened into the Reformation on the one side, and into full knowledge of ancient literature on the other, the one was arrested and the other perverted?

Protestantism (so far as it was still Christianity, and did not consist merely in maintaining one’s own opinion for gospel) could not separate itself from the Catholic Church. The so-called Catholics became themselves secretarians and heretics in casting them out; and Europe was turned in a mere cockpit, of the theft and fury of unchristian men of both parties; while innocent and silent on the hills and fields, God’s people in neglected peace, everywhere and for ever Catholics, lived and died.”²

(1) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi. p. lxxxi

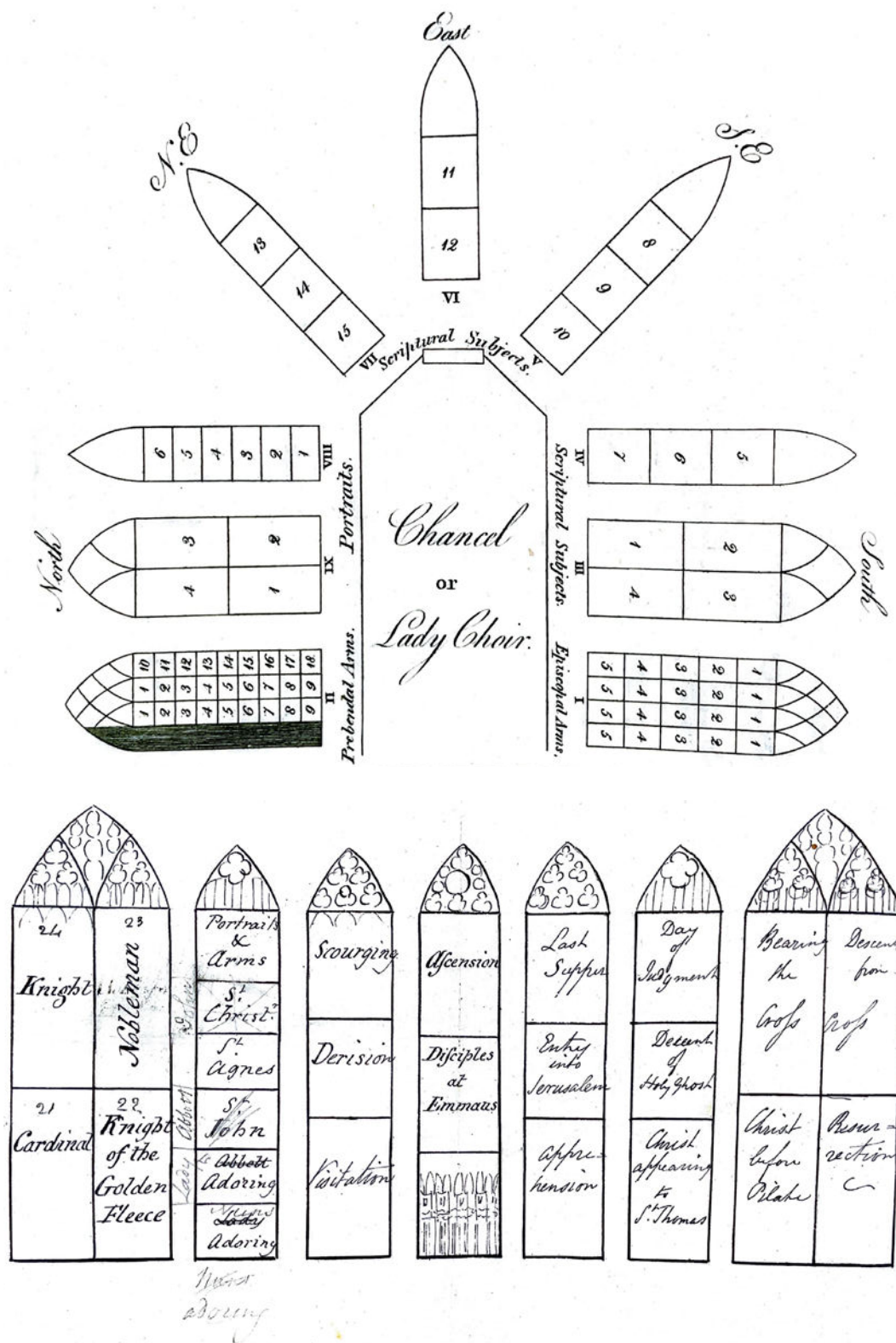
(2) John Ruskin (1851). *Stones of Venice*.

(3) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi. p. lxxviii - lxxix

(4) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi. p. 44

(5) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi. p. 46

(6) Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi. p. vi

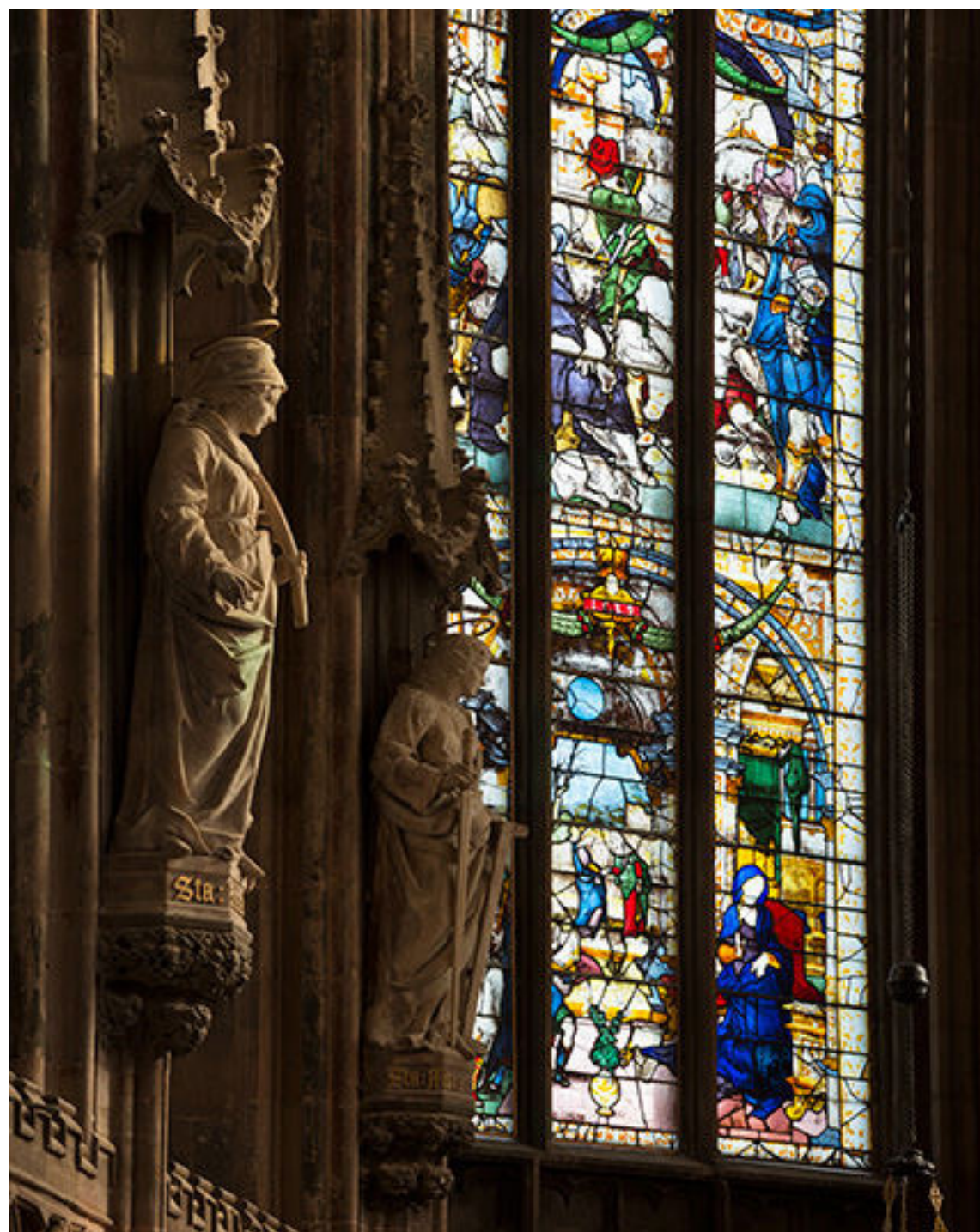


Afb. 96, Linksboven: Plan showing the windows in the Lady Chapel, first published in the 1811 account by John Chappel Woodhouse (1749-1833) (Stafford, William Salt Library, SV-VI.100b (49/9010)). Geraadpleegd in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 52

Afb. 97, Linksonder: Arrangement of subjects in the Herkenrode windows, Lady Chapel, Lichfield Cathedral, c. 1805 (SRO, LD30/6/3/5). Geraadpleegd in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 46

Afb. 98, pag. 151: Window sIV, scene C: the Carrying of the Cross. Geraadpleegd in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 68





Afb. 99, Links: James Newton — blog. (z.d.-b). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>

Afb. 100, Rechts: James Newton — blog. (z.d.-b). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>





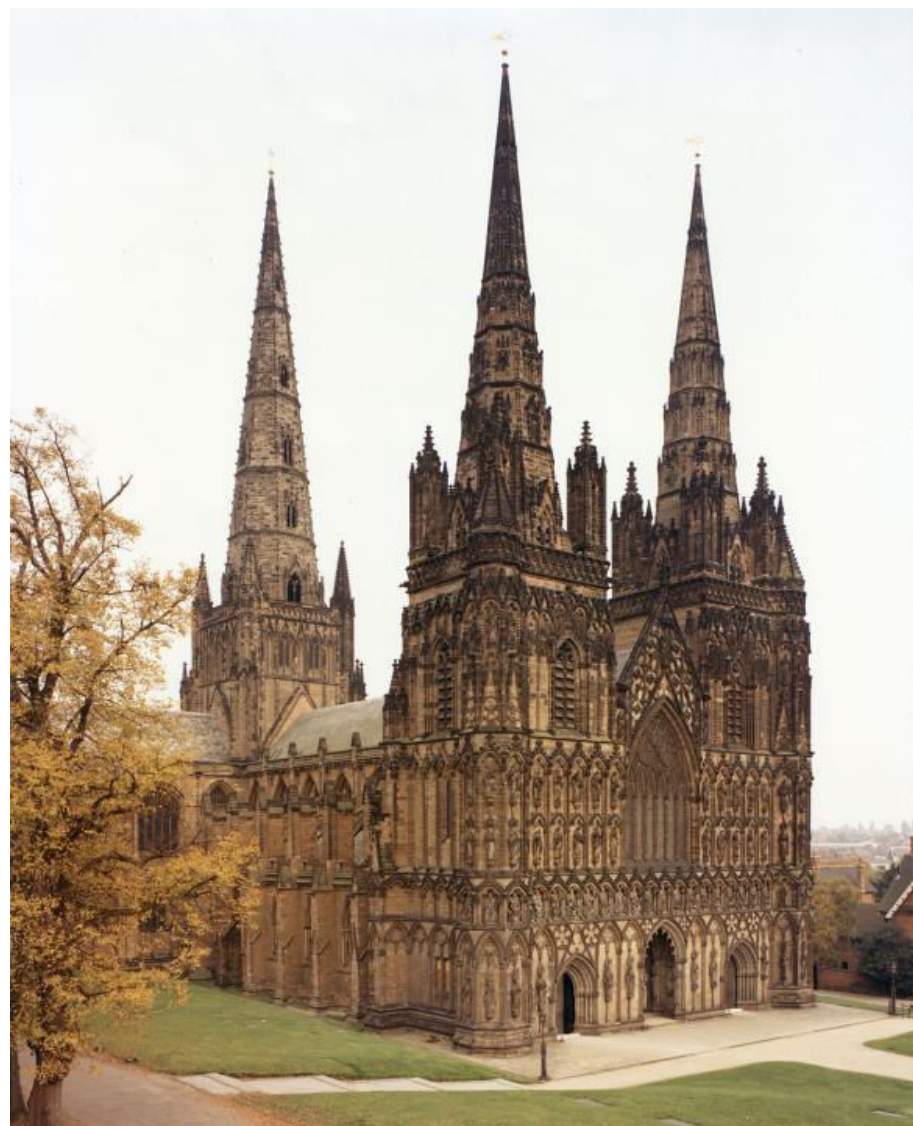
Afb. 101, Linksboven: *Onderdeel van de glasramen van Lichfield* waarop de abdijkerk van Herkenrode afgebeeld wordt. Geraadpleegd op <https://www.facebook.com/LichfieldCathedral>

Afb. 102, Linksonder: *Donors, their patron saints and coats of arms* Close up. Geraadpleegd op https://stock.adobe.com/be_fr/images/interiors-of-lichfield-cathedral-stained-glass-in-lady-chapel-n4-donors-their-patron-saints-and-coats-of-arms-close-up-e/228560713

Afb. 103, Rechts: *De Lady Chapel in de kathedraal van Lichfield*. Foto van de auteur.

Afb. 104, Linksonder: *West front of Lichfield Cathedral*. Geraadpleegd op <https://www.search.staffspastrack.org.uk/Details.aspx?&ResourceID=6779&SearchType=2&ThemeID=507>

Afb. 105, Rechts: James Newton — blog. (z.d.-c). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>



Spolatie als ontwerpstrategie binnen de herbestemming van de Abdij van Herkenrode



Afb. 106: Gevels Masterproject voor een bibliotheek binnen een nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Masterproject, Studio Repair
Mentors: Jo Janssen, Laura Piovan
Masterplan in collaboratie met Thomas Janssen en Simon Zwijnenburg

Hoe het concept van Spolia en Spoliatie kunnen bijdragen tot de herbestemming van de abdij van Herkenrode

Het masterproject rond de abdij van Herkenrode nam zijn aanvang door een abstract waarmee het seminarie genius loci aan de slag kon gaan. Het abstract luidde als volgt:

“Geheugen als ontwerpmethode. Bij de zachte aanwezigheid van het seminarie Genius in 2MA ontwerpstudio, willen we nadenken over de rol van het geheugen van de plek als inspiratie, strategie en intentie voor nieuwe ontwerpvoorstellen. Niet vanuit nostalgie, maar met de visie dat er concepten en mogelijkheden in het verleden liggen die betekenis hebben voor actuele maatschappelijke uitdagingen. We kijken daarom naar de historische gelaagdheid van de plek - zowel materiaal als immaterieel - als een reservoir vol mogelijkheden voor nieuwe interventies (zowel conceptueel als architecturaal). De sporen zien we dus niet als te restaureren onderdelen van een verloren geheel, maar als kiemen voor een nieuw ensemble. Als we nadenken over ontwerpstrategieën zien we vanuit dat historisch perspectief alvast drie thema’s voor de toekomst: 1. de relatie tussen de gebouwde omgeving en de cultivatie van het land; de middeleeuwse principes van de Cisterciënzers willen we onderzoeken in het licht van actuele uitdagingen ivm biodiversiteit en korte keten; 2. sociale dimensie: kloosters waren in de eerste plaats gemeenschappen van mannen en vrouwen die zeer georganiseerd samen leefden op basis kloosterregels. Kan dit vandaag ook nog van betekenis zijn? 3. tenslotte willen we kijken naar de relatie tussen de kloostersite en haar omgeving.”

Met deze aanzet werd het masterplan ontwikkeld waarbij de abdij van Herkenrode werd opgevat als een landschapscampus binnen een volledige herbestemming van de abdijsite. Het concept van deze thesis begon ook vorm te krijgen waarbij Spolia inspeelt op het verloren geheugen van de abdij.

Het masterplan werd omschreven als volgt: “We startten vanuit het doelbewust volumetrisch reconstrueren van de kern van de abdij om oude assen te hervinden, deze structureel in te vullen en de, voor ons meest voorname, problematiek van leegte aan te pakken. Een reconstructie werd afgewezen om de kwaliteiten van het oude te vinden en hierop verder te bouwen. Met deze methodiek zoeken we naar de sterktepunten van de verloren abdijsite om daarop aan te vullen met structurele verbeteringen voor een volwaardige faculteit gefocust op zowel theorie als praktijk met een sterke belangstelling voor landschapsstudies. Dit globaal programma vertalen we, ten gunste van de geschiedenis van abdijen als kenniscentra voor de samenleving, tot drie programmatorische ringen waarvan de grootste, in het omliggend landschap, focust op landbouw terwijl de andere, praktijk en theorie respectievelijk, zich vestigt binnen de grotere ringen. Deze belangstelling in de huidige fase van het ontwerpproces vertaalt zich vooral in de ruimtelijke kwaliteiten die gecreëerd kunnen worden aan de hand van architecturale typologieën. Deze architecturale typologieën zoals gaanderijen, een binnenstraat en abdiyhoven brengen een verbindend element tot de site die de samenhang kan creëren die op dit moment mist binnen de site.”

Een idee voor een studentencampus op de site van de voormalige abdij van Herkenrode ontstond vooreerst uit diens relatie met het landschap en de buitenwereld, maar ook door het denken vanuit zes toepasselijke ankers die een uitspraak maken over het programma en de functionaliteit voor een herbestemming binnen deze historische abdij: *cultivatie, spiritualiteit, verblijf, gastvrijheid, logistiek en diensten*. Het oude claustrum, binnen de grenzen van de watergrachten en verder afgebakend

door de ligging van de Demer hier achter, omvat het anker van spiritualiteit met de abdijkerk en, hierlangs, het klooster met het omsloten hofje. De tiendschuur tot de ambachtelijke zone rond de molen omvat dan weer het anker van *diensten* terwijl hierlangs, daar waar vandaag de brasserie gelegen is eens men door het poortgebouw komt, het anker van *gastvrijheid* toepasselijk is. Van de private zusterverblijven tot de infirmerie en het abdissenverblijf blijkt *verblijf* toepasbaar. Het is een afbakening met overlap maar desalniettemin relevant voor de afbakening binnen de herbestemming tot een campusgegeven voor landschapsstudies. Ook binnen dit masterplan werd de site op een dergelijke manier opgevat: aan de hand van deze historische verankering of zonering, aangevuld met ringen. Een eerste ring gaat over theorie binnen dit campusgegeven waarrond een ring van praktijk gevestigd is en ten laatste omringd wordt door een ring van landbouw en voornamelijk buiten de historische afbakening van de abdij toegepast wordt.

Om binnen de context van deze thesis te blijven, hervindt de site zijn geheugen door roerende goederen terug te laten keren naar hun oorspronkelijke site waarvoor ze bestemd waren. Ook door voor bouwmaterialen te kiezen van gerecupereerde bakstenen en het gebruik van baksteenpuin in de hervonden structuurtypologie van kruisgewelven om verspilling te vermijden. Het vertrekt van het idee van *Weiterbauen mit weiterverwendung alter materialen* om vanuit het restmateriaal van puin, architectuur te bekomen.

In het begin van de thesis werd er een onderscheid gemaakt tussen het concept van Spolia met dat van Spoliatie. Waarbij Spolia het product van de handling van Spoliatie betreft, is het nu handig om ook het onderscheid van het bouw materiaal en het kunstwerk te onderscheiden. De kunstwerken van de abdij van Herkenrode die zojuist beschreven zijn, zowel de roerende als onroerende goederen moeten bespreekbaar zijn. Maar hiermee is de erfgoedsite zelf nog niet opgelost. Er moet immers nog een plek opgevat

worden waar deze kunstwerken bestemd kunnen worden en het verhaal van Herkenrode vertellen in een nieuw ensemble. Op deze vraag werd door middel van het masterproject antwoord geboden: namelijk door het inplannen van een bibliotheek, als kloppend hart voor het masterplan van Herkenrode als landschapscampus en bovenop de archeologische opgravingen van de abdijkerk, in het verlengde van de rationele opbouw van de tiendschuur van de abdijhoeve tot de sacristie.

Er werd nagedacht over Spolia als een duurzaamheidsaspect waarbij gerecupereerde bakstenen fossiele brandstoffen vermijden, dus carbon-free zijn maar ook inspelen op de continued use, dat materialen meer dan één bouwfase ondergaan en herbruikt worden voor nieuwe toepassingen. Met een duurzaam materiaal als baksteen is er weinig sprake van een circulair productieproces maar het demonteren en vervolgens herbruiken ervan is een juiste stap tot doelgerichte praktijken van wederopbouw. Ensemblegericht maakt het meer kans op uitspraak over duurzame of circulaire bouwtechnieken die niet noodgedwongen ingenieus hoeven te zijn. Een continue circulariteit is uiteraard uiterst hoog gegrepen, zelfs vandaag waar het vaak een handelsmerk wordt. Dat een materiaal meer dan eens benut wordt, is al een stevige vooruitgang. Om verder te gaan op dit aspect van Spolia zou het de literatuur, en deze thesis, onwaardig zijn om dit te beperken tot dit louter economisch verantwoord model. Zoals reeds aangetoond, gaat Spolia toch over economisch verantwoord bouw materiaal of hergebruik van fragmenten binnen een nieuwe context. Het is een drager van betekenis die je toevoegt aan het nieuw gebouw. In dit geval van Herkenrode is spoliatie dus te vinden in de repatriëring van de roerende goederen binnen de herbestemming die waardige ruimte voorziet om deze permanent terug naar huis te laten keren in plaats van versnipperd te zijn. Anders zouden ze hun betekenis verloren zijn wanneer ze van het oud of een toepasselijk nieuw ensemble ontnomen blijven. In het geval van het recupereren van baksteen gaat het inderdaad over het economisch en ecologisch

aspect ervan, maar Spolia verbindt dit ook met een cultureel aspect. In dit geval, is dat de context van de Vlaamse bouwcultuur waar bakstenen constant gefabriceerd worden en waar weinig sprake is over demontatie of *The Waste not*, zoals Rotor stelt, de praktijk van deconstructie: “Rotor argues that there is an urgent need to rediscover the art of destruction. Our environment is filled with built infrastructure to a point where it is sometimes hard to see how to add new function or meaning to it. Recently, some have justly called for a redefinition of architecture as a professional practice to include ‘unbuilding’ or ‘subtraction’ as a constituent part of it. The befitting metaphor, then, is that of the architect as a gardener, who, apart from knowing how to grow plants, also expertly wields the pruning shears to keep things tidy and healthy. This line of reasoning, focusing on what is left after the removal (the trimmed plant, so to say) often reveals two important points: that much building trimming happens without the need for any architect, and that usually no attention is paid to what is taken out. In the act of deciding what needs to go and what can stay, even in refined adaptive reuses, extracted materials are offcuts or weeds, sent off to garden waste recycling. (While a plant that is uprooted or cut from its stem will die off, a building component torn from a building may live several lives elsewhere.)”¹

In het begin van de thesis werd een jammere definitie voor Spolia aangehaald: dat van het latijnse woord *spolium* wat *verwijderde huid van een dier* betekent. De lezer herinnert zich dat “een kannibaal zijn vijanden niet verslindt omdat hij zichzelf wil voeden, maar omdat hij hoopt dat hij zo de kracht van zijn vernietigde vijand zal verwerven.”² Deze definitie ondermijnt de waardigheid van de antieke bouw methode tot het bereiken van nieuwe ensembles omdat de definitie vicieus klinkt, onverantwoord zelfs. Iets ontnomen van het oude door middel van geweld.

“In the coming years, the reuse of components of existing buildings will become increasingly important. The construction industry consumes raw

materials in considerable quantities and produces an enormous mass of waste. Waste sorting and recycling in generic fractions (wood, aggregate, metals, glass, and so on) is not good enough. It’s an energy-munching process that – except in the case of metals – produces nothing but substandard by-products. At Rotor, we plead instead for the reinstatement of the forgotten art of slowly taking building components apart – when they need to go – in view of their subsequent reuse.

The dismantling of old buildings to the benefit of new ones is nothing new. The history of architecture is full of examples of recycling and reuse. (...) At a time when transport took time and required a lot of energy, both human and animal, everything within reach was welcome. Abandoned buildings were used as quarries for materials intended for construction or ornamentation. Bricks were cleaned and reused as they were, timber sawn and re-dimensioned, blocks of stone chiselled to size again.”¹

Devlieger (2021) vermeldt dat België tegenwoordig hoog prijkt op de lijst van Europese landen als het gaat om het recyclen van bouw- en sloopafval. Dit succes is grotendeels te danken aan de ervaring van het land in het beheer van puin na de Eerste Wereldoorlog, waarbij grootschalige verwoesting op industriële schaal moest worden aangepakt. Maar is het verstandig om dezelfde aanpak toe te passen op gebouwen die nog niet tot puin zijn herleid?

Het overgrote deel van het sloopafval bestaat uit inerte materialen zoals beton, zowel ter plaatse gegoten als geprefabriceerd, maar ook uit bakstenen, natuursteen, waardevolle marmers, zeldzame tegels, enzovoort. In de huidige praktijk worden deze materialen vaak willekeurig verpulverd en vervolgens gebruikt als steenslag voor wegeaanleg, een proces dat neerkomt op een vorm van ‘down-cycling’ en versnelde entropie.

Rotor stelt ook dat niet al dit hergebruik toepasselijk is, dat dit ten opzichte van de kosten en andere implicaties opgewogen moet worden. Het bevindt

zich inderdaad op een dunne scheidingslijn van wat kan en wat mag. Dit onderscheid van welke gebouwen wel of niet gedeconstrueerd kunnen worden om als materiaalbron benut te worden, is afhankelijk voor waar het benut zou worden. Het voorbeeld van het Volkshuis leert ons dat demontatie een moeilijk proces is, zeker achteraf wanneer de herbestemming onbepaald is. Het gaat hier echter niet over dergelijke art-nouveau detailleringen die moeilijker toepasbaar zijn maar over het bouw materiaal van de bakstenen, wat vooral flexibel hoort te zijn zoals dat van ouds het geval was. Ze gebruikten deze bouwstenen om de bouwwerken aan te vullen, omdat ze makkelijk en kortbij gereed waren voor gebruik, ongeacht het esthetisch gebricolleerd resultaat.

Het zijn arbeidskosten die immers hoog oplopen, omdat de vraag naar arbeidskracht binnen deze bouwmethode hoog is. Sinds de 20e eeuw en de opkomst van de Sociale arbeiderspartijen zijn er arbeiderswetten in het leven te roepen om arbeid terecht te laten verlonen. Fossiele brandstoffen in de industrie werden toen echter minder in vraag gesteld terwijl we vandaag wel vaak naar alternatieve oplossingen moeten zoeken. Ook zijn het bouwmaterialen zonder garantie of certificatie van het behalen van een bepaald fysieke prestatieniveau, hoewel veel van deze materialen wel hun initiële prestatieniveau behouden, zelfs na het ontmantelen, transporteren en het gereedmaken van het herbruikt product.

“Even if removing and sanding salvaged tropical woods or marbles to prepare them for reuse is labour intensive, it can be profitable if carried out properly. For authorities, there are commendable reasons to reuse: it reduces the amount of waste materials to deal with; it saves on fuel to crush building parts and on fine dust in the air; it saves carbon and increasingly precious raw materials in the production and transport of new building materials; and it creates local job opportunities.”¹

Als we naar de Belgische bouwcultuur kijken, bevinden we ons in een oververzadigd, versnipperd landschap waar de Baksteen zonder twijfel de meest voorkomende bouw materiaal is. Heel de bouwcultuur is geïntegreerd in de productie van baksteen met een aanzienlijke ecologische voetafdruk. Vrijwel elke woning bestaat uit dit eerst artificiële gefabriceerde materiaal. Dat er een mogelijkheid is om gebouwen te demonteren die huidig niet onder onroerend erfgoed vallen, en er van uitgaande dat deze verder geen uitzonderlijke architecturale waarde bevatten, kan ertoe leiden dat deze als deconstueerbaar geklasseerd en als tweedehands materiaalbron benut kunnen worden.

Als we om een andere boeg gooien, is het duurzaamste gebouw in deze bouw cultuur dat gebouw dat je niet bouwt. In 2017 kwam het architectenbureau REST met het manifest voor het niet-bouwen. Het is correct, de dorpskernen en steden moeten terug aantrekkelijk en, zoals ex-Vlaams Bouwmeester Leo Van Broeck pleitte, verder gecentraliseerd worden maar de thesis heeft deels als doel om een stap verder hierin te gaan en een, voor sommigen misschien ondenkbare, methodiek toe te reiken die ons toelaat om gedeeltelijk deze versnipperingsgraad om te laten keren. Dit door een doeleind te vinden voor het hergebruik van de bouwstenen van de stedenbouw van de jaren 60 tot 90. Misschien kan er op een dergelijke manier de kapitalistische tendens omgekeerd worden tot het terugkeren naar een gedeelde cultuurtaal.

Deze spoliatie van fermettes, pastoriewoningen, typologieën binnen het lint, is eerst en vooral een economisch iets. Maar welke invloed kunnen wij uitoefenen wanneer de markt een bepaalde richting uit wijst? Het zijn modeverschijnselen, zoals we binnen het verhaal van Victor Hugo over de Notre-Dame van Parijs herkennen. In het versnipperd landschap van België is het moeilijk om de gevestigde stedenbouwkundige structuren tegen te gaan, om deze in vraag te trekken en deze uit de mode te halen door deze effectief te deconstrueren waar dit mogelijk is. Een stap dichterbij tot

centralisatie en het heractiveren van onze dorpskernen en steden door dichterbij elkaar te wonen. Het is vaak ook een onaantrekkelijk, zelfs huidig economisch onverantwoord om mogelijke woningen voor mensen te ontnemen door deze te deconstrueren. Deze deconstructie gaat immers wel uit van het verplaatsen van bouw materiaal naar een andere plek waar deze des te meer een invulling kan krijgen die meer in de mode of tijdlozer is, iets wat de verkavelingen allerm minst zijn. Deze zijn producten van hun tijd, oplossingen voor de toenmalige woonproblematiek, allerm minst tijdloos. Vandaag staan we voor gelijkaardige problemen maar ook andere vanuit een fundamenteel andere problematiek. Het is een aspect die fundamenteel over Spolia gaat: de kunst van destructie zoals Rotor stelt, die her en der terug aanvang mag vinden of op zijn minst discussie over uitgewijd mag worden, wat nu allerm minst het geval is. Deze context zal het hergebruikt materiaal inherent in zich dragen.

Spolia overstijgt echter ook deze duurzaamheidsaspecten. Het gaat hier meer over het doen herleven van een religieuze erfgoedsite door middel van recuperatie. Een herleving van een erfgoedsite of een hervatting van het zijn vanuit de fenomenologie door middel van het concept van Spolia komt immers wel ten koste van een andere context omdat er elders deconstructie plaatsvindt.

De thesis vat een kritiek op voor huidige toepassingen van Spolia, die schaars zijn in de bouw cultuur, om het bouwfragment voor zichzelf op te vatten in plaats van stapstenen tot een ensemble. Een soort Ad Hoc Baroque, zoals in het geval van Marcel Raymaekers en in de tentoonstelling (gecureerd door Rotor) gesteld werd.³ De schroothandeling, het verkopen en het behandelen van fragmenten als souvenirs tot onjuiste bestemmingen is, zoals we weten uit het voorbeeld van het tuilerieënpaleis, niet iets dat we wensen. Als een fragment op zichzelf zo karakteristiek is dat het op zijn eigen voldoende of te veel context draagt waardoor deze alle aandacht zal opeisen, lijkt een niet-museale bestemming moeilijk toepasbaar. Het gaat dan meer over de

individuele waarde van het fragment, minder toepasselijk tot het bereiken van een ensemble.

Het bouwen met wat sommigen als baksteenpuin zouden beschouwen, gunt de bouwwerf meer dan capabale bouwmaterialen waarbij het bakproces op hoge temperaturen, het gebruik van fossiele grondstoffen en dus CO-2 uitstoot vermeden kan worden. Voor er andere oplossingen gevonden worden, is de eerste duurzame methode het hergebruik van het bouwfragment zelf, ervan uitgaande dat deconstructie mogelijk is. Zelfs indien volwaardige bakstenen benut worden, kan het baksteenpuin, de bakstenen die niet volwaardig herbruikbaar zijn, als aanvul materiaal dienen, zoals blijkt uit het masterproject.

Op die manier vind Spolia, binnen het herbenutten van gerecupereerde bakstenen, een link met de verledenheid maar ook de palimpsest en het weer bouwen:

“In the process of remodelling, however, the past takes on a greater significance because it, itself, is the material to be altered and reshaped. The past provides the already-written, the marked canvas on which each successive remodelling will find its own place. Thus, the past becomes a package of sense, of build-up meaning to be accepted, (maintained), transformed, or suppressed (refused).”⁴

Het concept van Spoliatie werd binnen het masterproject van Herkenrode uitgevoerd als volgt: gerecupereerde bakstenen werden benut voor een sokkel voor de bibliotheek in massiefbouw door middel van kruisgewelfstructuren. Deze sokkel overkoepelde de opgravingen van de oude abdijkerk als een archeologische site en belichaming van het oude, waardoor een tijdloos karakter die ontstaat door de gerecupereerde baksteen en de historische connotatie van deze kruisgewelven. Hierbovenop werd, onafhankelijk van Spolia, een eigentijdse schuurtypologie benaderd waar het meeste programma voor de bibliotheek in gehuisvest zat. Het temporele karakter hiervan diende in dialoog te gaan met deze massieve sokkel.

Het verloren gegeven van de abdijkerk was binnen de hiërarchie van de gebouwen op de abdijste en in functie van de oude zichtassen de belangrijkste factor waarmee rekening gehouden werd. In plaats van een spirituele kerk zou het een claustrum-overschrijdende bibliotheek vormen, een nieuw kloppend hart voor de site die bovenop de funderingen van de oude abdijkerk opgevat werd, zowel voor de studenten als buitenstaanders. Als een erfgoedbibliotheek kon het door de centrale ligging op site niveau van de abdij, maar ook als regionaal ijkingspunt, op de samenkomst van de Wijers, het vochtig Haspengouw en de vallei van de Zwarte beek, de brug vormen voor een overkoepelend archief en dit aangevuld aan een boekencollectie in functie van de landschapsrichtingen. Vanuit dit denken omarmt het masterplan de rijke historische gelaagdheid van de abdijsite te Herkenrode, als een krachtige bron van inspiratie, waarbij het verleden niet wordt hersteld maar als een reservoir van mogelijkheden wordt gezien. Met deze ontwerpmatige visie transformeren we historische sporen tot kiemen voor een vernieuwd ensemble, waarbij het geheugen van de plek als strategische leidraad dient voor het aangaan van actuele maatschappelijke uitdagingen.

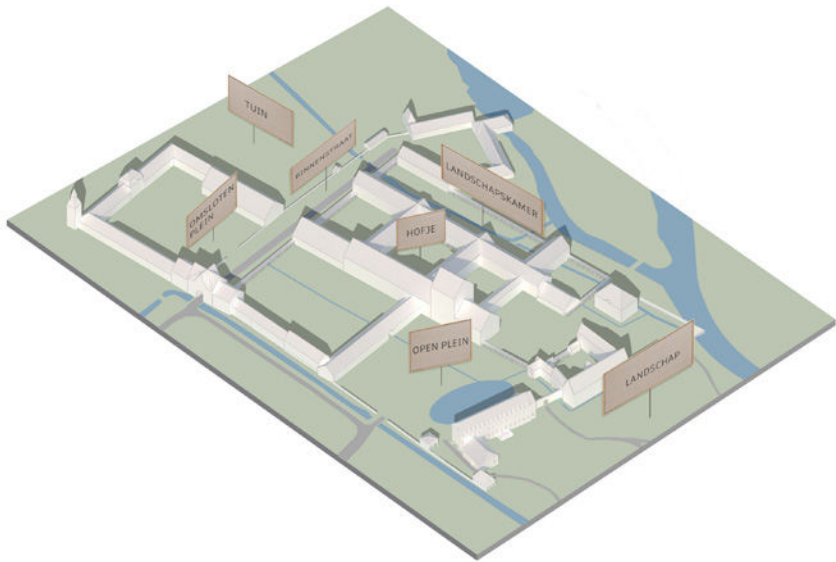
(1) Devlieger, L. (2021, 12 juli). Waste not: Rotor and the practice of deconstruction - Architectural Review. Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/essays/waste-not-rotor-and-the-practice-of-deconstruction>

(2) Brenk, B. (1987). *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*. Dumbarton Oaks Papers, 41, 103. <https://doi.org/10.2307/1291549>

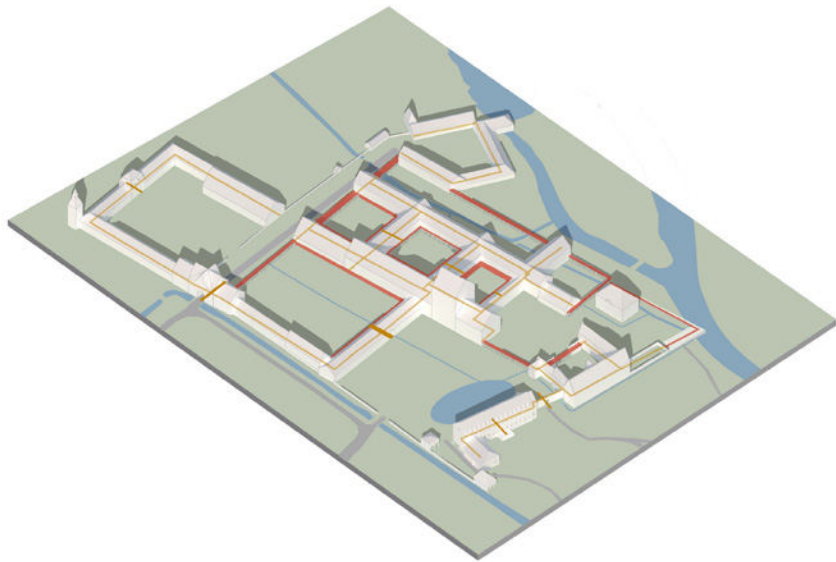
(3) Unfolding the Archives #6 Marcel Raymaekers, pionier in circulaire architectuur. (z.d.). VAI. <https://www.vai.be/agenda-expos-en-programma/unfolding-the-archives-6-marcel-raymaekers>

(4) Machado, R. (1976). Old buildings as Palimpsest: toward a theory of remodeling. *Progressive Architecture*, 57(11), 46–49. https://jglobal.jst.go.jp/en/detail?JGLOBAL_ID=201002007853744031

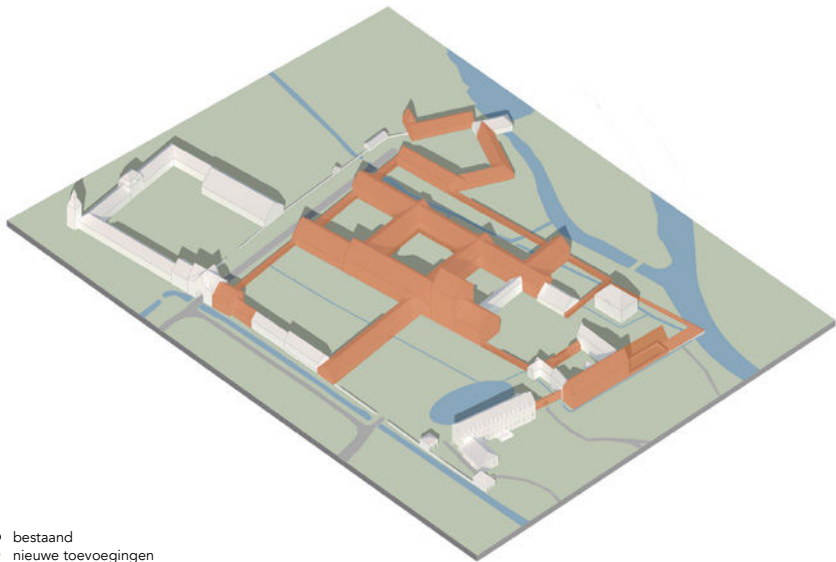
KAMERS (SFEREN)



CIRCULATIE

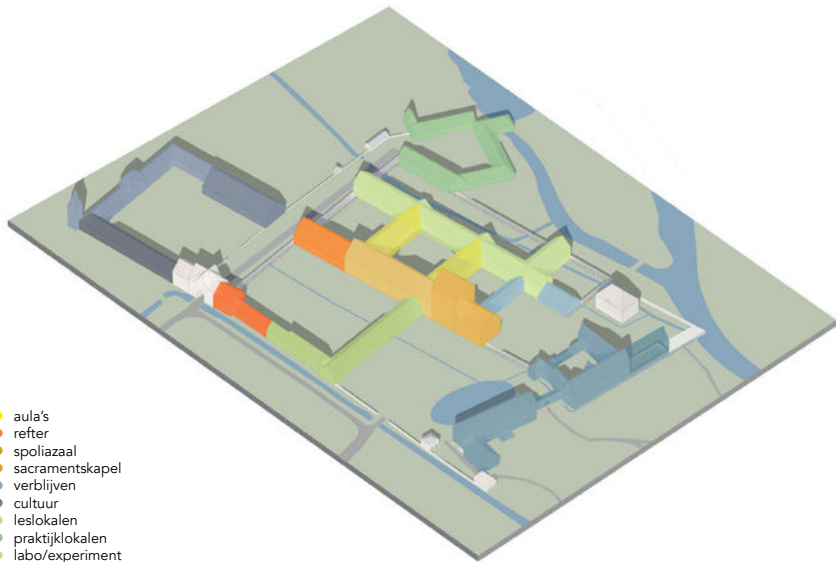


OUD & NIEUW



Afb. 107: 3D Masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

PROGRAMMA

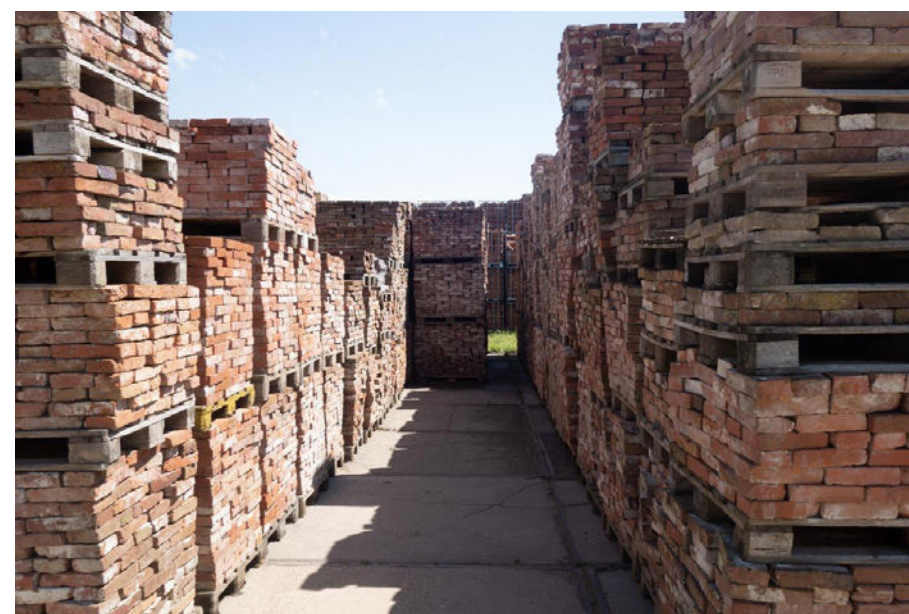
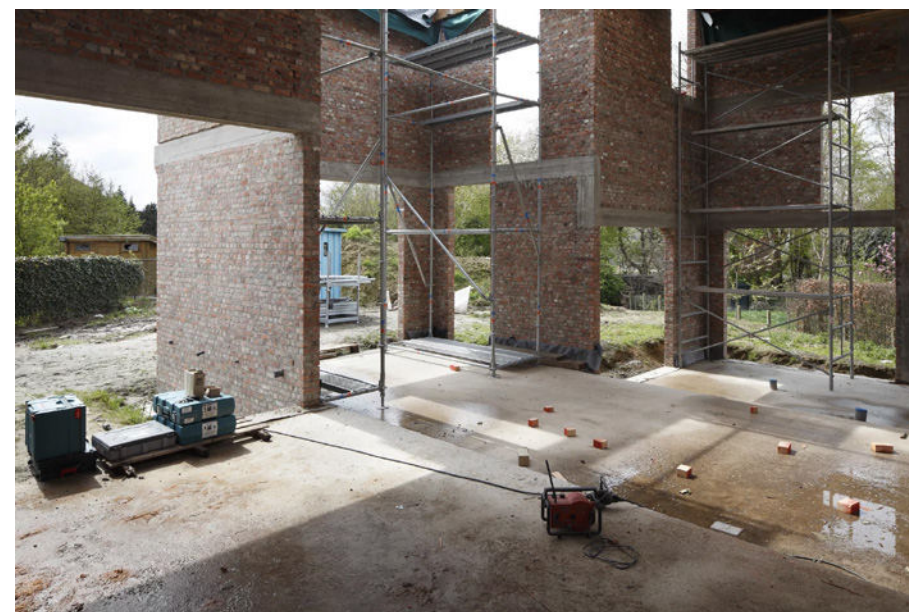




Afb. 108, Links: Bollaeet, S. *DNA-woning met opbouw wand van hergebruikte baksteen*, *Blaf architecten* | *Opalis*. (z.d.). <https://opalis.eu/nl/projecten/dna-woning-blaf-architecten>

Afb. 109, Rechtsboven: Bollaeet, S. *DNA-woning met opbouw wand van hergebruikte baksteen*, *Blaf architecten* | *Opalis*. (z.d.). <https://opalis.eu/nl/projecten/dna-woning-blaf-architecten>

Afb. 110, Rechtsonder: *Urban Mine Inc.* | *Rotor*. (z.d.). <https://rotordb.org/en/stories/urban-mine-inc>



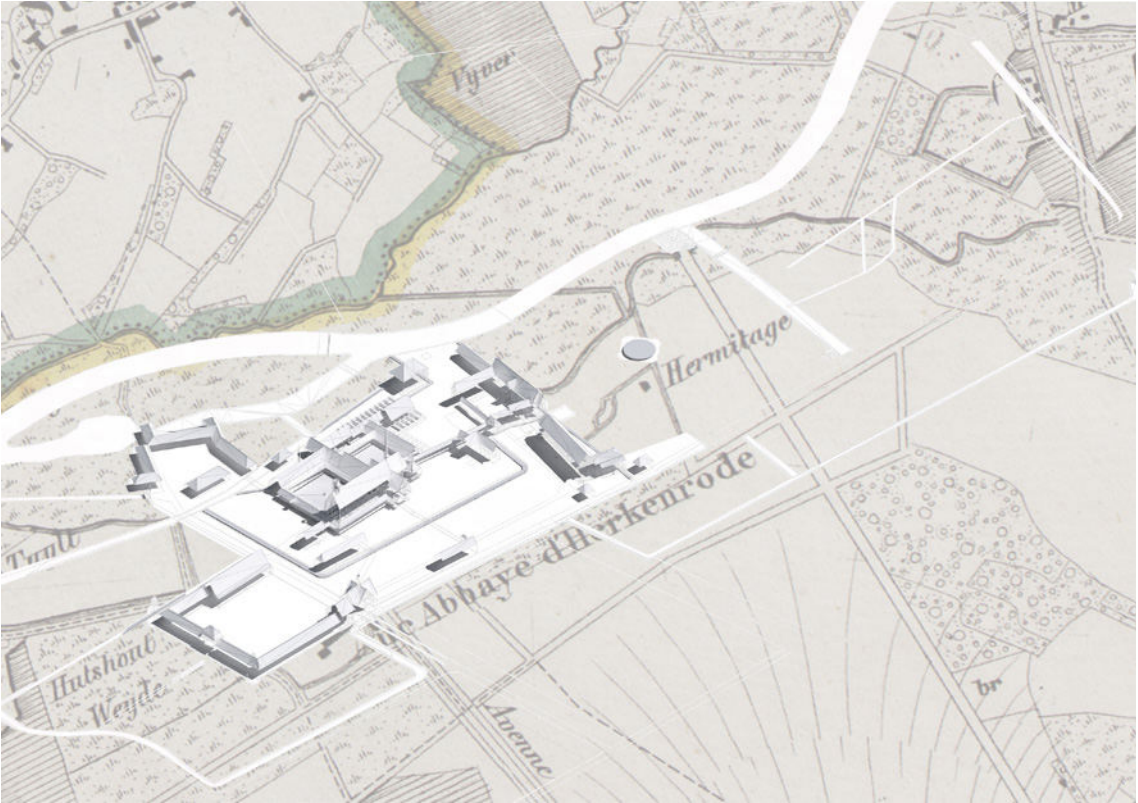
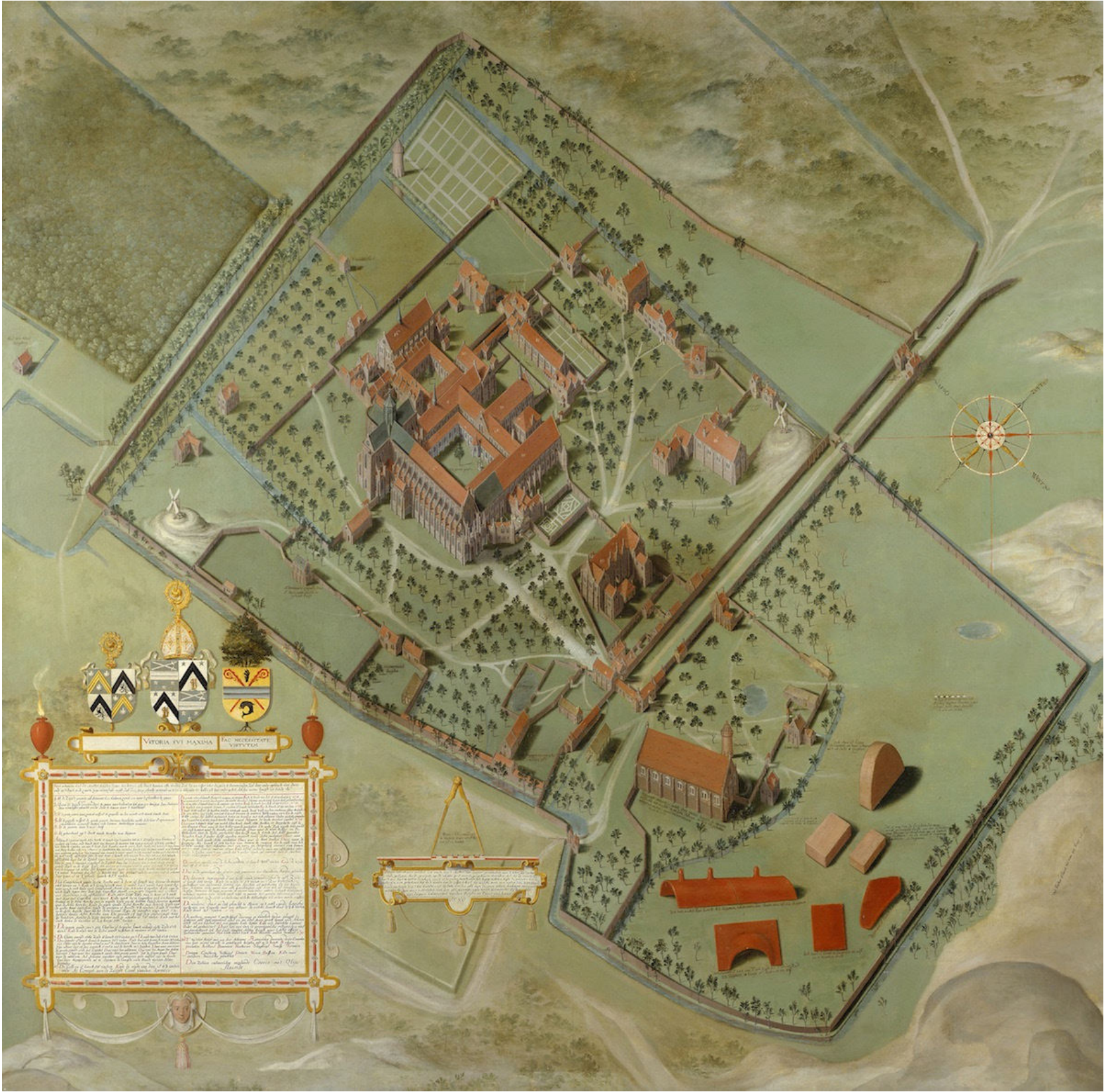
De abdij Ten Duinen is eenzelfde lot ondergaan als Herkenrode en de ruïne van de abdij werd verder beklemntoond door lichte toevoegingen hieraan toe te voegen om de structuur en historische lijnen van de verloren abdij zichtbaar te maken.

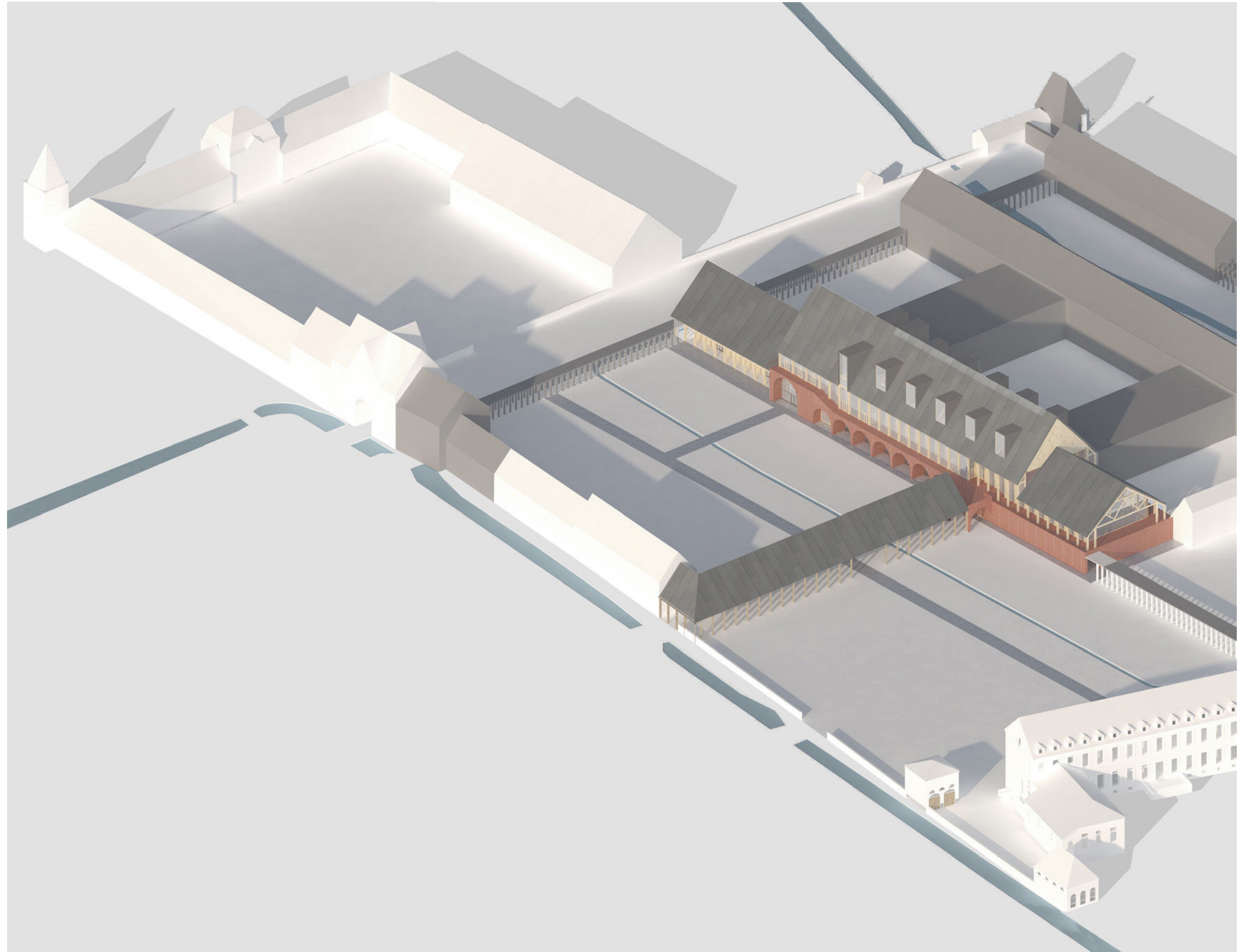
De axonometrie van Pieter Pourbus werd binnen het masterplan voor de abdij van Herkenrode geïnterpreteerd als een ideaalbeeld waarop we ons wilden baseren om structurele toevoegingen te maken die van hun eigen generatie deel uitmaken in plaats van slechts het verleden te kopiëren.

Afb. 111, Links: Pieter Pourbus (1571) *Plan for Ten Duin Abbey in Koksijde*. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/Ten_Duinen_Abbey#/media/File:Pieter_Pourbus_-_1571_Plan_for_Ten_Duin_Abbey_in_Koksijde.jpg

Afb. 112, Rechtsboven: *Axonometrie van de abdij van Herkenrode in zijn toestand voor de achterlating van de abdij in 1796*. Bron van de auteur.

Afb. 113, Rechtsonder: *Abdijmuseum Ten Duinen | Casino Hotel Koksijde*. (z.d.). <https://www.casinohotel.be/activiteit/abdijmuseum-ten-duinen>





Afb. 114: Het masterproject van een bibliotheek als kloppend hart binnen het nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Afb. 115, Links: *Repatriëring van de reeks schilderijen van 'de Deugdzame Vrouwen' door Lambert Lombard, opgevat in het masterproject voor een bibliotheek binnen het nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.*

Afb. 116, Rechtsboven: Lombard, L. (1520 - 1548) *De ontmoeting van Coriolanus en zijn moeder. Nu gevestigd in Le Grand Curtius, Luik.*

Afb. 117, Rechtsonder: Lombard, L. (1520 - 1548) *Rebecca en Eliëzer bij de put. Nu gevestigd in Le Grand Curtius, Luik.*



Conclusie

Deze thesis heeft zich gericht op de heractivering van de abdijsite van Herkenrode en de inzet van (religieus) erfgoed in het heden, met name door het gebruik van het concept van Spolia als leidraad. Het onderzoek vertrok vanuit verschillende cases en literatuurstudies om vervolgens met deze Spolia een ontwerpstrategie te bekomen waarbij het masterproject rond de abdij van Herkenrode centraal stond. Het doel was om een evocatie of significantie van het verleden te hervinden zonder een reconstructieve mentaliteit te hanteren, maar eerder door een structurele herinterpretatie van het erfgoed om diverse programma's mogelijk te maken.

Om dit te verwezenlijken was het vooreerst van belang om een onderscheid te vinden binnen deze thesis van *kunstspoliatie* en *plundering van bouwmaterialen*. Hierdoor kon er bewustaangetoond worden dat de versnippering van roerende goederen binnen de context van Herkenrode, een ensemblewaardige fout was die hersteld kan worden, ondanks de diplomatische of juridische brug die hiervoor dient overbrugd te worden. Op vlak van bouwstenen, zijn er weinig fragmenten van de abdij overgebleven om te hergebruiken. De thesis zag in dit geval in het concept van Spolia een potentieel als antieke bouwmethode van destructie of deconstructie om bouwmaterialen uit een andere context nieuw leven te geven in een erfgoedsite. Een bouwstrategie die, zoals Rotor stelt, waardig is op vlak van hergebruik en doorheen de architectuurgeschiedenis tot de 20e eeuw prominent was. Uit de thesis bleek dat de breuk met deze bouwmethode in de 20e eeuw leidde tot een tendens om Spolia uit een soort postmoderne overweging op te vatten vanuit het fragment zelf die alle aandacht opeist en contrast vindt met de rest van een gebouw. Vanuit dit perspectief en deze probleemstelling werd getracht antwoord te bieden op de vraag: “Hoe kan het breed gegeven van Spolia binnen de

theorie rond *adaptive reuse* als object of fragment ingezet worden tot een globale ontwerpmethode? Met andere woorden, hoe kunnen fragmenten of het hergebruik van alomtegenwoordige bouwstenen ingezet worden als een methodiek tot het vermijden van (in dit geval van Herkenrode) religieuze sites van verdere achteruitgang en in tegenstelling hiervan het bereiken van een nieuw ensemble? Als reflectie op de titel van deze thesis: hoe kunnen fragmenten stapstenen vormen tot het bereiken van deze ensemblewaarde?”

Het antwoord op deze vraagstelling vond de thesis om historische cases te analyseren waarin duidelijk werd welke rollen fragmenten wel of niet kunnen opnemen in een nieuw ensemble. Een goede of intrigerende toepassing van Spolia als een drager van geheugen die de verbinding van het oude met het nieuwe continu maakt, werd meermaals gecontrasteerd met een minder goede toepassing ervan als bijvoorbeeld schroothandel of souvenirs, een perverse van herdenking.

De thesis heeft dus aangetoond dat het gebruik van spolia als een ontwerpmethode voor adaptive reuse afhankelijk is van het ensemble waarin het wordt toegepast. Dit omdat het in tegenstelling hiervan gemakkelijk een versnippering belichaamt in plaats van een architecturale uniformiteit of integriteit die we trachten na te streven tot het bereiken van deze ensemblewaarde. Zo zijn er positieve en negatieve aspecten van spolia benadrukt, evenals methoden om om te gaan met verloren erfgoed en getraumatiseerde sites. In tegenstelling tot conservatie en restauratie, die gericht zijn op het behoud van wat nog aanwezig is, heeft de thesis methoden zoals wederopbouw en anastylosis besproken als strategieën van omgang met niet ‘Gevonden architectuur’ maar in plaats daarvan ‘Verloren architectuur’ en het bestaande geheugen hiervan.

Het onderzoek heeft ook de relatie tussen spolia en stedenbouw verkend, waarbij de Ringstrasse in Wenen werd genoemd als een voorbeeld van het verbinden of aaneenbreien van het oude met het nieuwe. Daarentegen werd de Dom van Keulen genoemd als een voorbeeld waarbij tegen alle verwachtingen architecturale uniformiteit behouden bleef, wat contrasteerde met de stad eromheen die tijdens de Tweede Wereldoorlog volledig verwoest werd. Andere voorbeelden, zoals het Tuilerieënpaleis toonde aan dat er programmatorisch potentieel is om met fragmenten en geheugen om te gaan. Ondertussen werden fragmenten in het geval van St. Pauls Cathedral volledig vermeden terwijl deze wel effectief aanwezig waren.

De Notre-Dame van Parijs diende als een case-study die gedurende de hele thesis werd besproken vanwege de diverse aspecten van spolia die ermee samenhangen. De thesis wees ook op het belang van het onderscheid tussen kunstspolia en spolia van bouwmaterialen, waarbij het verplaatsen van kunstwerken weg van hun oorspronkelijke context als problematisch werd beschouwd. Kunstspolia dient ten allen tijde vermeden te worden maar vanuit de context van de Franse revolutie is er het voorbeeld van de glasramen van Herkenrode die dit argument enige nuance biedt. Het toont aan dat het wel degelijk mogelijk was dat indien de ramen niet in Engeland gevestigd waren, ze nu volledig verloren zouden zijn. Sterker nog, het toont aan dat kunstwerken een verrijking kunnen ondervinden binnen een herbestemming. Op die manier werd dus gesteld dat indien er een nieuw ensemble klaar staat om de roerende goederen van Herkenrode, die nu versnipperd zijn, te huisvesten, dit ook daadwerkelijk als een mogelijkheid dient geïnterpreteerd te worden.

Het onderzoek culmineerde uiteindelijk in een

ontwerpmethode of strategie met spolia als leidraad voor de herbestemming van de abdij van Herkenrode, specifiek tot een landschapscampus. Hierbij werd rekening gehouden met de repatriëring van roerende goederen en het gebruik van hergebruikte bakstenen als bouw materiaal, met aandacht voor zowel economische als culturele aspecten.

De thesis heeft aangetoond dat spolia een waardevolle benadering kan zijn voor het hergebruik van erfgoed en het creëren van ensemblewaarde. Het heeft inzichten geboden in methoden en praktijken die kunnen bijdragen aan het behoud en de herwaardering van erfgoedsites, en heeft de potentie van spolia als ontwerpmethode benadrukt.

Bovendien heeft het onderzoek ook bredere implicaties voor het behoud en beheer van erfgoed in het algemeen. Het benadrukt het belang van het aanpassen van erfgoed aan de behoeften van de hedendaagse samenleving, terwijl het tegelijkertijd respect toont voor de historische en culturele waarde ervan. Door spolia te gebruiken als een benadering van adaptive reuse met fragmenten, kunnen erfgoedsites nieuw leven worden ingeblazen en kunnen ze een waardevolle rol spelen in de stedelijke omgeving.

Het is echter belangrijk om de ethische en culturele implicaties van het gebruik van spolia zorgvuldig te overwegen. Het verplaatsen van artefacten en het hergebruiken van bouwmaterialen moet gebeuren met respect voor de oorspronkelijke context en betekenis ervan. Het behoud van de integriteit van het erfgoed en het waarborgen van een evenwicht tussen het behoud van het verleden en de behoeften van het heden zijn cruciale aspecten die moeten worden aangepakt bij het toepassen van spolia als ontwerpmethode.

Deze thesis heeft een bijdrage geleverd aan het debat over het gebruik van spolia als een ontwerpmethode voor het hergebruik van erfgoed. Het heeft laten zien dat spolia een krachtige manier kan zijn om de band tussen verleden en heden te versterken, om nieuwe betekenissen en functies te creëren voor erfgoedsites, en om een gevoel van continuïteit en gelaagdheid in de gebouwde omgeving te bevorderen.

Hoewel deze thesis zich heeft gericht op de specifieke context van de abdij van Herkenrode, kunnen de bevindingen en inzichten ook worden toegepast op andere erfgoedsites over de hele wereld. Het benadrukt het belang van een holistische benadering bij het herbestemmen van erfgoed, waarbij zowel de architectonische, stedenbouwkundige, historische, culturele, sociale als economische aspecten in overweging worden genomen.

Waar minder nadruk op gelegd werd binnen de thesis, was de praktische implementatie van spolia als ontwerpmethode in verschillende contexten. Het evalueren van de effectiviteit en duurzaamheid van dergelijke projecten, evenals het onderzoeken van de perceptie en betrokkenheid van de gemeenschap, had waardevolle inzichten kunnen opleveren. Daarnaast is Spolia iets dat nog altijd onzeker is naar de ethische en juridische kwesties die gepaard gaan met het gebruik hiervan, om richtlijnen te ontwikkelen voor ontwerpers en beleidsmakers.

Van de Akropolis tot de Dom in Keulen. Alle voorbeelden spreken over hoe architectuur tot stand komt en de Spolia is hierin een waardige bouwmethode en proces van deconstructie, die weliswaar de tijdsduur van architectuur meet. Het zijn continue werven zonder een expliciet eindpunt. Ze passen zich constant aan en de deconstructie is een rol die hierin vervuld dient te worden. In

plaats van nieuwe sites te realiseren en de nood aan centralisatie vernieuwen, dienen we bestaande sites terug in orde te brengen waarbij het geheugen van het verloren patrimonium als leidraad dient te fungeren.

Het concept van Spolia heeft dus aangetoond dat het kan inspelen op maatschappelijke uitdagingen. Hoewel Spoliatie zelden louter positief of negatief is, mag het niet ontmoedigd of aanmoedigd worden. De thesis wilt vooral het standpunt maken dat de ontmoediging ervan op diverse schalen, die veelal constant is in onze huidige bouwcultuur waar nieuw fabriceren nog steeds de voorkeur geniet, in vraag gesteld dient te worden. Het nieuwbouwen wordt toegelaten door middel van Spolia maar maakt de bouwer ervan bewust wat hier de implicaties van zijn. In plaats van een scenario waar de bouwer of architect weinig bewust is van waar het materiaal komt, impliceert Spolia een bouwmethode waarbij de productiecyclus dicht bij de werf gevestigd is.

Deze thesis heeft kunnen aantonen dat spolia een potentieel krachtige benadering is voor het hergebruik van erfgoed en het creëren van levendige en betekenisvolle plaatsen. Door het verleden zowel letterlijk als figuurlijk te verweven met het heden, met Spolia als leidraad, kunnen we erfgoedsites transformeren tot levendige gemeenschapsruimtes die een brug slaan tussen geschiedenis, cultuur en de behoeften van de moderne samenleving. Met de juiste zorg, aandacht en respect voor het erfgoed kunnen we een duurzame toekomst creëren waarin het verleden niet alleen gekoesterd en gewaardeerd wordt maar begrepen wordt om diens tijdloze en tijdelijke aspecten waardoor een visie op het verleden en het heden ontwikkeld wordt “waarin het verleden zich voordoet”.

Bibliografie

Alberti, L. B. (2022). *Over de bouwkunst* (1ste editie). Boom Lemma.

Bastéa, E. (1999). *The Creation of Modern Athens: Planning the Myth*. Cambridge University Press.

Blom, P. (2023). *De onderwerping*. Bezige Bij b.v., Uitgeverij De.

Brenk, B. (1987). *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology*. Dumbarton Oaks Papers, 41, 103. <https://doi.org/10.2307/1291549>

Brilliant, R. & Kinney, D. (2012). *Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Choice Reviews Online, 49(11), 49–6068. <https://doi.org/10.5860/choice.49-6068>

Caluwaerts, G. (2003). *Een gebed van licht en kleur uit de voormalige kerk van de cisterciënzerinnenabdij van Herkenrode: de zeven glasramen uit de Lady Chapel van de kathedraal van Lichfield*.

Caluwaerts, G. (z.d.). *Herkenrode zoals het is . . . Herkenrode zoals het was*. v.z.w. Herkenrode.

Celis, M. (1991) *Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen*. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23–35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Coomans, T. (2013). *Cistercian architecture or architecture of the Cistercians?* The Cambridge companion to the Cistercian Order. Cambridge: Cambridge University Press. 151-172

Coomans, T. (2018). *Life inside the Cloister*. Leuven: University Press.

Saltzman., C. (2021). *Napoleon’s Plunder and the Theft of Veronese’s feast*. Thames & Hudson.

De Caigny, S., Ertas, H., & Plevvoets, B. (2023). *Gevonden architectuur: experimenten in conservatie*.

De Quincy, M. Q., & Poulot, D. (2012). *Letters to Miranda and Canova on the abduction of antiquities from Rome and Athens*. In Getty Research Institute eBooks. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB1168337X>

Delhayé, J., & Dierkens-Aubry, F. (1987). *La Maison du Peuple de Victor Horta*. Atelier Vokaer.

Didier, B. (1987). *Le siècle des lumières*.

Duby, G. M. C., & Groot, G. A. M. (1984). *De kathedralenbouwers: portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420*.

Eliot, T.S. (1922). *The Waste Land*

Eliot, T.S. (1919). *Tradition and the Individual Talent*

Etlin, R. A. (1987). *Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture*. The Art Bulletin, 69(2), 264–278. <https://doi.org/10.1080/00043079.1987.10788424>

Frampton, K. (1985). *Greek regionalism and the Modern Project: A Collective Endeavour*. Atelier 66. <https://a66architects.com/writings/greek-regionalism-and-the-modern-project-a-collective-endeavour/>

Frampton, K., Harbison, R., & Weber, R. (1997). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Journal Of Architectural Education, 51(1), 73. <https://doi.org/10.2307/1425525>

Gamboni, D. (1999). *The Destruction of Art: Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education, 40(3), 284. <https://doi.org/10.2307/1320869>

Gaud, H., Leroux-Dhuys, J., & Hof, P. (1999). *Cisterciënzer abdijen: geschiedenis en architectuur*.

Gissen. (2019). *Disability and Preservation. Future Anterior*; 16(1), iii. <https://doi.org/10.5749/futuante.16.1.0iii>

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*

Heidegger, M. (1951). *Bauen wohnen denken*.

Heynen, H. (2001b). “*Dat is architectuur*”: sleutelteksten uit de twintigste eeuw.

Hugo, V. (1831). *De klokkenluider van de Notre-Dame*.

Kinney, D. (1986). *Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere*. The Art Bulletin, 68(3), 379. <https://doi.org/10.2307/3050973>

Kinney, D. (1997). “*SPOLIA. DAMNATIO*” AND “*RENOVATIO MEMORIAE*”. Memoirs of the American Academy in Rome, 42, 117. <https://doi.org/10.2307/4238749>

Kinney, D. (2001). *Roman architectural Spolia*. Proceedings of the American Philosophical Society: Held at Philadelphia for Promoting Useful Knowledge, 145(2), 138–161. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4313959>

Koolhaas, R., Boeri, S., Kwinter, S., Tazi, N., & Obrist, H. U. (2000). *Mutations*. Actar D.

Kragelund, P. (2017). *The Parthenon in Danish art and architecture, from Nicolai Abildgaard to Theophil Hansen*. <https://tidsskrift.dk/pdia/article/view/115343>

Leenders, Willy (2022) *Herkenrodeweetjes*.

Lens, K. (2021). *Adaptive reuse processes and the challenge of collective hybridity*. In Notes on adaptive reuse: N°3 On Collectivity (Vol. 3, pp. 27–36). Trace.

Lens, K., Van Cleempoel, K., (2015b). *Monasteries – The layered capture of rhythm in space and time through rituals by ‘moulage’*. Interiors – Special issue: Spaces of Faith. Volume 6, Issue 3, 26 April 2015,

Maarten Smeets (2006), *Herkenrode omgekeerd. Rapport betreffende het archeologisch onderzoek naar de resten van de voormalige cisterciënzerinnenabdij*. Erfgoed Vlaanderen vzw.

Maarten Smeets (2014), *Archeo-rapport 246 Het archeologisch onderzoek in de watermolen van de abdij van Herkenrode*. Studiebureau Archeologie bvba.

Machado, R. (1976). *Old buildings as Palimpsest: toward a theory of remodeling*. Progressive Architecture, 57(11), 46–49. https://jglobal.jst.go.jp/en/detail?JGLOBAL_ID=201002007853744031

Marguery-Melin, B. (1985). *La destruction de l’Abbaye de Cluny 1789-1823*.

Martin-McAuliffe, S. L., & Papadopoulos, J. (2012). *Framing Victory: Salamis, the Athenian Acropolis, and the Agora*. Journal of the Society of Architectural Historians, 71(3), 332–361. <https://doi.org/10.1525/jсах.2012.71.3.332>

Mathews, K. R. (2015). *Decorating with things: Spolia as Material Culture in the Italian Maritime Republics, 1100-1300*. <http://bauforschungonline.ch/sites/default/files/publikationen/mathews.pdf>

Meier, H. (2020). *Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*. Jovis Verlag.

Mirkovic, A. (2012). *¿Quién es el dueño de Atenas? Planificación urbana y lucha por la identidad en la Atenas neoclásica* (1832-1843). Cuadernos de historia contemporánea. https://doi.org/10.5209/rev_chco.2012.v34.40066

Nerding, W. N. (1998). *Hans Döllgast: Cheerfully puritanical architecture*. OASE, 49–50, 108–119. <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/4950/HansDollgast#108>

Nicholas, L. H. (2009). *The rape of Europa: The Fate of Europe’s Treasures in the Third Reich and the Second World War*. Vintage.

Nietzsche, F. (1889). *Twilight of the Idols, “Skirmishes of an Untimely Man”*

Plato. *De Staat: De allegorie van de grot (VII 514A–520A.)* <https://documents.nl/document/pla-to-politeia-de-staat.html?page=2>

Plevvoets, B. (2022). *The fragmented interior: decomposition of the interior of the Generale Bank and its afterlife*. Interiors, 12(1), 100–122. <https://doi.org/10.1080/20419112.2022.2051870>

Plevvoets, B. & Cleempoel, V. K. (2019). *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases of an Emerging Discipline* (1ste editie). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315161440>

Pliny The Elder. *The Natural History of Pliny (Vol. 1-6): Complete Edition. Book XXXVI The Natural History of Stones. CHAP. 1. (1.)—LUXURY DISPLAYED IN THE USE OF VARIOUS KINDS OF MARBLE*. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D36%3Achapter%3D1>

Pouillon, F. (2015, oorspronkelijk 1964). *Les Pierres Sauvages*. le Seuil.

Pressouyre, L. (1990). *Le rêve cistercien*.

Raskin, J. (1965). *Henry James and the French Revolution*. American Quarterly, 17(4), 724. <https://doi.org/10.2307/2711129>

Reeves, G. (2017). *T. S. Elliot’s “The Waste Land”*. Routledge.

Roubien, D. (2013). *The origins of the ‘monumental axis’ of neo-classical Athens and its relationship with the antiquities*. The Journal of Architecture, 18(2), 225–253. <https://doi.org/10.1080/13602365.2013.791337>

Afbeeldingen

Roubien, D. (2014). *Construction techniques in nineteenth-century Greece and their impact on today's restoration projects*. Journal of Architectural Conservation, 20(2), 91–107. <https://doi.org/10.1080/13556207.2014.936186>

Roubien, D. (2016). *Rehabilitation of a nineteenth-century street penetrating a medieval urban fabric: Hermes Street in Athens*. Journal of Architectural Conservation. <https://doi.org/10.1080/13556207.2016.1208478>

Roubien, D. (2016b). *Planning the Public Functions of Nineteenth-Century Athens*. Journal of Urban History. <https://doi.org/10.1177/0096144215598975>

Ruskin, J. (1853b). *The Stones of Venice*.

Ruskin, J. (1857). *The Seven Lamps of Architecture*.

Slock, W. (1991). *Een “Evocatie” van de Feestzaal uit het voormalig Volkshuis te Brussel*. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 36–43. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

St Clair, W. (2014). *Looking at the Acropolis of Athens from Modern Times to Antiquity*. <https://dx.doi.org/10.11647/OBP.0047.05>

Stewart, S. (2020). *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. University of Chicago Press.

Stock, W. J. S., & Kinold, K. K. (2019). *Creative Reconstruction: Hans Döllgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann*. Hirmer Verlag.

Stone, S. (2019). *UnDoing Buildings: Adaptation and Cultural Memory*. London: Routledge.

Stuart, J., & Revett, N. (1837). *The Antiquities of Athens: And Other Monuments of Greece*.

Tuan, Y. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*.

Tzonis, A. (1999). *Pikionis and the Transvisibility. Thresholds*. https://doi.org/10.1162/thld_a_00480

V.z.w.Abdijsite Herkenrode. (z.d.). *Abdijsite Herkenrode: Erfgoed*. Abdijsite Herkenrode. Geraadpleegd op <https://www.abdijsiteherkenrode.be/domein/erfgoed>

V.z.w.Abdijsite Herkenrode. (z.d.). *Abdijsite Herkenrode: geschiedenis en toekomst*. Abdijsite Herkenrode. Geraadpleegd op <https://www.abdijsiteherkenrode.be/domein/geschiedenis-en-toekomst>

V.z.w. Herkenrode. (2002). *Herkenrode: “abdij en levend monument”*. Book & Media Publishing.

Vaes, J. (2016). *De graven van Loon: Loons, Luiks, Limburgs*.

Vanden Bemden, Y. (2021). *The Stained Glass of Herkenrode Abbey*. Corpus Vitraearum Medii Aevi.

Vandenbreeden, J. (1991). “*Wilt gij het Volkshuis van Brussel leren kennen?*”. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 16–22. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Viollet-Le-Duc, E. (1875). *On restoration*.

Vitruvius. (2018, oorspronkelijk rond 25 v. Chr.). *Handboek bouwkunde* (6de editie). Athenaeum. Vertaald door Ton Peters. Boek II Bouwmaterialen: Oorsprong van het bouwen, 55-61

Waegeman, T. (2016). *De Sint-Quintinskathedraal Hasselt*. bezoekersgids.

Waegeman, T., & Stadsmus, H. (2017). *Mirakel en monstrans: het verhaal van een Vlaams topstuk*.

Widder, L. W. & Columbia University. (2016). *Repressing Repair: Hans Döllgast's Reconception of the Alte Pinakothek, 1946–1973*. ACSA, 504–510. <https://www.acsa.arch.org/proceedings/Annual%20Meeting%20Proceedings/ACSA.AM.106/ACSA.AM.106.79.pdf>

Afb. 1: Orgel van de Onze-Lieve-Vrouwebasiliek in Tongeren door de hand van Jean-Baptiste Le Picard (1950-53).

Afb. 2: Ingang door het poortgebouw met zicht op de dreef. Van Der Eycken, M. (2002). Herkenrode: abdij en levend monument.

Afb. 3: Zicht op de abdijhoeve van Herkenrode | Tiendschuur. (z.d.). Tiendschuur. <https://www.tiendschuurherkenrode.be/>

Afb. 4: Basilica of San Marco, Venice: south wall of the Treasury with marble fragments. RIBApix. https://www.ribapix.com/basilica-of-san-marco-venice-south-wall-of-the-treasury-with-marble-fragments_riba26644

Afb. 5: Zuidgevel van het Baptisterium van San Giovanni in Firenze met een opbouw van zandsteen achteraf bekleed met platen van wit marmer uit Carrara met groene prato marmeren inleg in een geometrisch patroon. Foto van de auteur

Afb. 6, Linksboven: Roskam, C. (2023, 26 september). Artforum. <https://www.artforum.com/features/structures-of-everyday-life-the-architecture-of-wang-shu-218222/>

Afb. 7, Rechtsonder: Rudolph J. (2020, 6 augustus). Photo: China Academy of Fine Arts, Hangzhou, China (architect: Wang Shu), by Scott Chu. <https://chinadigitaltimes.net/chinese/651839.html>

Afb. 8 tot 10: Een licht, niet-brandbare structuur (geïnspireerd op Philibert Delorme) van gewapend beton door Henri Deneux (1919) voor het nieuw dak van de Notre-Dame van Reims tijdens de restauratie na de eerste wereldoorlog. Geraadpleegd op De Reims, V. (z.d.). Visit Reims. Ville de Reims, Direction de La Communication. <https://visit.reims.fr/parcours-dans-la-ville/sur-les-pas-de-lart-deco/charpente-de-la-cathedrale>

Afb. 11: Het nieuw gereconstrueerd dak van de Notre-Dame van Parijs bestaande uit eikenhouten balken. Geraadpleegd op Abran, P. (2023, 14 december). Notre-Dame de Paris : plongée dans le « chantier d’une vie », à un an de la réouverture de la cathédrale. leparisien.fr. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/notre-dame-de-paris-plongee-dans-le-chantier-dune-vie-a-un-an-de-la-reouverture-de-la-cathedrale-08-12-2023-S4REPNQ4JRC3VPGSIKHVFV5ITE.php>

Afb. 12, Linksboven: Het dak van Notre-Dame van Parijs na de brand van 15 april 2019. Geraadpleegd op Obs, L. N. (2019, 19 april). Avant-après : Notre-Dame sous toutes ses coutures. Le Nouvel Obs. <https://www.nouvelobs.com/societe/20190419.OBS3029/avant-apres-notre-dame-sous-toutes-ses-coutures.html>

Afb. 13, Rechtsboven: Rebâtir Notre-Dame de Paris. (z.d.). <https://rebatirnotredamedeparis.fr/en>

Afb. 14: L’abbaye de Cluny au 16e siècle | Passerelles. (z.d.). Passerelles. <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/f140437d-2941-4fe2-bee4-ed2b5addd796-abbaye-cluny-16e-siecle>

Afb. 15, Rechtsboven: Phillipson, F. (2024, 16 mei). Dimitris Pikionis (1887–1968) - Architectural review. Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/dimitris-pikionis>

Afb. 16, Linksonder: Dimitris Pikionis, Hélène Binet · Landscaping of the Acropolis Surrounding Area. (z.d.). Divisare. <https://divisare.com/projects/313234-dimitris-pikionis-helene-binet-landscaping-of-the-acropolis-surrounding-area>

Afb. 17, Rechtsboven: EUMIesAward. (z.d.). <https://www.miesarch.com/work/2733>

Afb. 18, Linksonder: Majó, X. R. (z.d.). Caruso St. John: Stortorget. <https://arquitectures234.blogspot.com/2013/12/caruso-st-john-stortorget-espai-public-i.html>

Afb. 19: Watkins, T. (2020, 11 februari). The Porta Nigra in Trier – Bauforschung, Archaeology, and Art History. Research Outreach. <https://researchoutreach.org/community-content/the-porta-nigra-in-trier-bauforschung-archaeology-and-art-history/>

Afb. 20: Wikipedia-Autoren. (2015, 2 maart). Planung der Wiener Ringstraße. Die Ringstraße beim Parlament, ca. 1900. https://de.wikipedia.org/wiki/Planung_der_Wiener_Ringstra%C3%9Fe#/media/Datei:Wien_Parlament_um_1900.jpg

Afb. 21: Wikipedia-Autoren. (z.d.). Datei:Wien Burgtheater um 1900 – Wikipedia. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Wien_Burgtheater_um_1900.jpg

Afb. 22: Koeln. (2021, 4 mei). Schade die door Die Kölner Domplombe diende opgevangen te worden. WordPress.com. <https://koeln1945.wordpress.com/2021/05/04/die-kolner-domplombe/>

Afb. 23: Emile Pierre Joseph De Cauwer (1857). Kölner Dom in antizipierter Vollendung. Geraadpleegd op MeisterDrucke. <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Emile-Pierre-Joseph-De-Cauwer/695154/K%C3%B6lner-Dom-in-antizipierter-Vollendung.html>

Afb. 24: Geschichte | Kölner Dom. (z.d.). <https://www.koelner-dom.de/erleben/geschichte>

Afb. 25: Hippolyte-Auguste Collard (1871) The Tuileries After Its Destruction by the Communards. Geraadpleegd op Wikilivres. https://fr.m.wikibooks.org/wiki/Fichier:The_Tuileries_After_Its_Destruction_by_the_Communards.jpg

Afb. 26, boven: Hans-Günter Quaschinsky (1964). Berlin, Staatsratsgebäude, Karl-Liebknecht-Portal. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-C1001-0001-003,_Berlin,_Staatsratsgeb%C3%A4ude,_Karl-Liebknecht-Portal.jpg

Afb. 27, onder: Das historische Schloss – Gesellschaft Berliner Schloss e.V. (z.d.). <https://www.berliner-stadtschloss.de/das-historische-schloss/>

Afb. 27, links: Charles Marville of Auguste Hippolyte Collard (1873). Reconstruction de la colonne, en 1873. Geraadpleegd op https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Vendome_column_reconstruction_1873.jpg

Afb. 28, rechts: François Franck (1871) Démolition de la colonne, le 16 mai 1871. Geraadpleegd op https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_Vend%C3%B4me#/media/Fichier:Franck,_Colonne_Vend%C3%B4me,_1871.jpg

Afb. 29, Linksboven: Bovenaanzicht van het Louvre tot de stadskern van Parijs (1850). Geraadpleegd op <https://frenchmoments.eu/palais-des-tuileries-paris/>

Afb. 30, Linksonder: Bovenaanzicht op de aslijn van het Louvre tot de Arc de Triomphe. (2024). Geraadpleegd op <https://earth.google.com/web/>

Afb. 31, Rechts: Het Tuilerieënpaleis gezien vanaf het Louvre (1885). Geraadpleegd op <https://frenchmoments.eu/palais-des-tuileries-paris/>

Afb. 32, Rechts: Het Tuilerieënpaleis gezien vanaf het Louvre (1885). Geraadpleegd op <https://frenchmoments.eu/palais-des-tuileries-paris/>

Afb. 33: Beeld 15 op de Plan de Turgot (1739) van Parijs tijdens de jaren 30' van de 18e eeuw. Zichtbaar hierop is het Louvre, die nog enkel met de vleugel langs de Seine met het Tuilerieënpaleis verbonden was. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/Turgot_map_of_Paris

Afb. 34, Linksonder: Atget, E. (1905) Ruines du palais des Tuileries, jardin des Tuileries, 1er arrondissement, Paris. Geraadpleegd op <https://www.parismuseescollections.paris.fr/ru/node/800925#infos-principales>

Afb. 35, Rechtsonder: Wikipedia contributors. (2006, 15 mei). Tuileriensaeule schwanenwerder - Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tuileriensaeule_Schwanenwerder.jpg

Afb. 36, pag. 63: Andrieu, J. (1871) Désastres de la guerre : Palais des Tuileries, galerie de la Paix. Geraadpleegd op https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Image_andrieu_jean_desastres_de_la_guerre_palais_des_tuileries_galerie_de_la_paix_ph4380_407366.jpg

Afb. 37, Boven: Silvestre, I. (1649 - 51) Palais de la Reyne Catherine de Médicis, dit les Tuileries basti l'an 1564 et augment l'an 1600 par Henri quatre qui fit faire le Jardin dudit Palais. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/File:Israel_Silvestre,_Palais_de_la_Reyne_Catherine_de_Medicis_-_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg

Afb. 38, Onder: Silvestre, I. (17e eeuw) View of the Tuileries Gardens. Geraadpleeg op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Silvestre,_Israel_-_Tuilerie.jpg

Afb. 39: Cockerell, C. R.(1838) A Tribute to Sir Christopher Wren. Geraadpleegd op https://www.ribapix.com/architectural-composition-entitled-a-tribute-to-sir-christopher-wren_riba41604

Afb. 40: Rechts pag. 67: RESURGAM: Aerial dance. (z.d.). St Paul's Cathedral. <https://www.stpauls.co.uk/whats-on/resurgam-aerial-dance>

Afb. 41: Links pag. 67: Hollar, W. (Datum onbekend) St Paul's burning (Lex ignea). State 4. Geraadpleeg op [https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Wenceslas_Hollar_-_St_Paul's_burning_\(Lex_ignea\)_\(State_4\).jpg](https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Wenceslas_Hollar_-_St_Paul's_burning_(Lex_ignea)_(State_4).jpg)

Afb. 42: Mason, H. (1940) St Paul's Survives, photograph of St Paul's Cathedral taken on 29/30 December 1940

Afb. 43: Hoyningen-Huene, G. (1938) Southeast angle seen from the interior, Parthenon, Acropolis, Athens

Afb. 44, Boven: Acropolis Restoration Service. (2024, 22 april). Circuit walls | Completed interventions - YSMA. YSMA. <https://www.ysma.gr/en/monuments/circuit-walls/completed-interventions/>

Afb. 45, Linksonder: D'Ooge, M. L. (1909). Architectural remains of the Old Athena Temple built into the north wall of the Acropolis. Geraadpleegd op https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Architectural_remains_of_the_Old_Athena_Temple_built_into_the_north_wall_of_the_Acropolis.jpg

Afb. 46, Rechtsonder: Travels, P. S. (2024, 8 januari). Persian War Memorial on the Acropolis of Athens | Peter Sommer Travels. Peter Sommer Travels. <https://www.petersommer.com/blog/another-thing/athens-war-memorial>

Afb. 47, pag. 81: Braun, Clément et Cie (1890) the Propylaia, Athens. Carbon print from an earlier negative (J. Paul Getty Museum, Los Angeles 87.XM.99.5)

Afb. 48, Linksonder: John Travlos's restoration of the Mycenaean gateway (shown in broken lines), in relation to the Propylaia, the Shrine of Athena Nike, and the preserved stretch of the Mycenaean wall. (1) footprint of Athena Nike; (2) the Poros Naiskos; (3) Base A; (4) the altar of the Temple of Athena Nike; (5) corner of the Old Propylon (amended drawing by Samantha Martin-McAuliffe after the original by John Travlos, The Pictorial Dictionary of Ancient Athens [New York: Praeger, 1971], 150, fig. 200)

Afb. 49, Rechts: Landon, M. (1991) Athens, Acropolis. Remains of Mycenaean fortification wall south of the Propylaea, from west. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athens_Acropolis_Mycenaean_wall_behind_Nike_bastion.jpg

Afb. 50, pag. 86 Boven: Karl Friedrich Schinkel (1834) Entwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis: Ansichten von Westen und Süden. Geraadpleegd op https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Schinkel_%E2%80%93_Acropolis_Palace_%E2%80%93_Ansichten_von_Westen_und_S%C3%BCden.jpg

Afb. 51, pag. 86 Onder: Karl Friedrich Schinkel (1834) Enrtwurf einer königlichen Residenz auf der Akropolis: Grundriss. Geraadpleegd op https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schinkel_%E2%80%93_Acropolis_Palace_%E2%80%93_Grundriss.jpg

Afb. 52, Boven: The Athenian Acropolis and surrounding shrines and buildings in the 2nd century CE (amended drawing by Samantha Martin-McAuliffe after the original by John Travlos, from The Pictorial Dictionary of Ancient Athens [New York: Praeger, 1971], 70–71, fig. 91)

Afb. 53, Onder: Manolis Korres (1972) Classical Athenian Acropolis, perspective view from the northwest

Afb. 54: Zicht op de kerk van San Maggiore vanaf het Dogepaleis, Venetië. Bron van de auteur
Afb. 55, Links: Cenacolo Palladiano. Geraadpleegd op <https://www.cini.it/en/photolibraries>

Afb. 56, Rechts: Cenacolo Palladiano, Nozze di Cana. Geraadpleegd op <https://www.cini.it/en/photolibraries>

Afb. 57, Onder: Duplessis-Bertaux, J. (1797) Horses of Saint Mark en route to France from Venice. Geraadpleegd op <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Jean-Duplessis-Bertaux/1149773/The-entry-of-the-French-into-Venice%2C-Floreal%2C-Year-5-May-1797.html>

Afb. 58, Rechts: Berthault, P-G. (1803) Entrée Triomphale des monuments des sciences et des arts en France. Geraadpleegd op https://www.si.edu/object/nasm_A20140635000

Afb. 59: Het rijkelijk met goud versierde interieur van de San Marco basiliek. Foto van de auteur.

Afb. 60: Hjortshøj, R. Interieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor. Geraadpleegd op https://www.archdaily.com/877432/peter-zumthors-kolumba-museum-through-the-lens-of-rasmus-hjortshoj?ad_medium=gallery

Afb. 61, Kinold, K. Hans Döllgast, Wiederherstellung der Alten Pinakothek, München, 1946–57. Geraadpleegd op <https://aut.cc/ausstellungen/kinold-doellgast-schwarz/pressemappe>

Afb. 62, Rechts: Bizley, P. (2018, 23 november). Hans Döllgast - Post-war Reconstruction in Munich — Prewett Bizley Architects | Passivhaus | Retrofit. <https://www.prewettbizley.com/graham-bizley-blog/dollgast>

Afb. 63: Interieur van de abdij van Sint-Benedictusberg in Mamelis, Vaals door Dom Hans van der Laan. Geraadpleegd op <https://debedachtzamen.nl/het-fundamentalisme-van-dom-van-der-laan/>

Afb. 64, Links: Hjortshøj, R. Extérieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor. Geraadpleegd op https://www.archdaily.com/877432/peter-zumthors-kolumba-museum-through-the-lens-of-rasmus-hjortshoj?ad_medium=gallery

Afb. 65, Midden: Hjortshøj, R. Extérieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor. Geraadpleegd op <https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>

Afb. 66, Rechts: Hjortshøj, R. Extérieur van Kolumba Museum ontworpen door Peter Zumthor. Geraadpleegd op <https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>

Afb. 67, Linksboven: Baker (F/O), Royal Air Force official photographer (1944) A low aerial view of the Monastery showing its complete destruction.

Afb. 68: Rechtsboven: <https://visitamontecassino.altervista.org/bombardamento-di-montecassino/>

Afb. 69, Onder: Abbey of Monte Cassino, Cassino - Italia. it. (z.d.). Italia.it. <https://www.italia.it/en/lazio/cassino/church-places-of-worship/abbey-of-montecassino>

Afb. 70, Linksboven: Ieper in de Eerste Wereldoorlog; rechts de Grote Markt. Geraadpleeg op [https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_Markt_\(Ieper\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Grote_Markt_(Ieper))

Afb. 71: Rechtsboven: Chielens, P. (2020). Anthony d'Ypres. Fotografen van de wederopbouw. Geraadpleegd op <https://www.tijdsbeeld.be/antony-dypres>

Afb. 72, Onder: Fase van reconstructie van de Lakenhalle. Geraadpleegd op Wonderlijkheden van de Wederopbouw in de Westhoek, <https://www.facebook.com/WederopbouwWesthoek/>

Afb. 73, Linksboven: Luchtfoto van Dresden voor het bombardement van 13 februari 1945. Geraadpleegd op <https://www.spiegel.de/fotostrecke/bombenangriffe-auf-dresden-februar-1945-fotostrecke-158463.html>

Afb. 74, Linksonder: Bombing of Dresden aftermath - Wikimedia Commons. (2017, 8 augustus). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bombing_of_Dresden_aftermath_%2836443580155%29.png

Afb. 75, Rechts: Een immense hoop brokstukken van de gebombardeerde, en vervolgens ingestorte, Frauenkirche in Dresden na het bombardement in de nacht van 13 op 14 februari 1945. Geraadpleegd op <https://www.letstravelliamo.com/dresden-the-lost-city/>

Afb. 76 - 78: Reconstruction of the Frauenkirche Dresden. (z.d.). <https://www.frauenkirche-dresden.de/reconstruction>

Afb. 79, Links: Zijgevel van Las Escuelas Pías de San Fernando in Madrid met zichtbaar verwerkte fragmenten van het oorspronkelijk gebouw, geïntegreerd in een nieuwe uitbreiding voor de bibliotheek. Geraadpleegd op <https://www.flickr.com/photos/ruheca/43110868414>

Afb. 80, Rechts: José Ignacio Linazasoro, imagensubliminal (Miguel de Guzmán + Rocío Romero) · Centro Cultural Escuelas Pías de Lavapiés. (z.d.). Divisare. <https://divisare.com/projects/269678-jose-ignacio-linazasoro-imagensubliminal-miguel-de-guzman-rocio-romero-centro-cultural-escuelas-pias-de-lavapiés>

Afb. 81: Architecture, H. (2020b, april 1). NUK: National and University Library - Hidden Architecture. Hidden Architecture. <https://hiddenarchitecture.net/nuk-national-and-university-library/>

Afb. 82: Het stichtings- gedenkteken, door Victor Horta handig verwerkt in de zijgevel, op de hoek van de Duivenstraat en de Samaritanessen- straat (foto A.CL, Brussel). Geraadpleegd in Celis, M. (1991) Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23–35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Afb. 83, Links: Maison du Peuple of the P.O.B. (Belgian Workers Party) (destroyed, Brussels), exterior 3, collection Hortamuseum. Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))

Afb. 84, Rechtsboven: Salle de spectacle. Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))

Afb. 85, Rechtsonder: Salle à manger. Geraadpleegd op [https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_\(Bruxelles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple_(Bruxelles))

Afb. 86, Linksboven: Paviljoen op de Flanders Technology International met hergebruik van de originele spanten van de feestzaal van het Volkshuis van Victor Horta. Geraadpleegd in Slock, W. (1991). Een “Evocatie” van de Feestzaal uit het voormalig Volkshuis te Brussel. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 36–43. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Afb. 87: Het stichtingsgedenkteken van het Volkshuis van Victor Horta vormt een sculpturale gedenking voor de herbestemming met andere fragmenten van het Volkshuis tot een cultureel sportcentrum in het Koning-Boudewijnpark, Jette. Geraadpleegd in Celis, M. (1991) Van Volkshuis tot Schroot. Achtergronden van een kwarteeuw falen. M&L Monumenten en Landschappen, 10(2), 23–35. <https://publicaties.vlaanderen.be/view-file/43676>

Afb. 88: Guillianiana. (2024, 18 januari). Ad hoc Baroque, Marcel Raymaekers’ Salvage Architecture in Postwar Belgium. Arne Vande Capelle, Stijn Colon, Lionel Devlieger & James Westcott. C.I.I.III.IV.A. <https://civa.brussels/nl/expo-events/ad-hoc-baroque-marcel-raymaekers-salvage-architecture-postwar-belgium>

Afb. 89: De Hortalijs in wijkpark De Porre in Gent. Foto van de auteur

Afb. 90, Links: Marville, C. (1870) Intérieur des Halles Centrales, Baltard, Arch.

Afb. 91, Rechts: Baltard Pavillion, Nogent-Sur-Marne. Geraadpleegd op <https://www.napoleon.org/en/magazine/places/baltard-pavilion/>
Afb. 92: James Newton — blog. (z.d.). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>

Afb. 93, Links pag. 140: Leloup, R. (1744) Reproductie van een ets van Remayle Leloup uit 1744. Geraadpleegd op <https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Herkenrodeleloup.jpg>

Afb. 94, Rechts pag. 141: Vue Des Etablissements de André Claes. Geraadpleegd op Hasel. (z.d.). <https://hasel.be/stokerij-claes-herkenrodebosstraat-86-90>

Afb. 95: Sacristie van Herkenrode. Geraadpleegd op <https://www.herita.be/monumenten/abdij-van-herkenrode/domein/erfgoed>

Afb. 96, Linksboven: Plan showing the windows in the Lady Chapel, first published in the 1811 account by John Chappel Woodhouse (1749-1833) (Stafford, William Salt Library, SV-VI.100b (49/9010)). Geraadpleegd in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). The Stained Glass of Herkenrode Abbey. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 52

Afb. 97, Linksonder: Arrangement of subjects in the Herkenrode windows, Lady Chapel, Lichfield Cathedral, c. 1805 (SRO, LD30/6/3/5). Geraadpleegd in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). The Stained Glass of Herkenrode Abbey. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 46

Afb. 98, pag. 151: Window sIV, scene C: the Carrying of the Cross. Geraadpleeg in Vanden Bemden, Y. & Lecocq, I. (2021). The Stained Glass of Herkenrode Abbey. Corpus V3traearum Medii Aevi. p. 68

Afb. 99, 100, Links: James Newton — blog. (z.d.-b). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>

Afb. 101, Linksboven: Onderdeel van de glasramen van Lichfield waarop de abdijkerk van Herkenrode afgebeeld wordt. Geraadpleegd op <https://www.facebook.com/LichfieldCathedral>

Afb. 102, Linksonder: Donors, their patron saints and coats of arms Close up. Geraadpleegd op https://stock.adobe.com/be_fr/images/interiors-of-lichfield-cathedral-stained-glass-in-lady-chapel-n4-donors-their-patron-saints-and-coats-of-arms-close-up-e/228560713

Afb. 103, Rechts: De Lady Chapel in de kathedraal van Lichfield. Foto van de auteur.

Afb. 104, Linksonder: West front of Lichfield Cathedral. Geraadpleegd op <https://www.search.staffspastrack.org.uk/>

Afb. 105, Rechts: James Newton — blog. (z.d.-c). <http://jnphotographs.co.uk/2015/04/restoring-the-light/>

Afb. 106: Gevels Masterproject voor een bibliotheek binnen een nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Afb. 107: 3D Masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Afb. 108, Links: Bollaeet, S. DNA-woning met opbouw wand van hergebruikte baksteen, Blaf architecten | Opalis. (z.d.). <https://opalis.eu/nl/projecten/dna-woning-blaf-architecten>

Afb. 109, Rechtsboven: Bollaeet, S. DNA-woning met opbouw wand van hergebruikte baksteen, Blaf architecten | Opalis. (z.d.). <https://opalis.eu/nl/projecten/dna-woning-blaf-architecten>

Afb. 110, Rechtsonder: Urban Mine Inc. | Rotor. (z.d.). <https://rotordb.org/en/stories/urban-mine-inc>

Afb. 111, Links: Pieter Pourbus (1571) Plan for Ten Duin Abbey in Koksijde. Geraadpleegd op https://en.wikipedia.org/wiki/Ten_Duinen_Abbey#/media/File:Pieter_Pourbus_-_1571_Plan_for_Ten_Duin_Abbey_in_Koksijde.jpg

Afb. 112, Rechtsboven: Axonometrie van de abdij van Herkenrode in zijn toestand voor de achterlating van de abdij in 1796. Bron van de auteur.

Afb. 113, Rechtsonder: Abdijmuseum Ten Duinen | Casino Hotel Koksijde. (z.d.). <https://www.casinohotel.be/activiteit/abdijmuseum-ten-duinen>

Afb. 114: Het masterproject van een bibliotheek als kloppend hart binnen het nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Afb. 115, Links: Repatriëring van de reeks schilderijen van ‘de Deugdzame Vrouwen’ door Lambert Lombard, opgevat in het masterproject voor een bibliotheek binnen het nieuw masterplan voor de abdij van Herkenrode. Bron van de auteur.

Afb. 116, Rechtsboven: Lombard, L. (1520 - 1548) De ontmoeting van Coriolanus en zijn moeder. Nu gevestigd in Le Grand Curtius, Luik.

Afb. 117, Rechtsonder: Lombard, L. (1520-1548) Rebecca en Eliëzer bij deput. Nu gevestigd in Le Grand Curtius, Luik.

