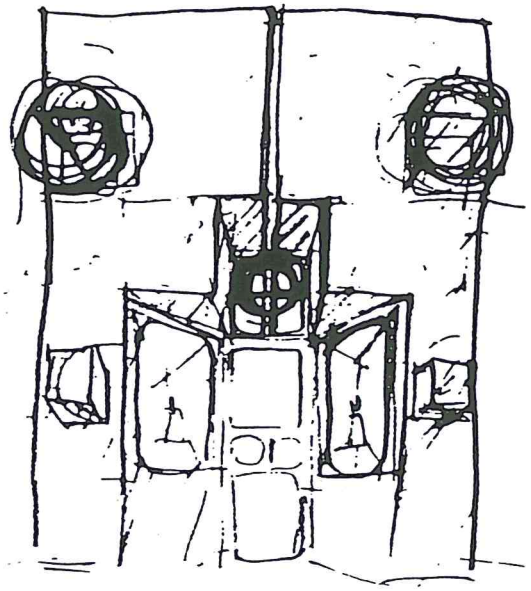
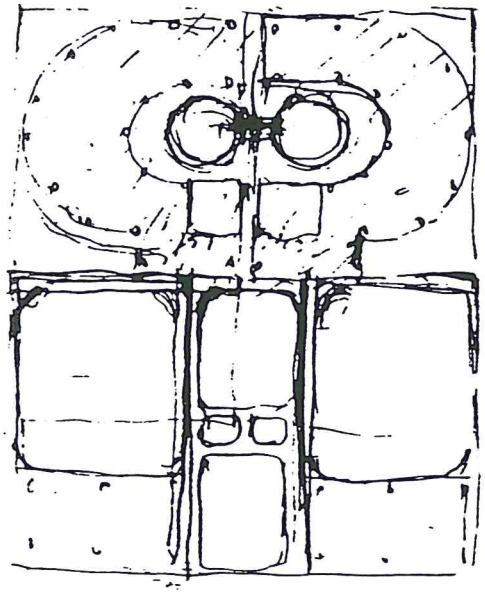
ar'chipel





HANS HOLLEIN





ARCHIPEL nodigt u uit op een voordrachtavond

KATRIEN VANDERMARLIERE

over

HANS HOLLEIN

DINSDAG 21 JANUARI 1986

in de ART DECO

Roeselarestraat 177 DE TASSCHE te ARDOOIE
(3 km buiten Roeselare, richting Ardooie-Tielt)

---

dus niet in de Comedie die, wegens verbouwingen, gesloten is.
Ingang leden gratis; niet-leden 150 fr.

KATRIEN VANDERMARLIERE

is licentiaat Kunstgeschiedenis R.U.G. en behandelde in '85 in haar licentiaatsverhandeling het architekturaal werk van Hans Hollein, meer bepaald de winkel- en reisbureauontwerpen en het stedelijk museum Abteilberg in Mönchen-Gladbach. Momenteel is ze als edukatief medewerker verbonden aan de Koninklijke Musea van Schone Kunsten te Brussel.

Om het verdere jaarprogramma en de kas te bespreken, worden de leden van de beheerraad hartelijk uitgenodigd (ook andere geïnteresseerden), op 21 januari '86 om 19u.00 in de ART DECO :
W. Barthier, F. Cardinael, J. De Busschere, F. Deschacht, M. Felix, J. Vandewalle

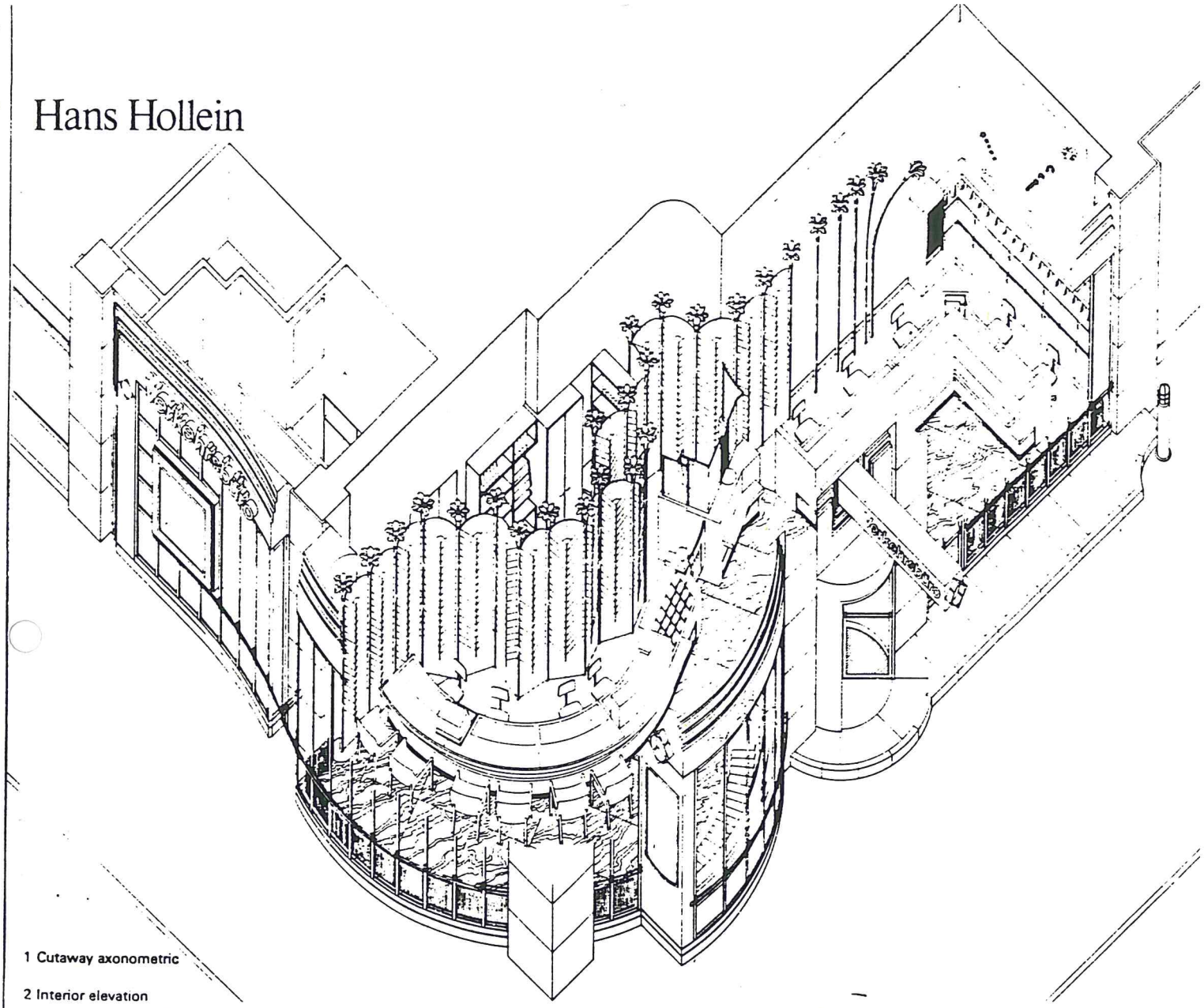
---

De AU Gent nodigt u eveneens uit op een ARCHITEKTUURKROEGENTOCHT te GENT op vrijdag 24 januari vanaf 19 u. in
- *De Vooruit, St. Pietersnieuwstraat - rondleiding arch. R. Berteloot*
  daarna :
- *de Nicolaas, de Capello Rosso (St.Niklaaskerk)*
- *de Malcontenta (Patershol, Haringsteeg 6)*
- *de Cirque central*

(Beslist geen droge architektuurwandeling)

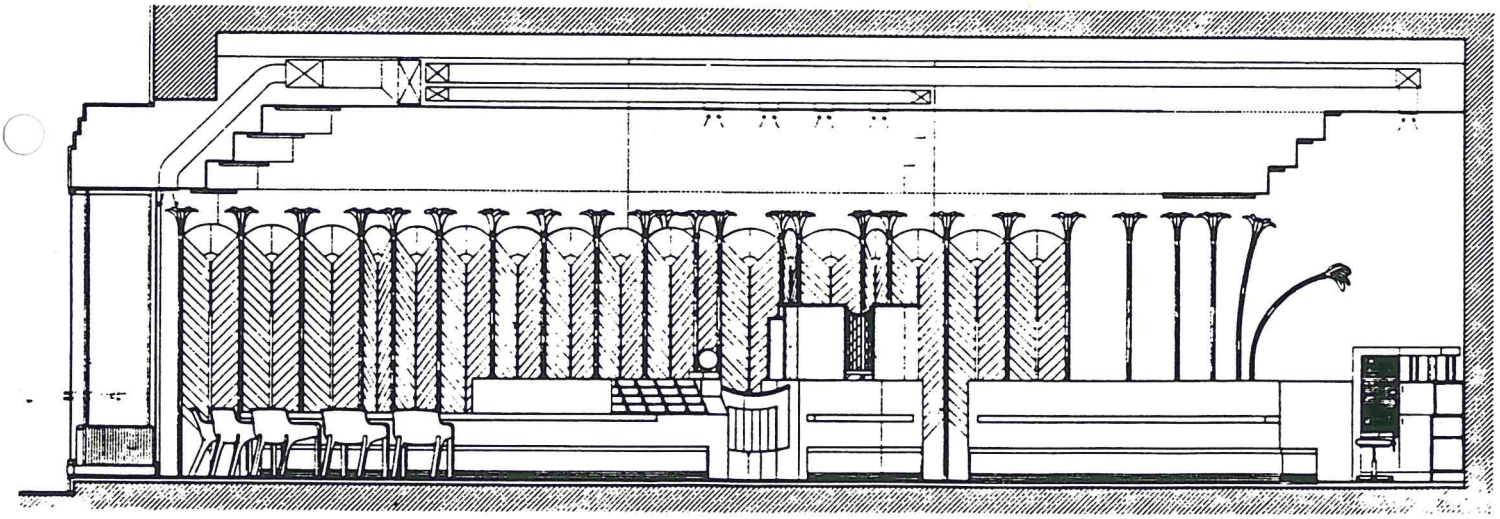
Verder in dit schrift :
- *situering van Hollein - K. Vandermarliere*
- *twee decennia museumproblematiek 1965-1985 - K. Vandermarliere*
- *"absolute architektuur" 1962 - W. Pichler en H. Hollein*
- *enkele tekeningen van projekten*

Hans Hollein



1 Cutaway axonometric

2 Interior elevation

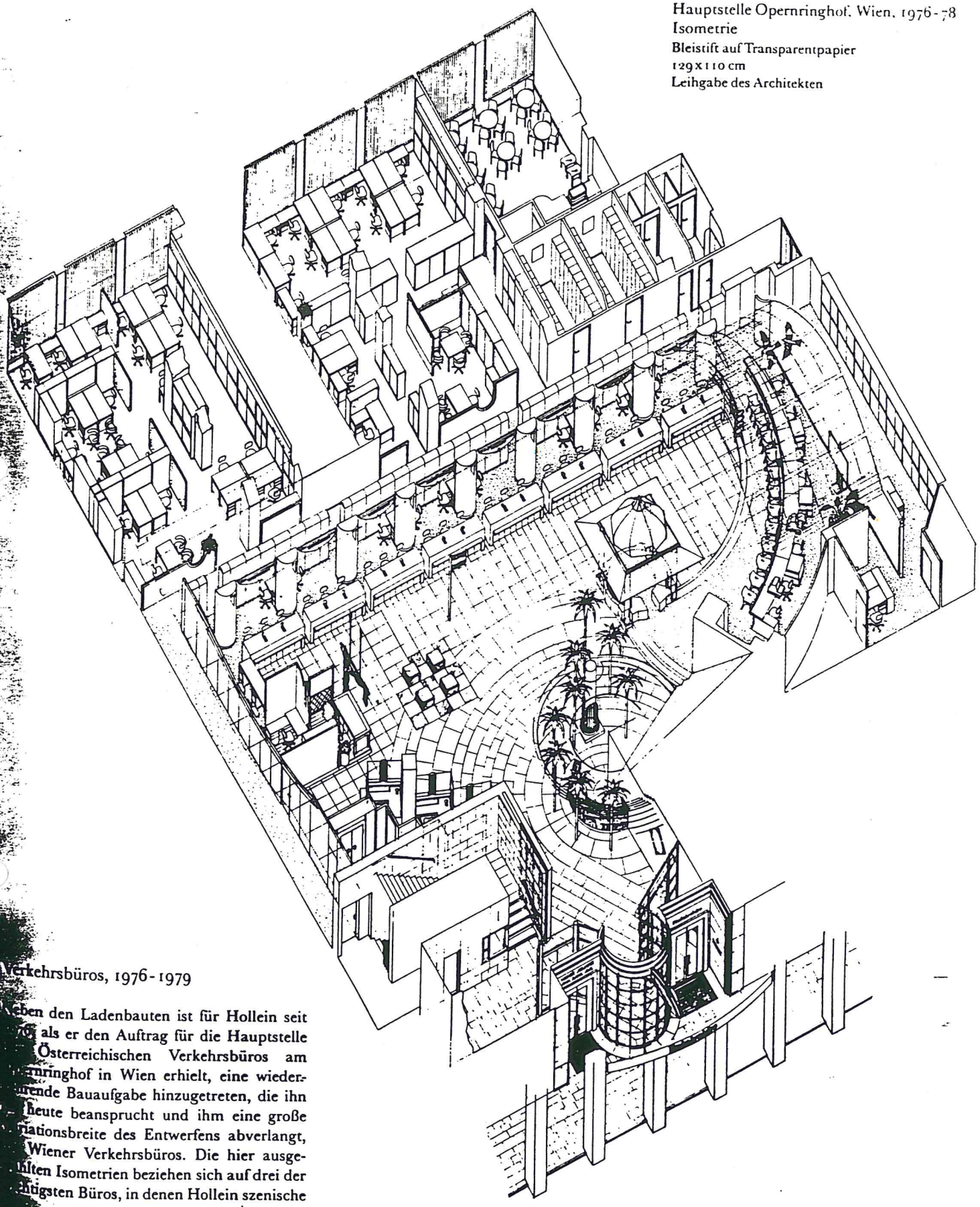


SITUERING VAN HANS HOLLEIN IN HET ARCHITECTURAAL GEBEUREN.

Hans Hollein is duidelijk te situeren in de architectuurevolutie van de laatste vijfentwintig jaar.
Zijn eerste aktiviteiten als architect zijn heel duidelijk tegen de ideeën van de International Style gericht. In collages en tekeningen alsook in theoretische geschriften uit hij zijn kritiek. Door de te ver doorgedreven mechanisatie werd volgens Hollein een mythische, rituele of sacrale dimensie die inherent is aan architectuur verwaarloosd.
Midden jaren zestig is Hollein één van de 'manifesterende' architecten. Hij maakt niet zomaar een gebouw, hij poneert met zijn realisaties een duidelijke idee of visie. Het geloof in een betere toekomst d.m.v. een ver doorgedreven technologie, het gebruik van technische materialen (aluminium, glas, spiegels enz.) evenals een 'sensualistisch sfeertje' maken Hollein tot een typische pop-architect.
Vanaf de jaren zeventig krijgt Hollein meer aandacht voor architectuur als taal en werkt hij zijn ideeën uit in de Weense reisbureau's waar hij experimenteert met een metaforische beeldentaal.
Einde jaren zeventig, begin jaren tachtig werkt Hollein aan grotere bouwopdrachten die stedebouwkundig interessant zijn. (De stad als gegeven is echter altijd een interessepunt van Hollein geweest). Bij deze projecten maakt Hollein eerst een degelijke studie van de omgeving waar hij iets moet inplanten en houdt hij ook rekening met die context en betrekt ze zelfs in zijn eigen ontwerp.
De interesse voor de stad is een typisch postmodernistisch kenmerk. Een ander typisch element is het gebruiken van citaten in de architectuur. Ook Hollein brengt in zijn ontwerpen bepaalde decoratieve elementen die citaten zijn, soms zelfs citaten uit zijn eigen vroeger werk.
Het eclectische karakter, en de complexe ruimteconceptie, die men vooral in de laatste realisaties van Hollein ervaart, blijken eveneens een algemene tendens in de postmodernistische architectuur te zijn.

K. VANDERMARLIERE

129 Österreichisches Verkehrsbüro
Hauptstelle Opernringhof, Wien, 1976-78
Isometrie
Bleistift auf Transparentpapier
129x110 cm
Leihgabe des Architekten



Verkehrsbüros, 1976-1979

Neben den Ladenbauten ist für Hollein seit 76, als er den Auftrag für die Hauptstelle Österreichischen Verkehrsbüros am Opernringhof in Wien erhielt, eine wiederkehrende Bauaufgabe hinzugetreten, die ihn bis heute beansprucht und ihm eine große Variationsbreite des Entwerfens abverlangt, Wiener Verkehrsbüros. Die hier ausgestellten Isometrien beziehen sich auf drei der wichtigsten Büros, in denen Hollein szenische

TWEE DECENNIA MUSEUMPROBLEMATIEK : 1965-1985

Het museum is niet enkel en alleen een plaats waar kunstwerken tentoongesteld, verzameld en geconserveerd worden. Hoe het museum eruitziet, haar inrichting, de wijze van tentoonstellen enz. licht de toeschouwer in over kunst, haar esthetische kwaliteiten, schoonheid, kunstbeleid of de gangbare artistieke smaak. In de volgende alinea's zal ik dieper ingaan op de ontwikkeling van de museumbouw gedurende de laatste twintig jaar. Deze museumgeschiedenis staat zoals nooit tevoren in directe relatie met de ontwikkeling van de kunst zelf.

De negentiende-eeuwse musea kenmerken zich door een architectonische verscheidenheid. Oorzaak daarvan is het feit dat deze musea niet met hetzelfde soort kunst te doen hebben. De musea van de vorige eeuw toonden kunst waarover een consensus bestond. Kunst had een duidelijke functie : didactisch; historisch; religieus; decoratief-monumentaal. De kunstgeschiedenis besliste wat er in het museum thuishoorde; de presentatie was chronologisch en hiëratisch.

De twintigste eeuwse musea voor hedendaagse kunst tonen kunst waarover geen consensus bestaat. Iedere kunstenaar, museumconservator en architect ziet de rol en de taak van het museum verschillend (behalve bij een eventuele samenwerking). Omdat er geen eensluidendheid is betreffende de hedendaagse kunst, zijn de museumgebouwen en is het museumbeleid onderling zeer verscheiden.

Vooral midden jaren zestig begint de kunstenaar te ageren tegen het museum als instelling en als bestemming voor het kunstwerk. De tweespaltige liefde-haatverhouding slaat zelfs eventjes door naar een loutere haat-relatie. (Het museum werd na een tijdje weer in eer hersteld). De kunstenaars beseften ten volle dat het museum statusverheffend werkt maar ook de macht heeft om iets te negeren, te relativeren en ongevaarlijk te maken. De kunstenaar kan heilig verklaard worden, maar ook verguisd, enkel en allen door de macht van het museum.

Deze frustratie wordt zo ten top gedreven dat ze soms onderwerp of inhoud van de kunst zal uitmaken. De oorlogsverklaring aan het museum is niet nieuw. Marinetti, El Lissitakey, Marcel Duchamps e.a. waren reeds in het begin van de twintigste eeuw met deze problematiek begaan. De kunstenaars, actief in de jaren zestig, deden dan ook alles om uit museum weg te blijven. Bij eventuele contacten gedragen ze zich arrogant, tegendraads, anarchistisch en choquerend, ondanks het besef dat ze het museumpubliek nodig hebben.

Kunst moest immaterieel worden, de idee was belangrijker dan de uitwerking (Concept Art). Kunst moest intellectueel zijn. De idee heeft geen consumptiewaarde. De taal werd kunstwerk (Gilbert en George). Men trok de natuur in om kunst te maken (Land Art) of men gebruikte natuurlijke materialen als hout, stenen, aarde (Arte Povera). De idee werd met een minimum aan materiële middelen gerealiseerd om een maximale uitstraling te krijgen (Minimal Art). Christo pakte alles in, ook het museum en Beuys stelde het museum van de kunst voor als een afdeling van de universiteit waar alle economische, sociale en culturele problemen bestudeerd werden. Al deze aanvallen ten spijt bleef het museum aan het langste eind trekken en haalde de kunst binnen haar muren. Het museum-gebouw kan die bruisende activiteit echter niet aan. De nieuwe kunstvormen, esthetisch en etisch taboedoorbrekend, kenmerken zich door extreme afmetingen, gebruik van allerlei materialen, kortstondigheid en vergankelijkheid. Wat het museum voor typisch problemen stelt. De flexibele architectuur was het antwoord van de museumdirecteur op de wilde uitspattingen van de kunstenaars. De musea werden getransformeerd tot open huizen zonder drempels. De kunst was voor iedereen toegankelijk en ook alle soorten kunst was mogelijk. Het publiek werd in het creativiteitsproces betrokken (vb. happenings) maar ook de museumwerking bood faciliteiten aan het publiek (didatische tentoonstellingen, cafetaria, kinderoppas, lage inkomprijzen, e.d.m.) om de kunst 'consumeerbaarder' te maken. Typische bouwkundige kenmerken van het flexibele museum zijn het vele gebruik van glas, om de relatie tussen binnen en buiten te

bewerkstelligen, onduidelijk gedefinieërde ruimten, verplaatsbare wanden en lichtapparatuur, druk en vol karakter en neutraal in de zin dat er geen opvallende of representatieve vormen zijn toegepast.
Dit soort architectuur moest dus een huis bieden voor de 'veeleisende' kunst maar ook de democratisering van de kunst bewerkstelligen en de elitaire en sacrale status van het museum onderdrukten. Het resultaat was een soort van 'kunstsupermarkt' zoals velen het Centre Pompidou te Parijs van Tange en Rogers noemen. Na verloop van tijd bleek deze oplossing niet zo geniaal als ze op eerste gezicht leek. De flexibele tentoonstellingsruimte had tot gevolg dat teveel structurele elementen, die voor die flexibiliteit moesten instaan, afleiding in het interieur bezorgden die storend werkten in de dialoog van het kunstwerk en de bezoeker. Claire Vandamme en Jan Hoet zeggen in dit verband het volgende over het Centre Pomidou : "[...] de architectonische entourage vernietigt niet alleen de identiteit van het kunstwerk maar verstikt elke emotionele dialoog met de kijker en maakt een diepgaand contact met het kunstwerk vrijwel onmogelijk [...]. (1)
De nieuwe musea van de tweede helft van de jaren zeventig krijgen de neiging tot meer geslotenheid. De discussie over open, actieve kunstcentra en meer gesloten musea blijft voortduren en beide opties kennen aanhangers.
De verdedigers van de meer gesloten musea geloven in de autonomie van de kunst en ook in die van de architectuur. Elk moet krijgen wat haar toekomt. Geen van beide wordt gebruikt ten koste van de andere. De kunst staat centraal en de architectuur bewerkstelligt dit. De overdrachtstaak wordt secundair. Het museum wordt niet meer zo gemakkelijk toegankelijk. Men richt zich duidelijk tot de geïnteresseerden. Het museum wil niet alleen tonen wat er is, ze wil ook voorhoede zijn en nieuwe evoluties stimuleren.
In de jaren zestig wou men in het museum een dynamische weergave

---

1. J.HOET, C.VANDAMME, Centre Pompidou : triomf van een ontgoochelde cultuur ? in : Museum-leven, nr. 4, 1977, pag 31.

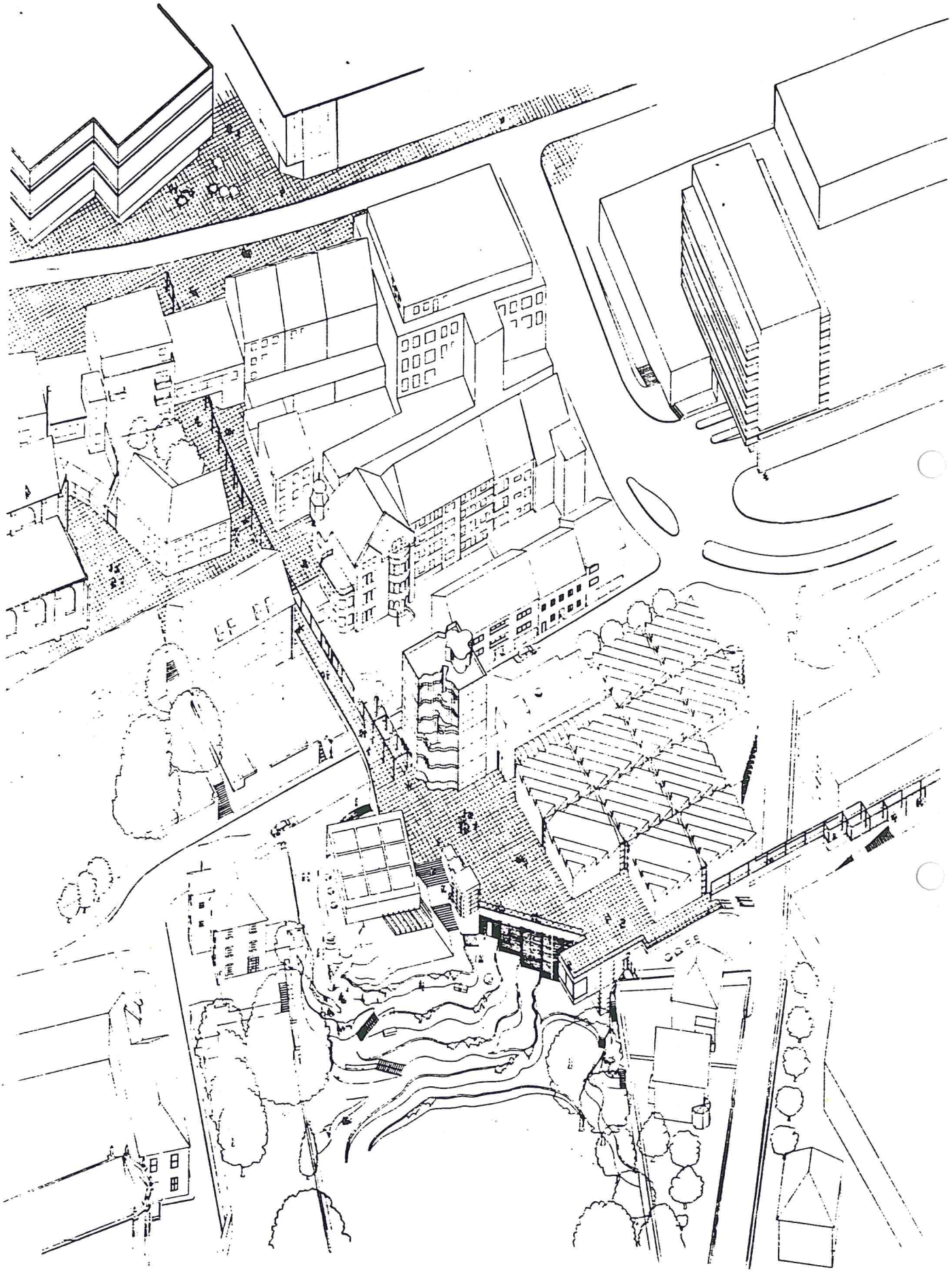
brengen van alles in de cultuur. De jaren zeventig en tachtig kenmerken zich door een meer statische weergave van het unieke in de cultuur.

Architecturaal gezien is een krachtige ruimtelijke conceptie, van zowel exterieur als interieur, typisch voor het meer gesloten, statische museum. De ruimten zijn duidelijk gedefinieërd. De verscheidene functies van de ruimten zijn architecturaal duidelijk gemaakt. Er zijn als het ware meer drempels in het museum. De architectuur vertoont een definitief en statisch karakter. In het interieur zoekt men een 'neutrale' architectuur te verwezenlijken in die zin dat de dialoog tussen architectuur, kunst en bezoeker wordt bewerkstelligd. Neutrale architectuur betekent niet dat ze verwaarloosd is, maar als volwaardige gesprekspartner meetelt. De ruimten zijn helder en zonder storende elementen. De typische hiëratische geslotenheid van deze nieuwe musea benadrukt het monumentale-tempelachtige karakter van het museum. Maar die musea zijn niet zo gesloten als ze op eerste zicht lijken. Denken we aan het museum van Mönchengladbach van Hollein en Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart. Beide architecten spelen op een verschillende manier met de context en op zo'n manier met de omgeving dat het museum toegankelijk, herkenbaar en uitnodigend wordt. Bepaalde delen van de musea worden in de wandelroutes van de voetgangers van de stad opgenomen. De openheid van bepaalde delen van deze musea (tuin en platform, rotonde) zorgen ervoor dat de kunst en de architecturale omgeving een reële functie krijgen in het stadsorganisme en het leven van de mens.

Om tot een dergelijk museum te komen is een nauwe samenwerking tussen de architect en de museummensen een essentiële vereiste. Een stedebouwkundige studie van het gebied rond het museum blijkt ook niet overbodig te zijn.

De museumverantwoordelijken moeten duidelijk hun filosofie en hun architecturale eisen kenbaar maken. De architect moet zich daarin kunnen schikken en tot een creatieve oplossing komen. Typische voorbeelden van dit soort musea zijn o.m. de vernoemde realisaties van Hollein en Stirling. De Turneruitbreiding van de Tate Gallery in London eveneens van Stirling, het Museum für Gegenwartskunst te Basel van Mr.& Mevr. Steib.

K. VANDERMARLIERE



ABSOLUTE ARCHITEKTUUR *1962*

Walter PICHLER en Hans HOLLEIN

Architektuur. Ze wordt geboren uit de sterkste gedachten. Voor de mensen zal ze dwang zijn, ze zullen erin verstikken of ze zullen erin leven - leven zoals ik het mijne. Architektuur is niet het omhulsel voor de primitieve instinkten van de massa. Architektuur is de belichaming van de macht van een aantal verlangende mensen. Ze is een brutale zaak, die zich van kunst reeds lang niet meer bedient. Ze houdt geen rekening met de domheid van het zwakke. Ze dient nooit. Ze verplettert diegene die haar niet dulden.
Architektuur is het recht van diegenen die niet in gerechtigheid geloven, maar het recht maken. Ze is een wapen. Architektuur bedient zich zonder terughoudendheid van de sterkste middelen, die haar ter beschikking staan. Machienen hebben haar opgenomen en de mens wordt enkel nog geduld in zijn gebied.

Architektuur is een geestelijke orde, verwezenlijkt door het bouwen. Architektuur - een idee ingebouwd in de oneindige ruimte - die de geestelijke kracht en macht van de mens manifesteert en een materiële gestalte en uitdrukking van zijn bestemming en zijn leven is.
Van haar oorsprong tot vandaag is het aanzien en de zin van architektuur niet veranderd. Bouwen is de grondbehoefte van de mens. Het manifesteert zich niet eerst en vooral in het oprichten van beschermende daken, maar in de oprichting van sociale produkten, in het accentueren van brandpunten van menselijke aktiviteiten. Oorsprong van de stad - elk bouwen is een kultische daad.
Architektuur : uitdrukking van de mensen zelf - vlees en geest tesamen. Architektuur is elementair, zinvol, primitief, brutaal, verschrikkelijk, geweldig, overheersend. Ze is echter ook de belichaming van de subtielste emoties, sensitieve weergave van de fijnste opwinding of ontroering, materialisatie van het spirituele.
Architektuur is niet de bevrediging van de behoeften van de middelmatigen, is niet de omgeving voor het kleine geluk van de massa.

Architektuur wordt gemaakt door diegenen, die op de hoogste trede van de kultuur en civilisatie staan, die aan de top van de ontwikkeling van hun tijd staan. Architektuur is een elitaire aangelegenheid.
Architektuur is ruimte bepaald met de middelen van het bouwen.
Architektuur beheerst de ruimte waarin ze in de hoogte schiet, die de aarde uitgraaft, die wijd uitkragend over het land zweeft, die zich in alle richtingen uitbreidt; beheerst ruimte door massa en door leegte.
Architektuur beheerst ruimte door ruimte.
Bij deze architektuur gaat het niet om schoonheid. Wanneer we hier schoonheid bedoelen, gaat het om een zinnnelijke schoonheid van elementair geweld en niet de schoonheid van vorm en proporties.
De gestalte van een bouwwerk ontwikkelt zich niet uit de materiële voorwaarden van een doel. Een gebouw moet niet zijn funktie of bruikbaarheid tonen. Ze is niet expressie van struktuur en konstruktie, ze is geen omhulsel noch toevlucht. Een gebouw is het zelf.
Architektuur heeft geen doel. Wat wij bouwen zal zijn bestemming wel vinden.
Vorm volgt niet de funktie. Vorm ontstaat niet vanzelf. Het is de grote beslissing van de mens een gebouw als kubus, pyramide of bol te maken.
Vorm in de architektuur is van een bijzonder belang, vooral de gebouwde vorm.
Vandaag voor de eerste maal in de geschiedenis van de mensheid, op dit tijdstip waarop een ongelooflijk ontwikkelde wetenschap, een geperfektioneerde technologie ons alle middelen bieden, bouwen we wat en hoe we willen. We maken architektuur die niet door de techniek bepaald wordt, maar zich van de techniek bedient, zuivere Absolute Architektuur.

---

vertaald uit :
U. CONRADS, Programme und Manifeste zur Architektur der 20. Jahrhunderts, Ulstein, Berlin, Frankfurt, Wien, 1964 - p. 174-175