

Étienne-Louis Boullée, Project voor een museum met in het centrum een tempel voor vermaardheden, interieur van het museum

'Grootse voorstellingen hebben een zodanige invloed op onze zintuigen, dat we weliswaar veronderstellen dat ze afstotelijk zijn, maar dat ze toch bewondering oproepen. Een vulkaan die vuur en bloed spuwt is een afschuwelijk mooi beeld.'

Geciteerd uit 'Architecture. Essai sur l'art, d'Étienne-Louis Boullée', in: Helen Rosenau, Boullée & Visionary architecture, Londen, Academy Editions, 1976, p. 125

De Natuur van de Dingen

Carel Weebers ontwerp voor het Nederlands Paviljoen op de Expo '92 in Sevilla

In 1992 zal er in het Spaanse Sevilla weer een wereldtentoonstelling van formaat worden gehouden. Eén die zich, gemeten naar de ambities van de Spaanse overheid, moet kunnen scharen in de reeks van Groten, die vooralsnog geëindigd is in 1970 met de Expo in Osaka. Het vijfhonderd-jarig jubileum van de ontdekking van Amerika door Christopher Columbus in 1492 is de officiële aanleiding voor deze tentoonstelling. Als thema voor de tentoonstelling is dan ook gekozen voor het toepasselijke 'The Age of Discovery'. Tegelijkertijd mag worden aangenomen dat de geplande eenwording van de EG in dat zelfde jaar voor de Spaanse overheid en de vijftien overige Europese lidstaten zeker een reden te meer zal zijn geweest om hun deelname weer eens serieus te nemen.

De coördinatie en voorbereiding van de Nederlandse deelname aan de wereldtentoonstelling zijn in handen gelegd van de 'Stichting Holland - Sevilla 1992'. Deze heeft in 1989 een besloten prijsvraag uitgeschreven onder vijf projectteams voor een ontwerp van de Nederlandse inzending. Een van de uitgenodigde teams was het voor de gelegenheid geformeerde 'Burson-Marsteller Consortium Holland Sevilla 1992'. Binnen dit team was de architect **Carel Weeber** verantwoordelijk voor het ontwerp van het paviljoen.¹ Dit ontwerp nu is het onderwerp van onderstaand artikel. Niet omdat het zal worden gerealiseerd - een ontwerp van de architecten **Moshé Zwarts** en **Rein Jansma** is daartoe geselecteerd² - maar omdat het in de traditie van ontwerpen voor tentoonstellingspaviljoens een bijzondere plaats inneemt. De benadrukking in dit ontwerp van de 'zinnelijke' kwaliteiten zowel van het tentoongestelde als van de architectuur is gezien de historische ontwikkeling van deze opgave een opmerkelijke en intrigerende keuze. Deze keuze voor het belang van de zintuiglijke ervaring plaatst het ontwerp binnen een bepaalde traditie van architectuuropvattingen. Dit laat zich verduidelijken aan de hand van de interpretatie die **Étienne-Louis Boullée** (1728-1799) van het karakterbegrip geeft.

Tegelijkertijd beoogt dit artikel een eerste bescheiden aanzet te geven tot een geschiedschrijving van de Nederlandse wereldtentoonstellingspaviljoens. Iets wat deze ruimschoots verdienen. Achtereenvolgens zullen, naast het ontwerp van **Carel Weeber** voor de wereldtentoonstelling in Sevilla, een gerealiseerd paviljoen van dezelfde **Carel Weeber** en **Bakema** voor de wereldtentoonstelling in Osaka (1970) en een paviljoen dat **Bakema** op zijn beurt samen met **Van den Broek**, **Boks** en **Rietveld** op de wereldtentoonstelling in Brussel (1958) realiseerde, de revue passeren. Centraal staat telkens de wijze waarop in ieder van deze paviljoens de verhouding tussen de voorstelling, het tentoongestelde, en de architectuur is uitgewerkt.

1

De reden voor het werken in interdisciplinaire projectteams ligt besloten in de aard van de opgave; deze behelst veel meer dan alleen het ontwerp van het paviljoen. Eigenlijk toont de opgave nog de meeste overeenkomsten met het ontwikkelen van een 'corporate identity' voor een bedrijf. In dit geval bestond het team uit een aantal bedrijven, één gespecialiseerd in 'corporate- en marketing-communicatie', één gespecialiseerd in richting en planning van exposities, één gespecialiseerd in design van exposities, één gespecialiseerd in audio/visuele input, één gespecialiseerd in bouwtechnische aspecten en één gespecialiseerd in architectuur. In het vervolg van de tekst zal om redenen van eenvoud over het ontwerp gesproken worden als het produkt van **Carel Weebers** bemoeienissen. Iets wat wellicht nog een extra rechtvaardiging vindt in het feit dat het gehele ontwerp zo'n sterk architectonisch karakter draagt.

2

Zie voor een beschrijving en documentatie van dit paviljoen en de Expo het artikel van **Arjen Oosterman**, 'Een verleden voor de toekomst, de wereldtentoonstelling in Sevilla 1992', *Archis* 10, 1990, pp. 13-21. Verder het themanummer 'Wereldtentoonstellingen' van het architectuurtijdschrift *De Architect* 43, mei 1991.

Ik denk dat mijn kinderen hier in vijf weken meer zullen leren over de huidige staat van de kunsten, de landbouw, de zeden en de gewoonten, de ambachten en de mineralen en de plant-aardige produkten van de wereld dan ze zouden leren als zij vijf jaar lang boeken zouden lezen en even zovele jaren zouden reizen',³ merkt de Amerikaan Samuel Morse op naar aanleiding van zijn bezoek aan de wereldtentoonstelling in Parijs in 1867. Een observatie waaruit de overtuiging van het instructieve karakter van de tentoonstellingen duidelijk spreekt. Deze visie vinden we in 1948 terug bij Max Bill, directeur van het nieuwe Bauhaus, de Hochschule für Gestaltung in Ulm, die dit instructieve element dan tot enig legitiem uitgangspunt voor alle toekomstige tentoonstellingen verklaart. De tentoonstellingen van de toekomst zouden in zijn ogen 'instructieve tentoonstellingen voor beroepsgroepen en ter verlichting van de bevolking (thematische rangschikking van het tentoongestelde met een uitgesproken didactische intentie)' moeten zijn.⁴

Dit denkbeeld van de tentoonstelling als instructief instrument veronderstelt dat de tentoonstelling een zeker communicatief vermogen bezit. De tentoonstelling zelf wordt als een medium opgevat. Een medium dat in toemende mate voor een ieder toegankelijk gemaakt werd en zodoende ook een vorm moest vinden waarin het iedereen, ongeacht afkomst of voorkennis, aansprak: een massamedium dus. Media zijn per definitie representatief van aard; ze moeten een voorstelling geven van een niet presente wereld. Sommige doen dat met behulp van taal, andere, zoals de tentoonstelling, doen dat vooral als afspiegeling; als voorstelling van zaken. Daarom zal het geen verwondering wekken dat de tentoonstelling zich bij de uitvoering van haar taak veelvuldig bedient van allerlei scenografische strategieën en technieken ontleend aan het panorama, het toneel of de film. Noch zal het verwondering wekken dat ze niet alleen haar eigen entiteit inzet als voorstelling maar ook dankbaar gebruik maakt van tal van andere media om deze voorstelling te vervolmaken. De keuze van deze media wordt bepaald door overwegingen als nieuwswaarde en perfectie die voortvloeien uit haar behoefte aan sensatie. In dat opzicht doen de eerste tentoonstellingen nu enigszins primitief aan. In het begin zijn het vooral de voorwerpen zelf die zonder veel omhaal tentoongesteld stonden. Voorwerpen die

hun tot de verbeelding sprekende kracht vooral putten uit het feit dat er simpelweg nooit eerder iets dergelijks vertoond of te zien geweest was. Een roes van opwinding, verbazing en zelfgenoegen die vanaf dat moment telkens weer opnieuw opgeroepen en liefst overtroffen moest worden. De organisatie van iedere nieuwe tentoonstelling bracht dan ook niet alleen een speurtocht naar nieuwsfeiten met zich mee, maar ook naar nieuwe technieken om deze ervaringen te prikkelen. In dat opzicht biedt de geschiedenis van de wereldtentoonstellingen ook een overzicht van de evolutie van de moderne mediatechnieken. De wereldtentoonstelling functioneerde als een laboratorium waarin alle moderne massamedia voor het eerst aan de massa gepresenteerd werden en daarmee tegelijkertijd op haar uitgeprobeerd. Van het panorama, de fotografie, het diorama, het tableau-vivant, de film, de radio, de geluids-film, de televisie, tot aan de 'mixed-media spectacles'. Met als voorlopig hoogtepunt van deze ontwikkeling de perfecte simulatie van de werkelijkheid middels de modernste computertechnologie: 'Cyber-Space'.

Dankzij de perfectionering van deze weergavetechnieken ontstond de mogelijkheid om een afbeelding van een origineel te maken dat volmaakter was dan het origineel zelf. Het origineel kon daarmee als materiële entiteit van de tentoonstelling verdwijnen. Sterker nog, het werd wenselijk dat het verdween omdat het als natuurlijke entiteit onderhevig was aan toeval, bederf en verval, waarmee het per definitie onvolmaakt was. Dit gebeurde uiteindelijk daadwerkelijk op de wereldtentoonstelling in Osaka van 1970. Daar werd de gehele tentoonstelling één groot mixed-media-spektakel waarin de meest geavanceerde audiovisuele experimenten, inclusief computersimulaties, op het publiek werden uitgevoerd. Tegelijkertijd was het echter ook een ontdekkingstocht door evenzovele parallele synthetische werelden als er nationale paviljoens waren. Een reis om de globe in tachtig paviljoens. Een audiovisuele orgie die, getuige haar typering als een 'psychedelische woestijn', niet zelden het tegenovergestelde effect bereikte van wat zij beoogde.⁵

De uiteindelijke consequentie van al deze afbeeldings- en simulatietechnieken is dat de tentoonstelling een dimensie verliest. Met het verdwijnen van het authentieke object in de projectie verliest ze haar materiële karakter. Ze verliest haar lijfelijkheid. Ze verliest aan werkelijkheid in termen van der dingen eigen tactiliteit, geur, kleur en onvertekende maten. Kortom: de illusie van de 'vrije' waarneming van het oorspronkelijke van het object. Kwaliteiten die de artificiële parallele werelden van de moderne media nog niet hebben kunnen vervangen of doen vergeten. Tegelijkertijd is het onmiskenbaar zo dat moderniteit en progressie gebaseerd zijn op een toename van technische beheersing en artificialiteit. De realiteit wordt

3

Geciteerd uit John Allwood, *The Great Exhibitions*, Studio Vista, Londen, 1977.

4

Aldus de architect Max Bill in: 'Ausstellungen. Ein Beitrag zur Abklärung von Fragen der Ausstellungs-gestaltung', *Werk* 35, maart 1948, Heft 3, p. 66.

5

Door J.M. Leslie, 'Expo '70', *Bouw* nr. 36, 5-9-1970, p. 1356.

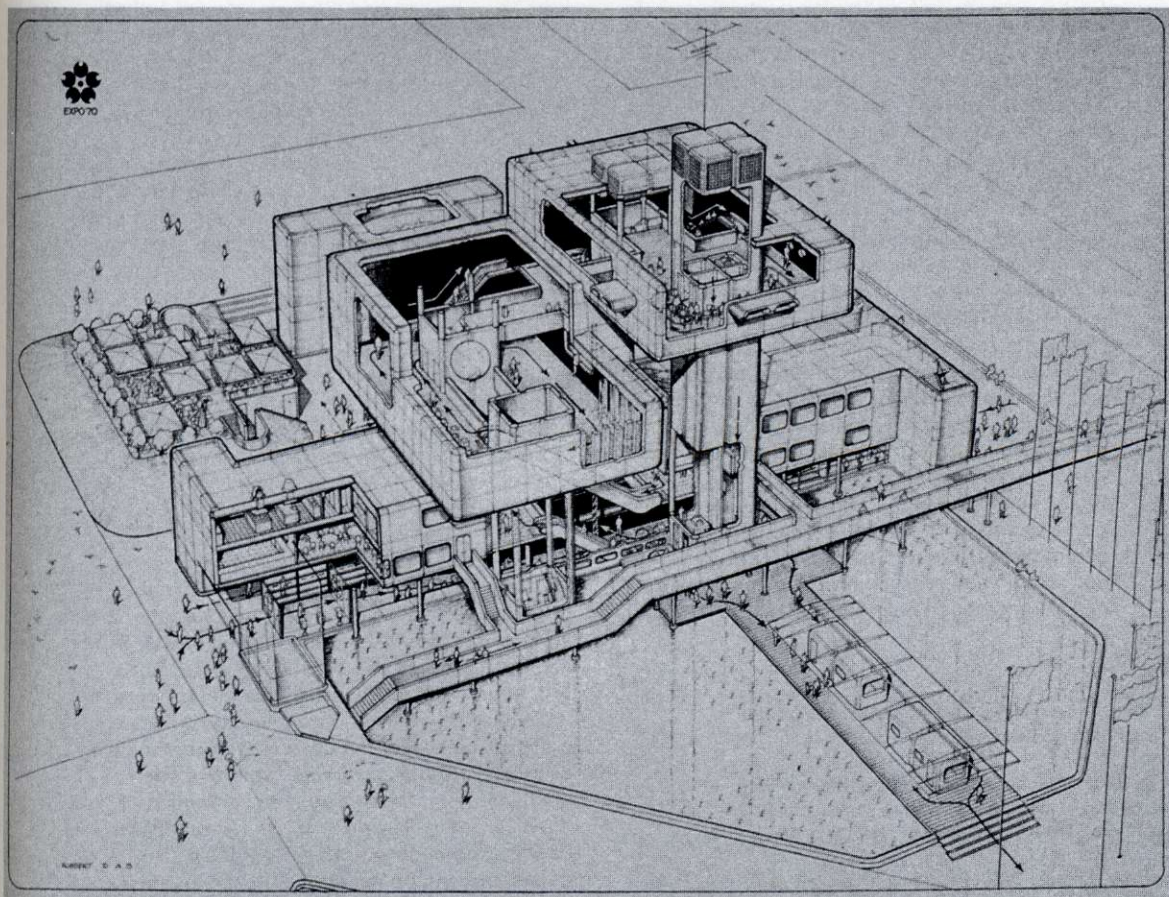
steeds meer een simulatie; een suggestie van realiteit. De realiteit van het tastbare is veranderd in een simulatie van het tastbare, compleet met hallucinerende gassen, ruig schokkende stoelen, en een perfect-ruimtelijke audiovisuele weergave. Een universum dat de bezoeker in de waan brengt dat alles wat binnen zijn grenzen plaatsvindt, ook wat de bezoeker hierin ervaart of verricht, even weinig definitief en onherroepelijk is als in zijn grote voorbeeld: de droom.

Het Nederlands paviljoen op de Expo in Osaka (1970)

Het spreekt vanzelf dat deze ontkenning van de fysieke aard van het tentoongestelde ook belangrijke consequenties heeft voor de architectuur van deze tentoonstellingen. Op een aantal hiervan wil ik hier nader ingaan.

In de negentiende-eeuwse tentoonstellingen had het interieur voornamelijk tot taak om als achtergrond van het tentoongestelde voorwerp een passende ambiance te creëren. Het voorwerp en het fond vormden te zamen een symbiose; één scène, die de gewenste werking op de bezoeker zou moeten hebben. De introductie op grote schaal van het panorama op de wereldtentoonstelling in 1900 luidde het einde in van deze scenografie: de realiteit werd vervuild voor die van haar afbeelding. Het fond verloor tegelijk met het voorwerp zijn driedimensionale karakter. Deze ontwikkeling bereikte haar hoogtepunt in 1970 in Osaka, waar de afbeelding definitief verdrongen is door de projectie op een neutraal projectievlak. Hier verliezen het interieur en het voorwerp ook hun materiële karakter. Het interieur is domweg verdwenen in de projectie en behoort daarmee niet meer tot het traditionele domein van de architectuur. De sensualiteit van een strakgespannen zilveren vel is de

Carel Weeber en Jaap Bakema, Het Nederlands paviljoen
op de Expo in Osaka (1970)



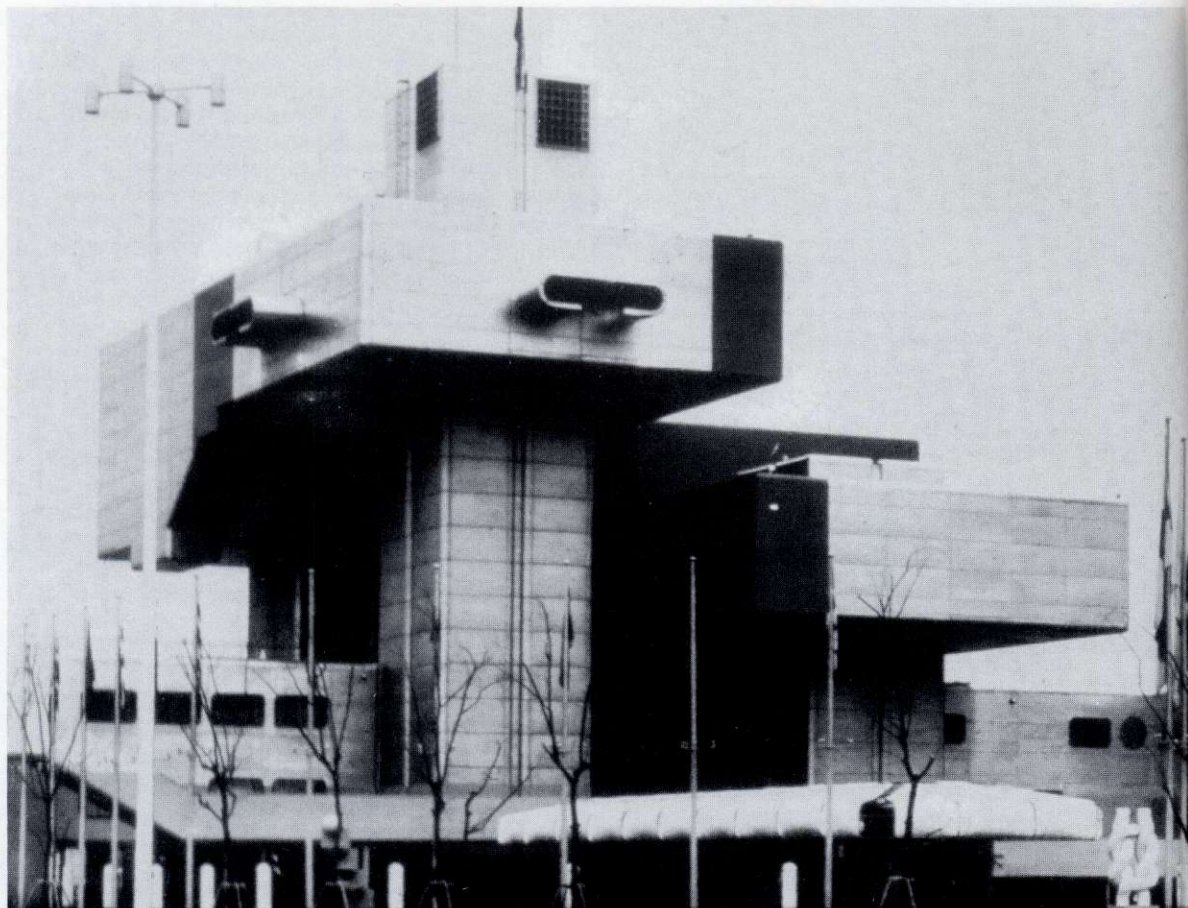
enige tactiele kwaliteit die haar nog rest nadat de lichtbundel is uitgeschakeld.

De architecten van Osaka waren zich bewust van de gevolgen die de toepassing van geavanceerde simulatietechnieken voor de architectuur zouden kunnen hebben. De Japanse architect Kurokawa stelde: 'Ik denk dat de architectuur voorbestemd is om een zeer metafysisch object te worden. Nu is de architectuur nog opgebouwd uit muren, vloeren en ramen, maar er is al een situatie denkbaar waarin al deze elementen op de een of andere wijze afbeeldingen zijn geworden...' Hij zag de instructieve toepassing van deze technieken, precies zoals Max Bill, zelfs als zijn plicht: 'Het heeft geen zin om te veronderstellen dat men dit niet zal begrijpen, men leeft al met dit gegeven; "information overload" is de norm voor de stedeling. Hij moet leren selecteren en onderscheiden. Ik zie het "multiscreen, mixed media"-paviljoen als een trainingscentrum hiervoor.'⁶ Een dergelijke architectuur van de illusie, een regelrechte fata morgana, was dan wellicht al denkbaar, vooralsnog bleek ze onuitvoerbaar. De

onbuigzaamheid en starheid van de architectuur speelden deze experimenten parten: 'Jammer genoeg bestaat de architectonische vorm van dit paviljoen, waarin de audiovisuele elementen zijn samengeperst, slechts uit onzinnig afgegrensde ruimten, hetgeen tot gevolg heeft dat de beelden nooit de werkelijke gedaante van het paviljoen kunnen verwringen.'⁷

In Osaka was vrijwel ieder paviljoen eigenlijk zo'n gebouw zonder binnenkant. Ook het Nederlands paviljoen, een gezamenlijk ontwerp van Carel Weeber en Jaap Bakema. Ook hier ontbraken de voorwerpen zelf en werd geprobeerd de toeschouwer onder te dompelen in een 'audio-visual environment'. De toeschouwer werd verplaatst in een parallelle realiteit van filmprojectie en geluid die 'Nederland anno 1970' moest voorstellen. Foto's van de voorstelling in dit paviljoen roepen herinneringen op aan die van het Philips-paviljoen van Le Corbusier op de wereltentoonstelling in 1958. Jaap Bakema kende dit paviljoen goed omdat het een onderdeel vormde van de Nederlandse afdeling die hij zelf samen met Van den Broek, Boks en Rietveld had ontworpen. Zowel in Osaka als in Brussel werd gebruik gemaakt van sterke, direct tot de verbeelding sprekende, bijna archetypische beelden. Beelden zonder inhoudelijke, verhalende samenhang, die

Exterieur en interieur van het Nederlands paviljoen op de Expo in Osaka (1970)



op eigen zeggingskracht en door middel van de *associaties die ze wisten op te roepen bij het publiek*, een indruk moesten geven van Nederland. 'Soms trilt er door het geheel de projectie van gloeiend staal of dan weer rode zonnen of kersebloesem of de zee met dijken waarachter steden, of soms is er Anton Geesink worstelend op alle schermen.'⁸ 'De onschuldige Japanse bezoeker kan misschien wel een wat misleidend beeld van Nederland krijgen als hij jonge paartjes in hun blootje elkaar ziet omarmen in een landelijk beekje.'⁹ Een keten van associaties die ondersteund werd door een ambiance te scheppen van muziek en andere geluiden zoals klaterend water, vliegtuiggeronk en kindergelach.'¹² 'Door de ruimte kaatst het geluid, gecomponeerd door Louis Andriessen, soms liefelijk, spottend en vaak geweldig.'¹¹ Toch kende de voorstelling in Osaka nog een narratieve vorm, doordat deze collage van beeld- en geluidsfragmenten lineair in de tijd uiteengelegd was. De bezoeker doorliep de tentoonstelling in een vorm eigen aan een vertelling met een duidelijk begin, een ontwikkeling en een even duidelijk einde. Deze retorische vorm wekt bij de toeschouwer ten minste de indruk dat het geheel ook inhoudelijk samenhangt.

Om dit verhaal van Nederland te kunnen vertellen en tegelijkertijd de grote hoeveelheid bezoekers, drieduizend per uur, op een continue manier te kunnen verwerken, was hier gekozen voor een tentoonstellingsconcept gebaseerd op de gestuurde beweging van zowel de informatie als de bezoekers. De redenatie die aan dit concept ten grondslag lag was ongeveer als volgt: wanneer er in één zaal een film vertoond wordt dan kan men deze slechts groepsgewijs zien. Met als gevolg dat zich buiten het paviljoen stilstaande rijen vormen, die zich slechts op het ritme van de voorstellingen kunnen voortbewegen. Dit probleem van de 'schokkende voortbe-

6

Door Noriaki Kurokawa, *AD*, juni 1970, nr. 7/6.

7

Aldus Martin Pawley, *AD*, juni 1970, nr. 7/6.

8

Prof. J.B. Bakema, 'Nederlands paviljoen te Osaka', *Bouw* nr. 36, 5-9-1970, p. 1338.

9

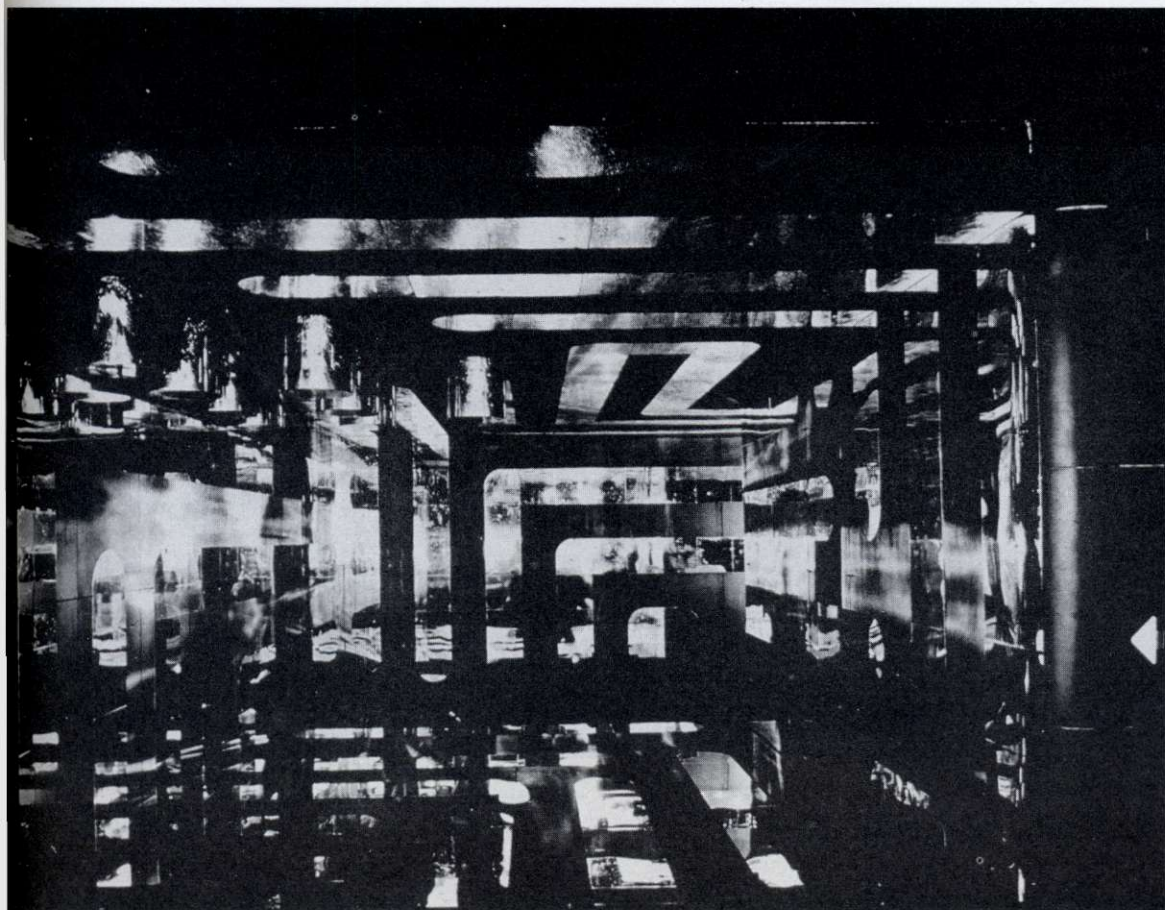
Selwyn Goldsmith, 'Virtuositeit en vernuft', *Bouw* nr. 36, 5-9-1970, p. 1363.

10

Ibidem.

11

Bakema, a.w., p. 1338.



weging' lost men niet op wanneer men ertoe overgaat de film in meerdere zalen te vertonen. Noch wanneer men de stroom van bezoekers zich continu door één zaal laat voortbewegen, want dan zal immers geen van hen ooit de film in zijn geheel kunnen zien. Tenzij natuurlijk de film even lang duurt als de tijd die nodig is om de zaal te doorkruisen. Aangezien de omvang van het terrein gegeven is, is daarmee, uitgaande van deze kruissnelheid, ook de duur van de film gegeven. Behalve als men de route, en daarmee dus ook de duur, verlengt door haar een spiraal te laten beschrijven waarbij gebruik gemaakt wordt van meerdere projectieschermen. In feite dus een aaneenrijging van meerdere zalen waarin dezelfde film vertoond wordt, echter niet op hetzelfde moment: de voortgang van de beeldjes en die van de bezoeker moeten immers synchroon lopen. Dat is precies wat er in dit paviljoen in Osaka gebeurde. Eigenlijk was het paviljoen opgebouwd uit een optrappende reeks van zalen. De ene zaal lag onder een rechte hoek en iets verschoven boven op de andere zaal, ongeveer zoals de treden van een wenteltrap. Door de vides tussen deze zalen ontstond een zich spiraalsgewijs ontwikkelende ruimte. De route volgde deze spiraal. Ze was deels gemechaniseerd: roltrappen in de vides zorgden voor de verbinding tussen de verschillende niveaus. Deze roltrappen waren iets trager afgesteld zodat de bezoeker zich inderdaad synchroon met de voortgang van de voorstelling langs de verschillende projectieschermen zou voortbewegen. Eenmaal boven aangekomen werd de bezoeker door een aantal liften weer pijlsnel naar het maaiveld vervoerd.

Dit paviljoen is dus niet gebaseerd op een ruimtelijk architectonisch concept maar op het mechaniek – de techniek en de snelheid – van de filmprojector. Het is de logica van de projectie, de synchronisatie en de daarvoor benodigde mechanisatie van de voortbeweging door het paviljoen heen, die haar wetten aan de architectuur oplegt. Of zoals een criticus het, onbedoeld en des te pijnlijker, treffend wist uit te drukken: 'Het gebouw moest daar omheen worden geprojecteerd.'¹² Bakema noemt het dan ook een 'kommunikatiemachine'.¹³ De projectie reduceerde het interieur tot vijftien filmschermen en tien diaschermen geplaatst in een geheel donkerblauw geschilderde ruimte, zonder onderscheid van onder-, boven- of welke andere zijde dan ook. De aaneenschakeling van ruimten werd, als route, gereduceerd tot een gemechaniseerd verlengstuk van de projector. De architectonische logica is hier onderworpen aan de

mechaniek van de kijk-machine. Overigens wel een hele mooie kijk-machine...

Al ver voor de uitvinding van de projectie bestond het inzicht dat de afbeelding an sich en haar werking niet noodzakelijkerwijs hoeven samen te vallen met de permanentie van de structuur die haar overeind houdt en beschut. De panorama's en alle successievelijke simulatietechnieken maken in hun streven naar een steeds 'natuurlijkere' nabootsing dankbaar gebruik van het feit dat ze decor kunnen zijn: het gaat slechts om de schijn van werkelijkheid. Al deze technieken kenmerken zich door de mogelijkheid van een scherp onderscheid tussen de voorstelling, die de gewaarwording bepaalt, en datgene wat deze voorstelling omhult en steunt. In de tentoonstellingspaviljoens maakt ditzelfde onderscheid een ont koppeling van interieur en exterieur mogelijk. Deze ont koppeling opent de mogelijkheid om het exterieur aan geheel andere wetten te onderwerpen dan het interieur. De functie van de buitenzijde kan gereduceerd worden tot die van een huid die iedere willekeurige vorm kan aannemen, die continu van vorm kan veranderen, of zelfs haar vorm kan verliezen.

Iets dergelijks gebeurt in het Ricoh-paviljoen op de wereldtentoonstelling in Osaka. Het paviljoen bestond uit een cilinder waaruit aan het begin van de voorstelling een luchtballon opsteeg. Vanuit de luchtballon werd op de buitenzijde van het paviljoen een film geprojecteerd. Hiermee werd ook de gewaarwording van de buitenzijde door de projectie bepaald en verloor ook het exterieur zijn architectonische karakter. Het behoorde niet meer tot het domein van de architect. Maar natuurlijk voldeed ook dit paviljoen nog wel aan die ene eis, die van de distinctie, waaraan alle paviljoens moeten voldoen. Het paviljoen zal zich altijd moeten blijven onderscheiden van de andere paviljoens. Ook in dit opzicht was Osaka voorbeeldig. Ze was een viering van de pure differentie, van de verschillen zonder enig andere zin dan die van de nieuwswaarde van het verschil zelf. Of ze dat nu doet volgens de esthetische principes van de architectuur, die van de industrieel ontwerper of die van de mediadeskundige doet daarbij niet meer terzake. Pawley raadt zelfs de architect aan om zich bij te scholen of anders te verdwijnen: '...het ontwerp van deze omgeving – tentoonstelling of stadsgezicht – zal de facto het domein worden van systeembeheerders, mediadeskundigen, elektronica- en computerexperts, filmregisseurs en filmmontageleiders, fotografen en etaleurs. Architecten die niet om kunnen gaan met projectie- en geluidssystemen en de ermee samenhangende optica en elektronica zullen van evenveel nut zijn als een toverdokter in een instituut voor kankeronderzoek.'¹⁴

12

Goldsmith, a.w., p. 1362.

13

Prof. J.B. Bakema, 'Osaka', *Wonen*, nr. 2, juni 1970, pp. 12-14.

14

Pawley, a.w.

Het Ricoh-paviljoen op de Expo in Osaka (1970)



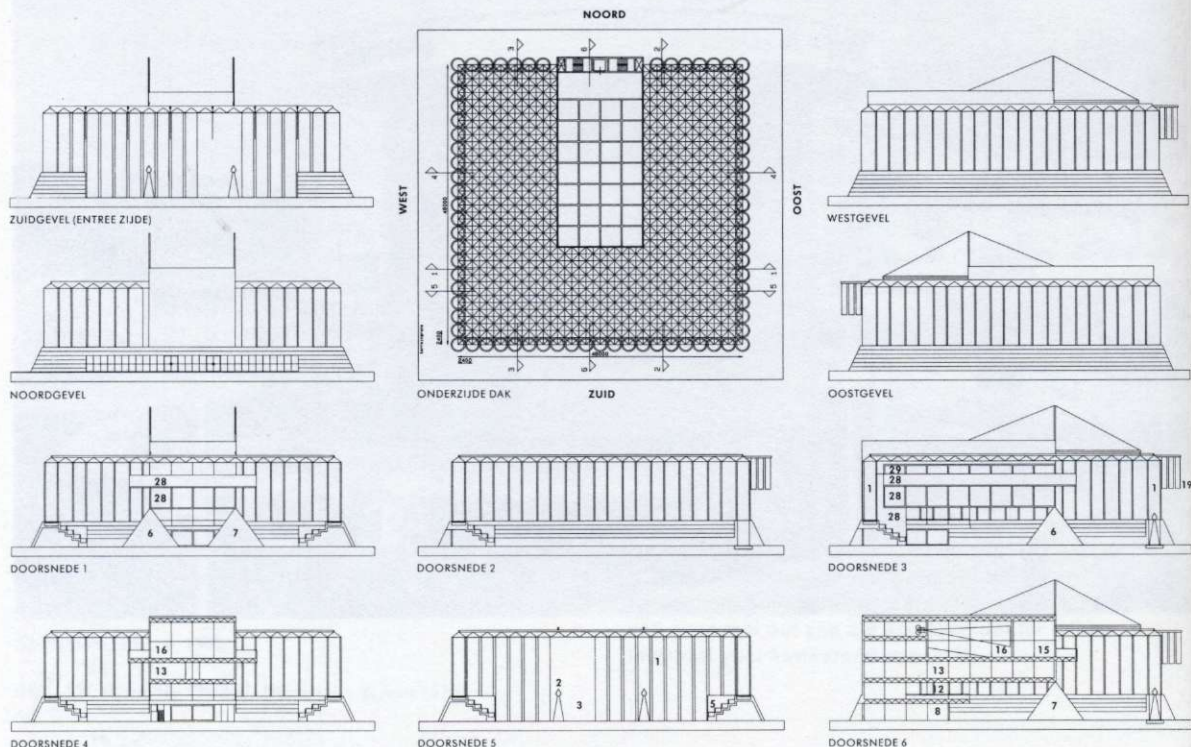
Het ontwerp van Carel Weeber voor het Nederlands paviljoen in Sevilla (1992)

In Carel Weebers ontwerp is, buiten noch binnen, een spoor van elektronische media te bekennen. Noch is het paviljoen als een afbeelding van het een of ander te omschrijven. Slechts het paviljoentje, midden in het paviljoen, waarin de officiële ontvangstruimten zijn ondergebracht, vormt hierop een uitzondering. De onderkant van dit paviljoentje bestaat uit een fotolandschap van Nederland. De zijwanden zijn in spiegelglas uitgevoerd zodat ze verdwijnen in de herhaling van het omringende interieur van het paviljoen. Deze afbeeldingen en spiegelingen lijken inderdaad bedoeld om een bouwkundig element te laten verdwijnen in het beeld. Een suggestie die versterkt wordt doordat het paviljoentje lijkt te zweven op de spitse toppen van twee kegels, een van zand en een van zout, die het toch onmogelijk kunnen dragen.

Het ontbreken van elektronische media is misschien niet zo verwonderlijk gezien de hoge vlucht die de verspreiding van interfaces en televisietoestellen sinds de wereldtentoonstelling in Osaka in 1970 heeft genomen. Het is nu voor vrijwel iedereen mogelijk om overal ter wereld datgene wat ver weg is dichtbij te halen, dat wat over de gehele wereld verspreid is met elkaar te verbinden en zelfs dat wat lang geleden heeft plaatsgevonden opnieuw te voorschijn te

- 1 Vallend water
- 2 Vlam
- 3 Verschuivende opening
- 4 Tentoonstellingsgebied
- 5 Dijk voor hydrocultuur
- 6 Zoutberg
- 7 Zandberg
- 8 Kiosk
- 9 Ingang diensten
- 10 Ingang VIP's
- 11 Vide tentoonstelling
- 12 Cafeteria
- 13 Kantoren en diensten
- 14 Receptie galerij
- 15 VIP room
- 16 Multipurpose zaal
- 17 Hal
- 18 Flexibele wanden
- 19 Vlag
- 20 Vide VIP room
- 21 Vide Multipurpose zaal
- 22 Regie en projectie
- 23 Ventilator
- 24 Dakvlak
- 25 Onderzijde 3e verdieping
- 26 Onderzijde 2e verdieping
- 27 Onderzijde 1e verdieping
- 28 Spiegel

Carel Weeber, ontwerp voor het Nederlands paviljoen op de Expo in Sevilla (1992), doorsnede en plattegrond

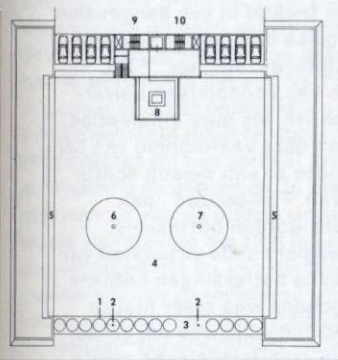


toveren. Tot op het moment dat men erin slaagt om deze informatiestroom naadloos in onze waarneming op te nemen, en daarmee de voor ons mensen 'natuurlijke' grenzen van tijd en ruimte definitief te doorbreken, is er eigenlijk geen spectaculaire nieuwe ontwikkeling te verwachten. Tot op dat moment zullen de moderne media de aantrekkingskracht van het nieuwe en verrassende, van het sensationele en het spectaculaire verloren hebben. Ze zijn al te bekend en dus alleen maar vervelend. Een ernstige tekortkoming op een wereldtentoonstelling waar alles om de nieuwwaarde draait. In 'The Age of Discovery' wordt dit nog eens versterkt doordat in toenemende mate de techniek van deze media geminiaturiseerd is, opgelost is in het digitaal en onzichtbaar verdwenen is achter ergonomische welvingen en bollingen. Daarmee is het ook onmogelijk geworden om deze mediatechnieken zelf nog ten toon te stellen.

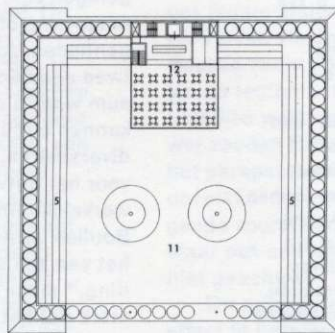
Toch zijn veel tentoonstellingspaviljoens in Sevilla weer op zo'n mixed-media-concept gebaseerd. Ook het Nederlands paviljoen dat Moshé Swartz en Rein Jansma zullen realiseren. In dat licht gezien is Carel Weebers beslissing om af te zien van de viering van deze verdwenen mediatechniek opmerkelijk. Hij heeft niet gekozen voor het vluchtige, transparante en vormeloze karakter van de multi-media-spektakels en de 'High-tech'-architectuur. Hier is geen

sprake van een technische informatiedrager die als logistieke infrastructuur allereerst dienstbaar moet zijn en zodoende zo neutraal en flexibel mogelijk moet worden vormgegeven. Carel Weeber heeft in dit ontwerp duidelijk gekozen voor de verschijning en de werking van de objecten zelf als materiële entiteiten. Een tentoonstellingstechniek die anticipeert op hun zinnelijkheid en lijfelijkheid. Een duidelijke keuze vóór de authenticiteit van het reële en vóór de zintuiglijke waarneming van deze realiteit. De belangrijkste consequentie van deze keuze voor de materie is natuurlijk dat hiermee ook het bouwwerk niet meer bepaald wordt door technieken en strategieën eigen aan de projectie. Daarmee is de eerste stap gezet om het bouwwerk überhaupt weer als architectonisch object te kunnen bewerken. Het gebouw behoort weer tot het domein van de architect.

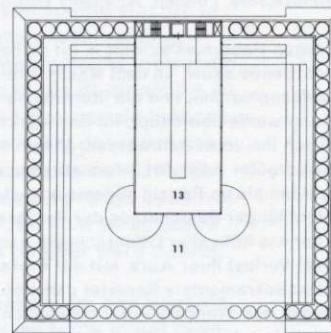
Het lijkt dan ook wel of Carel Weeber dit heeft willen benadrukken door te verwijzen naar de klassieke architectuur. Het zicht op het paviljoen, wanneer men het over de Avenida 2 overhoeks nadert, wordt bepaald door het klassieke schema van plint, midden en kroonlijst. Een klassieke reminiscentie die nog eens versterkt wordt door de herkenning van een klassiek type: de tempel. Er is sprake van een basement met daarop een doorlopende rij zuilen, bekroond door een heus hoofdstel en een doorlopende architraaf. In de zuilenorde is er



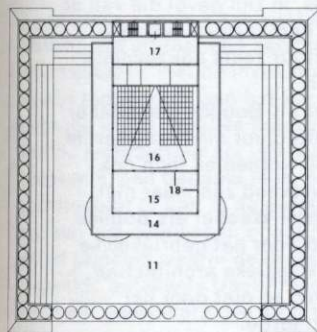
BEGANE GROND TENTOONSTELLINGS GEBIED



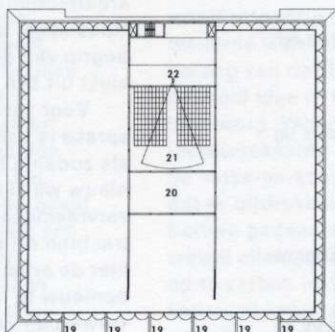
EERSTE VERDIEPING



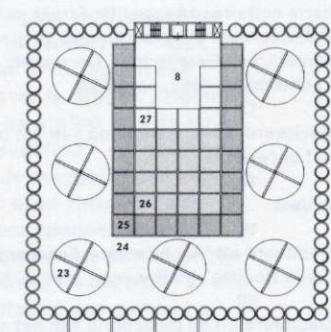
TWEEDE VERDIEPING



DERDE VERDIEPING



VIERDE VERDIEPING



ONDERAANZICHT VLOEREN EN DAK

een verschil gemaakt tussen de voor-, de achter- en de langs zijden en de hoeken zijn benadrukt. Met enige goede wil is zelfs het grondplan van de verdiepingen te interpreteren als uitwerking van dit schema van de tempel, waarbinnen dan het ontvangstpaviljoen de plaats van de cella inneemt. Deze klassieke schema's voorzien het paviljoen van een architectonische ordening. Toch zijn ze hier op een zodanige wijze ingezet en bewerkt dat het juist is om te spreken van suggestieve verwijzingen dan van een directe toepassing. De interpretaties doen de oorspronkelijke schema's nog slechts zachtjes door het beeld van het uiteindelijke ontwerp heenschermen. Het basement, waarvan de treden bij nadere beschouwing in het vlak liggende kleurbanden blijken te zijn, is ter plekke van de ingang doorbroken. Er is geen benadrukking van het midden, hoewel op dat punt wel de enige symmetrie-as van het gebouw loopt, en de zuilen zijn wel van een bijzonder innovatieve orde; alternerend zuilen van oranje geschilderd geperforeerd plaatstaal en zuilen van vallend water, bekroond door plaatstalen kegelvormige kapitelen.

Dit mechanisme van de herinnering en de herkenning, door middel van zinspelingen op klassieke schema's en typen, doet denken aan de neoklassieke architectuur van de Franse revolutie-architecten uit het einde van de

15

Geciteerd uit 'Architecture. Essai sur l'art, d'Etienne-Louis Boullée', in: Helen Rosenau, *Boullée & Visionary architecture*, Londen, Academy Editions, 1976, p. 124.

16

Jürgen Habermas schrijft in dit verband over de achttiende eeuw: 'In dem Masse aber, in dem die philosophischen und die literarischen Werke, Kunstwerke überhaupt, für den Markt hergestellt und durch ihn vermittelt werden, ähneln sich diese Kulturgüter jener Art Informationen an: als Waren werden sie im Prinzip allgemein zugänglich. Sie bleiben nicht länger Bestandteile der Repräsentation kirchlicher wie höfischer Öffentlichkeit; genau das ist mit dem Verlust ihrer Aura, mit der Profanierung ihres einst sakramentale Charakter gemeint. Die Privatleute, denen das Werk als Ware zugänglich wird, profanieren es, indem sie autonom, auf dem Wege der rationalen Verständigung untereinander, seinen Sinn suchen, bereden und damit aussprechen müssen, was eben in der Unausgesprochenheit solange autoritative Kraft hatte entfalten können.' In: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt, Sammlung Luchterhand, 1962, pp. 52-53.

17

Geciteerd uit de toelichting van het ontwerpteam bij het ontwerp.

18

Ibidem.

19

Geciteerd uit 'Architecture. Essai sur l'art, d'Etienne-Louis Boullée', in: Rosenau, a.w., p. 123.

20

Geciteerd uit de toelichting van het ontwerpteam bij het ontwerp.

achttiende eeuw. Deze herinnering wordt versterkt door de wijze waarop in dit ontwerp met schaal en proporties wordt omgegaan. Eén die sterk doet denken aan de elementair-geometrische massa- en schaduw-architectuur van Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

Boullée onderkende het belang van de differentie, van het nieuw en verassend zijn, voor bepaalde opgaven. Wanneer hij de architectonische opgave onderverdeelt in vier categorieën, analoog aan de karakteristieken van de vier jaargetijden, omschrijft hij het karakter waaraan de architectuur van de lente moet beantwoorden als volgt: 'Hieruit kunnen we opmaken dat wanneer we vrolijke, blijmoedige beelden willen maken, we de kunst van het variëren moeten verstaan. Hiervoor moeten we ons laten leiden door vlagen van inspiratie want deze zorgen ervoor dat de objecten ons nieuw, anders en prikkelender voorkomen, ze diversificeren het ontwerp. De inspiratie verdraait de pittoreske vormen zodanig dat deze een nieuw, eigen karakter krijgen. Ze laat licht spelen op schaduw teneinde prikkelende effecten te veroorzaken die door ze vaardig te mengen de kleuren schakeren; door gelukkige, beredeneerde analogie, door slanke, elegante proporties, geeft ze architectuur een zekere lichtheid. Door vindingrijke combinaties en onverwachte ontwikkelingen creëert ze onverwachte vistas die de prikkelende aantrekkingskracht van het nieuwe bieden. Dit type architectuur zou het meest geschikt zijn voor vauxhalls, jaarmarkten en kuuroorden die vrijwel altijd in schilderachtige omgevingen gelegen zijn, voor een theater in een aangename omgeving, of voor vrolijke openbare wandelgelegenheden, zoals boulevards, etc., etc.'¹⁵ Nu, twee eeuwen later, in een economisch universum waarin de dingen vrij, als pure differenties, kunnen circuleren, kan deze vaardigheid van het diversifiëren, die Boullée zo van belang achtte voor het ontwerpen van 'Fun-itecture', pas werkelijk onbelemmerd worden ontwikkeld. Boullée vermoede wellicht al de virtualiteit van het van zijn symbolische betrekkingen ontdane ding,¹⁶ maar dit vermoeden was zeker niet zo sterk dat het voor hem mogelijk was om geheel voorbij te gaan aan de architectonische regels en geheel op te gaan in het pictureske; in de illusie van de schilderachtige voorstellingen. De architectonische regels, in zijn geval die van de klassieke, blijven het hart vormen van zijn begrip van de architectuur zoals ook duidelijk blijkt uit zijn ontwerpen.

Voor zowel Weeber als Boullée geldt dat er sprake is van een architectuur die tegelijkertijd als zodanig herkend wil worden en toch ook nieuw wil zijn. Ze wil wervend zijn maar niet vervreemden. Zowel Carel Weeber als Boullée trachten dit te bereiken door het gebruikelijke, hier de erfenis van de klassieke architectuur, opnieuw te interpreteren en niet door het verwerpen van iedere traditie.

Ook voor het grote publiek, de massa, zijn

het deze zelfde klassieke karakteristieken die een gebouw tot architectuur maken. Wellicht een extra argument voor Carel Weeber om het type van de klassieke tempel in te zetten als het meest authentieke en krachtigste archetypisch beeld van dé architectuur. In die zin wordt de architectuur hier dan eerder een afbeelding. Een afbeelding van zichzelf. Slechts het feit dat ze bewerkt wordt behoedt haar er dan voor om als lachwekkend anachronisme een karikatuur van zichzelf te worden.

Het 'zinnelijke' karakterbegrip van Étienne-Louis Boullée (1728-1799)

Nu er in het ontwerp voor Sevilla geen gebruik meer wordt gemaakt van elektronische media betekent dat wel dat de voorwerpen zelf als medium moeten gaan functioneren. Ieder voor zich en te zamen moeten ze een beeld oproepen met een duidelijke boodschap: 'Nederland is een vooruitstrevende natie die ontvankelijk is voor grensverleggende ontwikkelingen en denkbeelden op zakelijk, cultureel en sociaal terrein.'¹⁷ In het Nederlands paviljoen in Osaka speelde, zoals we gezien hebben, de afstemming van de route en de media op elkaar een belangrijke rol in het overbrengen van zo'n beeld. In het ontwerp voor het paviljoen in Sevilla ontbreekt daarentegen ieder spoor van een duidelijke route. Noch is er een andere, duidelijke, ruimtelijke articulatie of sequentie aanwezig. De tentoongestelde voorwerpen staan vrij in de ruimte. De bezoekers bewegen zich vrijelijk tussen deze voorwerpen door en de ruimte wordt omsloten door grote neutrale vlakken die de binnenruimte op geen enkele wijze geleden. Dit tentoonstellingsconcept zou gekenschetst kunnen worden als dat van de 'Freie Fläche'. In zo'n concept is het onmogelijk om de boodschap die overgebracht dient te worden te structureren en te doseren tot een verhaal met een begin, een ontwikkeling en een einde. In plaats daarvan gaat men uit van de uitdrukingskracht van de gehele voorstelling die zich in één klap voor het oog ontvouwt: als bij een kijkdoos. Men heeft gekozen voor de associatieve werking van dit geheel in plaats van het expliciete karakter van het verhaal: 'De ontwerpers willen bovenal, dat de eerste indrukken van het land en zijn bewoners in het Nederlandse paviljoen op een impressionistische manier worden geleverd.'¹⁸

Dit idee van een associatief effect, een werking die uitgaat van een materieel object, stemt overeen met de invulling die door Boullée en zijn tijdgenoten aan het karakterbegrip gegeven wordt. Boullée begrijpt het 'karakter' van de architectuur als iets wat een bepaalde betekenis, een bepaald idee, overdraagt. De architectuur is dan in de eerste plaats een beeld dat een wel overwogen effect moet hebben; een actief principe waarin de architectuur een bepaalde betekenis tracht duidelijk te maken aan haar gebruikers. De architectuur heeft daarmee het karakter van een voorstelling

aangenomen en de gebruikers krijgen voor alles de rol van toeschouwers toebedeeld. Een ontwikkeling die geheel naar de aard van de tentoonstellingen is waar de gebruikers immers per definitie toeschouwers zijn van voorstellingen. Boullée ontwikkelt het karakterbegrip vanuit de natuur. De ware schoonheid wordt in zijn ogen niet meer belichaamd door de wetten van de geometrie maar door de positieve wetten van de natuur. Een zorgvuldige bestudering van de effecten die de natuur in ons oproept zal ons het benodigde inzicht moeten verschaffen om die middelen te kunnen ontwikkelen waarmee deze effecten ook in de architectuur verwezenlijkt kunnen worden: 'Ik kan niet vaak genoeg herhalen dat een architect indrukwekkende natuur moet maken. Het is onmogelijk om zonder diepgaande kennis van de natuur architectonische beelden te scheppen; het dichtstbijzijnde van de architectuur is gelegen in haar natuurlijke effecten. Dat is wat architectuur tot een kunstvorm maakt en deze kunst subliem maakt. Architectonische beeldspraak creëert men wanneer een project een eigen karakter bezit dat het gewenste effect veroorzaakt.' Of: 'Oh, natuur. Hoe waar is het dat jij het boek der boeken zijt, de universele kennis! Neen, zonder jou kunnen wij niets! ...Ieder jaar weer vang je opnieuw aan met de meest interessante en instructieve leergang die er bestaat...'¹⁹ Deze effecten zouden in zijn ogen, geheel conform de dan gangbare sensualistische kennistheorie van de 'Ideologues', via deze zintuiglijke sensatie een natuurlijke ethiek kunnen opbouwen. Overigens was volgens deze zelfde 'Ideologues' ook iedere andere vorm van kennis slechts te verwerven via de zintuiglijke waarneming. Boullée zocht naar architectonische instrumenten en tectonische effecten die de zinnelijke en zedelijke werking van de natuur op de toeschouwer zouden kunnen benaderen: de werking van het perspectief, van de route en de ruimtelijke ontwikkeling, van de beweging langs opeenvolgende voorstellingen en van licht en schaduw. Maar ook een middel als de geur werd daarbij niet geschuwd.

Dit gebruik van de natuur om een bepaald effect te bereiken vinden we terug in het paviljoen voor Sevilla. 'Het ontwerp heeft als grondslag de idee om in het warme zomerse Sevilla een oase te realiseren waarmee Nederland wordt uitgedrukt als het open, verfrissend en moderne waterland aan de Noordzee.'²⁰ Ook het belang van de zintuiglijke ervaring om een bepaald idee of kennis over te dragen vinden we hier terug. Wanneer we de grafiek van de architectuurtekening – de afbeelding – verruilen voor de 'mise-en-scène' van de maquette dan zien we dat er uitdrukkelijk op al onze zintuigen een beroep gedaan wordt door voorwerpen die vrijwel allemaal als symbolen van de natuur zijn op te vatten. In Sevilla wordt de bezoeker in een sensueel universum geplaatst dat middels tal van zinnenprikkelende technieken en voorstellin-

72

gen het idee van een typisch en authentiek Nederlandse natuur tracht over te dragen. In feite wordt ook hier weer getracht, door te refereren aan een klassieke traditie, de natuur een symbool- of tekenkarakter te geven. De vier elementen aarde, water, lucht en vuur worden op een formele en monumentale wijze geëtaleerd: het vallende water in de vorm van zuilen, de aarde in de vorm van twee kegels, een van zand en een van zout, het vuur in de vorm van twee offerschalen met 'eeuwige' op gas brandende vlammen, en de lucht in de vorm van een zachte bries bezwangerd met een subtiele zout-essence.²¹ Het oog ziet wanden van geperforeerd plaatstalen watergordijnen waarin afwisselend golven oranje en zilver zijn geschilderd en de zon een stroboscopisch spel van regenbogen speelt; de vloer is een groen grazig grasveld, de plinten zijn dijken van kleurige en geurige bloemen en het plafond tenslotte is een blauwe zee van staven met boten en Fokkervleugel. De neus ruikt het zout van het zeewater, het zoet van de bloemen en het gehoor hoort de wind, overvliegende vogels, ijle meisjesstemmen en eens per half uur, ondersteund door een orkest van brulboeien en zwiepende lichtbundels van de vuurtoren, een opstekend en ontladend onweer. Precies zoals Boullée aanbeveelt voor de architectuur van de lente wordt hier gebruik gemaakt van aan de natuur ontleende effecten om een architectuur te scheppen die sensaties als plezier en vrolijkheid moet oproepen.²²

Al onmiddellijk bij het betreden van het paviljoen wordt men ingewijd in dit symbolisch universum. Het entreegebied is een apotheose van zinnelijkheid. Hier is de plint onderbroken over een afstand van zesendertig meter waardoor het watergordijn tot op het groene grasveld valt. Hierin loopt een opening heen en weer zodat de bezoekers gespreid in het gebouw geïnjecteerd worden. In het 'special effect'²³ van dit bewegende watergordijn wordt het paviljoen voor het eerst uitgewerkt als een beroep op het gehele spectrum van de zintuigen. De retorische figuur van de nadering van het heen en weer schuivende watergordijn impliceert het psychologische motief van de dreiging. De avontuurlijke en onschuldige dreiging van het spel en de attractie; wie wordt er nat? In deze toestand van verhoogd en alert bewustzijn, eigen aan de wijze waarop het spel en de attractie ervaren worden, manifesteert zich hier nu tegelijkertijd het lopende watergordijn als metafoer van de vallende regenbui. De regenbui als typisch symbool van het Nederlandse klimaat. Via deze figuur van het cliché is een eerste stap gezet op weg naar de realisering van wat het ontwerpteam zelf een voor Nederland typische 'atmosfeer' noemt. Een zinnelijk en fraai ontwerp waarin deze Nederlandse atmosfeer ongetwijfeld overtuigender gesimuleerd is dan in Osaka.

Met het 'special effect' van dit entreegebied

lijkt Carel Weeber een technisch equivalent voor Boullées architectonische interpretatie van het karakterbegrip gevonden te hebben. Een technische analogie van de natuur dus in plaats van een architectonische.

21

Ook deze vormgeving en onderwerpkeuze lijken sterk op de neoklassieke ontwerpen die, geïnspireerd door Boullée, gemaakt werden voor de eerste Franse industrie-tentoonstelling en alle andere feesten ter viering van de Revolutie. Na de Revolutie ontstaan uit de behoefte aan een tastbare 'nieuwe' symboliek voor een nieuwe samenleving; een zelf-verwerkelijking in de meest letterlijke zin van het woord; in het materiële. Rosenau, a.w.

'The similarity with the festival arrangements of the revolution can not be due to chance however. After 1789 the artistic situation changed. This is manifest in the flaming altars, Egyptian motives, used, for example by David in the "Festival of Unity and Indivisibility" of 1793. Just because of the transitory nature and the topical symbolism of the themes the most up to date, novel forms were employed to contrast with the values of the past. And thus the style of Boullée, which so far had not received popular recognition, suddenly became topical.'

22

De gelijkenis tussen deze beschrijving van het ontwerp en het citaat van Boullée op p. 70 in dit artikel is treffend.

23

Deze vergelijking met de sensaties van de 'special effects' zoals we die kennen uit pretparken als de Efteling ligt in meer dan één opzicht voor de hand. Immers het 'special effect' van het lopende watergordijn transformeert ook de ervaring van het gehele paviljoen. Ze gelijkt op de geheime grot achter de waterval, een geheime parallele en sprookjesachtige wereld, die vooral de nieuwsgierigheid dient te prikkelen: 'Door het watergordijn heen zijn grote delen van het interieur zichtbaar. Met dit uitdagend effect wordt het publiek verleid tot een bezoek aan dit paviljoen.'

24

Het architectenbureau Van den Broek en Bakema heeft maar liefst drie Nederlandse paviljoens voor wereldtentoonstellingen ontworpen. In 1937 voor die in Parijs, in 1958 voor die in Brussel en in 1970, i.s.m. Carel Weeber, voor die in Osaka. Daarnaast waren ze in de wederopbouwperiode een van de drijvende krachten achter de Rotterdamse tentoonstellingen zoals 'Rotterdam Ahoy'. Voor al deze manifestaties ontwierpen ze de uitleg van het tentoonstellingsterrein en diverse schitterende paviljoens.

25

In een speciaal nummer ter gelegenheid van 'The Brussels Exhibition' van *The Architect's Journal* 127, 29 mei 1958, nr. 3300.

Het Nederlands paviljoen op de Expo in Brussel (1958)

Carel Weeber mag altijd graag refereren aan de architectuuropvattingen van Boullée zelf en van zijn tijdgenoten. Echter, de wezenlijke rol die de natuur vervult in dit ontwerp voor het Nederlands Paviljoen in Sevilla verwijst niet alleen naar die traditie. De natuur fungeert sinds de watersnoodramp van 1953 als het volmaakte symbool van Nederland waarin authenticiteit enerzijds en vooruitgang anderzijds op voorbeeldige wijze zijn verenigd.

Het eerste paviljoen waarin deze Nederlandse natuurinterpretatie een wezenlijke rol speelde was het Nederlandse paviljoen voor de wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel, ontworpen door de architecten Van den Broek, Bakema, Boks en Rietveld.²⁴ Dit paviljoen zette een tendens voort die al voor de oorlog was ontstaan. Middels direct wervende beelden en fragmenten van Nederland werd getracht een idee van Nederland op te roepen in de verbeelding van de bezoekers. Toen gebeurde dit nog door tweedimensionale afbeeldingstechnieken zoals schilderijen en collages te gebruiken die men ontleende aan de 'advertisement industry': de reclame. In Brussel zijn het driedimensionale voorstellingen geworden, samengesteld uit materiële en authentiek Nederlandse voorwer-

pen, ware 'objets trouvés'. Of wellicht is het beter om te spreken van 'ready mades'. De 'ready mades' als symbolen van de technologische vooruitgang die in Nederland traditioneel innig verstrengeld is met de heroïsche strijd tegen het water. Het volstrekt artificiële, technische, Nederlandse landschap wordt hier gebruikt als een verzameling van voor Nederland typische tekens. De natuur als meest oorspronkelijke karakteristiek van een land en haar technische en wetenschappelijke manipulatie als meest oorspronkelijke eigenschap van het volk dat er leeft. Een cultuur die hiermee gereduceerd wordt tot één teken: dat van de door mensenhanden gemanipuleerde natuur. In dit paviljoen werden stukken Nederlandse natuur tentoongesteld, '...om het Nederlandse landschap te simuleren',²⁵ bedoeld als geëigende symbolen van de Nederlandse aard. We zien een zee met een machinaal aangedreven golfslag, een vuurtoren, een dijk, een polder, een windmolen, overvliegende vogels... Getuige de enthousiaste reactie van een Engelse architectuurcriticus was het paviljoen ook effectief in het overdragen van het gewenste beeld van Nederland: 'Geen enkel paviljoen slaagt er zo

Bakema, Van den Broek, Rietveld en Boks, het Nederlands paviljoen op de Expo in Brussel (1958)



74

goed in om het beste van de eigen nationale aard weer te geven of een architectonisch kader te scheppen dat goed samengaat met het tentoongestelde maar zich tegelijkertijd ervan distantieert. Want het is kenmerkend voor dit paviljoen dat men zich niet alleen het gebouw herinnert maar ook het tentoongestelde... Men verlaat het paviljoen, wanneer men bereid is er wat tijd voor uit te trekken, met een veel beter begrip van Nederlands eindeloze strijd met het water, een strijd die zo'n sterk stempel gedrukt heeft op het nationale karakter.²⁶ Ook Boullée verwijst naar de natuur. Maar de ontwerpen van Boullée hebben nooit een natuurlijke gedaante.²⁷ Zijn architectuur kent slechts een relatie met de natuur in de vorm van een analogie van stemmingen en werkingen. In het paviljoen in Brussel is de natuur feitelijk aanwezig als artefact. Hier staat de natuur dan ook niet voor een transcendente ervaring. De ervaring die beoogd wordt is educatief van aard. Er is geen sprake van analogie, in plaats daarvan is alles model. Niet alleen in de zin van schaalmodel maar vooral als een nabootsing van de 'werking', hier dan te begrijpen in de zin van mechanisme. Soms wordt ze gebruikt om een principe uit te leggen, zoals in het geval van de ringdijk met het werkende gemaal, soms om een idee van een kringloop over te dragen, zoals in het geval van de vleugel waarin de boerderij met levende have, het agriculturele onderzoek en het restaurant opeenvolgend geplaatst zijn als evenzovele fases in de voedselketen. Zelfs de plattegrond van deze agrarische tentoonstelling vertoont overeenkomsten met het menselijk spijsverteringskanaal. In deze vleugel was, anders dan in de rest van het paviljoen, de architectuur dus zelf ook model geworden. Ook hier maakten architectonische overwegingen plaats voor andere, hier die van de educatie en het model. Overigens was ze niet alleen als model onderdeel geworden van deze voorstelling van een Nederlands landschap. Ze was opgetrokken als een boerenschuur uit houten spanten en houten gepotdekselde delen.

26

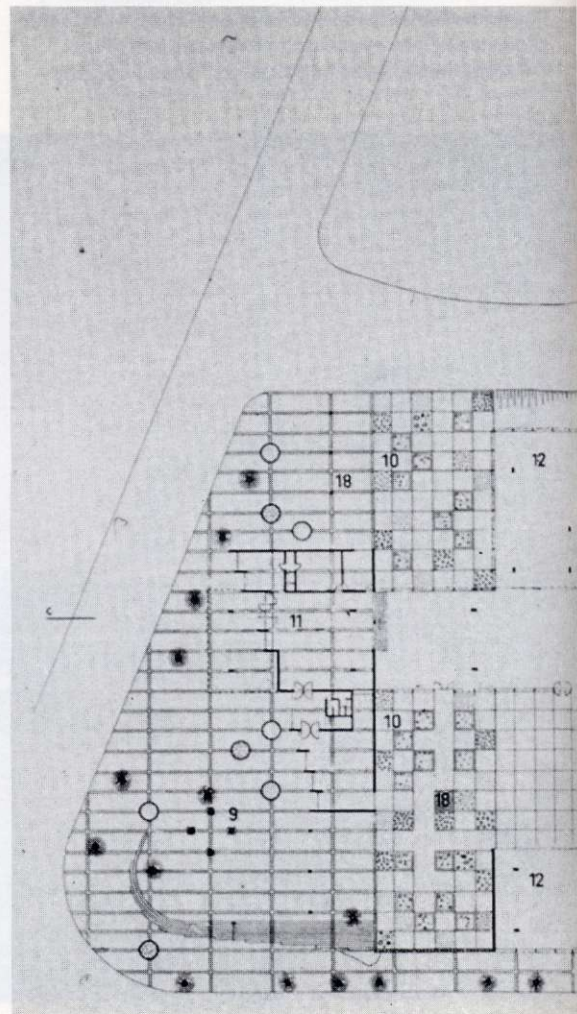
In een speciaal nummer ter gelegenheid van 'The Brussels Exhibition' van *The Architect's Journal* 127, 29 mei 1958, nr. 3300.

27

Er is één uitzondering. In 'Essai sur l'Art' beschrijft Boullée de architectuur van de tempel: 'Les cérémonies qui doivent exciter la joie, les effets de la lumière soient éclatants, que le temple soit parséme de fleurs, qui sont les objets les plus agréables de la nature, il en résultera un tableau majestueux et touchant qui répandra dans l'âme un sentiment délicieux.' Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, édition par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Parijs, Hermann, 1968, p. 91.

- 1 Vijsel
- 2 Dijk
- 3 Waterbasis met kunstmatige golfslag
- 4+5 Sloten in het polderlandschap
- 6 Vuurtoren
- 7 Ducdalf: 'teken van de tentoonstelling'
- 8 Moderne molen
- 9 Carillon
- 10 Hollandse bloementuin
- 11 Ontvangstcentrum en afdeling: Het Koninkrijk der Nederlanden
- 12 Tentoonstellingshallen, waarin: metaalindustrie, chemie, woninginrichting, glas, textiel- en kunstafdeling, transport, verkeer
- 13 Landbouwafdeling en restaurant
- 14 Koepelconstructie, waaronder: waterbouwkunde
- 15 Kunstmatig opgewekte golf
- 16 Deel van schip
- 17 Industrie (Philips)
- 18 Plastieken

Plattegrond van het Nederlandse paviljoen op de Expo in Brussel (1985)



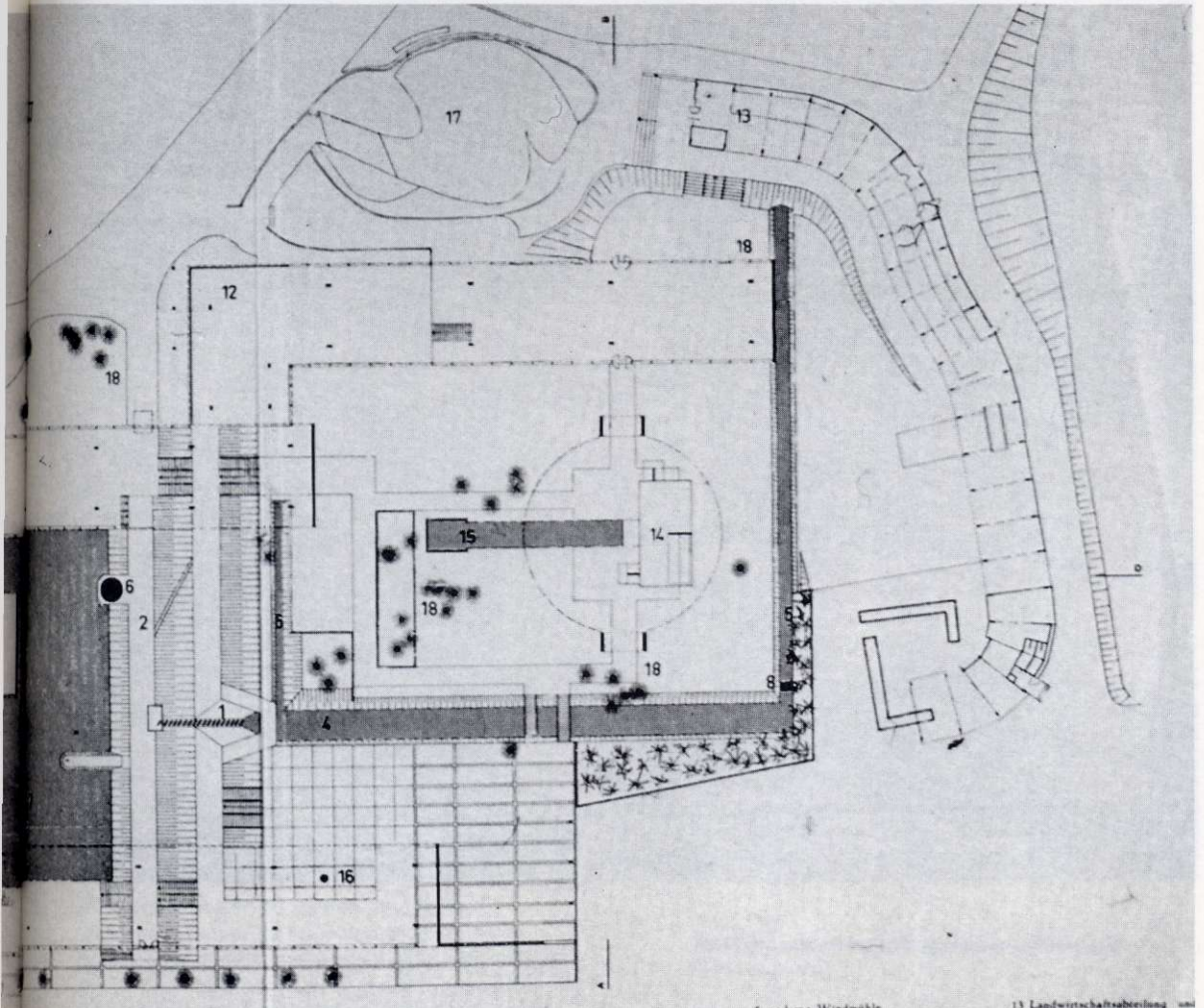
De 'trompe l'oeil' in het ontwerp van Carel Weeber

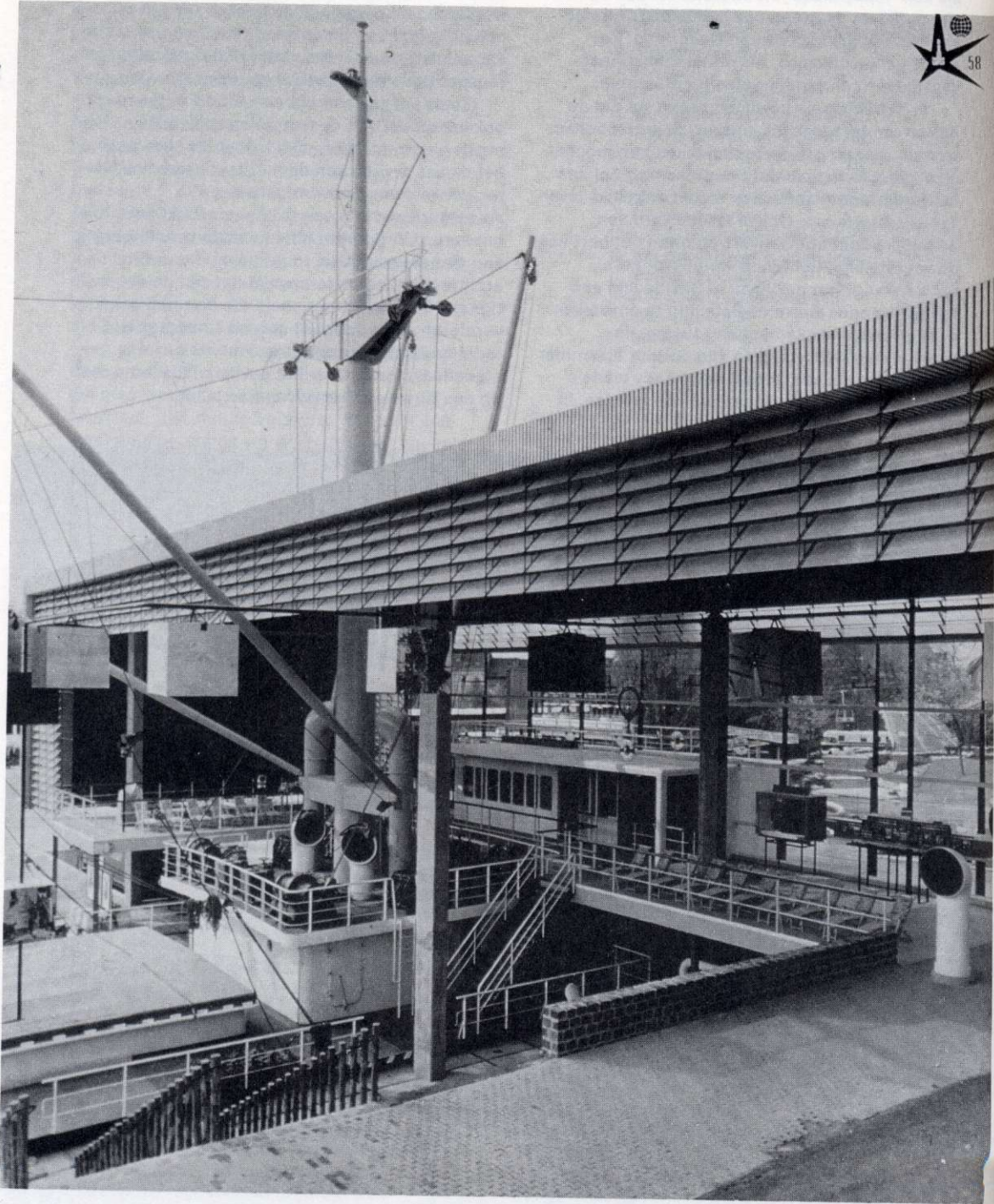
Ook in het ontwerp voor het Nederlands paviljoen in Sevilla bestaat de voorstelling uit materiële entiteiten. Natuurlijke voorwerpen die als een 'ready made' uit de Nederlandse context zijn getild en daarmee ook herkenbaar zouden moeten zijn als clichés van Nederland. Ze zouden als emblemen, als onderscheidingstekens, van Nederland moeten functioneren.

In het Brussels paviljoen zagen we dat de natuur, de techniek, de cultuur, de wetenschap, werden ingezet om de 'techniek' en het 'mechaniek' bloot te leggen dat ten grondslag ligt aan het Nederlands landschap en het dagelijks leven van zijn bewoners. Ook in Osaka vormden dergelijke educatieve overwegingen het hart van de voorstelling. Echter, in Carel Weebers ontwerp voor het paviljoen in Sevilla lijkt een dergelijke educatieve doelstelling te ontbreken. Er is geen enkele samenhang tussen de voorwerpen. Nederland en zijn cultuur lijken hier te fungeren als een geheel van 'ready made's' waar naar behoefte uit geplukt kan worden. In

dit ontwerp verschijnen dan ook naast tulpen zes kunstwerken met daarnaast tien voetballers, windmolens, vrachtwagens en uiteengereten vliegtuigrompen... Voorwerpen die vervolgens bewerkt worden: de voetballers zijn anderhalf maal hun ware grootte, de dijken van bloemen worden door spiegels in de hoeken tot een oneindig grid van bloemen, de windmolens liggen plotsklaps in het vlak van het dak als reusachtige ventilatoren en produceren wind...

Zoals we gezien hebben is in dit ontwerp ook het model van de tempel op een zelfde manier bewerkt. Uiteindelijk doet dit alles nog het meest denken aan de 'het-is-niet-wat-het-is-technieken' van de twintigste-eeuwse Avantgardes. Net zoals bij hen onttrekt het ontwerp zich door dit effect van de verwinging aan de bekende talen, in dit geval die van de architectuur, en onderstreept het zijn objectmatigheid. Een objectmatigheid die hier nog eens versterkt wordt door het groene kunstgras dat radicaal langs de contouren van het kavel is afgesneden, waardoor het paviljoen als het ware op een fluwelen display komt te staan.





Nederlands paviljoen op de Expo in Brussel (1985)

De toepassing van deze scenografische technieken maakt dat het architectonisch karakter van het paviljoen aan belang inboet. Ze benadrukken het paviljoen als voorstelling. De architectonische karakteristiek treedt terug voor die van het teken. Het ontwerpteam zegt zelf hierover: 'Dit ontwerp, het kan nauwelijks een gebouw worden genoemd, is meer een fontein in de vorm van een tempel met zuilen van water, een dijk en een dak.'²⁸ Deze beklemtoning van het paviljoen als teken beantwoordt, zoals we al zagen, aan de noodzaak van deze paviljoens om zich te onderscheiden; hun nieuw-zijn te onderstrepen. Net zoals de Cenotaaf voor Newton van Boullée of de Chicago Tribune Tower van Adolf Loos beginnen te balanceren tussen teken en bouwwerk én de 'Koe' van Lequeu net zoals de 'Duck' van Venturi deze balans reeds voorbij zijn. Het paviljoen wordt, net zoals de winkelcentra, de zichtlokaties langs de snelwegen of de pretparken, een volstrekt referentieloos 'mark'; een 'sign' bedoeld als 'public jerker'. Of zoals de scenarioschrijver voor de expo-film opmerkt: '... het paviljoenconcept wordt gekenmerkt door de kernachtige wijze waarop het de "Gestalt" van Nederland presenteert. Bij de communicatie hiervan rekenen de ontwerpers erop dat de verschijningsvorm van het paviljoen bij de tentoonstellingsbezoeker een spontane belangstelling hiervoor losmaakt.'²⁹

Zoals gezegd zijn de voorwerpen in dit ontwerp geen onbewerkte snedes uit de materiële werkelijkheid. Ze zijn bewerkt volgens de strategieën van de moderne Avantgardes: de schaalvergroting, de 'trompe l'oeil' en al hun andere 'het-is-niet-wat-het-is-strategieën'. Door deze technieken toe te passen wordt de vervreemding geprononceerd waarmee ruimte ontstaat voor een nieuwe symbolische lading. Juist deze figuur van het schokkende, het perverse, de mutatie zou dan de bezoeker de sensatie van het nieuwe moeten bieden die hem zou moeten verleiden tot deelname of toch minstens tot fascinatie en verlangen.

De collage als de vertelvorm van het open einde

Carel Weeber ontleent aan de Avantgardes niet alleen de techniek van de verwringing, hij gebruikt ook de hun eigen vertelvorm. In zijn ontwerp voor Sevilla is het verband tussen deze tentoongestelde voorwerpen niet meer, zoals in Brussel, als model gedacht. Het meest doen ze denken aan de collages van beelden zoals die in het mixed-media-spektakel van Osaka gebruikt waren. Een collage als een op associaties en suggestie gebaseerde samenhang met een sterk evocatief in plaats van educatief karakter. Anders dan het model, dat expliciet maakt wat verborgen was en zodoende betekenis genereert, laat de collage vooral grote delen weg. Ze toont de voorwerpen niet in een simulatie van hun gebruikelijke context. Integendeel, ze probeert zelfs het ontstaan van een nieuwe

eenduidige context te verhinderen door voorwerpen uit geheel verschillende contexten simpelweg naast elkaar te zetten. Zoals de vuurtoren die niet aan zee staat maar naast tien voetballers, die op hun beurt door het ontbreken van de elfde – de keeper – geen referentiepunt in de ruimte van het veld kunnen vinden. Immers, de keeper met zijn vaste positie in zijn huis, het doel, is de enige die van de verzameling spelers een elftal had kunnen maken en van het groene grasveld een voetbalveld.

Een belangrijke rol is in dit verband ook weggelegd voor het met spiegels beklede ontvangstpaviljoen binnen in het paviljoen. In de spiegels herhaalt het paviljoen zichzelf. Synchron met de beweging van de toeschouwer veroorzaken zijn reflecties zelfs de 'beweging' van het interieur. Een caleidoscoop die het effect van de collage vergroot. De beweeglijkheid, de onvolledigheid en de tegenstrijdigheid van deze 'figuur' moeten bij de toeschouwer een mechanisme van associatie en suggestie oproepen die de figuur 'afdenkt'. Men wordt geprikkeld om de eigen intrige in de berg losse puzzelstukjes te projecteren, om een eigen lezing te projecteren op de werkelijkheid en vervolgens zichzelf daarin te verliezen. Deze denkbeweging is tot op zekere hoogte privaat en dat geeft haar dan ook het instabiele karakter waardoor ze blijft intrigeren. Een mechanisme dat in ieder geval, hier in de tentoonstellingen heel toepasselijk, de verlokking levendig houdt.

De collage kent, net als het paviljoen zelf, een zekere monumentaliteit. Dit wordt niet alleen opgeroepen door het gebruik van het klassieke tempel-schema. De techniek van de collage roept uit zichzelf al een zekere monumentaliteit op. De uitgesneden en onthechte 'objets trouvés' kennen uit zichzelf al een zeker isolement. Een indruk die nog versterkt wordt door het groteske dat ze krijgen ten gevolge van de vershaling, de 'tromp l'oeil' en de bevroering van hun levendigheid. Zoals de tien voetballers bevroren zijn in hun actie-pose, de stalen vlaggen niet wapperen en de regen niet striemt maar neervalt in keurige zuilen.

Het samenvallen van de architectuur en de voorstelling

Er bestaat naast het gebruik van de collage nog een wezenlijk verschil tussen het ontwerp voor het Nederlands paviljoen in Sevilla en dat in Brussel. In Brussel was de architectuur als een soort van vitrine uitgevoerd waarin de voorwerpen tentoongesteld stonden. Of beter, het tentoongestelde vormde te zamen een Nederlands landschap waarvan de randen – de horizon – verhuld werden door het strategisch

28

Geciteerd uit de toelichting van het ontwerpteam bij het ontwerp.

29

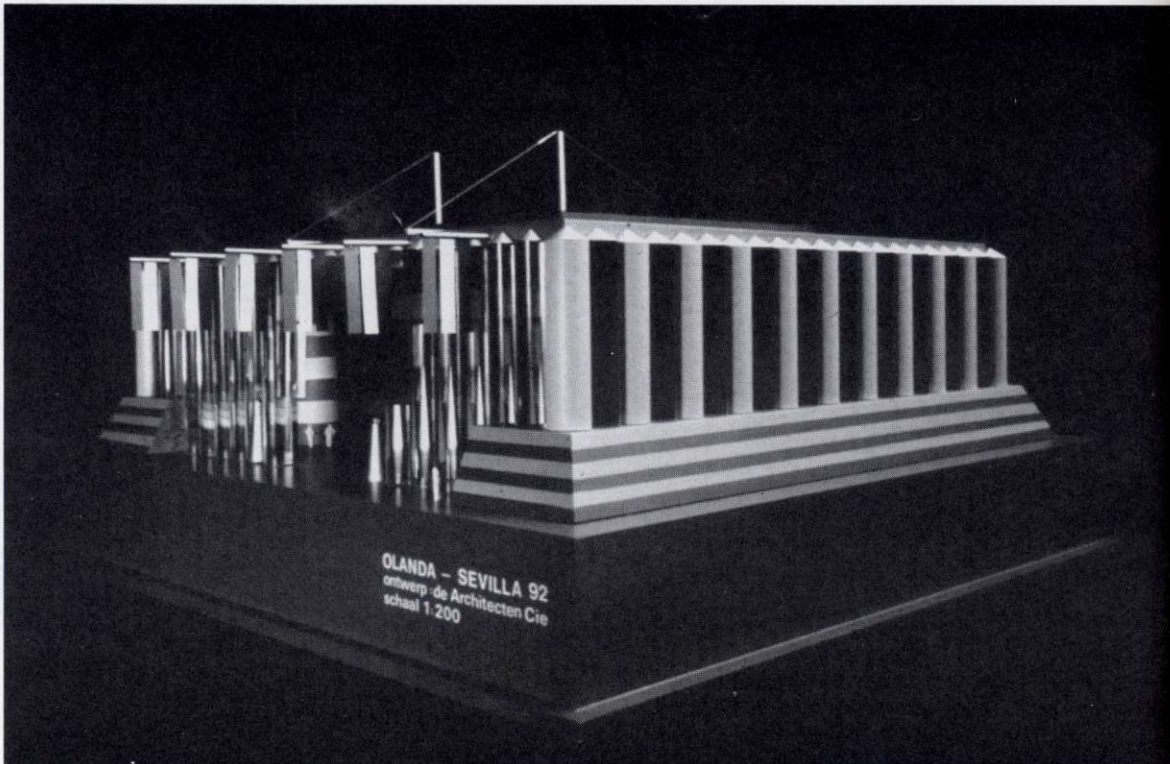
Ibidem.

plaatsen van elegante overkappingen en eenvoudige glazen schermen. Een prachtige ingetogen architectuur van kolommen en uitkragingen die letterlijk op enige afstand boven dit landschap zweefde. Het gevolg hiervan was dat er een scherp onderscheid bestond tussen de tentoongestelde natuur en de architectuur. In Sevilla is er zoals we net al zagen voor gekozen om de gehele tentoonstelling inclusief de architectuur als één voorstelling uit te voeren. Hier staan de natuurlijke voorwerpen niet in een gebouw; ze vormen te zamen zelf het gebouw. Dat maakt nu dat in dit paviljoen de natuur architectuur wordt en vice versa. De plint is een terrasvormige dijk van bloemen, planten en bomen, de vloer is een groen grasveld, het dak is een zee van water, er waait een zacht briesje en de zuilenorde verliest met het wegvallen van haar kapitelen en haar basement het aanzien van een klassieke orde en transformeert tot een moderne meanderende wand half verscholen achter een regengordijn. Met name in het interieur van het paviljoen lijken de klassieke architectonische schema's uit het exterieur aldus een totale metamorfose te hebben ondergaan. Iedere verwijzing ernaar lijkt te zijn opgelost in een voorstelling van de Nederlandse natuur. Tegelijkertijd moet deze natuur zich echter voegen naar de architectonische rol die ze moet spelen. De regenbui bestaat uit zuilen van water

en de dijk heeft helemaal niet het profiel van een dijk maar veeleer dat van een tribune. Een architectonische ordening van de natuur die ook ten grondslag ligt aan de wijze waarop de voorwerpen op het grasveld zijn gerangschikt. Deze natuurlijke voorwerpen zijn geplaatst volgens de regels van de geometrie. Iets wat misschien in tegenspraak lijkt met het schilderachtige karakter van de natuur, maar geheel in overeenstemming is met het geometrische karakter van het Nederlandse cultuurlandschap.

In feite is de symbiose van natuur en architectuur die we in dit ontwerp voor het Nederlands paviljoen in Sevilla aantreffen een nieuwe gedaante van een oud en bekend probleem voor de architectuur van de tentoonstellingen. Ze heeft, gedwongen door haar functie als medium, altijd voor de keuze gestaan tot op welke hoogte ze zelf ook zou samenvallen met de voorstelling. Altijd heeft ze daarbij het risico gelopen zichzelf in de voorstelling te verliezen. Hier in Sevilla lost het architectonische beeld van de 'Tempel van Water' op in het natuurlijke beeld van Nederland als 'Teken van Water'. Uiteindelijk roept het geheel nog de meeste associaties op met een tamelijk willekeurige snede uit een Nederlandse regenbui ergens in een groene polder. Of zoals het projectteam zelf aangeeft: 'Het waait en het ruikt er naar bloemen en zeelucht. Een vuurtoren staat als een baken ergens in deze open ruimte en straalt helderheid, stabiliteit en betrouwbaarheid uit. Geluiden van rondvliegende watervo-

Ontwerp voor het Nederlands paviljoen op de Expo in Sevilla (1992), exterieur van de maquette



gels en water completeren de sfeer. In deze oase, op zichzelf een belevenis, worden bezoekers op een ongedwongen wijze opgenomen in een Nederlandse atmosfeer... Men waant zich hier op een open plek in een park.³⁰

Het effect en de sensatie die deze atmosfeer moet oproepen lijken niet meer ethisch noch educatief bedoeld te zijn, het meest lijken ze eigenlijk nog op een toeristische sensatie. In dat opzicht doet het paviljoen denken aan een dagje vol typisch Nederlandse toeristische attracties: '...doing Holland in one view'. Het gas is dan het gas van Slochteren, het water de sensatie van het beneden-NAP, de bloemen de bollen van Lisse, de plint de dijken, het zout is dan het zout van Dintelo, het gras de Hollandse weiden, de hangende zeilen de Friese meren, het zand is dan het zand van de duinen en de Fokker van Schiphol: 'gateway to Europe'. De inzet van dit paviljoen lijkt niet meer te zijn dan het toeristische effect van de natuurlijke staat van de dingen zonder meer: hun Nederlanderigheid.

30

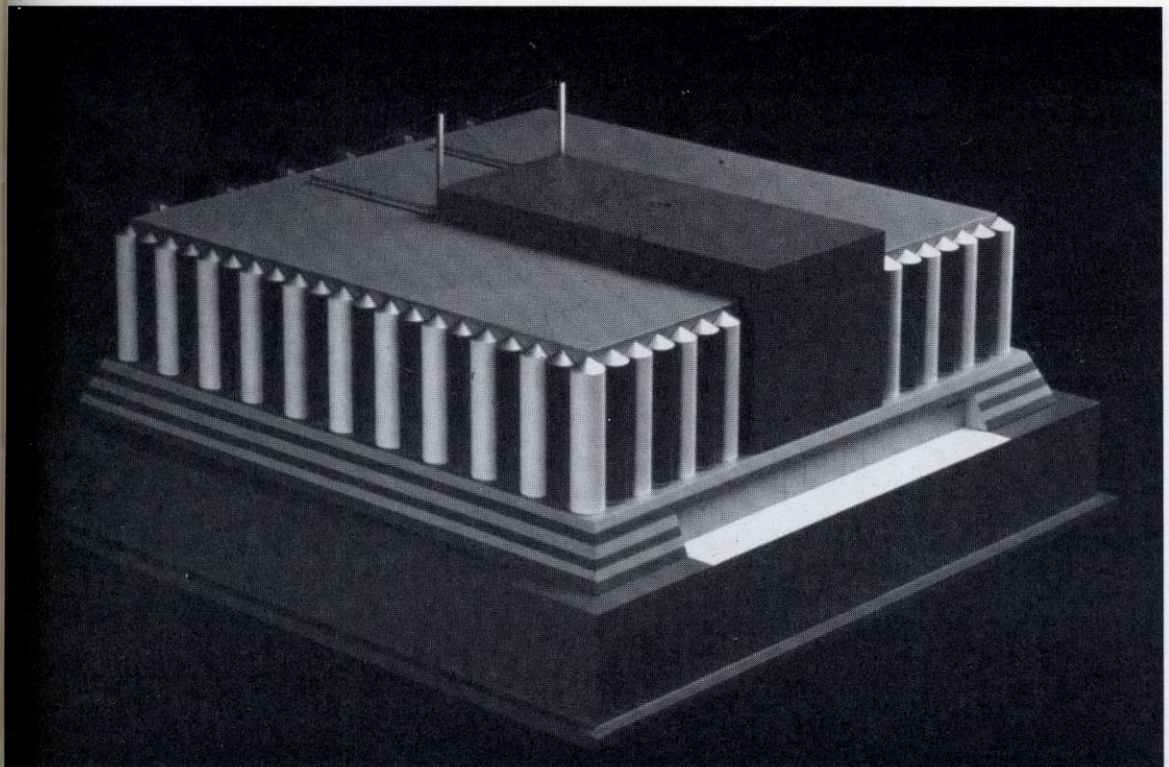
ibidem. Eigenlijk is niet zozeer de analogie met de Oase van toepassing maar veeleer die met een Fata Morgana. De parallelle wereld van de luchtspiegeling op de zinderende Spaanse hoogvlakte als een analogoos spel van de natuur met haar eigen authenticiteit.

31

Geciteerd uit de toelichting van het ontwerpteam bij het ontwerp.

De onvermijdelijkheid van 'de techniek van de vervreemding'

Het gebruik van de Avantgarde-technieken lijkt tegenstrijdig met deze geëvoerde Nederlanderigheid, die haar authenticiteit juist ontleent aan de natuurlijke staat van de voorwerpen. Toch hoeft het gebruik van dit soort Avantgarde-technieken niet te verwonderen. Immers, de werelddtentoonstelling zelf speelt als 'Warenausstellung' per definitie een spel met de authenticiteit. Doordat ze voorwerpen tentoonstelt die niet speciaal voor deze tentoonstelling geproduceerd zijn, voorwerpen die in zichzelf al verwijzen naar een andere werkelijkheid dan die van de tentoonstelling, simpelweg doordat ze daar uitgetild zijn, kent ze a priori al een zekere surrealiteit. Een surrealiteit die versterkt wordt doordat de alledaagse voorwerpen hun vertrouwde betekenis hebben verloren in hun nieuwe rol als symbolen. Zo is deze simulatie van de Hollandse werkelijkheid in de reële wereld van Sevilla – de zinderende Spaanse hoogvlakte – gedoemd om toch enigszins surreëel aan te doen. Dit wordt nog versterkt door de paradoxale ervaring van enerzijds het extreem realisme van het geruis en gespetter van het vallende water en anderzijds het surreële van zijn sterke zoute geur; zout water op een plek honderden kilometers van zee. Tegelijkertijd ontleent ze juist hieraan de kwaliteit van een parallelle sprookjesachtige wereld: 'de Oase'.³¹ 'De toeschouwer geraakt in deze afzonderde koele wereld, zoals men als vreem-

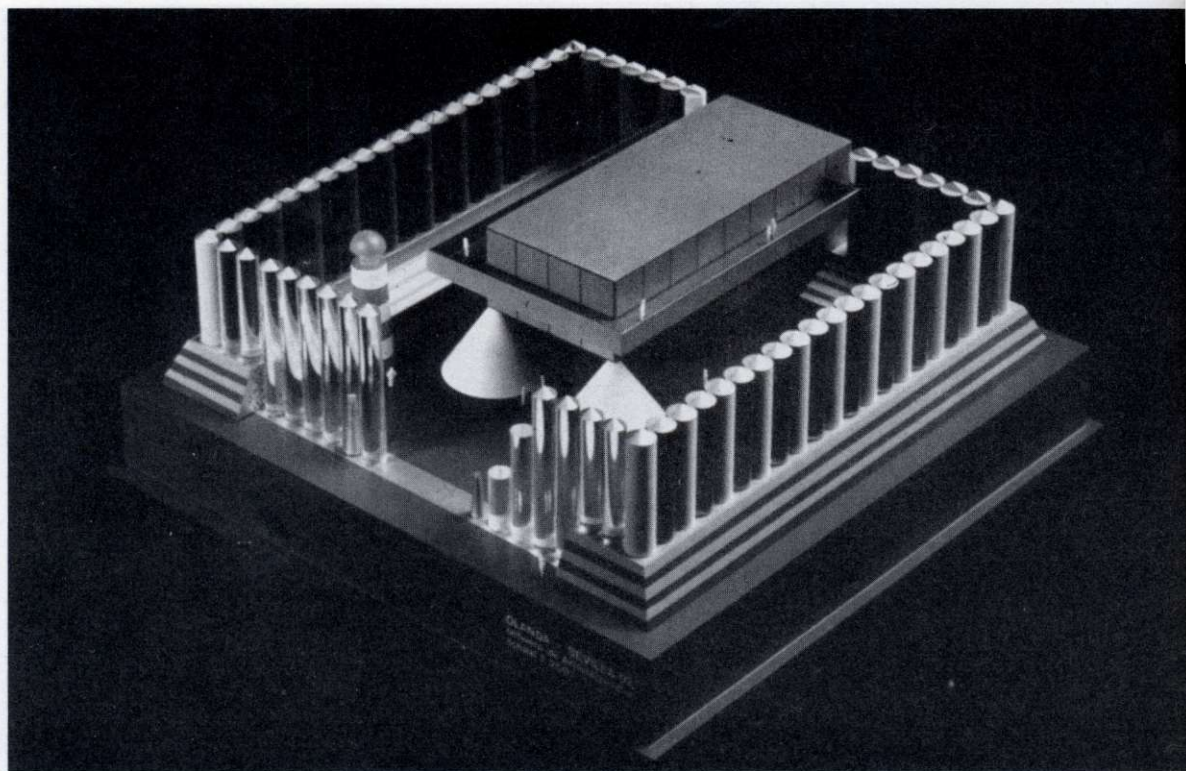


deling onverwachts in een land terecht kan komen – zonder daarop helemaal voorbereid te zijn.³² Het paviljoen als een architectonische 'Tele-Space'-machine. De collagevorm die de tentoonstellingen onvermijdelijk aannemen na het verdwijnen van de categoriseringssystemen en van andere 'verhalende' structuren versterkt dit nog eens. Ze ontkent de alledaagse orde van de reële wereld: een Rembrandt hangt vrolijk naast een mobilae van een DAF in 'exploded view'. De verontrustende werking van dit tentoonstellingsconcept ligt dan ook besloten in deze naadloze opeenstapeling van uit hun context gesneden voorwerpen. Dalco zegt hierover: 'De techniek van de vervreemding – de verplaatsing van een woord of een voorwerp uit zijn gebruikelijke context in een nieuwe – veroorzaakt niet alleen een krachtig effect van verrassing, maar geeft ook aanleiding tot een vraag naar de primaire betekenis of waarde van talen.'³³ Zo vinden we in de 'Warenausstellingen' een 'geheime' verbinding tussen de Avantgarde en de wereldtentoonstelling. In beide gevallen worden de voorwerpen uit hun alledaagse context getild en van iedere oorspronkelijke symbolische relatie ontdaan. Vervolgens worden, om deze breuk te accentueren, de voorwerpen bewerkt door ze te verwringen en in een collage te plaatsen. Voorwerpen die nu alleen al vanwege hun groteske voorko-

men als teken gaan werken. Bij de Avantgardes is deze verontrustende werking het produkt van een bewust toegepaste techniek; in het geval van de wereldtentoonstelling is zij het produkt van een inherent en onvermijdelijk mechanisme. Zoals we zagen is deze Avantgarde-techniek van de verwringing bij uitstek geschikt om authentieke triviale voorwerpen te transformeren tot cultuurtypische tekens. Ze is in staat, door van ieder willekeurig alledaags voorwerp een cliché – een teken – te maken, eindeloos nieuws te genereren. Dit maakt haar uitermate geschikt voor toepassing op wereldtentoonstellingen waar permanent nieuws moet worden gegene-reerd.

Het zal duidelijk zijn dat ook de voorwerpen uit het ontwerp van Carel Weeber zich niet aan de onthechtende mechanismen van de wereldtentoonstelling kunnen onttrekken. Ook de natuurlijke voorwerpen niet. Zelfs hun verontrustende werking is onvermijdelijk. Echter dat is ook helemaal niet de bedoeling. Zoals we zagen bouwt het ontwerp, door de Avantgarde-technieken toe te passen, juist voort op dit mechanisme van de onthechting. Precies hiermee moet het tekenkarakter van het ontwerp benadrukt worden. Het paviljoen is bedoeld als één sprekend teken van Nederland. Dit betekent dat de voorstelling ook de architectuur opslokt. Het ontwerp, dat een manifest voor een zinnelijke architectuur had kunnen zijn, verspeelt, doordat het samenvalt met de voorstelling, zijn architectonische karakteristiek. Voor alles zijn de zuilen een gordijn van gestaag vallend water

Ontwerp voor het Nederlands paviljoen op de Expo in Sevilla (1992), interieur van de maquette



die van het paviljoen een dampend, ruisend en spetterend stuk geënceneerde natuur maken met een koele en vochtige atmosfeer. Een zoekmaat van dampflarden, zout en regen. Het watergordijn 'betekent' een regenbui en de regenbui 'betekent' Nederland.

32

Een soortgelijke omgang met het thema van de verhulde entree vinden we ook in Weebers nieuwe gevangenis in Rotterdam waar de toegepaste Sesam-open-U-deur een, ditmaal maatschappelijk als reëel ervaren, parallelle geheime wereld verbergt.

33

Manfredo Tafuri, Francesco Dalco, 'Architecture and the Avantgarde. From Cubism to the Bauhaus 1906-1923', *Modern Architecture*, Londen, 1976.

Voor de toestemming van het architectenbureau Van den Broek en Bakema om gebruik te maken van hun archief en het reproduceren van enkele afbeeldingen hieruit ben ik hun veel dank verschuldigd. Ook het architectenbureau De Architecten Cie ben ik erkentelijk voor het materiaal dat me ter beschikking is gesteld met betrekking tot het ontwerp voor Sevilla en waaruit eveneens enkele afbeeldingen zijn gereproduceerd.

