

The physiognomy of a doll's house

The project for the New Art Gallery in Walsall by Caruso St John Architects

1
Adam Caruso and Peter St John,
'Thicker than paper', contribution to a
cycle of lectures at the Amsterdam
Academy of Architecture,
autumn 1995.

12, 13 en 14 Lincoln's Inn Fields,
getekend door Christopher
Woodward

It is doubtful whether completely new forms can exist. The imperative assigned to the radically new – that such forms have no connection to the past and are the harbinger of an enhanced future, is tautological, and fundamentally conservative. A more radical formal strategy is one that considers and represents the existing and the known. In this way artistic production can critically engage with an existing situation and contribute to an ongoing and progressive cultural discourse.¹

Walsall in the year 2000

Kathleen Garman collected art, married the sculptor Sir Jacob Epstein, and decided in 1973 to donate her entire art collection to Walsall, a provincial town near Birmingham and the place of her birth. She collected small works by great masters. The long list of artists includes such names as Dürer, Corot, Constable and Turner. Most of the 340 works in the collection – mainly drawings and paintings on paper – are currently in an archive. Only a few are on view in a small gallery in the old town centre.

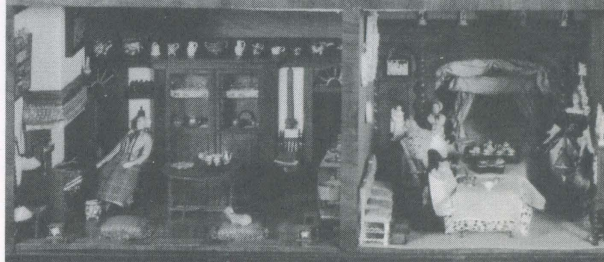
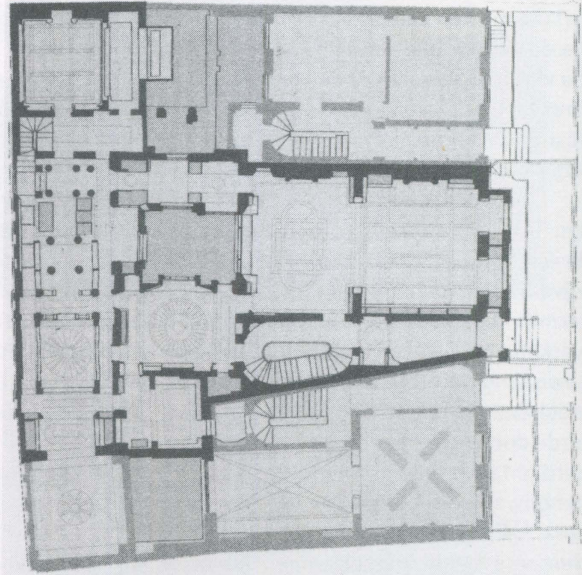
Before the century turns, a tower will be built in Walsall to house Garman's private collection. It will be financed with the aid of lottery money known as the 'millennium fund', a special and ample kitty that will be financing several interesting cultural buildings in England in the next few years. One of these will be a new building for the Tate Gallery for modern art in London, by Herzog de Meuron. The young London office of Caruso St John won the closed competition for the new gallery in Walsall and was appointed as its architect.

The architects had already formulated the theme for the building in their winning entry, which theme will be retained to a large extent in the elaborated design. The new art museum is to play the role of a public building, a point of identification for the city. Inside, a 'domestic' collection will be appropriately accommodated: with an intimacy and a small scale in keeping with the small objects, within a sturdy, self-confident gesture, which, through its scale and character, will reach beyond this domestic modesty – a living room with the architectural allure of a church tower.

Section of a doll's house

Give some children a piece of paper and tell them to draw a doll's house, and they will start with the section. After all, the section is the quintessence of a doll's house. The rooms will be square or rectangular, and they will have at least one window, often in the middle of the rear wall. The rooms will vary in size, height and colour – there will be blue, green and yellow rooms, for example. If the house is to be a fine one, the number of rooms, colours and shapes will be greater. The rooms are piled up on top of each other, the higher the pile the better, and in that way, a particularly splendid house becomes a tower.

In the years 1808 to 1834, Sir John Soane, England's famous classicist, painter, architect, art collector and eccentric, built a



Poppenhuis van Petronella de la Court, 1670-1690, Centraal Museum, Utrecht

De fysiognomie van een poppenhuis Het project voor de New Art Gallery te Walsall door Caruso St John Architects

'Het is onwaarschijnlijk dat volkomen nieuwe vormen daadwerkelijk bestaan. De verwachting die men aan het zogenaamd radicaal nieuwe stelt – dat zulke vormen geen verbinding hebben met het verleden en een voorteken zijn van een zich duidelijk manifesterende toekomst – is tautologisch en principieel conservatief. Een formele strategie die uiteindelijk veel radicaler is, is een strategie, die het bestaande en bekende juist wel overweegt en representeert. Op die manier kan de productie van een kunstwerk kritisch op een bestaande situatie reageren en zo bijdragen aan een zich steeds vernieuwend cultureel debat.'¹

1
Adam Caruso en Peter St John,
Thicker than paper, bijdrage voor een
lezingencyclus aan de Academie voor
de Bouwkunst te Amsterdam,
herfst 1995.

Walsall in het jaar 2000

Kathleen Garman verzamelde kunst, trouwde met de beeldhouwer Sir Jacob Epstein en besloot in 1973 haar gehele kunstcollectie te schenken aan haar geboorteplaats Walsall, een provinciestad vlakbij Birmingham. Zij verzamelde kleine formaten van grote meesters. De lange lijst van kunstenaars bevat namen als Dürer, Corot, Constable en Turner. Van de 340 werken, voor het merendeel tekeningen en schilderijen op papier, ligt op dit moment een groot gedeelte in het archief. Slechts enkele werken zijn tentoongesteld in een kleine galerie in het oude centrum van de stad.

Nog voor de eeuwwisseling zal voor Garmans huiscollectie een toren in Walsall gebouwd worden, gefinancierd met behulp van loterijgeld, het zogenaamde *millenium fund*, een speciale, goedgevulde geldpot waaruit in de komende jaren in Engeland een groot aantal belangwekkende culturele gebouwen gefinancierd zal worden, waaronder bijvoorbeeld ook de nieuwbouw van de Tate Gallery voor moderne kunst in Londen door Herzog de Meuron. Voor de nieuwbouw van de galerie won het jonge Londense bureau Caruso St John de besloten prijsvraag en werd als architect aangewezen.

Al in de winnende prijsvraaginzending formuleerden de architecten het thema voor het gebouw, dat ook in het uitgewerkte ontwerp vergaand werd vastgehouden: het nieuwe kunstmuseum zal een rol als openbaar gebouw, als identificatiepunt voor de stad moeten gaan spelen. Daarbinnen zal een 'huiselijke' collectie op een gepaste manier worden gehuisvest: intimiteit en kleinschaligheid voor de kleine objecten binnen een robuust en zelfbewust gebaar, dat door zijn schaal en karakter een uitstraling krijgt die verder reikt dan deze huiselijke bescheidenheid – een huiskamer met de stedenbouwkundige allure van een een kerktoren.

De doorsnede van het poppenhuis

Geef kinderen een blad papier met de opdracht een poppenhuis te tekenen en ze zullen met de doorsnede beginnen; de doorsnede is immers de essentie van het



doll's house for himself. Inside the austere encasement of the seventeenth-century façade at Lincolns Inn in central London, he gathered an unprecedentedly rich collection of pictures and ceramic objects, architectural fragments, paintings and prints, and above all rooms: each room is an autonomous miniature work of architectural art, distinct from the others as regards dimensions, atmosphere, material, colour, form and light. The rooms are piled on top of and next to each other, cunningly linked by a swaying stairwell that serves as the towers' axle. Within the extremely limited space, tiny glass domes and pyramids, false vaults, double walls, voids, bridges, inner courtyards, etc. reveal the richness of Soane's spatial thinking. A visit to Soane's house, accessible to all nowadays as a museum, is a journey of discovery in which the ever-changing views of Lincolns Inn and the playful chaos of the little domes in the inner courtyard offer the only remaining points of orientation.

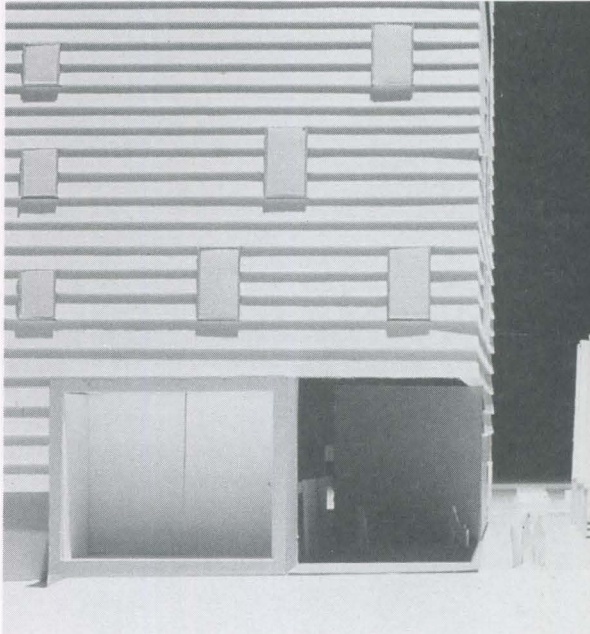
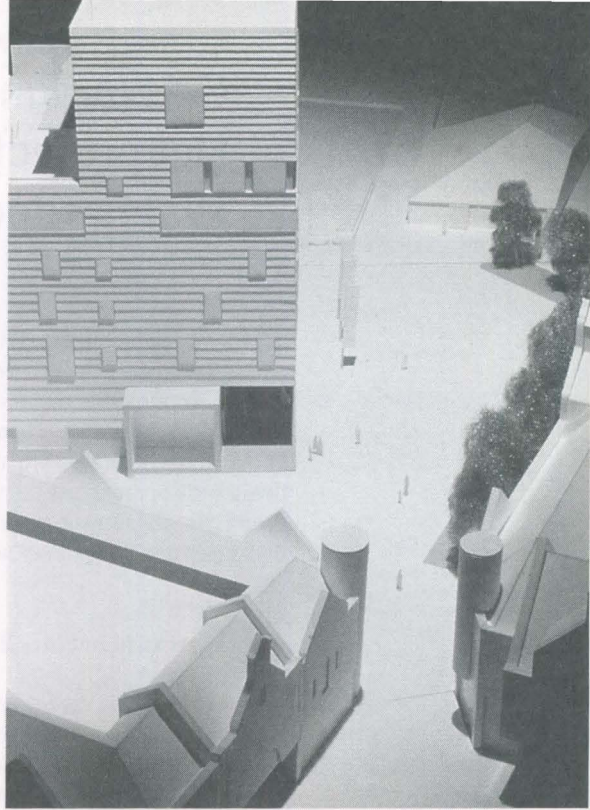
A house in Walsall

For the architects Adam Caruso and Peter St John, the gallery is their first commission to build a public building. Their modest but much-discussed work had thus far been limited to smaller residential buildings and renovations for private clients. However, the step from the little house in Lincolnshire – their first project involving a new building, a detached house on the edge of a small village – to the many times bigger commission in Walsall is smaller than might be expected. In Lincolnshire, the architects, despite the modesty of the house, had the opportunity to develop a specific spatial concept based on the spatiality of the 'Raumplan' as developed by Adolf Loos and his predecessors. In Walsall too, this concept seems to offer Adam Caruso and Peter St John the scope to achieve the spatial precision they have in mind.

Hall and rooms

A number of fair-sized mansions were built in the English countryside in the 19th century, which history was again and again to associate with Adolf Loos' houses. Harking back to a medieval typology and spatiality, the double-high residential hall – originally a room without a specific function – is reintroduced to the heart of the house plan. Around it, smaller, lower rooms were linked that, in contrast, did all have a specific function, such as bedrooms and kitchens, and living spaces such as the drawing room, dining room, morning room, etc. These were added, as required, as separate small volumes to the main volume of the hall. This marked a direct departure from the baroque floor plan, with its smooth transitions between rooms, the rooms en suite and an architectural concept in which not the programme but an ideal of form determined the ultimate appearance independently of the function of the building. In Lincolnshire too, all the smaller rooms are linked together via a large hall. This hall – the central living area – determines the hierarchical, spatial relations between all the other rooms of the house. This spatial concept again serves as a starting point for the house for the Garman Ryan Collection.

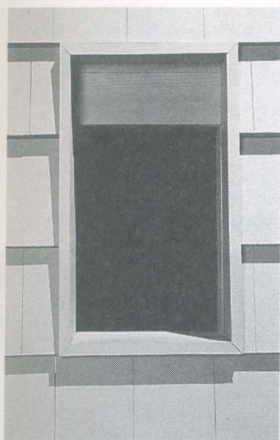
'It soon becomes apparent that such an arrangement conceals a considerable portion of retrospective romanticism and archaeological avocationality that are completely at odds with the characteristics normally associated with an English mansion. The hall actually has no specific function. (...) Although that makes the English hall of today (...) in large English houses mere decoration, in fact (...), it was inevitable that its attractive and impressive form would attract part of the domestic life of the house. If the hall was fitted particularly conveniently into the floor plan, it often became not only the middle point of traffic through the house, but even a favourite place to be for the inhabitants.'¹²



Maquette, situation en entree

poppenhuis. De kamers zijn vierkant of rechthoekig en hebben ten minste één raam, vaak in het midden van de achterwand. De ruimtes hebben verschillende maten, hoogtes en kleuren – er zijn bijvoorbeeld blauwe, groene en gele kamers. Als het huis mooi moet worden, zal het aantal kamers, kleuren en vormen toenemen. De kamers worden op elkaar gestapeld – hoe meer op elkaar hoe beter – en op die manier wordt een bijzonder mooi huis een toren.

In de jaren 1808-1834 bouwde Sir John Soane, Engelslands vermaarde classicist, schilder en architect, kunstverzamelaar en *eccentric*, een poppenhuis voor zichzelf. Binnen de strenge huls van de zeventiende-eeuwse gevel aan Lincolns Inn in het centrum van Londen bracht hij een ongekend rijke verzameling bijeen van beelden en keramische voorwerpen, van architectuurfragmenten, schilderijen en prenten maar vooral van ruimtes: elke kamer is een op zichzelf staand architectonisch miniatuurkunstwerk en elke ruimte verschilt qua afmeting, sfeer, materiaal, kleur, vorm en licht van de andere kamers. Deze ruimtes zijn op en naast elkaar gestapeld en geschakeld met het virtuoos swingende trappenhuis als spil van de toren. Binnen de uiterst beperkte ruimte tonen glazen koepeltjes en piramides, schijngewelven, dubbele gevels, vides, bruggetjes, binnenhofjes enzovoort de rijkdom van het ruimtelijke denken van Soane. Een bezoek aan het huis van Soane, tegenwoordig als museum voor iedereen toegankelijk, is een ontdekkingsreis waarbij alleen het steeds andere uitzicht op Lincolns Inn respectievelijk de speelse chaos van de koepeltjes in het binnenterrein als enige oriëntatie rest.



Maquette, raam

Een huis in Walsall

Voor de architecten Adam Caruso en Peter St John is de galerie hun eerste opdracht voor een openbaar gebouw. Hun bescheiden maar veelbesproken werk beperkte zich tot dusver tot kleinere woongebouwen en verbouwingen voor particuliere opdrachtgevers. De stap van het kleine huis in Lincolnshire – hun eerste nieuwbouwproject, een vrijstaand huis aan de rand van een klein dorp – naar de vele malen grotere opdracht in Walsall is echter kleiner dan men zou verwachten. In Lincolnshire hadden de architecten ondanks de bescheidenheid van het huis de gelegenheid een specifiek ruimteconcept te ontwikkelen, gebaseerd op de ruimtelijkheid van het *Raumplan* zoals het door Adolf Loos en zijn voorgangers is ontwikkeld. Ook in Walsall blijkt dit concept weer uitermate geschikt om een antwoord te geven op de vraag naar de ruimtelijke precisie die Adam Caruso en Peter St John beogen.

Hal en kamers

In het negentiende-eeuwse Engeland ontstond een aantal grotere woonhuizen op het platteland, die de geschiedschrijving steeds weer in verband zou brengen met de woonhuizen van Adolf Loos. Teruggrijpend op een middeleeuwse typologie en ruimtelijkheid werd de dubbelhoge woonhal – een ruimte oorspronkelijk zonder specifieke functie – weer in het hart van de woningplattegrond geïntroduceerd. Hieromheen werden kleinere – en lagere – vertrekken geschakeld die allemaal een specifieke functie hadden: slaapkamers, keukens maar ook woonfuncties als *drawing room*, *dining room* en *morning room* enzovoort. Deze werden naar behoefte als aparte kleine volumes aan het hoofdvolume van de hal toegevoegd. Zo nam men afscheid van de barokke plattegrond met zijn vloeiende ruimteovergangen, de kamers *en suite* en een architectuurconcept, waarbij niet het



The large house

The architects describe the project as follows in an accompanying text to their set of tender-drawings.

'The tower form of the art gallery makes possible a series of connected floor plates where each major part of the programme can be accommodated on its own floor. This allows the height, the structure, the lighting and the servicing to be tailored to each kind of space. The relatively small size and particular character of each floor ensures that the exterior is never far away, and that there is always a strong sense of where you are. All the spaces of the building are side-lit. The Garman Ryan suite has windows that give a domestic scale to the galleries appropriate to the scale of the works of the collection. The exhibition galleries have more flexible clerestory lighting.'³

Already with Adolf Loos, gearing the spatial proportions to the specific functions forms the basis of the concept of the 'Raumplan':

'Each room requires a certain height, the dining room a different height than the pantry. For that reason, the ceilings always differ in height. Then the various levels have to be connected to each other again so that the transition from the one to the other is almost imperceptible and yet practical.'⁴

In the case of the private commission for the house in Lincolnshire, Adam Caruso and Peter St John were able to restrict themselves as regards the interior to neutral white walls and wooden floors; the actual lining, after all, was to be provided by the inhabitants themselves. In the case of the public commission in Walsall, in contrast, the responsibility for the atmosphere, temperature and character – the lining of each room – lies to a much greater degree with the architects.

Adolf Loos put the architect's task categorically and generally, as follows:

'It is the architect's job to provide a warm, homely atmosphere. Carpets are warm and homely, for example. So the architect decides to lay a carpet on the floor and hang four more carpets to form the four walls. But you cannot build a house out of carpets. The floor covering and wall carpets need a construction behind them, to keep them in the right position. The architect's next task is therefore to devise such a construction. That is the correct, logical way to approach architecture. In that way, in that order, people learnt how to build. "In the beginning there was the lining."

Some architects do it differently. Their imagination, rather than forming rooms, creates walls. What is then left over from the walls constitutes the rooms. And the architect decides on a suitable way of lining them afterwards.'⁵

Four suites

The new accommodation for the Garman Ryan collection is the most important part of the programme for the building. These rooms, which are modest in size, are complemented with a number of public functions. Adjacent to these, there are a number of workplaces for research and restoration, educational rooms for children and students, archives, etc. The programme of requirements for the public area can be divided into four groups of rooms: the entrance-hall with reception, cash-desk and book shop, the exhibition rooms for the Garman Ryan collection, the exhibition rooms for changing exhibitions, and the conference facilities and restaurant. Each of these groups of rooms is accommodated on its own (double-high) floor. Each suite is characterized by its own individual spatiality, and, inextricably linked with this, its own material use, its own way of lining the rooms.

'The projects had to be designed from the inside out, the floor and the ceiling came first, the outer wall second.'⁶

2
Adolf Loos, 'Das Prinzip der Bekleidung' (1898), in: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, ed. F. Glück, part 1, Vienna 1962, pp. 105-106.

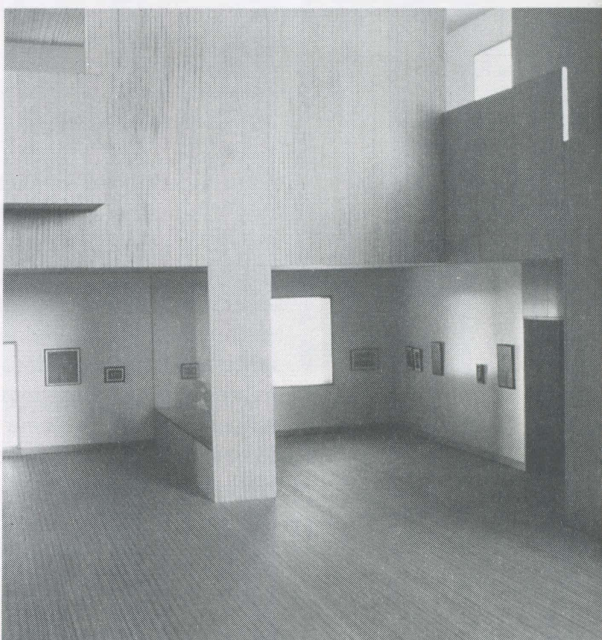
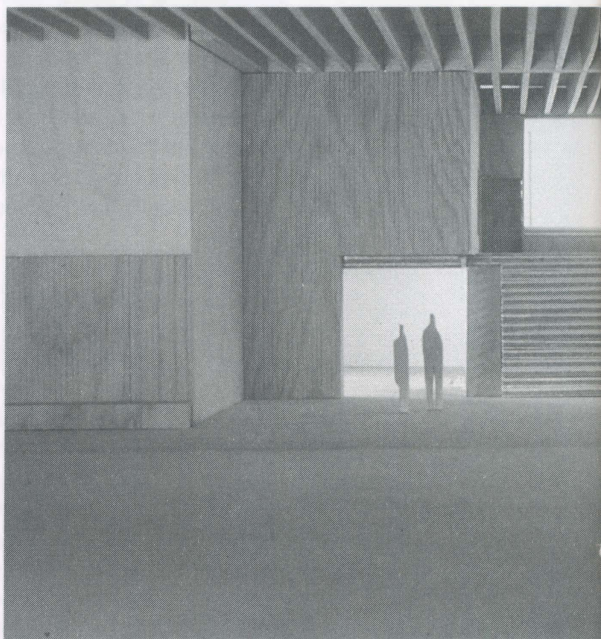
3
Adam Caruso and Peter St John, *Scheme Design Report, Tender Document*, London, 17-10-1996.

4
K. Lotha, *Architekt Adolf Loos*, Prague, 1933.

5
Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, part 2, Berlin, 1903, pp. 50 ff.

6
Adolf Loos, 'Meine Bauschule' (1913), in: Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, part 1, pp. 105-106.

Maquette, interieur



programma maar een vormideaal dat los stond van de functie van het gebouw de uiteindelijke verschijningsvorm bepaalde. Ook in Lincolnshire zijn alle kleinere vertrekken via een grote hal aan elkaar gekoppeld. Deze hal bepaalt als de centrale woonhal de hiërarchische ruimtelijke relaties tussen de verschillende ruimtes van het huis. Dit ruimtelijke concept dient voor het huis van de Garman Ryan Collectie opnieuw als uitgangspunt.

'Men kan niet ontkennen, dat onder zulke rangschikkingen een behoorlijke portie romanticisme en archeologische liefhebberij ligt verstopt, geheel tegenovergesteld aan de eigenschappen, die men normaal gesproken met het Engelse huis verbindt. De hal heeft niet echt een functie. (...) Alhoewel de Engelse hal in het grote woonhuis dus eigenlijk een sieraad was (...) was het onvermijdelijk, dat zich door de aantrekkelijke en indrukwekkende vorm een deel van het huiselijke leven hiernaartoe verplaatste. Wanneer de hal heel handig in de plattegrond lag, werd ze vaak niet alleen maar middelpunt van de bewegingen door het huis heen, maar zelfs een geliefde verblijfplaats voor de bewoners.'²

Het grote huis

De architecten beschrijven in een begeleidende tekst bij hun bestektekeningenset het project als volgt:

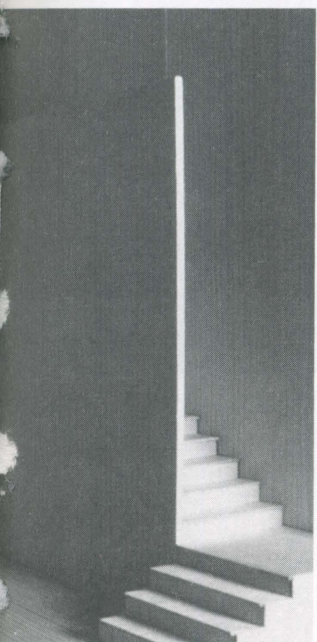
'De torenvorm van de galerie maakt een serie van vloeren mogelijk die allemaal met elkaar in verbinding staan. Elk programmatisch onderdeel van het gebouw krijgt zijn eigen verdieping toebedeeld. Dat maakt het mogelijk telkens de hoogte, de structuur, het licht en de installaties precies op de specifieke ruimtes af te stemmen. De relatief kleine maat en het specifieke karakter van elke verdieping zorgen ervoor, dat de buitengevel en het uitzicht nooit ver weg zijn – overal kun je precies voelen waar je bent. Alle ruimtes zijn verlicht vanaf de zijkant. De suite van de Garman Ryan Gallery heeft ramen van een "huiselijke" schaal – passend bij de afmetingen van de kunstwerken van de collectie. De ruimtes voor wisselende tentoonstellingen hebben een meer algemene en flexibele verlichting.'³

Het afstemmen van de ruimtelijke proporties op de specifieke functie ligt al bij Adolf Loos ten grondslag aan het concept van het *Raumplan*:

'Elke ruimte heeft een bepaalde hoogte nodig, de eetkamer een andere dan de bijkeuken. Daarom bevinden de plafonds zich telkens op een andere hoogte. Daarna moet men de verschillende niveaus zo met elkaar verbinden dat men de overgang van de een naar de ander nauwelijks merkt en dat die toch praktisch is.'⁴

In het geval van de particuliere opdracht voor het woonhuis in Lincolnshire konden Adam Caruso en Peter St John zich in het interieur beperken tot neutraal-witte wanden en houten vloeren, de eigenlijke aankleding werd immers verzorgd door de bewoners zelf. In het geval van de openbare opdracht in Walsall ligt de verantwoordelijkheid voor de sfeer, de temperatuur en het karakter – de bekleding van elke ruimte – in veel sterkere mate bij de architect. Adolf Loos stelde de opgave van de architect categorisch en algemeen:

'Het is de taak van de architect, voor een warme en huiselijke sfeer te zorgen. Warm en huiselijk zijn tapijten. Daarom beslist hij een tapijt op de grond te leggen en vier andere op te hangen die de vier wanden moeten gaan vormen. Maar van tapijten kan men geen huis bouwen. Het vloerkleed en de wandkleden hebben een constructie achter zich nodig die ze in de juiste positie houdt. Het is dus de tweede taak van de architect deze constructie te bedenken. Dat is de juiste en logische



The square within the outer walls, the public ground floor

The tower rests on a base one storey high. This base comprises the spacious entrance-hall and the bookshop, which can also function outside of museum opening hours. Entry is gradual; the actual entrance door is far inside the building, creating a canopy over the entrance. Then one enters an enclosed porch that only opens into the hall itself after a turn and a second glass door. Here, the monumental stairway leading to the mezzanine and the lifts becomes visible. The entrance-hall on the ground floor constitutes the transitional zone between inside and outside, city and house, square and building. Here, the architects show the constructional material: bearing walls, outer walls and floors are made of concrete. The walls are partly covered with vertical wooden boards. The type of wood chosen for this (as well as for the floor, wall and ceiling covering in the other suites) is Douglas Fir – solid, long, narrow boards 30 mm thick. Similar board sizes are used for the formwork for the uncovered parts of walls: the panelling can be read as lost formwork or a reference to it. The concrete substrate and wooden covering are inextricably connected with each other and refer to the actual order in which the concrete walls – cast on site – were made. The original formwork, however, has been replaced and can at the same time be read as a supplement added afterwards.

As regards the ceiling, the concrete was left in view here too. The construction is composed of a large number of high, narrow concrete beams that in terms of dimensions and proportions are reminiscent of wooden ceiling constructions. The extreme height and large number of beams first and foremost have a spatial significance. The precise measurements and span direction of these beams are primarily determined by the proportions of the room rather than constructional necessity. In this double-high entrance hall, the beams are therefore higher than in the higher stories, which have lower ceilings but the same spans. There is a connection between ceiling beams and traffic direction. In the hall, this direction can be indicated unambiguously, and the span direction of the concrete beams therefore remains unchanged over the whole surface of the ceiling, even pointing in the direction of the stairs and lifts before the first glass door. The quest through the building therefore begins here.

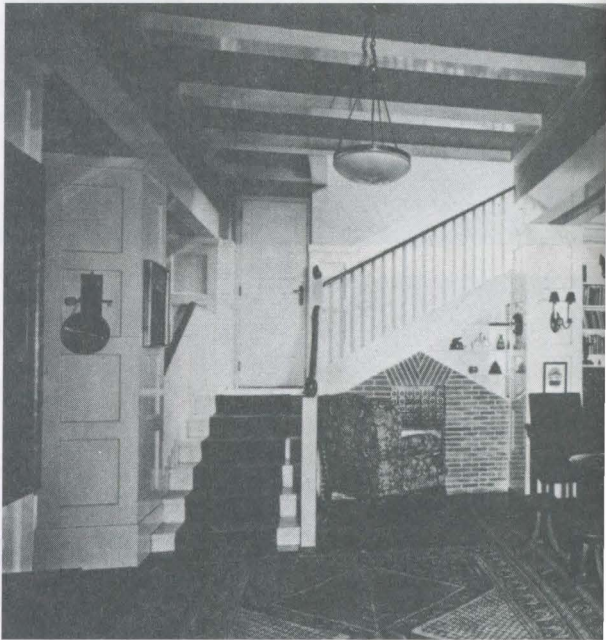
The heart of the building, the Garman Ryan Gallery

The suite of the Garman Ryan Gallery is on the first floor. A visit begins in the double-high hall. This hall is situated at the heart of the floor plan and is completely surrounded by small exhibition rooms, each with its own window. Every room can be accessed through the hall and the internal stairway in the hall. Entirely surrounded by other rooms, the hall is fully lined with wood: floor, walls, ceiling, stairs and balustrade. The wooden floors and ceilings are continued in the rooms ('*Floor and ceiling came first...*'). As transitional zone between interior and exterior these are therefore only partially lined. The peaceful white wall (painted MDF) that serves as a background for the paintings is only interrupted by the window. The deep reveals again are covered with wood: the window is also framed as an object between the paintings, and in this way the view outside also becomes a part of the exhibition. The window frames protrude much further outward than the line of the outer wall. The thickness of the wood is visible where the windows are framed.

The exhibition rooms

The nature and use of the exhibition rooms are in complete contrast with the Garman Ryan Gallery, and the private residence analogy is not applicable here. The contrast between the perfect

Arthur Little, woonhuis Shingleside, Swampscott Mass., 1882



Adolf Loos, woonhuis Karl Strasser, 1918-1919

weg, die men in de architectuur zou moeten inslaan. Op die manier, in deze volgorde heeft de mens geleerd te bouwen. In den beginne was er de bekleding.

Er zijn architecten, die dat anders doen. Hun fantasie vormt geen ruimtes maar muren. Wat de muren over laten, worden dan de ruimtes. En voor deze ruimtes wordt pas achteraf de manier van bekleden gekozen, die de architect toepasselijk vindt.⁵

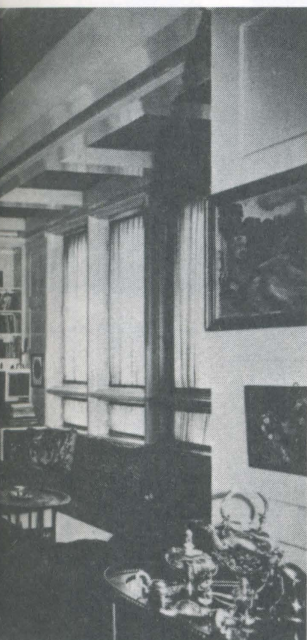
Vier suites

De nieuwe huisvesting voor de collectie Garman Ryan vormt het belangrijkste programmaonderdeel van het gebouw. Deze ruimtes hebben bescheiden afmetingen en worden aangevuld met een aantal openbare functies. Hiernaast is er nog een aantal werkplaatsen voor onderzoek en restauratie, educatieve ruimtes voor kinderen en cursisten, archiefruimtes enzovoort. Het programma van eisen voor het publieksgedeelte laat zich verdelen in een viertal ruimtegroepen: de entreehal met receptie, kassa en boekwinkel, de expositieruimtes voor de Garman-Ryan-collectie, de expositieruimtes voor wisselende tentoonstellingen en de conferentiefaciliteiten met een openbaar restaurant. Elk van deze ruimtegroepen is op een eigen (dubbel)hoge verdieping ondergebracht. Bij elke 'suite' hoort een eigen ruimtelijkheid en – onlosmakelijk hiermee verbonden – een eigen materiaalgebruik respectievelijk een eigen omgang met de bekleding van de ruimtes.

'De projecten moesten van binnen naar buiten worden vormgegeven, de vloer en het plafond kwamen op de eerste plaats, de gevel pas op de tweede.'⁶

Het plein binnen de gevels – de openbare begane grond

De toren rust op een verdiepingshoge sokkel. Deze sokkel bestaat uit de ruime entreehal en de boekwinkel die ook buiten de openingstijden van het museum kan functioneren. Het binnenkomen verloopt geleidelijk: de eigenlijke ingang deur is ver naar binnen geschoven, zodat een luifel boven de entree ontstaat. Vervolgens betreedt men een tochtportaal dat zich pas na een draai en een tweede glazen deur naar de hal zelf opent. Hier worden dan de monumentale trap naar het mezzanine en de liften zichtbaar. De entreehal op de begane grond vormt de overgangzone tussen binnen en buiten, stad en huis, plein en gebouw. Hier laten de architecten het constructieve materiaal zien: dragende wanden, gevels en vloeren zijn van beton. De wanden zijn gedeeltelijk bekleed met verticale houten planken. De houtsoort die hiervoor (en voor vloer-, wand- en plafondbekledingen van de overige suites) is gekozen is douglas fir – massieve, lange en smalle planken van 30 mm dik. Planken van dezelfde afmetingen worden ook voor de bekisting van de onbeklede wanddelen gebruikt: de lambrizing laat zich lezen als verloren bekisting of als de verwijzing hiernaar. De betonnen ondergrond en de houten bekleding zijn op die manier onlosmakelijk met elkaar verbonden en verwijzen naar de feitelijke volgorde van het maken van de ter plaatse gestorte betonwanden. Het oorspronkelijke bekistingsmateriaal is echter feitelijk vervangen en kan tegelijkertijd worden gelezen als toevoeging achteraf. Bij het plafond is het beton eveneens in het zicht gelaten. De constructie is samengesteld uit een groot aantal hoge smalle betonbalken die qua afmetingen en proporties aan houten plafondconstructies doen denken. De extreme hoogte en het grote aantal balken hebben in de eerste plaats een ruimtelijke betekenis. De precieze afmetingen en de overspanningsrichting



interior, which is fully lined, and the specific 'picture rooms' that surround it on all sides is replaced by a neutral plan with rooms of virtually the same dimensions. In the cross-section too, the principle of hall and rooms has been abandoned. By leaving out ceilings and intermediate floors, the unfinished concrete structure of the constructional floor and the severe, fine rhythm of the narrow, deep concrete beams come into view again. The visitor's movements through the exhibitions are not unambiguous, and the beams change accordingly in direction.

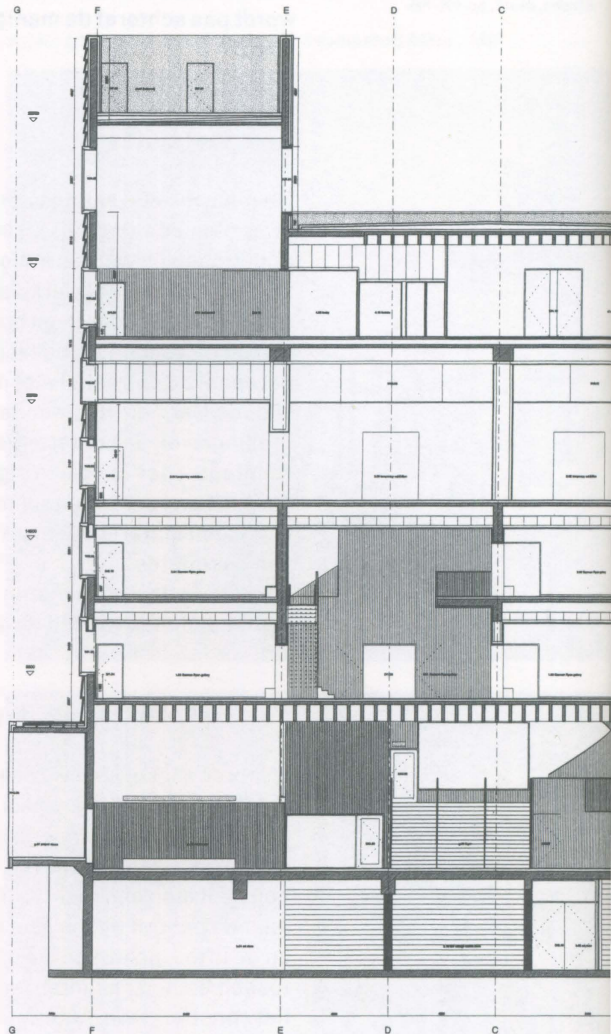
Each of these rooms is in direct contact with outside, again we find a framed view window at various points in the wall. The lighting has to be adjustable to changing use. For this purpose, a wide strip window has been placed high in the room. The deep reveals, an important part of the spatial effect of the 'view' windows, are concealed: on the inside of the window opening a hardened glass plate hides the depth of the outer wall and the finish of the reveals as well as a number of light filters. Also in the case of this clerestory window, the actual window frame is pushed far outwards. The window has become a translucent part of the white wall. The concrete floor has been given a smooth surface with a hardening layer of titanium pigment, but otherwise left uncovered. The only covering is the neutral white of the MDF wall finish: everywhere in the building where paintings will be hung, the smooth, structureless panels appear as background.

Conference facilities with restaurant and roof terrace

Two public lifts take people to the top floor, where they step out into an elongated glazed veranda, the lobby of the fourth suite. The height of the storey has been kept exceptionally low. The entirely glass outer wall offers access to the roof terrace. Opposite the terrace doors, the glazed veranda gives onto a spacious conference room and a restaurant. As mediating room, the glazed veranda has a concrete floor and a wooden ceiling: here too, the pattern of boards on the ceiling is used to indicate the main walking direction. The low-hanging wooden ceiling leads to the entrance area of the restaurant, where the floor is also covered with wood. The room opens out onto the seated area of the restaurant, a room that is extremely high in relation to its relatively small floor surface area – the restaurant is, in fact, the highest room in the whole building. The wooden wall covering continues the line of the lower ceiling through to the high hall, providing the 'domestic' scale, so important earlier, of sitting area within the high room. Above that, the concrete of the walls appears, and just like on the ground floor, the panelling corresponds with the wooden wall formwork. The concrete beams of the ceiling construction here too are visible, their extremely high section reacts to the extreme height of this storey. In the conference room, the beamed ceiling is much lower and is turned in a different direction.

The outer skin

The architects selected two materials for the outer wall cladding: stainless steel, in regular narrow, vertical strips, and ceramic tiles. The ground floor – the public base with the shop that functions independently of the gallery – and the outer walls of the roof storey with conference rooms, restaurant and public roof terrace, are all stainless steel clad. On top of this stainless steel, a thick, heavy coat of green glazed terra-cotta tiles has been hung of two different sizes: a coarser rhythm for the body of the building (behind which the exhibition rooms are situated) and a finer rhythm for the upper storeys. Subtle differences of colour arise through a carefully chosen distribution of pigment in the hand-finished green glaze. The closer you get to the building, the more nuances become perceptible. Where the window openings are, the 'base material' pierces through the outer skin: the stain-



Walsall Art Gallery

Caruso St John Architects
12 Clerkenwell Road London EC1M 5PL

tel 0171 251 6788 fax 0171 251 6799

Scale Date Draw

21.01.97 113/Section AA

van deze balken zijn in de eerste plaats bepaald door de proportie van de ruimte en niet door constructieve noodzaak. In deze dubbelhoge entreehal zijn de balken dan ook hoger dan in de hoger gelegen verdiepingen, waar de overspanningen dezelfde maar de verdiepingshoogtes geringer zijn. De richting van de plafondbalken houdt verband met de bewegingsrichting van de bezoeker. In de hal is deze richting eenduidig aan te geven, de overspanningsrichting van de betonbalken blijft dan ook over het hele plafondvlak ongewijzigd en wijst zelfs nog vóór de eerste glasdeur in de richting van trap en liften. Hier begint dan de speurtocht door het gebouw.

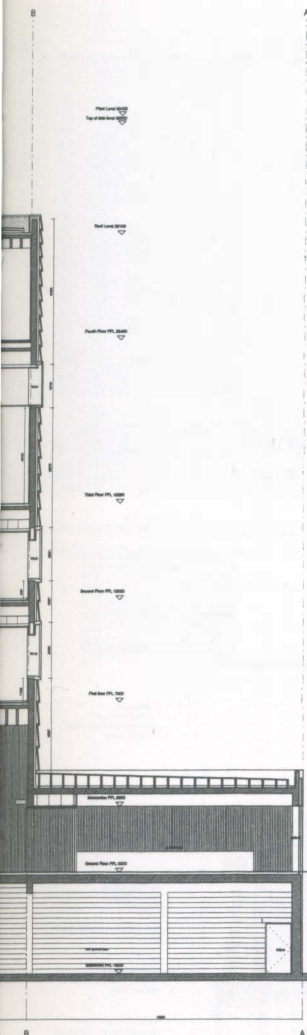
Het hart van het gebouw, de Garman Ryan Gallery

De suite van de Garman Ryan Gallery ligt op de bel-etage. Een bezoek begint in de dubbelhoge hal. Deze bevindt zich in het hart van de plattegrond en is helemaal omsloten door kleine expositieruimtes, elk met haar eigen raam. Iedere kamer is via de hal en de interne trap in de hal ontsloten. Als geheel in pandige ruimte is de hal volledig met hout bekleed: vloer, wanden, plafond, trap en borstwering. De houten vloeren en plafonds zijn in de kamers doorgezet ('Fussboden und Decke waren das Primäre...'). Als overgangszone van interieur naar exterieur zijn zij dus nog maar gedeeltelijk bekleed. De rustig-witte wanden (geschilderd MDF respectievelijk stucwerk) als achtergrond voor de schilderijen worden alleen door het raam doorbroken. De diepe negges zijn weer met hout bekleed: het raam wordt als object tussen de schilderijen eveneens ingelijst en hiermee wordt ook het uitzicht naar buiten onderdeel van de expositie. De raamkozijnen zijn tot ver buiten de gevellijn geschoven. De dikte van het hout wordt zichtbaar ter plaatse van de omlijsting van de ramen.

De expositieruimtes voor wisseltentoonstellingen

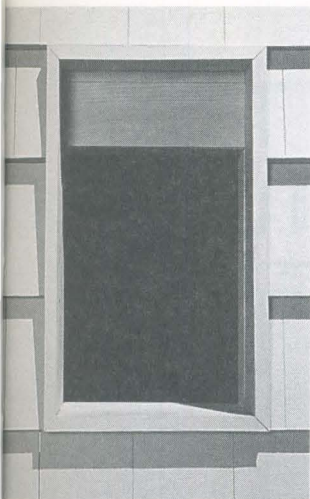
Het karakter en het gebruik van de ruimtes voor wisselexposities zijn geheel tegenovergesteld aan die van de Garman Ryan Gallery, de analogie met het woonhuis blijkt hier dan ook niet van toepassing te zijn. De tegenstelling van het perfecte interieur, geheel in pandig en bekleed, en de specifieke 'schilderijenkamers' eromheen is vervangen door een neutrale plattegrond met ruimtes van nagenoeg dezelfde afmetingen. Ook in de doorsnede is het principe van hal en kamers verlaten. Door plafonds en tussenverdiepingen weg te laten komen de onafgewerkte betonstructuur van de constructieve vloer en het strenge, fijne ritme van de smalle diepe betonbalken weer in het zicht. De bewegingen van de bezoeker door de tentoonstellingen heen zijn niet eenduidig en de richting van de balken blijkt dan ook te wisselen.

Elk van deze ruimtes staat wederom in direct contact met buiten, opnieuw treffen wij ingelijste uitzichtramen aan op verschillende plaatsen in de wand. De verlichting moet af te stemmen zijn op een veranderend gebruik. Een breed strookraam is hiertoe hoog in de ruimte geplaatst. De diepe negges van dit strookraam, belangrijk onderdeel van de ruimtelijke werking van de 'uitzichtramen', zijn verhuld: aan de binnenzijde van het raamgat verbergt een hardglazen plaat de diepte van de gevel en de afwerking van de negges en een aantal lichtfilters. Ook bij dit *clerestory window* is het eigenlijke raamkozijn ver naar buiten geschoven. Het raam is een translucet onderdeel van de witte wand geworden. De betonvloer is gevulderd, van een verhardende pigmentlaag van titanium



Doorsnede

voorzien maar verder onbedekt gelaten. De enige bekleding is het neutrale wit van de MDF-wandafwerking: overal in het gebouw waar schilderijen komen te hangen verschijnen de gladde, structuurloze panelen als ondergrond.



Detail raam, aanzicht, horizontale en verticale doorsnede

Congresfaciliteiten met restaurant en dakterras

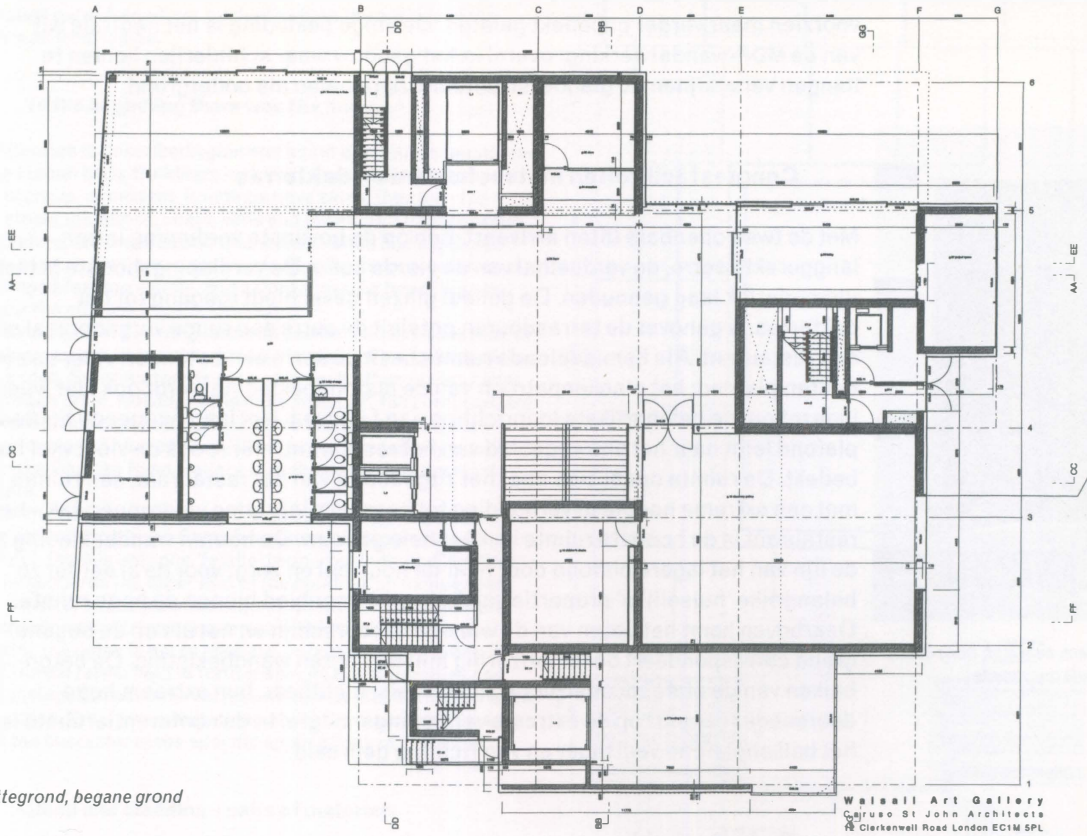
Met de twee openbare liften arriveert men op de bovenste verdieping in een langgerekte serre, de verdeelhal van de vierde suite. De verdiepingshoogte is hier uitzonderlijk laag gehouden. De geheel glazen gevel biedt toegang tot het dakterras. Tegenover de terrasdeuren ontsluit de serre een ruime vergaderzaal en een restaurant. Als bemiddelende ruimte bezit de serre een betonnen vloer en een houten plafond: het plankenpatroon van de plafondbekleding wordt ook hier weer ingezet om de belangrijkste loopricting aan te geven. Het laag hangende houten plafond leidt naar het entreegebied van het restaurant, hier is ook de vloer met hout bedekt. De ruimte opent zich naar het zitgedeelte van het restaurant, een ruimte met een extreme hoogte in verhouding tot haar relatief kleine vloeroppervlak – het restaurant is de hoogste ruimte van het hele gebouw. De houten wandbekleding zet de lijn van het lagere plafond door naar de hoge hal en zorgt voor de al eerder zo belangrijke 'huiselijke' proportie van het verblijfsgebied binnen de hoge ruimte. Daarboven komt het beton van de wanden te voorschijn en net als op de begane grond correspondeert de lambrisering met de houten wandbekisting. De betonbalken van de plafondconstructie zijn ook hier zichtbaar, hun extreem hoge doorsnede reageert op de extreme verdiepingshoogte. In de conferentieruimte is het balkenplafond veel lager en van richting gedraaid.

De buitenhuid

Voor de gevelbekleding hebben de architecten een tweetal materialen gekozen: roestvrij staal in regelmatige smalle, verticale banen en keramische tegels. De begane grond – de openbare sokkel met de onafhankelijk van de galerie functionerende winkel – en de buitenwanden van de dakverdieping met conferentieruimtes, restaurant en openbaar dakterras zijn allemaal bekleed met RVS. Hieroverheen is een zware, dikke jas van groen geglaazuurde terracottategels gehangen van twee verschillende afmetingen: een grover ritme voor de romp van het gebouw (waarachter zich de tentoonstellingsruimtes bevinden) en een fijner ritme voor de bovenverdiepingen. Subtiële kleurverschillen ontstaan door een zorgvuldige keuze van de pigmentverdeling van de met de hand afgewerkte groene glazuur. Hoe dichter men bij het gebouw komt, hoe meer nuances waarneembaar worden. Ter plekke van de raamopeningen prikt het 'basismateriaal' door de buitenschil: de roestvrijstalen buitenkozijnen zijn van binnenuit helemaal naar de buitenkant van de gevel geschoven.

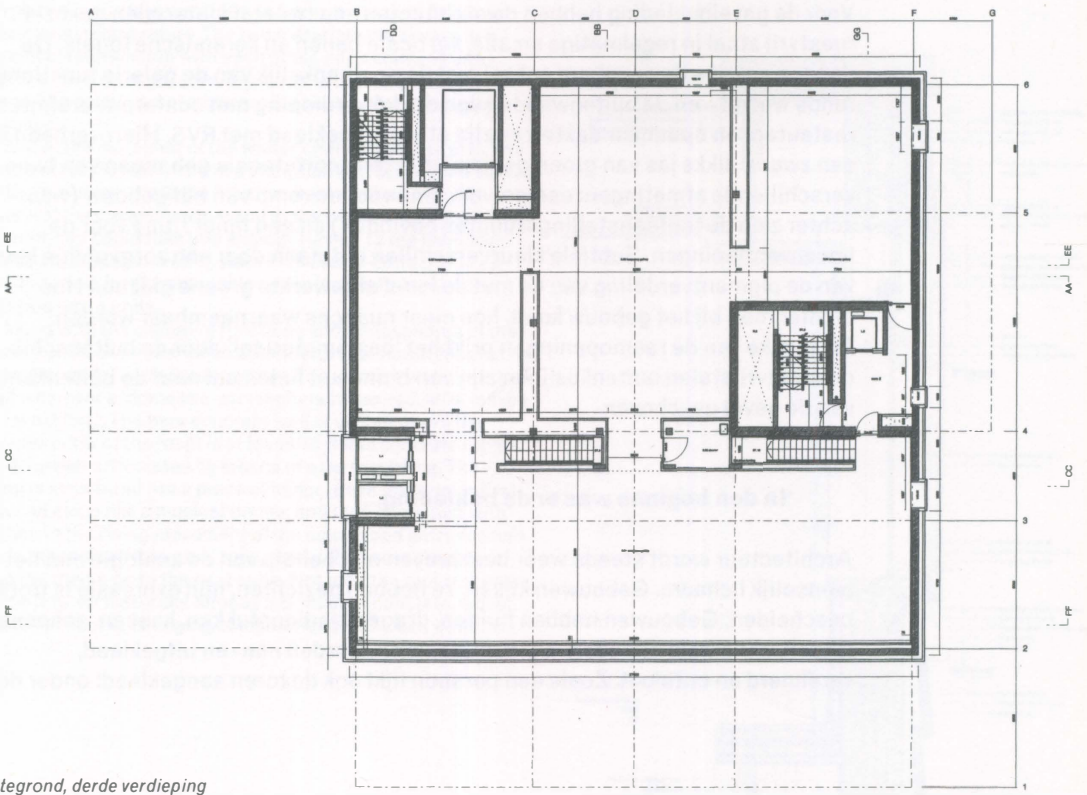
'In den beginne was er de bekleding...'

Architectuur wordt steeds weer beschreven met behulp van de analogie met het menselijk lichaam. Gebouwen kijken, ze hebben gezichten, hun expressie is trots of bescheiden. Gebouwen hebben huiden, dragen kledingstukken, kousen, schoenen, jassen, sluiers en sieraden. Ze verhullen zich, worden aan- en uitgekleeft, versluierd en ontbloot. Zoals een persoon lijkt ook de toren aangekleed: onder de



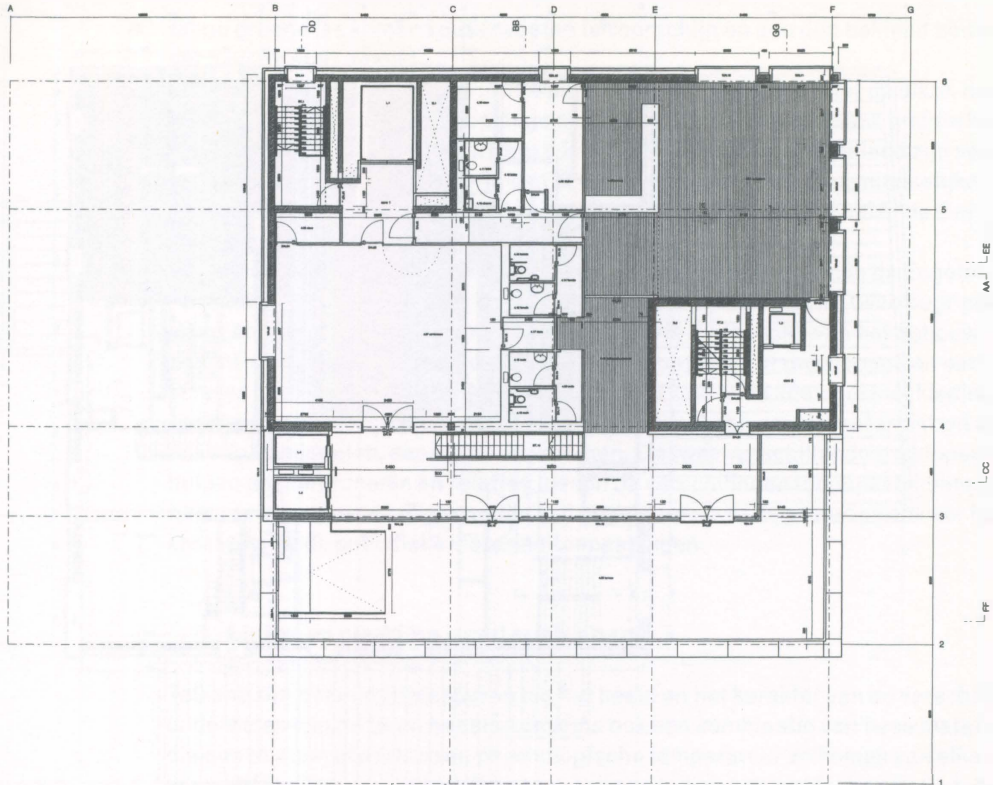
Plattegrund, begane grond

Walsall Art Gallery
 Curuso St John Architects
 4 Clerkenwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 6788 fax 0171 251 6799
 Scale Date Drwg



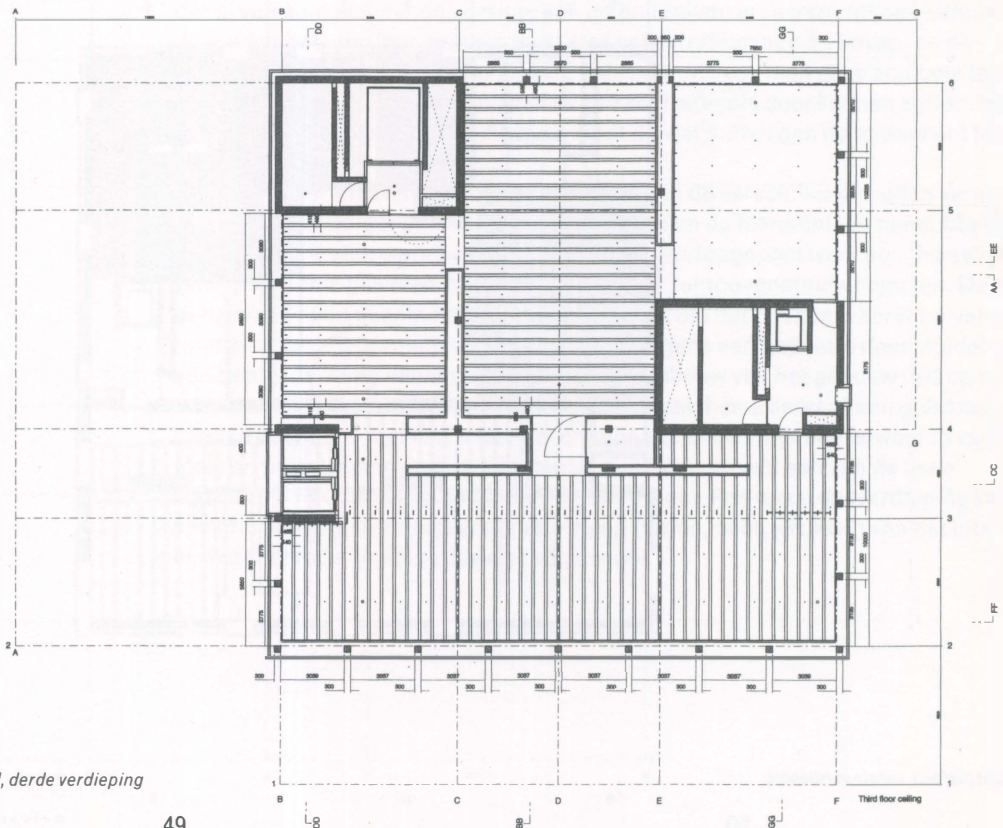
Plattegrund, derde verdieping

Walsall Art Gallery
 Curuso St John Architects
 4 Clerkenwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 6788 fax 0171 251 6799
 Scale Date Drwg
 113/Third floor

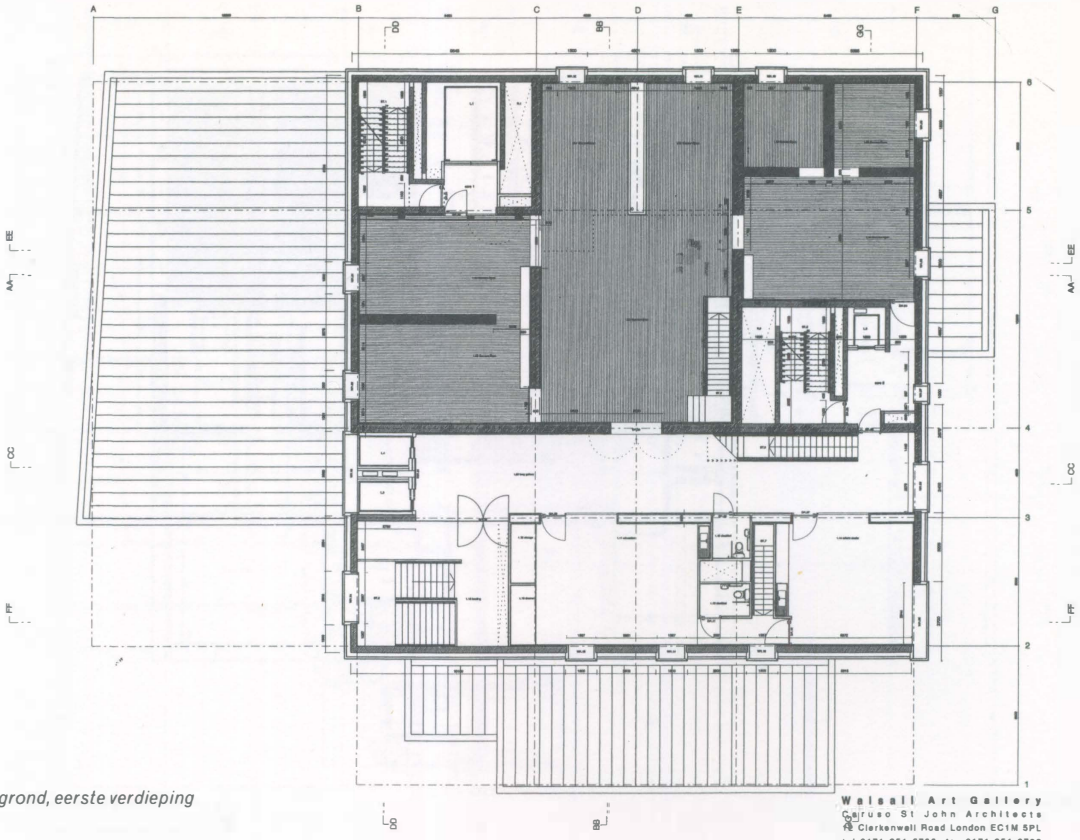


Plattegrond, vierde verdieping

Walsall Art Gallery
 Caruso St John Architects
 12 Clerkenwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 8788 fax 0171 251 8799
 Scale Date Draw
 11/3 Fourth floor

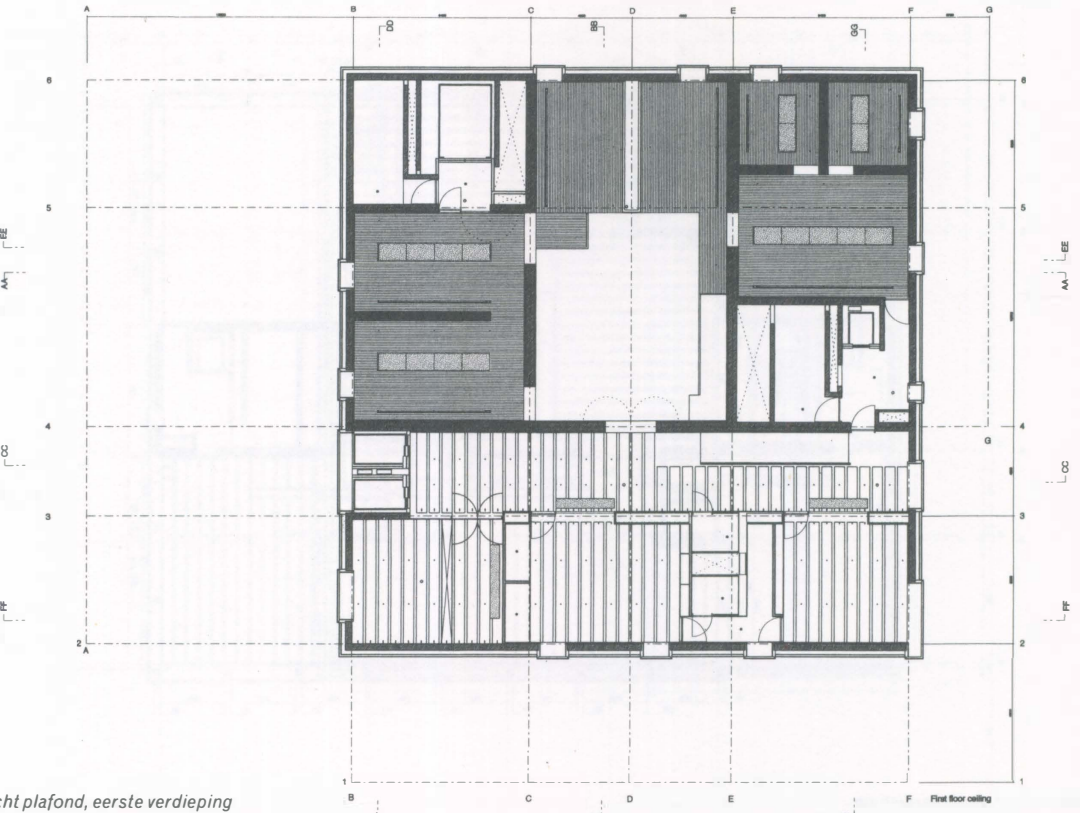


Aanzicht plafond, derde verdieping



Plattegrond, eerste verdieping

Walsall Art Gallery
 Caruso St John Architects
 12 Clerkenwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 6788 fax 0171 251 6799
 Scale Date
 1:150 21.01.97 113/



Aanzicht plafond, eerste verdieping

Walsall Art Gallery
 Caruso St John Architects
 12 Clerkenwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 6788 fax 0171 251 6799
 Scale Date
 1:150 21.01.97 113/

lange groene jas komen kousenvoeten te voorschijn en een dun bekleed hoofd dat ver over de stad uitkijkt.

Elk bekledingsmateriaal is leesbaar als kledingstuk: men ziet de dikte, het ingepakt of uitgepakt zijn. Sommige materialen doordringen elkaar, andere komen nooit met elkaar in aanraking. Naakt, iets meer verhuld en aangekleed zijn verschillende niveaus van intimiteit – in een omgekeerde volgorde wat de menselijke analogie betreft. De meest 'beklede' ruimte, de volledig houten hal in de Garman Ryan Gallery, is tegelijk ook de meest intieme.

Binnen de context van de architectuurbeschrijving bestaan in de Engelse taal voor het woord bekleding (in het Nederlands één 'textiele' term) twee begrippen: *lining* en *cladding*. Met *cladding* wordt meestal de buitenschil van het gebouw beschreven, een zelfstandige laag, die van buitenaf wordt toegevoegd en esthetische en bouwfysische taken vervult. *Lining* laat zich in de analogie met kleding vertalen met *voering*: onlosmakelijk verbonden met een grover materiaal wil de voering bemiddelen, aanvullen en verfijnen. De twee verschillende begrippen helpen de hiërarchieën en relaties tussen de verschillende toegepaste materialen nader te specificeren. Zij vertellen in dit geval iets over de status en zo over het karakter van de specifieke materiaaltoepassingen.

Lining en cladding – materialenparen

Telkens zijn het materialenparen die het beeld en het karakter van de verschillende onderdelen van de toren bepalen, telkens ook een combinatie van twee materialen die qua textuur, afwerking en psychologische temperatuur volkomen van elkaar verschillen. De twee materialen staan telkens in een hiërarchische relatie tot elkaar; elke combinatie bevat een een bekleed en een kledend materiaal, voering en basismateriaal. De beklede materialen zijn (of lijken) in principe continu.

Binnen de metafoer van de winterjas als buitenhuid speelt het roestvrij staal de rol van een glimmende voering: aan de buitenkant is ze onzichtbaar, behalve daar waar het interieur contact zoekt met het exterieur: aan de boven- en de onderkant en bij de raamopeningen. En als men wil, zou men deze analogie tot de onzichtbare RVS-ophanging van de terracottategels door kunnen zetten. Het materialenpaar van de buitenhuid verbindt de vier suites aan de buitenkant tot een geheel.

Met de veranderende functies en sferen van de verschillende suites veranderen in het interieur de materiaalcombinaties en de hiërarchieën per dubbelverdieping. De houten wandbekleding wordt telkens toegepast waar een 'huiselijke' verblijfs sfeer is gewenst. MDF laat ruimte voor tentoongestelde objecten. De kale betonwand komt daar in het zicht waar het gaat om het openbare karakter van de ruimte. In deze betonnen ruimtes wordt vervolgens een gedeelte door middel van een bepaalde *lining* nader gearticuleerd. De opbouw van het gebouw lijkt op een muziekstuk. Elk materiaal wordt als een muzikaal thema eerst alleen geïntroduceerd, vervolgens met één ander gecombineerd. In de stijgende beweging van het plein en de entreehal naar het dakterras geeft dan steeds een van de twee materialen het thema door naar de volgende suite. Pas op de dakverdieping komen alle drie reeds geïntroduceerde materialen (beton, hout, wit MDF) van het interieur in veranderende combinaties met elkaar voor.

Pairs of materials

- concrete for the hall with the wooden wall covering as 'lining';
- concrete – white MDF for the children's gallery and bookshop;
- wood as base material for the Garman Ryan Gallery, white MDF as 'lining';
- white MDF – concrete for the exhibitions;
- white MDF – concrete for the conference room;
- wood – concrete for the restaurant and glazed veranda;
- concrete – stainless steel for the roof terrace;
- stainless steel – terra-cotta for the outer skin.

The tower's story is built up out of a number of remarkably precise design decisions. The architects formulate rules for themselves, to which they consistently adhere and to which all compositional decisions and preferences are subordinate. By working with familiar, comprehensible building blocks, the architects created a single common point of departure for every visitor. From here, the architects begin their research into the meaning, legibility and possibilities for use of architectural means: the building is a 'case' for small art works, clad on the outside, lined only in certain places on the inside, wherever the value or appreciation of the object requires it. The window has been given a prominent place in the middle of the wall; the cladding is the cladding, and therefore has a beginning and an end, and a visible thickness, and is clearly an added layer; the paintings are hung in a house with a hall... The remarkable thing about this research is that the more precisely it is carried out, the more the architectural means seem to detach themselves from it and become 'ordinary things' again: the architect as an active and subjective designer seems to be watching from a distance – to keep an eye on the rules that have been set, to be able to intervene and guide developments if necessary. The image comes about by itself.

A walker passing through Lincolnshire will hardly notice the small house at the edge of the village – the unusual spatiality and use of materials are initially hidden in its traditional brick coat. It is a house to live in, it tells its story about life in the village, and has thus been able to make a place for itself among the other houses. Walsall will have an important museum for the first time in its history. The cityscape and daily life there are determined by industry. People live in small houses with a front and a back garden, like everywhere in England. In these surroundings, the new gallery will have to win a place for itself, and speak for itself.

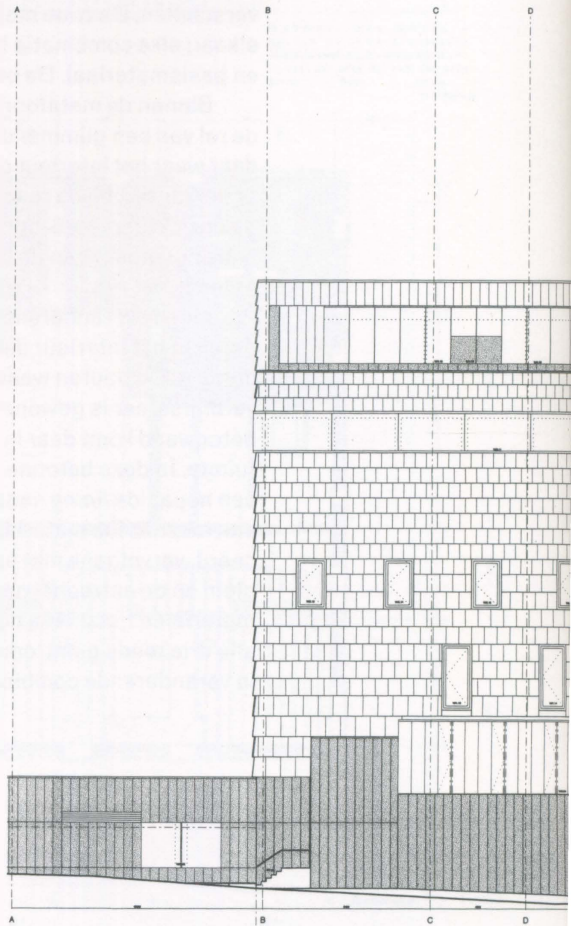
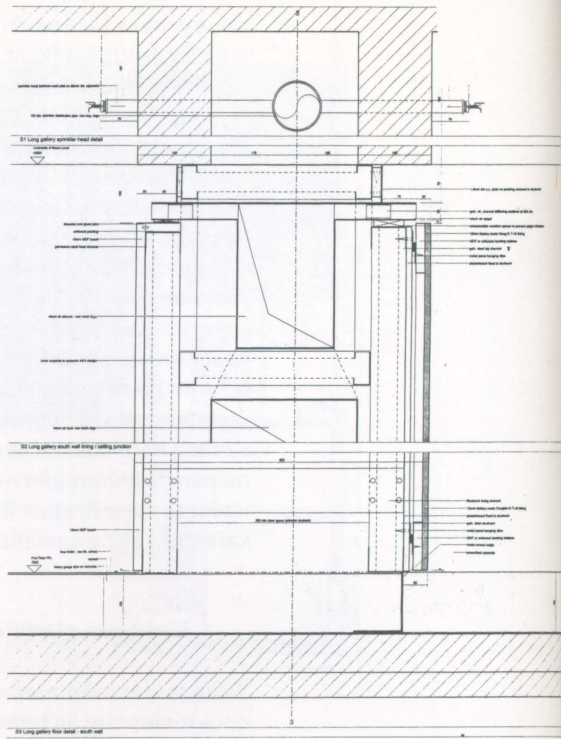
Adam Caruso and Peter St John start with the house.

'Architecture evokes emotions in people. The architect's task is therefore to specify these emotions. The room must look cosy, and the house homely. The architect can only achieve that if he or she takes as his or her starting point those buildings that so far have succeeded in evoking such emotions.'⁷

Zuidgevel

7

Adolf Loos, 'Architektur' (1910), in: *Ibid.*, pp. 105-106.

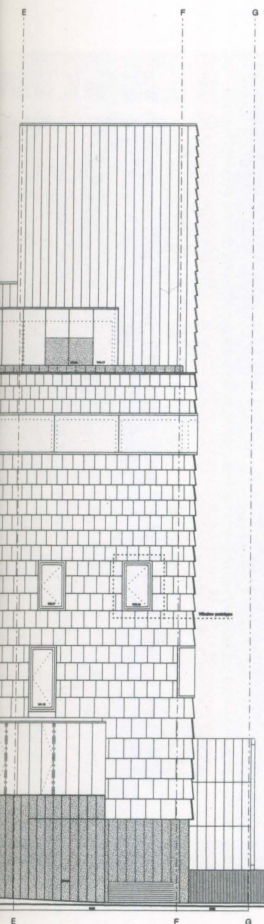


Walsall Art Gallery
 Caruso St John Architects
 12 Claxsonwell Road London EC1M 5PL
 tel 0171 251 8788 fax 0171 251 8789

Materialenparen

- beton voor de hal met de houten wandbekleding als *lining*;
- beton-wit MDF voor kindergalerij en boekwinkel
- hout als basismateriaal voor de Garman Ryan Gallery, wit MDF als *lining*;
- wit MDF-beton voor de wisselexposities;
- wit MDF-beton voor de vergaderzaal;
- hout-beton voor restaurant en serre;
- beton-rvs voor het dakterras;
- rvs-terracotta voor de buitenhuid.

Detail binnenwand, verticale doorsnede



Het verhaal van de toren is opgebouwd uit een aantal opvallend precieze ontwerpbeslissingen. De architecten formuleren regels voor zichzelf, waar zij zich consequent aan houden en waar alle compositorische beslissingen en voorkeuren aan ondergeschikt zijn. Door met bekende en begrijpelijke bouwstenen te werken creëren de architecten één gemeenschappelijk vertrekpunt voor elke bezoeker. Hiervandaan beginnen de architecten met hun onderzoek naar de betekenis, leesbaarheid en inzetbaarheid van architectonische middelen: het gebouw is een 'etui' voor kleine kunstwerken, van buiten bekleed, van binnen alleen plaatselijk gevoerd, daar waar de waarde van of de waardering voor het object hierom vraagt. Het raam heeft een prominente plaats midden op de wand gekregen; de bekleding is de bekleding, heeft dus begin en einde en een zichtbare dikte en is een duidelijk toegevoegde laag; de schilderijen hangen in een huis met een hal...

Het opmerkelijke van dit onderzoek is dat hoe preciezer het wordt doorgevoerd hoe meer de architectonische middelen zich ervan los schijnen te maken en weer tot 'gewone dingen' kunnen worden: de architect als actieve en subjectieve vormgever lijkt uit de verte toe te kijken – om toezicht te houden over de opgestelde regels en om eventueel in te grijpen en te sturen. Het beeld ontstaat vanzelf.

Een wandelaar door Lincolnshire zal het kleine huis aan de rand van het dorp nauwelijks opmerken – de bijzondere ruimtelijkheid en het materiaalgebruik verbergen zich op het eerste gezicht in zijn traditionele bakstenen jas. Het is een huis om in te wonen, het vertelt zijn verhaal over het wonen in het dorp en heeft zich zo zijn vanzelfsprekende plek tussen de andere huizen toe kunnen eigenen. Walsall is nooit eerder een stad met een belangrijk museum geweest. De industrie bepaalt het stadsbeeld en het dagelijks leven en men woont in kleine huizen met voor- en achtertuintjes zoals overal in Engeland. In deze omgeving zal de nieuwe galerie zich een plek moeten veroveren, zal voor zichzelf moeten spreken.

Adam Caruso en Peter St John beginnen met het huis.

'De architectuur roept emoties op bij de mens. De taak van de architect is het daarom, deze stemmingen te preciseren. De kamer moet er gezellig, het huis er huiselijk uitzien. De architect kan dat alleen maar bereiken als hij uitgaat van de gebouwen, die tot nu toe deze stemmingen hebben op weten te roepen.'⁷