

Character

We often hear about our work that it looks different every time. People tend to be surprised about that, and that again surprises us. We find it surprising in the first place, because the mental space shared by all our design is clearly visible, but more importantly, because everybody apparently expects that all designs look similar, just because there are designed by the same architect. People want to know the maker through his work. But who actually is profiting from this identity of product and author – who other than the culture of consumption, that wants identifiable brands and is prepared to invest in familiar, trustworthy, established reputations only? Shouldn't we rather deal with the work itself than with the identity of the maker?

To describe their role in designing The Economist Building Alison and Peter Smithson compared themselves with midwives. This image brings us a little further, but it is still not exactly what we're looking for, because it inevitably raises the question about the parents – and don't midwives have the task of assisting the birth of just any child? No, if we look at it more closely, this metaphor is not suitable for us.

For Ludwig Mies van der Rohe designing was a process of slowly trying to remember a forgotten question – at least that's how Massimo Cacciari has put it – and that's how Louis Kahn thought about it as well: he wanted to ask a building what it wanted to be. Whatever was the case exactly, their buildings never expressed – or were never meant to express – their personal intentions.

Adolf Loos thought similarly. He was annoyed by the arrogance of the self-designated artists around him. The intention of a building is determined by society. The architect has to make sure that this intention gets built, but yet he is not the one to choose. Loos says: 'Architecture evokes people's emotions. Therefore it is the task of the architect to define these emotions. The living room needs to look cosy, the house domestic. The palace of justice has to make a threatening impression on the secret sinner and the building of a bank has to say: 'Here my money is kept safely by honest people.'

These examples of course are outdated – they are a hundred years old, and society has changed its attitude fundamentally since. But the concept itself is still valid. The emotions the society expects and the architect needs to fulfil could probably be compared with the notion of the word 'character', a concept used by nineteenth-century treatises to describe the psychological effect of buildings on their spectators. Reflecting the meaning of the concept of 'character', the similarity of its use in the dramatic literature seemed to us quite remarkable.

Karakter

Wat we vaak te horen krijgen over ons werk is dat het er telkens zo anders uitziet. Dat men zich daarover verbaast, is wat ons dan weer verbaast. Vooreerst omdat de mentale ruimte die alle ontwerpen delen toch duidelijk zichtbaar is, maar vooral omdat blijkbaar wordt verwacht dat alle ontwerpen op elkaar lijken, alleen omdat ze door dezelfde ontwerpers zijn gemaakt. Aan het werk wil men de maker kennen. Maar wie is er eigenlijk gebaat met de identiteit van product en auteur – wie anders dan de consumptiecultuur die identificeerbare merknamen wil en investeren wil in betrouwbare, beursgenoteerde reputaties? Moet het niet over de identiteit van het werk gaan eerder dan over de identiteit van de maker?

Om hun rol te omschrijven bij het ontwerp van The Economist Building vergeleken Peter en Alison Smithson zichzelf met vroedvrouwen. Met dat beeld komen we een eind weg, maar laten we het toch maar verwerpen omdat het onvermijdelijk de vraag oproept wie dan de ouders zijn – en moeten vroedvrouwen niet zonder onderscheid om het even welk kind ter wereld brengen? Neen, bij nader inzien is dit beeld niet geschikt.

Voor Ludwig Mies van der Rohe was het ontwerp-proces een zich langzaam herinneren van een vergeten vraag – althans zo schreef Massimo Cacciari het neer – en zo dacht ook Louis Kahn erover: hij wilde het gebouw vragen wat het wilde zijn. Hoe het ook zij, hun gebouwen waren niet, of waren niet bedoeld als de uiting van hun persoonlijke intenties.

Ook voor Adolf Loos niet. Hij ergerde zich aan de aanmatigende aanspraken van de zelfverklaarde kunstenaars om hem heen. Wat de intentie van het gebouw is, is maatschappelijk bepaald. De architect moet deze intentie wel waarmaken, maar hij kiest ze niet zelf. Loos: 'Architectuur roept stemmingen in mensen op. Daarom is het de opgave van de architect om deze stemmingen te definiëren. De kamer moet er gezellig, het huis huise-lijk uitzien. Het justitiegebouw moet op de heimelijke zonde als een dreigend gebaar overkomen. Het bankgebouw moet zeggen: hier wordt je geld bij eerlijke mensen goed en standvastig bewaard.'

De voorbeelden zelf zijn natuurlijk verouderd – ze zijn ook honderd jaar oud, en in die tijd heeft de maatschappij haar intenties grondig bijgesteld. Maar de gedachte zelf blijft wel van kracht. De stemmingen, die door de maatschappij verwacht en door de architect vervuld moeten worden, kunnen waarschijnlijk gelijkgesteld worden met het begrip 'karakter': een begrip dat in negentiende-eeuwse traktaten gebruikt werd voor het psychologisch effect dat een gebouw op zijn beschouwers heeft. Toen we dit alles overdachten, viel het ons op hoe goed dit begrip rijmt met het woord 'karakter' zoals het in de dramatische literatuur wordt gebruikt.

'Suppose, Shakespeare created the character of Hamlet not as being part of a play, but just as a character without a play. He would, so to speak, have written a play for just one character, a long and analytical monologue. Looking at this personage it wouldn't be appropriate to expect a definition of the feelings and the thoughts of Shakespeare himself, unless the personage was a failed one, for the bad poet is the one who's revealing himself. This was written by Fernando Pessoa, a grim opponent of the idea that the author of a piece of art has to be revealed by it. Pessoa praised Shakespeare – since we know almost nothing about him – as 'an extremely depersonalised human being', and regarded him as a successful artist, because his work would not tell us anything about himself.

Pessoa himself went quite far in the process of depersonification. He created characters, 'personages without drama', to be the authors of his poems. As different as his characters were his poems. The names he used to sign them were not just pseudonyms, but every name represented a character. They were heteronyms.

Being a depersonalised poet he still had a clear idea of what was true and what was not. The veracity of a poem was impossible to estimate by the degree it harmonised with the personal intentions of its poet. It wasn't like that. To quote Pessoa again (in *Gedichten* [Poems]): 'What I call insincere literature is not the sort of literature written by Alberto Caeiro, Ricardo Reis or Alvaro de Campos (...). All of this is felt by the person of someone else; it is written dramatically, but it still is as sincere (in my own, solemn sense of the word), as the words said by King Lear, who is not Shakespeare himself but just one of his creations. Insincere I call everything meant to astonish or to amaze as well as things – and this is particularly important – which don't imply a fundamental, metaphysical concept. That means I'd call everything insincere, that doesn't make you somehow, even as slightly as the breath of wind, aware of the seriousness and the mystery of life. Therefore everything I've written under the names of Caeiro, Reis or Alvaro de Campos is serious. In each of them I have embedded a thorough philosophy of life – three times differently, but in all cases devoting earnest attention towards the inscrutable importance of being.'

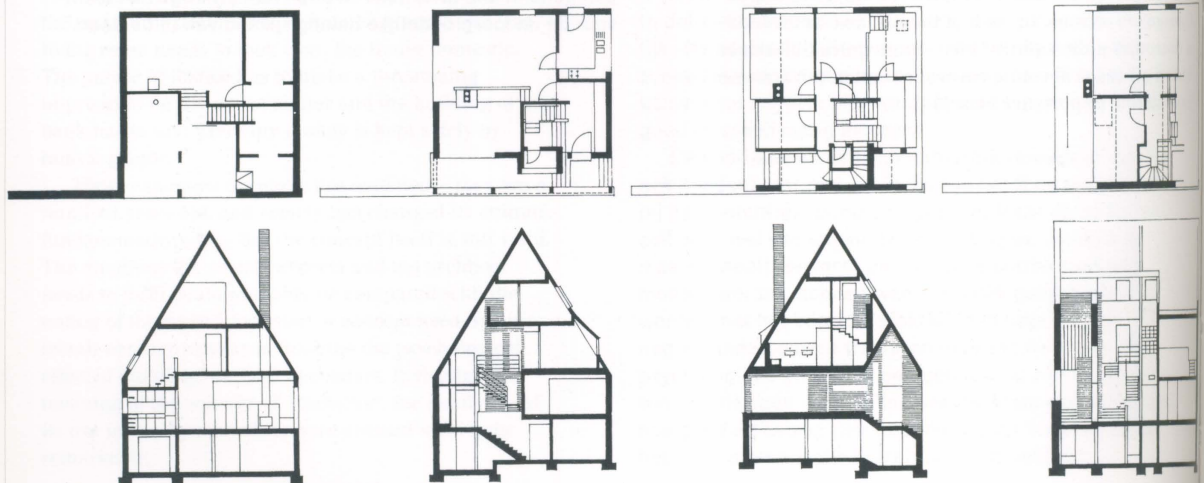
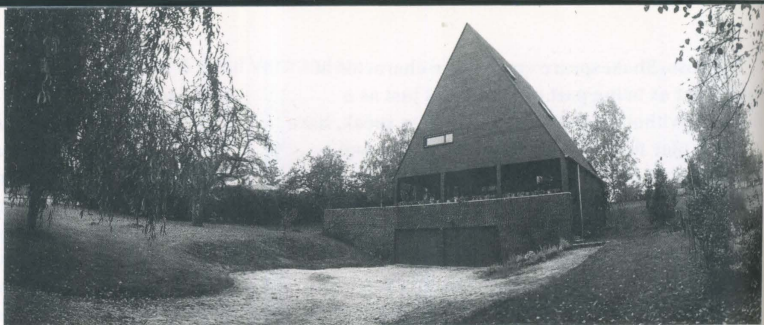
'Veronderstel dat (...) Shakespeare, in plaats van het personage Hamlet te creëren als onderdeel van een drama, dit creëerde enkel als personage, zonder drama. Hij zou dan, om zo te zeggen, een drama van één enkel personage hebben geschreven, een langdurige en analytische monoloog. Het zou niet billijk zijn in dat personage een definitie te zoeken van de gevoelens en gedachten van Shakespeare, tenzij het een mislukt personage was, want de slechte dramaturg is hij die zich onthult.' Dit schreef de dichter Fernando Pessoa, die een verbeterde tegenstander was van de idee dat men aan het werk de maker moet herkennen. Shakespeare, over wie we zo goed als niets weten, noemde hij lovend 'een tot het uiterste gedepersonaliseerd mens', en hij was geslaagd als kunstenaar omdat zijn werk over hemzelf niets onthult.

Pessoa ging in zijn eigen depersonalisering bijzonder ver. Hij creëerde karakters, 'personages zonder drama', die hij dan vervolgens zijn gedichten liet schrijven. Zo verschillend als die karakters waren, zo verschillend waren ook zijn gedichten. De namen waarmee hij ze ondertekende, waren niet zomaar pseudoniemen. Elke naam stond voor een karakter. Het waren heteroniemen.

Toch had de gedepersonaliseerde dichter een duidelijk beeld van wat waarachtig was en wat niet. De waarachtigheid van een gedicht kon niet afgemeten worden aan de mate van overeenstemming met de intenties van de dichter. Zo was het niet. Pessoa in *Gedichten*, in de vertaling van August Willemsen (Amsterdam 1978): 'Wat ik onoprechte literatuur noem is niet de soort literatuur van Alberto Caeiro, Ricardo Reis of Alvaro de Campos (...). Dit alles is gevoeld in de *persoon van een ander*; het is *dramatisch* geschreven, maar het is oprecht (in mijn plechtige zin van het woord) zoals oprecht is wat koning Lear zegt, die niet Shakespeare is maar een schepping van hem. Onoprecht noem ik de dingen bedoeld om te epateren, en ook de dingen – let wel, dit is belangrijk – die niet een fundamentele metafysische gedachte bevatten, dat wil zeggen waardoor niet, al is het maar als een zuchtje wind, een vermoeden gaat van de ernst en van het mysterie van het leven. En daarom is serieus alles wat ik heb geschreven onder de namen van Caeiro, Reis, Alvaro de Campos. In elk van hen heb ik een diepe levensbeschouwing gelegd, verschillend in alle drie, maar in allen met ernstige aandacht voor de ondoorgroenlijke belangrijkheid van te bestaan.'

**Villa Vanderbeck-Arnold
and House De Smet-Claus**

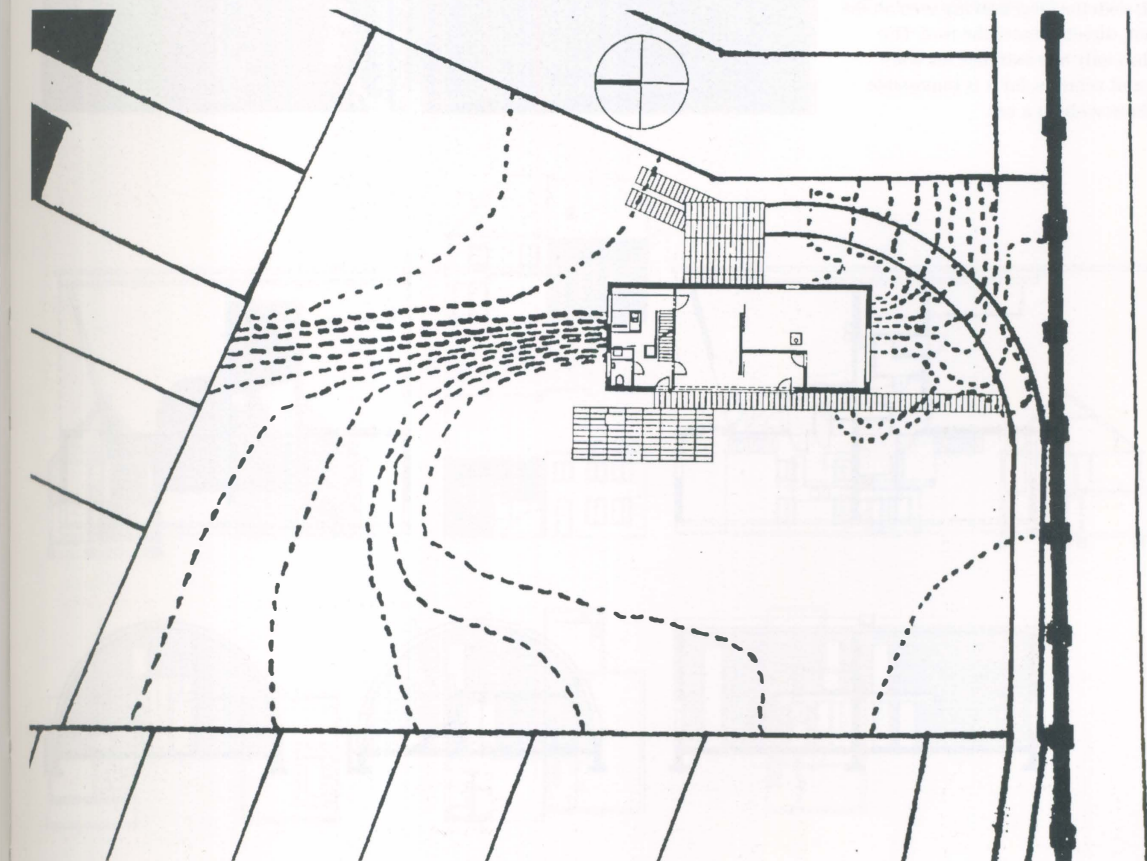
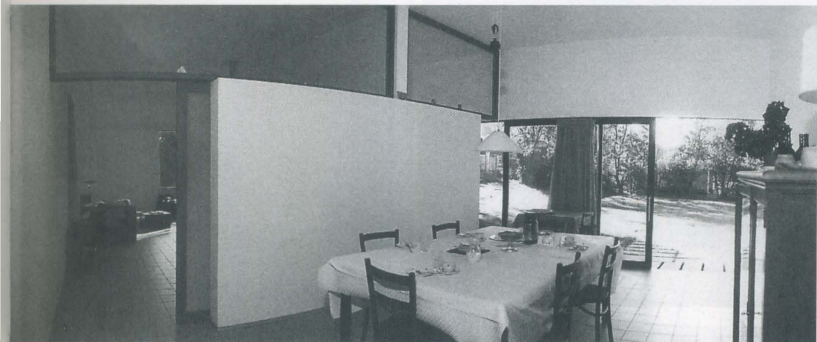
In many respects the houses resemble each other. They are both compact volumes, organised internally following a pluriform spatial concept, with different internal circulation routes and within the one volume an outspoken spatial differentiation of rooms. Up to certain peculiarities they are alike: for example due to the changing level of the site both houses got an extra floor, partly built into the ground. What makes them so different however is their character. The house Vanderbeck-Arnold in its distinguished black, is a typical villa. The entrance porch welcomes visitors and links landscape and house, formal and intimate atmospheres, together into a whimsical yet generous country house. The house De Smet-Claus however is situated in a large garden protected by walls and fences and has no formal entrance to it, just the gate to the garden. The garden is the dwelling. The terrace forms the centre of it, the house itself sits discretely next to it. The spatial plurality is brought about in a rather inconspicuous way; no *Raumplan* as in the villa, but a plan inspired by the typical plan of rowhouses. Here the slow-changing daylight provides spatial variation.



Exterieur voorkant / Front
Exterieur portaal / Porche
Interieur woonkamer / Living room
Alle plattegronden en doorsnedes / Floor plans and sections

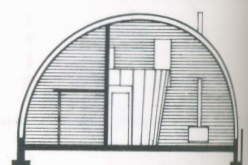
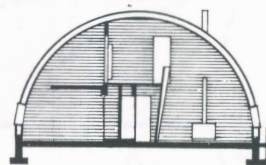
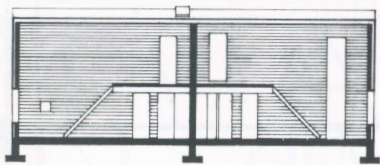
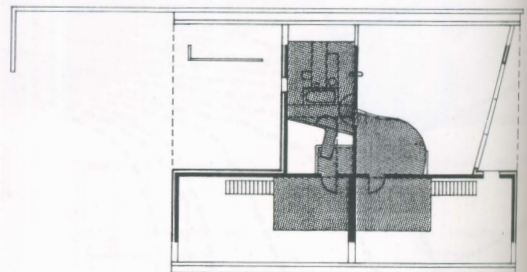
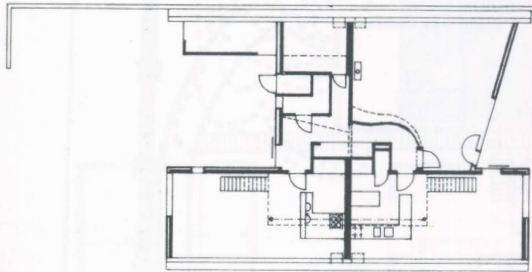
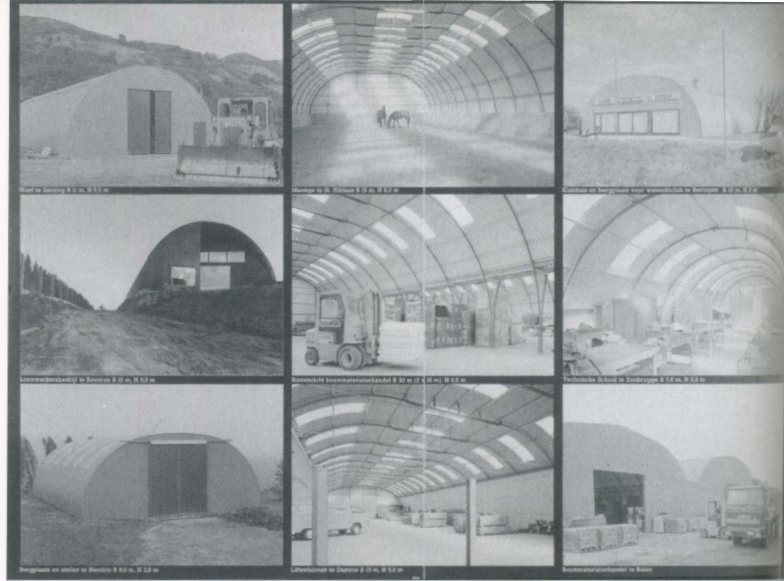
Villa Vanderbeck-Arnold en woning De Smet-Claus

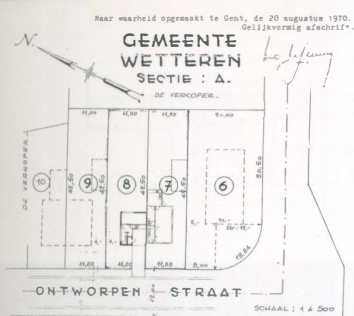
In veel opzichten lijken deze huizen op elkaar. Het zijn compacte volumes, opgedeeld volgens een meervoudig ruimtelijke opzet: diverse interne circulatieroutes en, in één huis, kamers met uitgesproken verschillen. Tot in bepaalde bijzonderheden zijn ze gelijkend: zo kregen beide, door hoogteverschillen in het terrein, een half ingegraven extra verdieping. Wat ze echter van elkaar onderscheidt, is hun karakter. De woning Vanderbeck-Arnold, in gedistingeerd zwart, is een villa. De portiek heet bezoekers welkom en rijgt landschap en huis, formele en intieme sferen aaneen tot een grillig en genereus buitenhuis. De woning De Smet-Claus, gelegen in een omheinde en ommuurde tuin, heeft geen formele entree, op het hek van de tuin na. De tuin is de woning. Het terras vormt het midden, met het huis discreet ernaast. Ook de ruimtelijke meervoudigheid is op opvallende wijze tot stand gebracht. Geen *Raumplan* zoals in de villa, maar een op een rijwoning geïnspireerde plattegrond, waarin het traag vorderende licht voor ruimtelijke verschillen zorgt.



**Hangar dwelling K. in Z.
and House for Martina**

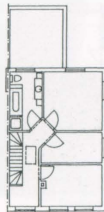
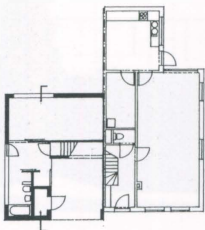
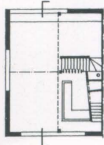
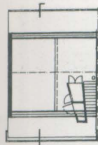
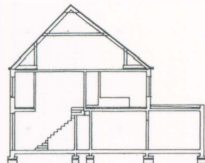
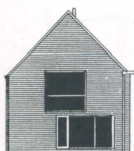
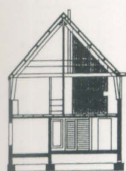
Shakespeare was not Lear, and Pessoa did not agree with his heteronym Alvaro de Campos, but both writers advocated the veracity of their insurgent characters. We have been agitating in favour of what we call 'stadsvernieuwing', urban renewal, and we've been arguing against the suburbanisation of our cities, diluting them by uniform low density developments. But if we're asked for a house on a such a suburban site, aren't we still obliged to ask ourselves sincerely, what would be the most appropriate way to live in it? Because no meaningful landscape or garden whatsoever gives an extra quality to the building sites of both dwelling K. and House Martina, the only value of the land is its real estate value. That's why both houses occupy laconically the whole surface allowed for construction. They are introvert and have an all-sheltering roof. The dwelling K. is a vaulted iron hangar as one finds everywhere and it is - by virtue of its connotations of sturdiness and security - elevated to a home. The plan for the house for Martina is developed like a spiral, with the largest living area on the first floor, directly under the roof. The house has only one entrance for both people and vehicles, for it is impossible to live here without a car.





**Loodswoning K. te Z.
en huis voor Martina**

Shakespeare was Lear niet, en Pessoa was het met zijn heteroniem Alvaro de Campos niet eens, maar beiden stonden pal voor de waarachtigheid van hun recalitrante personages. Wij hebben ons voor stadsvernieuwing en tegen stadsverdunning geëngageerd, maar als men ons een huis voor een verkaveling in een dergelijk verdunde suburbane context vraagt, moeten wij ons dan niet afvragen hoe men daar kan wonen op een waarachtige manier? Landschap of tuin is daar niet, de enige waarde van het perceel is de waarde als onroerend goed. Daarom nemen zowel de woning K. als het huis voor Martina laconiek de bebouwbare oppervlakte in. Ze zijn introvert en zoeken de beschutting op van het dak. De woning K. is een cilindrische schuur zoals men die overal vindt, om haar connotaties van noestheid en geborgenheid opgewaardeerd tot woning. Het huis voor Martina ontwikkelt zich spiraalsgewijs, met de grootste woonruimte op de verdieping, onder het dak. Het huis heeft maar één toegang, dezelfde voor personen en voertuigen, want wie hier woont kan niet zonder auto.



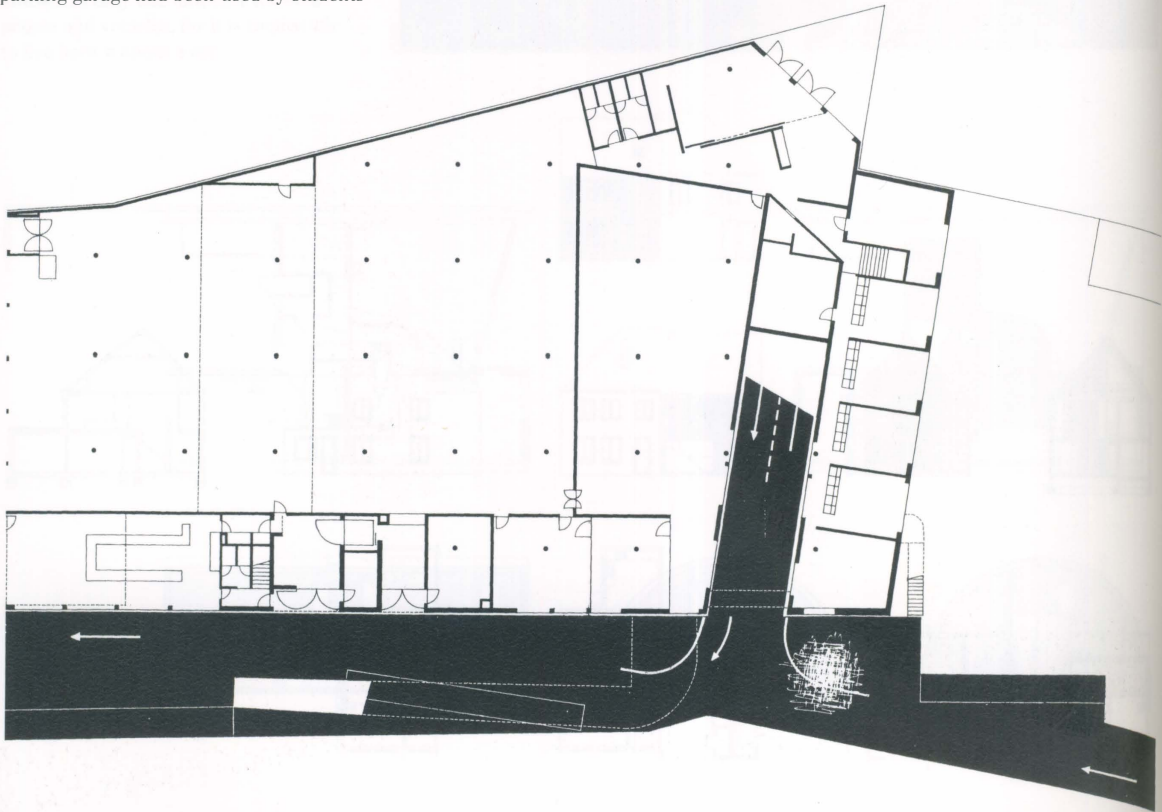
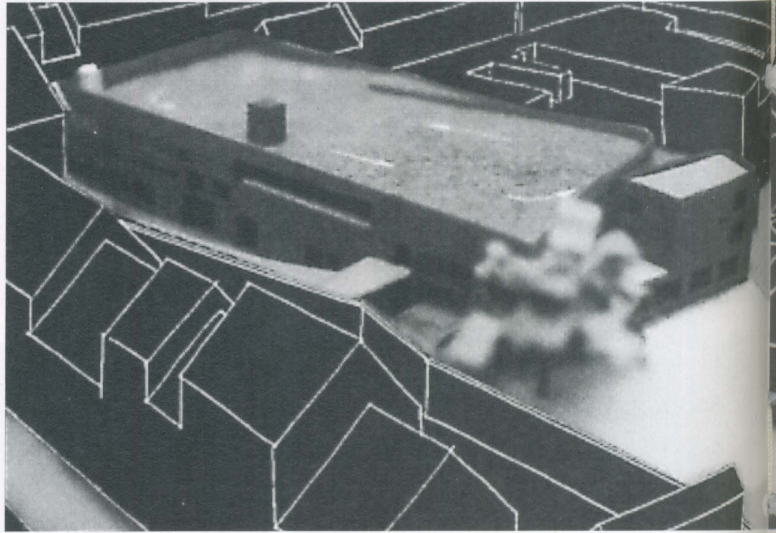
**Student restaurant in Leuven and
an extension to the Agricultural
Institute in Heverlee**

To conclude, we present two designs for the university of Leuven, yet incomparable due to their social engagement.

In order to build a student restaurant in the city centre of Leuven, a parking garage had to be demolished, though a large number of parking spaces was still required. To build an underground parking garage between the adjacent foundations would have been quite complicated and expensive, but the restaurant had an extensive roof surface of its own that easily could serve as a parking area.

Consequently the access ramp would have cut through the restaurant as a light well making the concealed part of the brief – the parking – excitingly visible. The largest version of the design – the one presented here – included accommodation for a co-operative shop and publishers on the ground floor with the student restaurant situated on top. This version showed a longer access route to the parking deck on the roof, making the confrontation between the different parts of the programme even more intense.

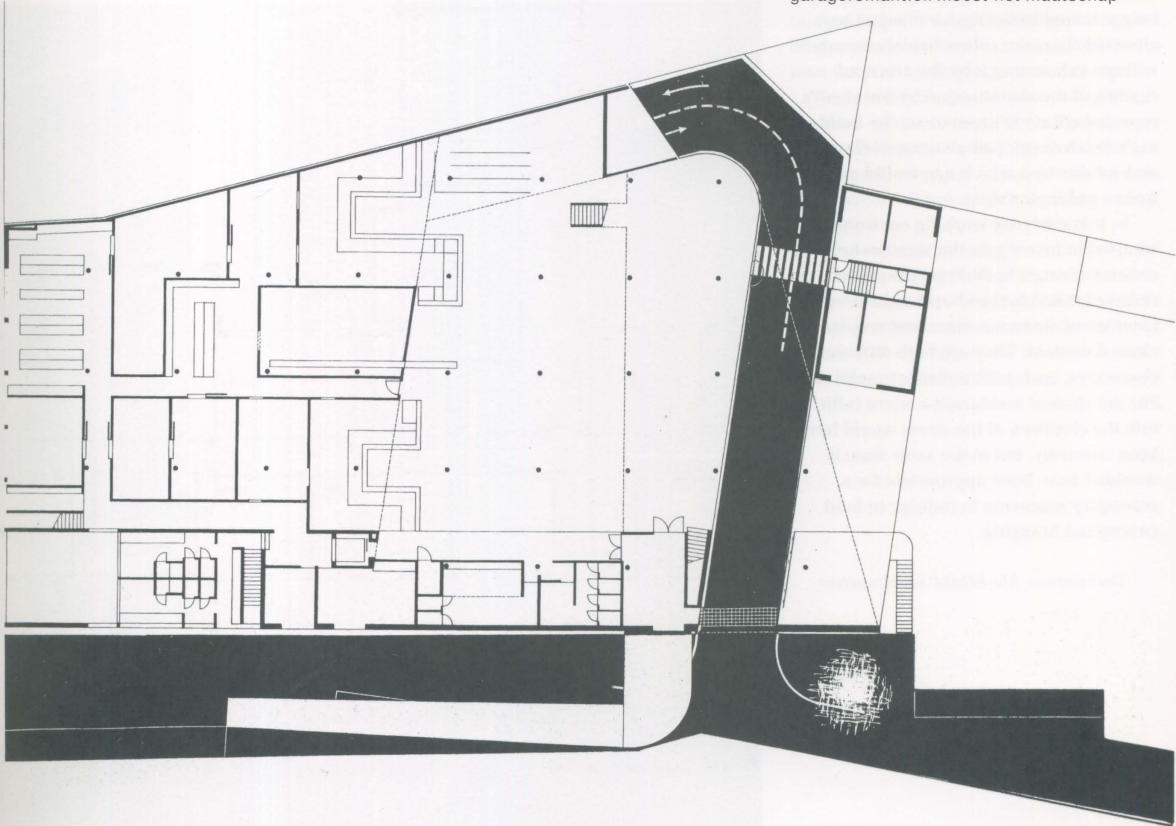
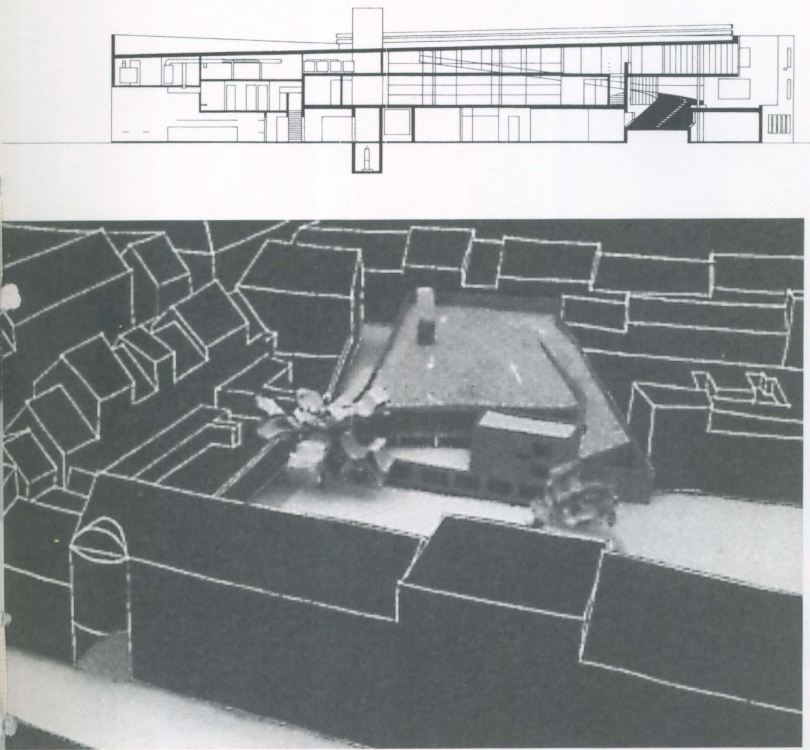
The elegant steel ramp of the original parking garage had been used by students



Mensa te Leuven en uitbreiding van het Landbouwinstituut, Heverlee

Tot slot twee ontwerpen voor de universiteit, die echter onvergelykbaar zijn qua maatschappelijke inzet. Om de mensa in het centrum van Leuven te bouwen, moest een parkeergarage worden afgebroken, terwijl nog steeds een groot aantal parkeerplaatsen werd vereist. Een ondergrondse parkeerverdieping tussen bestaande funderingen is een lastige en dure aangelegenheid, maar het restaurant had van zichzelf een uitgestrekt dakvlak dat kon dienen om op te parkeren. Dan zou de oprijlaan als een lichtstraat door de mensa snijden en zou het verzwegen deel van de opgave – het parkeren – op opwindende wijze zichtbaar worden in het restaurant. De grootste variant van het ontwerp, hier afgedrukt, bood bovendien ruimte aan een coöperatieve winkel en een uitgeverij, waar bovenop we de mensa plaatsten. De weg naar het parkeerdak was langer, de confrontatie tussen de programmadelen intenser.

De oude parkeergarage die gesloopt moest worden bezat een sierlijke oprijbrug, waaronder zich een studentencafé bevond. De affiniteit tussen jeugdcultuur en garageromantiek moest het maatschap-



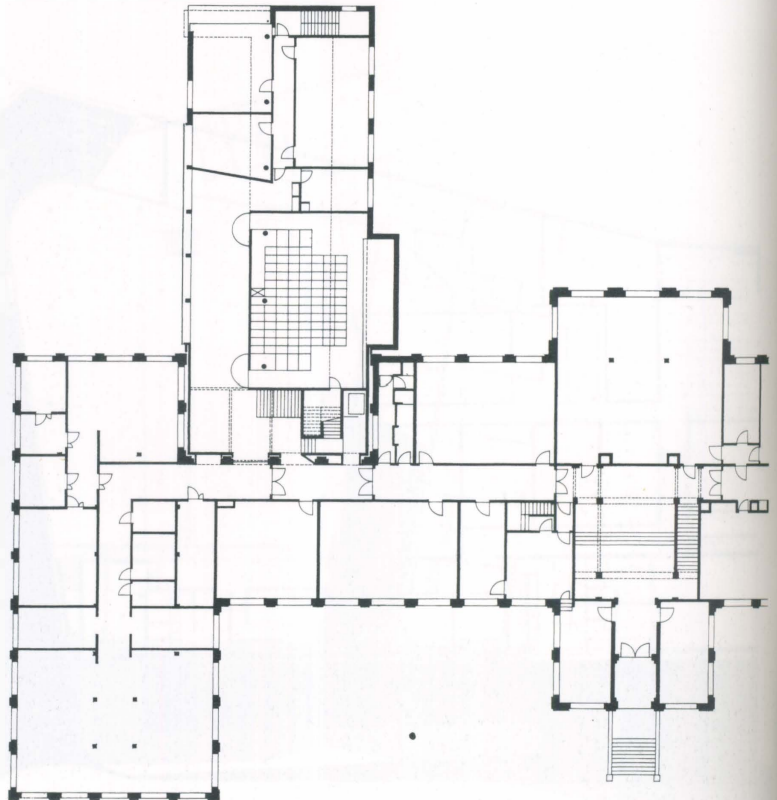
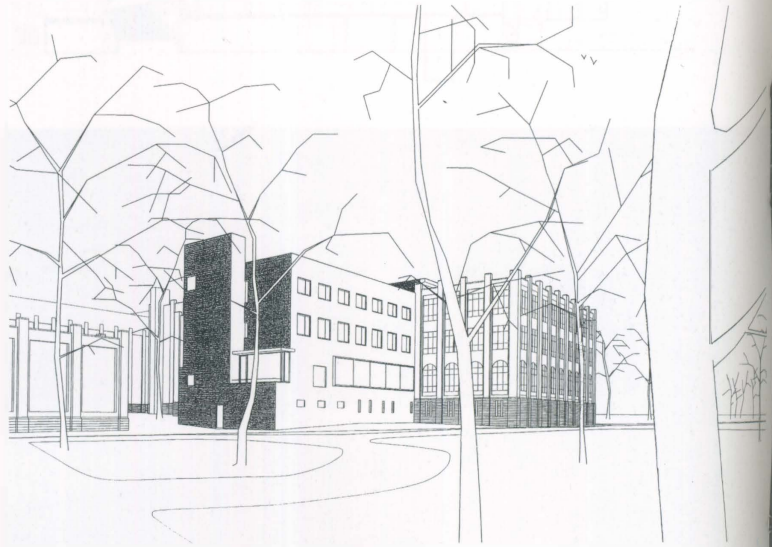
Plattegrond begane grond / Ground floor plan
Doorsnede / section

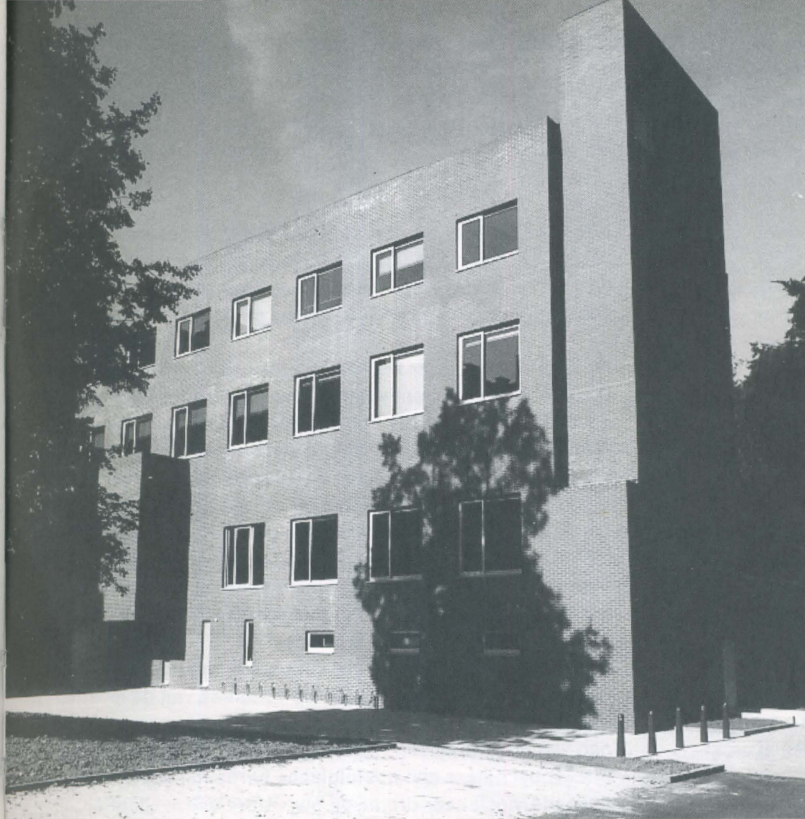
to shelter a student-café. The affinity between student culture and garage romanticism was meant to ensure the social acceptance of our design, but the manager of the restaurant still hated it. The design decisions we had made in favour of confrontation, roughness and collectivity conflicted with the client's marketing attitude of obscurity, customer pampering and cocooning and, despite the almost spectacular economical side of it, the design was finally rejected.

The brief for the extension to the Agricultural Institute in the park of Arenberg was much more modest – a few offices and teaching facilities – and required conceptual restriction. The project was limited to the design of a fourth wing of an existing building complex and the solution was more or less obvious – before we even started. The extension didn't have the possibility of representing an autonomous object. Being just a rear addition to an existing whole, it made the starting point of our design an exercise in assimilation without imitation. The void of the new stairwell echoes the top-lit tower above the main entrance. The hierarchical composition including a piano nobile dictated by the old complex, we changed into a gesture towards the park. The construction and the sculptural articulation are no longer bound to the rigour of equal bays, allowing for more coherence of extension without exhausting it by the cramped rhythm of the old. Directed by the client's repeated efforts to economise, the building's finish developed a notion of clarity and solidity to it which one would expect from a public building.

In this everyday working environment we tried to investigate the significance of ordinary things. In contrast the student restaurant had to stand up for the nonconformism of student culture and required a clear statement. They are both different characters, each with a distinct social role. For the student restaurant a silent infill into the elevation of the street would have been cowardly, but at the same time it wouldn't have been appropriate for a secondary extension to indulge in loud conceptual bragging.

Translation, Mechthild Stuhlmacher





pelijk draagvlak vormen onder ons ontwerp, maar dat was de directie een gruwel. Onze keuze voor confrontatie, ruwheid en collectiviteit botste met een op verhulling, klantenmassage en *cocooning* gerichte marketing, en ondanks de bijna spectaculaire economie ervan, dolf ons ontwerp het onderspit.

De uitbreiding van het Landbouw-instituut in het Park van Arenberg heeft een veel bescheidener programma – kamerkantoren en enkele leslokalen – en noopte ons tot conceptuele bescheidenheid. Het gaat om de vierde vleugel van een bestaand complex, waarvan de opzet min of meer voor de hand lag. Dat de uitbreiding zich niet als een autonoom object kon doen gelden, maar een achtergelegen deel van een geheel was, werd het uitgangspunt voor ons ontwerp, dat zodoende een oefening werd in assimilatie zonder imitatie. De vide van het nieuwe trappenhuis vormt een echo van de lichttoren boven de oude hoofdingang. Van de door het oude complex gedicteerde hiërarchische opbouw met *piano nobile* maakten we een gebaar naar het park. Zowel de constructie als de plastische articulatie zijn niet meer aan traveeën gebonden, waardoor de uitbreiding meer samenhang vertoont en niet door het krampachtige ritme van het oude complex wordt uitgeput. Gestuurd door herhaalde bezuinigingsrondes verkreeg de afbouw de helderheid en robuustheid die men van een openbaar gebouw verlangt.

In deze alledaagse werkomgeving ging het erom de diepte te peilen van gewone dingen. De mensa daarentegen moest in een provinciestad het nonconformisme van de jeugdcultuur behartigen, en vroeg een uitgesproken stellingname. Het zijn verschillende karakters, elk met hun eigen maatschappelijke rol. Voor de mensa zou een geruisloze invulling in de straatwand laf zijn geweest, maar net zo min mochten we ons voor een bijgebouw laten verleiden tot luidkeels conceptueel gebraal.



Exterieur vanuit de binnenhof / Exterior from courtyard
Detail balkon vergaderzaal / Detail balcony meeting room