

Wouter Davidts

Public Moulds and Monuments

On Jan De Cock's *Denkmal 9* and Henry Van de Velde's Ghent University Library

Stand in front of a particular monument, a particular façade, a particular piece of furniture, goldplate or china, in front of a lighting device and try to tell precisely what you see. I dare to claim that, if you had never before doubted the Beauty of the object of your description, this doubt must arise depending on how your description proceeds. Because if you have so many things to say about the monument, façade, closet, the soup bowl or table centrepiece you will undeniably ask yourself: well, if this monument, this façade, this closet *are all this*; if this soup bowl and this table centrepiece and this chandelier *are all that, which I say with these words*, then that monument cannot serve the purpose for which it was erected, neither does that façade fit the building; then that closet is no closet, and all of those things that I thought were beautiful so far, *are not like they ought to be!*

Henry Van de Velde, 'La Triple Offense à la Beauté', 1917

In the 1917 essay 'La Triple Offense à la Beauté', the Belgian painter, theorist, architect, graphic and furniture designer Henry Van de Velde (1863-1957) proclaims that beauty is a matter of few words.¹ According to his argument, any artefact that calls for a lengthy description doesn't deserve to be labelled beautiful. For Van de Velde, a protagonist of Art Nouveau and widely considered to be one of the pioneers of the Modern Movement in architecture, formal beauty equals discursive economy. The splendour of an object should be so 'articulate' that it 'speaks for itself'. Van de Velde's concept of *vernünftgemäße Gestaltung* or *Schönheit* stems from the conviction that beauty is solely the product of rational and functional design, comparable to modernism's most famous mantra that 'form follows function'. An object can only emerge as beautiful if it is marked by a strict obedience to the purpose that it serves, and through a subsequent rigorous abstention from all superficial forms of decoration. It nevertheless remains surprising that Van de Velde equates the aesthetic significance of an object with the need for hardly any words, even none at all – as if there is never 'much to tell' about well-designed objects. However, one could argue that understanding the aesthetic nature of an object is not so much the outcome of objective description but of critical reading. While the former strategy suggests – following Van de Velde – that the beauty of an artefact is a measurable quality, the latter implies exactly the opposite, that beauty is far from an objective value, but rather fluctuates over time. It is continuously 'negotiated' and therefore relentlessly 'discussed'. Furthermore, if there is any single object type that doubles this idea of negotiation, it is one of the objects that Van de Velde lists, surprisingly, as being resistant to discursive treatment: the monument.

This essay is a shortened and revised version of 'Compelling Reticence. Denkmal 9 and the Ghent University Library', published in Jan De Cock & Wouter Davidts (eds.), *Denkmal* ISBN 9080842427 (Brussels, 2005), 2-58. Thanks to Jan De Cock for the permission to republish it. The essay benefited from the critical comments of Lionel Devlieger and Dirk De Meyer.

1

Henry Van de Velde, 'La Triple Offense à la Beauté' (1917-1918), in *Pages de Doctrine* (Brussels, 1942), 33-34. Placez-vous devant tel monument, telle façade, tel meuble, telle pièce d'orfèvrerie ou devant telle porcelaine, devant tel appareil d'éclairage et efforcez-vous de rapporter exactement ce qui s'offre à vos yeux. J'affirme que si, jusqu'à ce moment, vous n'avez pas eu de doute sur la Beauté de l'objet de votre description, ce doute va s'éveiller au fur et à mesure de cette description. C'est que vous aurez tant à dire au sujet du monument, de la façade, de l'armoire, de la soupière et du milieu de table que vous serez infailliblement amené à vous demander: mais enfin si ce monument, cette façade, cette armoire *sont tout ça*; si cette soupière et ce milieu de table et ce lustre et cette applique *sont tout ce que je dis avec des mots*, mais alors ce monument ne peut convenir au but pour lequel il fut édifié, cette façade ne peut convenir à aucun monument, cette armoire n'est pas une armoire et rien de ce que j'ai trouvé beau jusqu'à présent n'est tel que cela devrait être! (Italics in original).

Wouter Davidts

Publieke mallen en monumenten

Over Jan De Cocks *Denkmal 9* en Henry Van de Veldes Universiteits- bibliotheek in Gent

Ga vóór een bepaald monument, een bepaalden gevel, een bepaald meubel, goudsmeedwerk of porceleinstuk, vóór een bepaald verlichtingstoestel staan en tracht nauwkeurig te vertellen, wat gij te zien krijgt. Ik beweer dat, zoo gij tot dan toe nooit getwijfeld hebt aan de Schoonheid van het onderwerp uwer beschrijving, deze twijfel MOET ontstaan naargelang uw beschrijving vordert. Want er zal over het monument, den gevel, de kast, de soepterrine en het tafelmiddelstuk zóóveel te zeggen zijn, dat gij u onfeilbaar zult gaan afvragen: maar enfin, als dit monument, die gevel, die kast *dat alles zijn* – ; als die soepterrine en dat tafelmiddelstuk en die lichter *alles zijn, wat ik met woorden zeg*, maar dan kan het monument niet deugen voor het doel waarvoor het opgericht werd, de gevel niet passen bij eenig gebouw; dan is die kast geen kast, en niets van alles wat ik tot dusver schoon heb gevonden, *is dan zooals het zou moeten zijn*.

Henry Van de Velde, *De Drievoudige Smaad aan de Schoonheid*, 1917–1918

In het essay 'La Triple Offense à la Beauté' uit 1917 verklaart de Belgische schilder, theoreticus, architect, graficus en meubelontwerper Henry Van de Velde (1863–1957) dat schoonheid een kwestie van weinig woorden is.¹ Een kunstvoorwerp dat een uitvoerige toelichting vergt, verdient naar zijn mening het etiket 'schoonheid' niet. Voor Van de Velde, een grondlegger van de art nouveau en algemeen beschouwd als een pionier van de moderne beweging in de architectuur, staat schoonheid gelijk aan discursieve spaarzaamheid. De pracht van een voorwerp moet zo 'uitgesproken' zijn dat ze 'voor zichzelf spreekt'. Van de Veldes begrip van *Vernunftgemäße Gestaltung* of *Schönheit* berust op de overtuiging dat schoonheid uitsluitend het product is van rationeel en functioneel ontwerp, een opvatting die parallel loopt met de beroemdste mantra van het modernisme, 'form follows function'. Een voorwerp kan enkel schoon zijn als het strikt gehoorzaamt aan de functie die het vervult, en de ontwerper vervolgens rigoureuus heeft afgezien van elke oppervlakkige vorm van decoratie. Het wekt niettemin verwondering dat Van de Velde de esthetische betekenis van een voorwerp gelijkstelt aan de behoefte aan weinig woorden, of helemaal geen; alsof er over goed ontworpen voorwerpen nooit 'veel te zeggen valt'. De vraag stelt zich immers hoe de esthetische betekenis van een voorwerp het best tot uitdrukking komt: via een objectieve beschrijving of veeleer via een kritische interpretatie. De eerste benadering suggereert – met Van de Velde – dat de schoonheid van een voorwerp objectief meetbaar is, terwijl de

Dit essay is een verkorte en bewerkte versie van 'Compelling Reticence. Denkmal 9 and the Ghent University Library', dat is verschenen in Jan De Cock en Wouter Davidts (red.), *Denkmal ISBN 9080842427*, Brussel 2006, p. 2-58. Ik dank Jan De Cock voor de toestemming het opnieuw te publiceren. Dank aan Lionel Devlieger en Dirk De Meyer voor hun kritisch commentaar bij de eerste versie van dit essay.

1

Henry Van de Velde, 'De Drievoudige Smaad aan de Schoonheid' (1917–1918), in *Leerstellingen. Op zoek naar een bestendige schoonheid*, Antwerpen [1931], p. 30.

As reticent as monuments may seem, they never speak for themselves, but always in the name of the public figure, the collective value or the historic event that they represent. Although they claim a commonly shared presence and a public legitimation, they always remain, as Bart Verschaffel has pointed out, civic battlegrounds, objects of contradiction and conflict.² Therefore one of the most significant features of a monument is that it elicits many words instead of few, that it succeeds in making people converse, dispute and disagree, regardless of any kind of verbal 'efficiency'.

Jan De Cock, *Denkmal 9*

From January to March 2004, the Belgian artist Jan De Cock installed a large sculpture in the central reading room of Ghent University's main library building, commonly regarded as a prime emblem of modern architecture in Belgium, designed by Henry Van De Velde and better known as the 'Boekentoren' or 'Tower of Books' (1933-1942).³ Like all of his works, De Cock entitled the sculpture *Denkmal*, playing upon the German word for monument and the grouping of the Dutch words think (*denk*) and mould (*mal*). Additionally, each of De Cock's 'monuments' bears a signature number that correlates with the street address of their location. De Cock's sculptures inscribe themselves in a conceited manner in the spaces they occupy. They 'remould' the space, serving as elaborate devices to experience the surrounding context in a different manner, on an intellectual as well as a physical level. The sculpture in the Ghent University Library, entitled *Denkmal 9* after the address Rozier 9, entirely occupied the imposing reading room, neatly wrapping every reading table and bookshelf in an elaborate sculptural skin of green fibreboard and plywood plates. At both sides of the entrance, the work detached itself from the furniture and was built into two spatial, pavilion-like structures. The combination of plasticity and subtle linearity delicately referred to the formal vocabulary of Van de Velde's design. Modernist simplicity and classicist monumentality converge in the 'Boekentoren', a building that is both spacious and solemn.

In its total seizure of the space, *Denkmal 9* wilfully revived a particular episode and aspect of the building's history. In his memoirs, entitled *Geschiede Meines Lebens*, Van de Velde labelled the construction process of the Ghent University Library as a true agony, a project that almost brought his office to ruin.⁴ Van de Velde received the commission – his first official one in Belgium – at the age of 70, after a long and acclaimed international career. The site was a run-down working-class area – De Vreese Werkmanskwartier or *Cité Ouvrière* – on top of a small hill in the city centre, the Blandijnberg. The building complex had to comprise not only the Central University Library, but also the Institute of Art History. The planned Faculty of Veterinary Medicine was never built. After Hamburg, it was the second library tower in Europe, and a revolutionary concept in technical and constructional terms. Van de Velde intended it to become a landmark, an icon for the university, a symbol of science, wisdom and knowledge. He designed the building down to the tiniest detail: the black steel window frames, the floor patterns, the doorknobs, the heating elements and the furniture. The harsh economic situation during the Second World War, however, slowed down the building process and prevented the project from being completed in its totality. Only a small part of the furniture was realised and Van de Velde was forced to alter some finishing materials – causing the nowadays almost inconceivable move

2

Bart Verschaffel, 'Monumenten, resten, herinneringen', in: *Figuren/Essays* (Mechelen, 1995), 121-127. For a discussion of the contemporary significance of the monument within the 'expanded field' of contemporary art, I refer to: Sjoukje Van der Meulen, 'Monuments in the Expanded Field', in Max Bruinsma (ed), *Stiff: Hans Van Houwelingen vs. Public Art* (Amsterdam, jaartal), 112-146.

3

Jan De Cock did not receive a commission or invitation, but made the sovereign decision to install a work in this specific Van de Velde building. He managed to convince the university authorities to give their permission, and subsequently took up the space for three months. When the artist graduated from the Ghent Academy of Fine Arts in 1998, he set up an exhibition with some of his fellow students in the Ghent University Library. He installed the work *The Industry of Human Happiness* in the *belvédère* on top of the tower. Due to his personal dissatisfaction over his 'contest' with Henry Van de Velde, he decided a few years later to install a new piece in the building, but now on his own initiative and with funding that he raised himself. The inauguration of *Denkmal 9* on January 23, 2004 was paired with the launch of his first artist book *Jan De Cock. Denkmal ISBN 9080842419* (Brussels, 2005).

4

Henry Van de Velde, *Geschiede Meines Lebens* (München, 1962), 439: 'Das jammervolle System der tropfenweiser Subventionen, die, kaum bewilligt, von der Maschinerie der Bürokratie noch gekürzt werden, machte den Bau der 1936 begonnen Bibliothek der Universität Gent zu einem wahren leidensweg.' Van de Velde also recalls however, with a certain pride, that Herbert Hoover, former president of the United States, when asked what he remembered most of his trip through Belgium, immediately answered: '[O]f course, the tower of the Library in Ghent.' For a detailed account of the building history and construction process of the Ghent University Library, see A. Van den Brande, F. Van Tyghem & N. Poullain (eds), *Een Toren voor Boeken, 1935-1985: Henry van de Velde en de Bouw van de Universiteitsbibliotheek en het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde te Gent* (Ghent, 1985).

tweede precies het omgekeerd impliceert, namelijk dat schoonheid in de tijd fluctueert. Er wordt voortdurend over 'genegotieerd', en dus onophoudelijk over 'gediscussieerd'. Daarbij komt dat als er één type kunstobject is waarvoor dit idee van 'onderhandeling' dubbel geldt, het een van de objecten is die volgens Van de Velde, verrassenderwijs, ontoegankelijk zijn voor discursieve behandeling, te weten het monument. Hoe stilzwijgend een monument ook mag lijken, het spreekt nooit voor zichzelf, maar altijd in naam van de publieke figuur, de collectieve waarde of de historische gebeurtenis die het memoreert. Monumenten maken weliswaar aanspraak op de status van gemeenschappelijk bezit en een publieke rechtvaardiging, ze blijven altijd, zoals Bart Verschaffel heeft opgemerkt, maatschappelijke strijdperken, voorwerpen van tegenspraak en conflict.² Een van de meest cruciale kenmerken van een monument is nu eenmaal dat het juist veel woorden losmaakt in plaats van weinig, dat het erin slaagt mensen aan het praten te krijgen, debat en onenigheid op te roepen, los van elke vorm van 'verbale doeltreffendheid'.

Jan de Cock, *Denkmal 9*

Van januari tot maart 2004 installeerde de Belgische kunstenaar Jan de Cock een grootschalige sculptuur in de centrale leeszaal van het hoofdgebouw van de Gentse Universiteitsbibliotheek, beter bekend als de 'Boekentoren'. Het gebouw, ontworpen door Henry Van de Velde, wordt algemeen beschouwd als een icoon van de moderne architectuur in België (1933–1942).³ Net als al zijn andere werken gaf Jan de Cock de installatie de naam *Denkmal* mee, zinspelend op het Duitse woord voor 'monument', dat ook een samenvoeging is van de Nederlandse woorden 'denk' en 'mal'. Aan de naam *Denkmal* voegt De Cock stevast het nummer toe dat correspondeert met het adres waar het zich bevindt; in dit geval het adres Rozier 9. De Cocks sculpturen nemen op een nadrukkelijke manier bezit van de ruimten die ze innemen. Ze verpakken de ruimte in een nieuwe 'mal', een ingenieuze encenering die een nieuwe beleving van de omgeving mogelijk maakt, zowel op fysiek als op intellectueel niveau. In de Gentse Universiteitsbibliotheek nam de *Denkmal 9* de hele ruimte van de imposante leeszaal in: elke leestafel en boekenkast werd ingepakt in een strakke sculpturale huid van groene vezelplaat. Aan weerszijden van de entree maakte het werk zich los van het meubilair en verzelfstandigde het zich in twee paviljoenachtige elementen. De plasticiteit en het subtiele lijnenspel van het werk refereerden fijntjes aan het formele vocabulaire van Van de Veldes ontwerp. In de 'Boekentoren' komen modernistische eenvoud en classicistische monumentaliteit samen in een zowel ontvankelijk als plechtstatig gebouw.

Met de totale bezetting van de ruimte deed *Denkmal 9* onwillekeurig een bepaalde periode en dimensie van de geschiedenis van het gebouw herleven. In zijn memoires, getiteld *Geschichte meines Lebens*, betitelt Van de Velde zelf het bouwproces van de Gentse Universiteitsbibliotheek als een ware lijdensweg en een opdracht die zijn bureau bijna ruïneerde.⁴ Van de Velde kreeg de opdracht – zijn eerste officiële in België – op 70-jarige leeftijd en na een lange en roemrijke internationale carrière. De locatie was een vervallen arbeidersbuurt – het De Vreese Werkmanskwartier of de *Cité Ouvrière* – op een heuvel in het stadscentrum, de Blandijnberg. Naast de Universiteitsbibliotheek moest het gebouwencomplex ook het Instituut voor Kunstgeschiedenis huisvesten. De geplande faculteit Dierkunde is nooit

2

Bart Verschaffel, 'Monumenten, resten, herinneringen', in: *Figuren/Essays (Vlees en Beton)* Mechelen 1995, p. 121-127. Voor een bespreking van het hedendaags belang van het monument binnen het 'bredere veld' van de hedendaagse kunst, verwijst ik graag naar: Sjoukje Van der Meulen, 'Monuments in the Expanded Field', in: Max Bruinsma (red.), *Stiff: Hans Van Houwelingen vs. Public Art*, Artimo, Amsterdam 2004, p. 112-146.

3

Jan De Cock installeerde zijn werk in dit gebouw van Van de Velde niet op uitnodiging of in opdracht, maar op eigen gezag. Hij wist het universiteitsbestuur te overreden toestemming te geven tot de installatie en nam de ruimte vervolgens drie maanden lang in beslag. Toen de kunstenaar in 1998 afstudeerde aan de Gentse kunstacademie hield hij met enkele medestudenten een tentoonstelling in de bibliotheek van de Universiteit Gent. Bij die gelegenheid installeerde hij het werk *The Industry of Human Happiness* in de belvédère boven op de toren. Het was uit onvrede met deze eerste 'confrontatie' met Henry Van de Velde dat hij enkele jaren later besloot een nieuw werk in het gebouw te installeren, ditmaal op eigen initiatief en met eigen financiering. Bij gelegenheid van de opening van *Denkmal 9* op 23 januari 2004 werd ook zijn eerste kunstenaarsboek gelanceerd: *Jan De Cock. Denkmal ISBN 9080842419*.

4

Henry Van de Velde, *Geschichte Meines Lebens*, München 1962, p. 439: 'Das jammervolle System der tropfenweise Subventionen, die, kaum bewilligt, von der Maschinerie der Bürokratie noch gekürzt werden, machte den Bau der 1936 begonnen Bibliothek der Universität Gent zu einem wahren Leidensweg.' Van de Velde vermeldt echter ook met een zekere trots dat Herbert Hoover, voormalig president van de Verenigde Staten, toen hem werd gevraagd wat hem het best was bijgebleven van zijn bezoek aan België, direct zei: 'De boekentoren in Gent, natuurlijk.' Voor een gedetailleerd overzicht van de bouwgeschiedenis en het bouwproces zie A. Van den Brande, F. Van Tyghem en N. Poulain (red.), *Een Toren voor Boeken, 1935–1985: Henry van de Velde en de Bouw van de Universiteitsbibliotheek en het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, Gent 1985.

from rubber to marble floor covering, since all rubber was claimed for the tires of war vehicles. Moreover, only a fraction of the artworks that Van de Velde had commissioned were actually accomplished. The eminent Flemish artists Constant Permeke, Frits Van den Berghe and Gust De Smet were commissioned to paint murals depicting an allegorical synthesis of Flanders on the three blank walls of the central reading room, but these were never carried out. Neither was the sculptural nameplate by graphic designer Jozef Léonard – leaving the library without an inscription to this day. Only a sculpture of a kneeling, rune-reading woman (1948) by Karel Aubroeck in the centre court, and a frieze with an allegorical representation of Sculpture, Architecture, Visual Arts and Art History (1950) by Jozef Cantré on the façade of the Institute of Art History, were actually installed. The *Gesamtkunstwerk* that Van de Velde had envisioned was ultimately never accomplished, a fact that the architect justifiably deplored until the end of his life.

This remarkable historical context sheds a particular light on De Cock's intervention of 2004. His *Denkmal 9* not only commemorated a particular historical feature of the building, but also concretely engaged with it. It filled the artistic gap or partial incompleteness that had marked the design ever since its inauguration. Moreover, at the time of *Denkmal 9*'s residence in the Ghent University Library, the institution was plagued by public controversy about the dreadful state of the building.⁵ Many deplored the fact that this seminal 'monument' of Belgian architectural history had not received the conservational care that it deserved.⁶ While this temporal concurrence was initially coincidental, it turned out to be highly significant in the end. By inscribing itself willfully in such a troubled site, the sculpture raised many issues. Acting as a 'monument within a monument', *Denkmal 9* didn't merely confirm the historical and architectural significance of Van de Velde's library, but – by doubling its own public nature as an artwork with that of the library as an institution – put the building and its past up for discussion. It held up the mirror of history to the debates about the future restoration and renovation of the building, by touching upon crucial aspects of the building's history, and revealing how these still resonate today. *Denkmal 9* engaged in a profound dialogue with the institution, the building, its architecture, and last but not least, with its original architect or 'designer' – all mediated by an obstinately 'beautiful' appearance.

Tradition and Modernity

Although Van de Velde is often depicted – by Siegfried Giedion, among others – as the 'evangelist of Art Nouveau', his artistic and intellectual achievements are much greater than simply his engagement with the movement.⁷ Van de Velde was not only a versatile designer and a gifted teacher, but a fierce theorist as well; he was no less than 'a man with a mission'.⁸ In the revelatory essay *Henry Van de Velde, de onbekende* of 1963, the vigilant Belgian post-war design critic k.-n. Elnó pleads for a more distinguished approach to 'the case' of Van de Velde, from both critics and admirers. After arguing that the belief that 'Henry van de Velde must [be] considered the pioneer and epitome of twentieth century design' is 'a myth that contains more truth than the most accurate legal document', Elnó asserts that one must admit that his realisations often fail to convince.⁹ Elnó blames this on the 'unusual combination of strenuous pioneering work during the incubation period of modernism and the obliged materialisation of his original statements and prophecies'.¹⁰ Like many of his contemporaries, Van de Velde's life

5

A preliminary study of the restoration of the building in 2003, made under the authority of André Singer of *Project2*, a private real estate company, advanced the conclusion that the building was in a deplorable state, see: *De Centrale Bibliotheek en het voormalig Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Universiteit Gent, Architect Henry Van de Velde, preliminaire studie* (Antwerpen, 27 November 2003). <http://www.lib.ugent.be/execl/fulltxt/RestaurationProject.pdf>

6

Since 1992, the Ghent University Library is included in the Belgian list of 'protected national monuments and historical buildings'.

7

Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition* (4th edition, Cambridge, Mass., 1962), 296.

8

Steven Jacobs, *Henry van de Velde: Wonen als kunstwerk. Een woonplaats voor Kunst* (Leuven, 2005), 49.

9

k.-n. Elnó, 'Henry Van de Velde, De Onbekende', in: *Ruimte en Beelding: Beschouwingen over architectuur, plastische kunsten, fotografie en typografie* (Hasselt, 1965), 68; 72: 'Dat Henry van de Velde als dé pionier en exponent van de twintigste eeuwse vormgeving dient beschouwd, is een myte waarin meer geloofwaardigheid steekt dan in de nauwkeurigste notariële akte'; 'Van de Velde is een be-gaafd, misschien een veelzijdig maar stellig geen groot ontwerper geweest. Het plan van zijn Werkbundtheater te Keulen (1914), ten dele ook het Kröller-Müller-Museum op de Hoge Veluwe, enkele meubelen, vooral rietzetels, textieldessins en tafelcouverts, en vooral typografische vignetten en sieraden zullen wel blijven getuigen voor zijn talent; heel veel ander werk, inzonderheid architectonisch, houdt geen stand.'

10

Ibid., 77: 'Kan het verschijnsel worden uitgelegd uit wat men zou kunnen noemen: zijn 'geval', dat ongewone samenspel van afmattend pionierschap tijdens de incubatieperiode van het modernisme en van obligate materialisering van zijn oorspronkelijke beweringen en profetieën?'

gebouwd. Deze tweede bibliotheektoeren in Europa na Hamburg, was in technisch en bouwkundig opzicht een revolutionair concept. Van de Velde wilde dat het een bakken zou worden, een icoon voor de universiteit, een symbool van wetenschap, wijsheid en kennis. Hij ontwierp het gebouw tot in het laatste detail: de zwarte stalen raamkozijnen, de vloerpatronen, de deurknoppen, de verwarmingsradiatoren en het meubilair. Het bouwproces werd echter vertraagd door de barre economische situatie gedurende de Tweede Wereldoorlog, waardoor het ontwerp nooit in zijn totaliteit is gerealiseerd. Slechts een klein deel van het meubilair werd gerealiseerd en Van de Velde zag zich gedwongen voor de afwerking andere materialen te kiezen; zo moest hij – wat tegenwoordig zo goed als ondenkbaar is – de rubberen vloerbekleding vervangen door marmer, omdat alle rubber nodig was voor de banden van oorlogsvoertuigen. Van de kunstwerken die Van de Velde had voorzien, werd slechts een fractie daadwerkelijk uitgevoerd. De allegorische synthese van Vlaanderen die de vooraanstaande Vlaamse kunstenaars Constant Permeke, Frits van den Berghe en Gust de Smet zouden schilderen op de drie blinde muren van de centrale leeszaal, werden nooit gerealiseerd. Hetzelfde geldt voor het sculpturale naambord van grafisch ontwerper Jozef Léonard; tot op vandaag moet de bibliotheek het stellen zonder een naambord. Enkel in de binnentuin kwam er een sculptuur, de *Runenleesster* (1948) van Karel Aubroek, en op de gevel van het Instituut voor Kunstgeschiedenis werd een fries met de allegorische voorstelling ‘Sculptuur, Architectuur, Beeldende Kunsten en Kunstgeschiedenis’ bevestigd. Tot op het eind van zijn leven heeft Van de Velde het betreurd dat het gesamtwerk dat hem voor ogen stond nooit is verwezenlijkt.

Deze opmerkelijke historische context werpt een bijzonder licht op de sculpturale ingreep van De Cock in 2004. *Denkmal 9* herdacht niet enkel de specifieke historische dimensie van het gebouw, maar ging er ook concreet mee in dialoog. Het werk vulde als het ware de artistieke leemte, of de gedeeltelijke onvoltooidheid die het ontwerp vanaf zijn inwijding had gemarkeerd. Daarbij kwam dat de universiteit van Gent in de tijd dat *Denkmal 9* de bibliotheek innam, werd geplaagd door een publieke controverse over de deplorabele staat van het gebouw.⁵ Velen beklagden zich erover dat het dit invloedrijke ‘monument’ van de Belgische architectuurgeschiedenis niet de zorg had gekregen die het verdiende.⁶ Hoewel deze controverse zich volkomen toevallig in dezelfde periode als de tentoonstelling voordeed, bleek de gelijktijdigheid uiteindelijk veelbetekend. Bewust ingebracht in zo’n ‘gecontesteerde’ locatie riep de sculptuur vele vragen op. Als ‘monument binnen een monument’ bevestigde *Denkmal 9* niet alleen het historisch en architectonisch belang van Van de Veldes bibliotheek. Het publieke karakter van het kunstwerk verdubbelde tegelijk het openbare karakter van de bibliotheek als instelling en stelde zo het gebouw en zijn verleden ter discussie. Het hield de debatten over de toekomstige restauratie en renovatie de spiegel van de geschiedenis voor; het raketde cruciale aspecten van het bouwproces op en toonde aan hoe die vandaag nog steeds resoneren. *Denkmal 9* ging een diepgaande dialoog aan met de instelling, het gebouw, zijn architectuur en, *last but not least*, met zijn oorspronkelijke architect of ‘ontwerper’ – en dat alles bemiddeld door een hardnekkige ‘schone verschijning’.

5

Dat het gebouw in deplorabele staat verkeerde, was de conclusie van een voorbereidend onderzoek voor de restauratie dat in 2003 was verricht onder verantwoordelijkheid van André Singer van *Project2*, een particuliere vastgoedmaatschappij. Zie: *De Centrale Bibliotheek en het voormalig Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Universiteit Gent, Architect Henry Van de Velde, preliminaire studie*, *Project2*, Antwerpen, 27 november 2003. <http://www.lib.ugent.be/executecl/fulltxt/RestauratieProject.pdf>

6

De Gentse universiteitsbibliotheek staat sinds 1992 op de Belgische lijst van ‘beschermde nationale monumenten en historische gebouwen’.

and work is marked by a relentless artistic and above all humanist drive to align himself with the contemporary condition, an endeavour that inevitably results in a highly diverse and even miscellaneous series of both discursive and material answers or, as it were, words and artefacts. Throughout his whole career, however, Van de Velde never gave up his belief in the possible reformation of society through the all-inclusive design of the environment, the creation of an aesthetic continuity between all things, between the design of the city and the teaspoon – a credence he put into practice by trading painting for a more ‘socially useful’ art. For Van de Velde, art never lost its moral dimension: beautiful forms would bring about better people. Ugliness, he believed, not only corrupts the eyes, but the heart and the spirit as well.¹¹ Industrial capitalism, and its predilection for profit instead of the well-being of the workman, had deprived man of his contact with Beauty.

Van de Velde’s artistic agenda stemmed from a double preoccupation. While on the one hand he rejected nineteenth-century bourgeois historicism in art and architecture, on the other he attempted to come to terms with the pernicious effects of industrialisation. The radically utopian aesthetic of the *Gesamtkunstwerk* – as it was initially formulated by William Morris and John Ruskin of the English Arts and Crafts Movement, and later developed as a project by such avant-garde movements as De Stijl and the early Bauhaus – was a compensatory reaction to the general fragmentation of existence caused by the dynamic of industrial revolution, and its triumph of specialisation, division of labour, and standardisation. Yet Van de Velde also overtly distanced himself from the religious moralising of Ruskin, the plea by Morris for social egalitarianism within the production process, and most of all from both men’s attempts to anchor the present in a medieval framework. In ‘La Triple Offense à la Beauté’, Van de Velde labels their return to the medieval system of guilds and craftsmanship as ‘anachronistic’, since it is based upon a barren notion of tradition: ‘tradition is sterile if it is not fed by new elements and the cold that radiates towards us from everything we revive and imitate, must warn us of the fatal advent of death.’¹² In contrast to Ruskin and Morris, Van de Velde reveals his fascination for industry and the machine. At the end of the essay, he praises the work of the engineer and the machine-constructor as true examples of the idiom of rational design: ‘nothing [is] ugly in the domain of the engineer’s constructions, of machines and the thousands of appliances that fulfil needs [which are] no less important than those satisfied by architecture and industrial art.’¹³

In his seminal *Pioneers of Modern Design*, Nikolaus Pevsner ranks Van de Velde among ‘the first architects to admire the machine, and to understand its essential character and its consequences in the relation of architecture and design to ornamentation’.¹⁴ But Van de Velde’s leadership in this regard remains dubious. Despite his lyrical appraisals of the machine as the stimulus to the achievement of a new beauty, and his enthusiastic embrace of the possibilities of industrial progress – long before the apologetic statements of the futurists – Van de Velde never totally identified with modernity in all its facets. Like Frank Lloyd Wright – another on Pevsner’s list of early champions of the machine-aesthetic – he continued in his longing for an ever disappearing nature. As a former landscape painter, Van de Velde belonged to an anti-urban intellectual tradition that coupled beauty and nature with physical and moral health, and posed an alternative for the degrading living conditions and moral decline of the city. Although Van de Velde profiled

11

Henry Van de Velde, *Déblaiement d’art* (1894) (Brussels, 1979).

12

Van de Velde, op. cit. (note 1), 26: ‘la tradition est stérile dès qu’elle n’est pas alimentée par de nouveaux éléments et le froid, que dégageant tous les recommencements et toutes les imitations devrait nous prévenir de l’approche fatale de la mort.’

13

Van de Velde, op. cit. (note 1), 39: ‘Non seulement rien n’est laid dans ce domaine des constructions de l’ingénieur, des machines et des mille des choses usuelles satisfaisant des besoins qui ne sont pas moins importants que ceux que satisfont l’architecture et les arts industriels!’

14

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (4th edition, with an introduction by Richard Weston, New Haven and London, 2005), 19.

Traditie en moderniteit

Hoewel Van de Velde vaak wordt afgeschilderd als de 'evangelist van de art nouveau', onder anderen door Sigfried Giedion, gaat zijn artistieke en intellectuele verdienste veel verder dan zijn engagement met die beweging.⁷ Van de Velde was niet alleen een veelzijdig ontwerper en een begenadigd leermeester, hij was ook een overtuigend theoreticus, niets minder dan een 'man met een missie'.⁸ In het onthullend essay, 'Henry Van de Velde, de Onbekende' uit 1963 pleit de scherpzinnige Belgische naoorlogse designcriticus k.-n. Elno dan ook voor een meer genuanceerde benadering van 'het geval' Van de Velde, door zowel critici als bewonderaars. Hij stelt eerst: 'Dat Henry Van de Velde als dé pionier en exponent van de twintigste-eeuwse vormgeving dient beschouwd, is een mythe waarin meer geloofwaardigheid steekt dan in de nauwkeurigste notariële akte', maar hij vervolgt met de opmerking dat veel van zijn gerealiseerde werk niet overtuigt.⁹ Elno wijt dit aan 'dat ongewone samenspel van afmattend pionierschap tijdens de incubatieperiode van het modernisme en van obligate materialisering van zijn oorspronkelijke beweringen en profetieën'.¹⁰

Van de Veldes leven en werk werd, zoals dat van veel van zijn tijdgenoten, overheerst door een niet-aflatende artistieke en bovenal humanistische drang zich te verzoenen met de eigentijdse conditie, een streven dat onvermijdelijk heeft geresulteerd in een hoogst diverse en zelfs uiteenlopende reeks discursieve én materiële antwoorden, oftewel woorden en artefacten. Van de Velde heeft echter gedurende zijn hele carrière nooit zijn geloof verloren in een hervorming van de maatschappij via het allesomvattend ontwerp van de omgeving, de schepping van een artistieke continuïteit tussen alle dingen, tussen het ontwerp van de stad en dat van een theelepel – een geloof dat hij in de praktijk bracht door de schilderkunst te verruilen voor de meer 'maatschappelijk nuttige' kunst van de architectuur. Kunst verloor voor Van de Velde nooit haar ethische dimensie: mooie vormen zouden betere mensen voortbrengen. Lelijkheid, zo geloofde hij, corrumpeert niet alleen de ogen, maar ook het hart en de geest.¹¹ Het industriële kapitalisme had, door het winststreven voorrang te geven boven het welzijn van de werkman, de mens beroofd van zijn contact met Schoonheid.

Van de Veldes artistieke bekommernissen kennen een dubbele inzet. Hoewel hij aan de ene kant een weerzin had tegen het negentiende-eeuwse burgerlijke historicisme in kunst en architectuur, zocht hij aan de andere kant een houding tegenover de verderfelijke effecten van de industrialisering. De radicaal utopische esthetiek van het gesamtkunstwerk – in eerste instantie geformuleerd door William Morris en John Ruskin van de Engelse Arts and Crafts-beweging en later als project ontwikkeld door avant-gardebewegingen als De Stijl en het vroege Bauhaus – omvatte een poging een antwoord te bieden op de algehele fragmentatie van het bestaan ten gevolge van de dynamiek van de industriële revolutie en haar triomf van specialisatie, arbeidsdeling en standaardisering. Maar tegelijk zette Van de Velde zich openlijk af tegen het religieuze moralisme van Ruskin en het pleidooi van Morris voor sociaal egalitarisme in het productieproces, en het scherpst nog tegen de pogingen van beide om het heden te verankeren in een middeleeuws kader. In 'La Triple Offense à la Beauté' brandmerkt Van de Velde hun terugkeer naar het middeleeuwse systeem van gilden en ambachten als 'anachronistisch', aangezien ze is gebaseerd op een onvruchtbare opvatting van traditie: 'Maar de

7

Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The growth of a new tradition* (4de editie), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1962, p. 296.

8

Steven Jacobs, *Henry Van de Velde: Wonen als kunstwerk. Een woonplaats voor Kunst*, Van Halewyck, Leuven 2005, p. 49.

9

k.-n. Elno, 'Henry Van de Velde, De Onbekende', in: *Ruimte en Beelding: Beschouwingen over architectuur, plastische kunsten, fotografie en typografie*, Hasselt 1965, p. 68; 72: 'Van de Velde is een begaafd, misschien een veelzijdig maar stellig geen groot ontwerper geweest. Het plan van zijn Werkbundtheater te Keulen (1914), ten dele ook het Kröller-Müller Museum op de Hoge Veluwe, enkele meubelen, vooral rietzetels, textiel-dessins en tafelcouverts, en vooral typografische vignettes en sieraden zullen wel blijven getuigen voor zijn talent; heel veel ander werk, inzonderheid architectonisch, houdt geen stand.'

10

ibidem, p. 77.

11

Henry Van de Velde, *Déblaiement d'art* (1894), Archives d'architecture moderne, Brussel 1979.

himself as a radically modern man, he was never truly reconciled with one of modernity's most profound and characteristic manifestations: the metropolis. Paradigmatic urban programmes such as the theatre, the museum and the library make up only a small part of Van de Velde's (mostly late) oeuvre, while the need for decent social housing for the *citoyen* – a question that preoccupied the majority of his modernist contemporaries – never really drew his attention. It is the domestic program that lies at the crux of Van de Velde's aesthetic and humanist mission.¹⁵ Both his social utopianism – to produce a better world through design – and his worship of new technologies – the advent of the machine-age – were fundamentally 'interiorised'. In the end, Van de Velde saw that the best place to grant people a more rewarding life through beautifully designed objects was the interior of the individual house. Van de Velde earned his early fame with exquisite private-utopias, houses that – as Adolf Loos' sardonic fairytale *Von Einem armen reichen Mann* (1900) so brilliantly evoked – protected their inhabitants from the brutal forces of modernity by means of a total aestheticisation of the interior.¹⁶ The line, undeniably Van de Velde's most central and powerful aesthetic stratagem, did not act as a decorative imperative, but as a moral device to overcome the negativity of the metropolis.¹⁷ It attained its full capacity in the private house, as this was the most receptive to the personal taste and expression of the designer.

Tower of Books

The Ghent University Library occupies a rather intriguing and unique position within the oeuvre of Van de Velde. The building is often considered to be his *magnum opus*. In a recent homage to the building, however, the eminent Belgian architectural critic and historian Geert Bekaert sheds doubt on the conviction that the building is a 'unique historical monument'.¹⁸ When it was finished, there was never a broad consensus on its beauty. Many even considered it a blunder. As noted above, the construction process was faced with such obstacles that the building – at least in Van de Velde's eyes – never attained its envisioned shape and state. The building, dating from Van de Velde's late and second Belgian period, nevertheless embodies some of the crucial adjustments to his thinking and formal vocabulary at the end of his life. It radicalised Van de Velde's dialogue with modern times and surpassed his early conception of beauty.¹⁹ While he chose a radically modernist paradigm for the tower, it was also the first project in which he formalised his pursuit of beauty with the brutal choice of bare concrete. The building was constructed using rising formwork, an advanced technique that had previously been used almost exclusively in industrial buildings. He exchanged the brown bricks that were ubiquitous in his projects at the time with the raw appearance of bare concrete, exchanging a scenographic disposition for a radical tectonic manifestation, on both an ontological and representational level: the building resolutely showed the substance and material traces of its industrial production. Modernity was no longer veiled behind a sensual coat, but allowed to 'rear up its ugly head' – in both interior and exterior. Hence the early *Art Nouveau* notion of *Gesamtkunstwerk* no longer applies either – regardless of the fact that the design was never realised in its 'totality'. The building no longer repudiates the urban metropolis by an overwhelming and protective interior, but identifies radically with the public nature of the institution it houses. Bekaert rightfully points out the urban disposition of the building, when he

15

For this argument, I am highly indebted to Steven Jacobs' brilliant analysis of the domestic programme in Henry Van de Velde's oeuvre. See: Jacobs, op. cit. (note 8). Van de Velde designed no less than four dwellings for himself and his family: *Bloemenwerf* in Ukkel (1895), *Hohe Papeln* in Weimar (1907), *De Tent* in Wassenaar (1920) and *La nouvelle maison* in Teruren (1927). Jacobs demonstrates how these houses not only represent the different periods in his stylistic development, but allow insight into Van de Velde's life, thoughts and formal vocabulary.

16

Adolf Loos, 'Poor Little Rich Man' (1900), in *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900* (Cambridge, Mass., 1982), 125-127. In this fairytale, published in 1900 in *Neues Wiener Tagblatt*, Loos depicts the fate of a wealthy business man who commissions a 'famous architect' to redesign his house and '[b]ring Art into it, in 'each and every thing'. The 'poor little rich man' is not only forced to wear the slippers in the specific rooms that they are assigned to, he is no longer allowed to bring anything into the house if it is not designed by the architect, who furiously asks him: '[d]id I not design everything for you? Did I not consider everything? You don't need anything more. You are complete! While Loos does not name the anonymous tyrant of his parable – it could be Joseph Maria Olbrich of the *Wiener Sezession*, just as much as it could be Van de Velde – he reassures the reader in his short 1919 statement *An Den Ulk* (in: *Trotzdem 1900-1930* (Vienna, 1982), 89) that 'the time will come that the design of a prison cell by Professor Van de Velde will be regarded as a intensification of one's sentence'.

17

Dirk De Meyer, 'Henry Van de Velde', in Mil de Kooning (ed.), *Horta and After: 25 Masters of Modern Architecture in Belgium* (Ghent, 2001), 68.

18

Geert Bekaert, *Hommage Bibliotheek Universiteit Gent* (Ghent, 2004), 5.

19

De Meyer, op. cit. (note 17), 70.

traditie is onvruchtbaar, zoodra zij niet gevoed wordt met nieuwe elementen; en de koude, die ons tegenstraalt uit alles wat alleen herbeginnen en nabootsen is, zou ons moeten waarschuwen voor het fatale naken van den dood.¹² In tegenstelling tot Ruskin en Morris betoont Van de Velde zich gefascineerd door de industrie en de machine. Aan het eind van het essay prijst hij het werk van de ingenieur en de werktuigbouwkundige, de ware meesters van het idioom van rationeel ontwerp: 'Niet enkel is niets leelijk op dit domein der constructies van den ingenieur, van de machines en van de duizenden gebruiksvoorwerpen die behoeften voldoen, niet minder belangrijk dan deze welke door de architectuur en de nijverheidskunsten worden bevredigd (...)'.¹³

In het invloedrijke boek *Pioneers of Modern Design* rekent Nikolaus Pevsner Van de Velde terecht tot 'de eerste architecten die de machine bewonderden en het wezenlijke karakter ervan begrepen, en de consequenties die ze zou hebben voor de relatie tussen architectuur en design en ornamentatie'.¹⁴ Toch blijft Van de Veldes leidersrol in dit opzicht dubieus. Hoewel hij de machine in lyrische termen prees als stimulans van de schepping van een nieuwe schoonheid, en de kansen die de industriële vooruitgang bood enthousiast omarmde – lang voor de apologetische verklaringen van de futuristen – heeft Van de Velde zich nooit met de moderniteit in al haar facetten geïdentificeerd. Net als Frank Lloyd Wright – die ook op Pevsners lijstje van vroege pleitbezorgers van de machine-esthetiek prijkt – bleef hij verlangen naar een steeds verder verdwijnende natuur. Als voormalig landschapschilder maakte Van de Velde deel uit van een antistedelijke intellectuele traditie waarin schoonheid en natuur werden gekoppeld aan lichamelijke en geestelijke gezondheid, en gesteld tegenover de mensonwaardige leefomstandigheden en het ethisch verval van de stad. Van de Velde profileerde zichzelf als een radicaal modern mens, maar hij is er nooit in geslaagd zich te verzoenen met een van de meest wezenlijke en kenmerkende manifestaties van de moderniteit: de grootstad. Urbane programma's bij uitstek zoals het theater, het museum of de bibliotheek, vinden we maar weinig (en laat) in Van de Veldes oeuvre, terwijl de behoefte aan gedegen sociale huisvesting voor de *citoyen* – een vraagstuk dat het merendeel van zijn modernistische tijdgenoten bekommerde – hem nooit echt heeft geïnteresseerd. Het *private interieur* vormt de crux van Van de Veldes esthetische en humanistische missie.¹⁵ Zowel zijn maatschappelijk utopisme (een betere wereld bouwen via vormgeving) als zijn enthousiasme voor de nieuwe technologie (de opkomst van het machinetijdperk) waren in wezen 'verinnerlijkt'. Uiteindelijk realiseerde Van de Velde zich dat er slechts één plek was waar mensen een bevredigender leven geboden kon worden via mooi ontworpen voorwerpen: het interieur van het *eigen huis*. Van de Velde had zijn vroege roem te danken aan exquise privé-utopia's, woningen die – zoals Adolf Loos ze zo briljant verwoord heeft in zijn sardonische sprookje *Von einem armen reichen Mann* (1900) – hun inwoners bescherming boden tegen de brute krachten van de moderniteit door een totale esthetisering van het interieur.¹⁶ De lijn, zonder twijfel Van de Veldes centrale en meest krachtige esthetische strategie, diende niet als decoratieve norm, maar als een ethisch wapen tegen de negativiteit van de grootstad.¹⁷ Ze kwam ten volle tot recht in de private woning, aangezien die het meest ontvankelijk was voor de persoonlijke smaak en expressie van de ontwerper.

12

Van de Velde, op. cit. (noot 1), p. 23.

13

Van de Velde, op. cit. (noot 1), p. 35-36.

14

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (4de editie, met een inleiding door Richard Weston), New Haven/Londen 2005, p. 19.

15

Deze constatering is grotendeels gebaseerd op Steven Jacobs' briljante analyse van het huiselijke programma in Henry Van de Veldes oeuvre. Zie: Jacobs, *Henry van de Velde*. Van de Velde ontwierp niet minder dan vier woningen voor zichzelf en zijn familie: Bloemenwerf in Ukkel (1895), Hohe Papeln in Weimar (1907), De Tent in Wassenaar (1920) en La nouvelle maison in Tervuren (1927). Jacobs laat zien hoe deze woningen niet alleen representatief zijn voor de verschillende fasen in zijn stilistische ontwikkeling, maar ook inzicht geven in zijn leven, denken en vormentaal.

16

Adolf Loos, 'Poor Little Rich Man' (1900), in: *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, Cambridge, Mass. 1982, p. 125-127. In dit sprookje, dat in 1900 werd gepubliceerd in het *Neues Wiener Tageblatt*, beschrijft Loos het lot van een goede zakenman die een 'beroemd architect' opdracht geeft zijn huis te verbouwen en 'er Kunst in te brengen', 'in elk en ieder ding'. De 'arme kleine rijke man' wordt niet alleen gedwongen uitsluitend die pantoffels te dragen in die kamers waarvoor ze bestemd zijn, hij mag ook niets meer mee naar huis brengen dat niet door de architect is ontworpen. Loos noemt de anonieme tiran van zijn parabel niet bij naam, dus hij kan ook hebben bedoeld op Joseph Maria Olbrich van de Wiener Secession. Wel verzekert hij in zijn korte verklaring *An Den Ulk* uit 1919 (in *Trotzdem 1900-1930*, Georg Prachner, Wenen 1982, p. 89) de lezer dat 'de tijd zal komen dat een veroordeelde een cel ontworpen door professor Van de Velde zal beschouwen als een verzwaaring van zijn straf.'

17

Dirk De Meyer, 'Henry Van de Velde', in: Mil de Kooning (red.), *Horta and After: 25 Masters of Modern Architecture in Belgium*, vakgroep Gent 2001, p. 68.

lucidly observes that ‘the interior of the Ghent [University] Library no longer implies protection or enclosure, but the opening, the release, the creation of emptiness in a world that is too complete’.²⁰ The Ghent University Library however does not literally open itself to the city, but ‘interiorises’ a certain urbanity. After entering through a rather tiny entrance, readers encounter a series of interior spaces with a distinct urban quality, generously sized and bathing in daylight, ranging from the long hallways to the different reading rooms. The public desk at the left side of the entrance is fully glazed, opening up a part of the institution’s administration to the public. To the right, a large rectangular space is occupied by three long filing cabinets in black steel – acting as giant bibliographical machines. The central reading room is undeniably one of the most spectacular spaces in the building. It no longer resembles the classical study – a dark and dusty room, stuffed with books, heavy wooden furniture and desk lamps, but is conceived as one singular, open space. It measures about 465 square metres and receives an exuberant amount of daylight through large glass panels in the ceiling and a rhythmic series of window panes facing the interior courtyard. Van de Velde did not provide private *studiolos*, but organised the reading room through long bands of public study desks. Since its inauguration, large crowds of students haven’t stopped populating the space throughout the year, silently reading, doing library research or studying. Every semester this silent occupation culminates during the exam period, when students quietly line up at the tables to study their courses.

Reframing History

Given the particular status of the utopian ideology of the *Gesamtkunstwerk* in the Ghent University Library, and the distinctive position of the building within the overall oeuvre of Henry Van de Velde, it becomes apparent that Jan De Cock did more than deliver a belated total work of art, a post-factum rectification of the incomplete Van de Velde building. Despite its massive occurrence, *Denkmal 9* did not act like a *Fremdkörper* (or strange entity) in the reading room. It resided in the space as though it had always been there, with an almost self-evident presence – not disturbing the dozens of students that never stopped occupying the reading room, even when the work was being installed. It adjusted itself discreetly but emphatically to the architecture of Van de Velde’s library. Crucially, *Denkmal 9* did not cover the walls, but rather the furniture. It did not attach itself to those architectural parts of the reading room that were initially meant to bear the artistic intervention but still remained blank, but rather wrapped precisely those elements which were designed by Van de Velde, but never fully carried out. Even then, De Cock did not ‘redesign’ the existing furnishings, but enfolded them within a sculptural skin. For all of these reasons, the work was rather difficult to categorise. It covered all of the furniture in the room, but could not be read as mere decoration or a supplementary layer; it presented itself deliberately as a distinct sculpture, but occupied the whole space. The sculpture consciously related to the architectural scale of the space, but didn’t become architecture itself. The intricate constellation of frames, volumes and lattices of *Denkmal 9* inserted a sophisticated and massive mould in and around the space of the reading room, generating a certain ‘artistic’ emptiness within it – a space for the public to occupy. This resulting ‘vacancy’ was no longer void, but remnant, not the product of a lack but of a precise filling. As

20

Bekaert, op. cit. (note 18), 9.

omslag van *La Technique des Travaux*, 1948, met de Boekentoren, (1933-1942) van Henry Van de Velde / cover of *La Technique des Travaux*, 1948 ‘Tower of Books’, Henry van de Velde, 1933-1942,



Boekentoren

De universiteitsbibliotheek van Gent neemt in het oeuvre van Van de Velde een unieke en nogal intrigerende positie in, ook al wordt het gebouw vaak beschouwd als zijn *magnum opus*. In een recente hommage aan de Boekentoren betwijfelt de eminente Belgische architectuurcriticus en -historicus Geert Bekaert de opvatting dat het een 'uniek historisch monument' is.¹⁸ Bij voltooiing was er geen overeenstemming over schoonheid van het gebouw, en velen vonden het zelfs een blunder. Zoals hierboven vermeld, werd het bouwproces door zo veel obstakels gehinderd dat het gebouw, althans in de ogen van Van de Velde zelf, nooit de bedoelde vorm en staat heeft bereikt. Als product van Van de Veldes latere en tweede Belgische periode belichaamt het gebouw niettemin enkele wezenlijke amendementen die de architect tegen het eind van zijn leven in zijn denken en vormentaal doorvoerde. De Boekentoren radicaliseerde zijn dialoog met de moderne tijd en oversteeg zijn vroegere kijk op schoonheid.¹⁹ Terwijl hij in het ontwerp van de toren opteert voor een radicaal modernistisch paradigma, formaliseert hij er tevens voor het eerst zijn streven naar schoonheid met de rigoureuze keuze voor onbewerkt beton. De bruine bakstenen die zijn werk van die tijd kenmerken, worden vervangen door het harde uiterlijk van ruw beton. De toren is gebouwd met gebruikmaking van 'klimbekisting', een geavanceerde techniek die tot dan toe vrijwel uitsluitend was toegepast voor fabrieksgebouwen. Van de Velde ruilt in de Boekentoren een theatrale mise-en-scène in voor een radicale tektonische openheid op zowel ontologisch als representatief niveau: het gebouw laat radicaal de materiële substantie en de sporen van zijn industriële productie zien. De moderniteit wordt niet langer verborgen achter een sensueel jasje, maar toegestaan 'haar ware gezicht te tonen', in zowel interieur als exterieur. Daarom geldt evenmin de vroege art nouveau-notie van het gesamtkunstwerk, zelfs los van het feit dat het ontwerp nooit als 'geheel' is gerealiseerd. Het gebouw zet zich niet meer met een overweldigend en beschermend interieur af tegen de grootstad, maar identificeert zich radicaal met de urbane instelling die het huisvest. Bekaert wijst terecht op de stedelijke gerichtheid van het gebouw, wanneer hij scherpzinnig opmerkt dat 'het interieur van de Gentse [Universiteits]bibliotheek niet langer uitgaat van bescherming of omsluiting, maar van opening, vrijmaking, de schepping van leegte in een wereld die te compleet is'.²⁰ In feite opent de Gentse Universiteitsbibliotheek zich niet letterlijk naar de stad, maar het 'verinnerlijkt' een bepaalde stedelijkheid.

De bezoekers komen binnen door een vrij kleinschalige ingangspartij en betreden dan een serie binnenruimten die tastbaar urbaan aandoen. Zowel de lange gangen als de verschillende leeszalen zijn ruimbemeten en baden in het daglicht. De balie links van de entree is geheel beglaasd, zodat een deel van de administratie van de instelling publiek zichtbaar wordt. De grote rechthoekige ruimte aan de rechterzijde wordt ingenomen door drie rijen lange archiefkasten in zwart staal, die aandoen als reusachtige bibliografische machines. De centrale leeszaal is ontegenzeggelijk een van de meest spectaculaire ruimten in het gebouw. Ze presenteert zich niet langer als een klasieke studeerkamer – een donker, stoffig vertrek volgestouwd met boeken, zwaar houten meubilair en bureaulampen – maar is vormgegeven als één open ruimte. Ze meet ongeveer 465 m² en ontvangt een uitbundige hoeveelheid daglicht door grote glazen panelen in het dak en een ritmische serie vensters die uitzicht geven op de binnenhof.

18

Geert Bekaert, *Hommage Bibliotheek Universiteit Gent*, Gent 2004, p. 5.

19

De Meyer, op. cit. (noot 17), p. 70.

20

Bekaert, op. cit. (noot 18), p. 9.

such, the lingering space of the sculpture paradoxically engendered – on a metaphorical level at least – that which Adolf Loos defended so strongly in his well-known 1908 essay *Ornament and Crime* and its fulminations against Art Nouveau: *Spielraum* or ‘running room’, or that residual space that allows for critical reflection. *Denkmal 9* thus did not ‘complete’ the architectural project of Van De Velde, but ‘reframed’ it.

Denkmal 9 exposed the fact that any restoration enterprise is always about much more than simply restoring the building to its original state, since the latter, as Van de Velde’s building quite literally demonstrates, never truly exists. Furthermore, given the position and significance of the commission within Van de Velde’s oeuvre, *Denkmal 9* stressed the importance of an investment in *public* buildings, whether by designing, erecting, maintaining or renovating them, from a historical, present-day and future perspective. Since corporate and private capital have abrogated almost all of the last remnants of what was once experienced as public space, it has become ever more important to construct and maintain those public places and institutions that our society still possesses. The library, together with the museum, the theatre and the university, are some of the few remaining places where a society is not subjected to the self-confirming and conciliatory operations of a dominant culture, but is able to create a critical realm, a vital space to put itself and its issues up for discussion in full public view. These institutions are the prime spaces to host the reflection, negotiation and dissensus that any culture deserves, or, in other words, to provide it with *Spielraum*. Hence they deserve an architectural appearance or ‘mould’ that pays tribute to the tradition which they protect, collect and preserve, but which also equals the current socio-economic and cultural conditions in which they arise – the ‘terrible beauty’ of *our* modernity. Architecture is the medium par excellence for demarcating a specific space, differentiating a certain area within the ever increasing and nebular field of cultural production, and for defining and materializing the boundaries of the framework within which institutions can deploy their programme. Architecture can never participate in the debates these institutions instigate, neither anticipate their unpredictability, nor guarantee them a smooth progress. Architecture can only contribute to the specificity of the debates, by creating the conditions to ‘ground’ them, by providing them with concrete parameters. Finally, *Denkmal 9* underscored the architectural importance and significance of Van de Velde’s Ghent University Library, and thus the fact that it deserves to be preserved. Both elegant and massive, brutal and sensual, dynamic and weighty, rigid and playful, its tectonic and plastic structure still befits such a worthy institution as a library. It delivers, as Bekaert remarked, a radiant ‘embodiment of an intellectual and cultural treasure as embedded in a collection of books’.²¹ Ultimately, *Denkmal 9* involved a personal rendezvous with Henry Van de Velde, the building’s designer, revealing that the latter’s accomplishment was more than just a lucky shot, but the outcome of an elongated and laborious process on the one hand, and a rich personal and intellectual trajectory on the other. In an era where great emphasis is placed upon ‘innovative’ or ‘smart’ design, we might want to remember that any project – in art, architecture, or design – remains a profound intellectual enterprise. While it is never certain nor even very important whether such an endeavour will provide beautiful results, it is beyond doubt that it will elicit many words, someday.

21

Bekaert, op. cit. (note 18), 7.

Van de Velde plande geen private *studiolo's*, maar deelde de leeszaal in door middel van lange stroken publieke leestafels. Sinds de opening van de bibliotheek wordt de ruimte het hele jaar door bevolkt door grote aantallen studenten die in stilte lezen, literatuuronderzoek doen of studeren. Deze geruisloze bezetting culmineert elk semester gedurende de examenperiode, wanneer lange rijen blokkende studenten de tafels innemen.

Geschiedenis in een nieuw kader

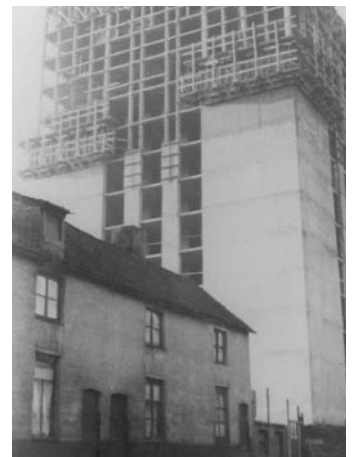
Gegeven de bijzondere status van de ideologie van het gesamt-kunstwerk in de Gentse Universiteitsbibliotheek en de uitzonderlijke positie van het gebouw in het hele oeuvre van Henry Van de Velde wordt duidelijk dat Jan de Cock's interventie meer omvatte dan een totaalkunstwerk *post facto*, of een completering van het onvoltooide ontwerp van Van de Velde. Ondanks de massieve verschijning deed *Denkmal 9* niet aan als een fremdkörper in de leeszaal. Het zetelde met een bijna vanzelfsprekende aanwezigheid in de ruimte, alsof het er altijd was geweest. De tientallen studenten bleven zelfs gewoon doorwerken terwijl de sculptuur werd geïnstalleerd. *Denkmal 9* nestelde zich discreet maar toch nadrukkelijk in de architectuur van Van de Veldes bibliotheek. Cruciaal was dat het werk niet de wanden bedekte, maar het meubilair: het hechtte zich niet aan die delen van de leeszaalarchitectuur die aanvankelijk waren bedoeld als de dragers van kunstwerken maar leeg waren gebleven, en verpakte precies die elementen die wel door Van de Velde werden ontworpen maar nooit geheel voltooid. Meer nog, De Cock 'verbouwde' het bestaande meubilair niet maar wikkelde er een sculpturale huid omheen. Om al deze redenen viel het werk moeilijk te categoriseren. Het bedekte al het meubilair in de ruimte maar was niet te interpreteren als louter versiering of toegevoegde laag; het presenteerde zichzelf nadrukkelijk als een zelfstandige sculptuur, doch bedekte de totale ruimte; het verhiel zich bewust tot de schaal van de architectuur, maar werd zelf geen architectuur. Met de ingewikkelde constellatie van kaders, volumes en vlakken nestelde *Denkmal 9* zich als een delicate en tegelijk massieve mal in en rond de ruimte van de leeszaal en wekte er een bepaalde artistieke 'leegte' in op: een ruimte die het publiek kon innemen. Deze geproduceerde 'leemte' was evenwel niet langer leeg maar open verklaard, niet het gevolg van een gebrek maar het product van een zorgvuldige invulling. De ruimte die door de sculptuur werd opengelaten, herinnerde paradoxalerwijze – en al was het alleen maar op metaforisch niveau – aan wat Adolf Loos zo heftig verdedigde in zijn bekende essay *Ornament und Verbrechen* uit 1908 en zijn tirades tegen de art nouveau: *Spielraum*, 'speling', oftewel die ruimte die kritische reflectie toelaat. *Denkmal 9* 'voltooidde' het architectonische project van Van de Velde niet, maar plaatste het in een nieuw 'kader'.

Denkmal 9 bracht aan het licht dat het bij elk restauratieproject om veel meer gaat dan het simpelweg herstellen van het gebouw in zijn oorspronkelijke toestand, aangezien die, zoals Van de Veldes gebouw vrij letterlijk aantoonde, nooit werkelijk bestaat. Tegen de achtergrond van de positie en het belang van deze opdracht in het oeuvre van Van de Velde onderstreepte *Denkmal 9* bovendien de noodzaak van een investering – zij het door ontwerpen, bouwen, onderhouden of renoveren – in publieke gebouwen, vanuit zowel historisch, hedendaags als toekomstgericht perspectief. Nu bijna alle restanten van wat ooit werd aanzien en beleefd als publieke ruimte zijn tenietgedaan



Henry Van de Velde, Boekentoren, 1933-1942, geretoucheerde opname voltooid gebouw, zijde Rozier / 'Tower of Books', Henry van de Velde, 1933-1942, retouched photograph of the finished building, Rozier side

Henry Van de Velde, 1933-1942, ruwbouw toren / 'Tower of Books', Henry van de Velde, 1933-1942, tower under construction





Boekentoren, Henry Van de Velde, 1933-1942, centrale leeszaal gelijkvloers / 'Tower of Books', Henry van de Velde, 1933-1942, central reading room, ground floor



Boekentoren, Henry Van de Velde, 1933-1942, catalogizaal zijde Rozier / 'Tower of Books', Henry van de Velde, 1933-1942, catalogue room on the Rozier side

Denkmal 9, Henry Van de Velde Universiteitsbibliotheek, Rozier 9, Gent, 2004 / Denkmal 9, Henry Van de Velde University Librabry, Rozier 9, Ghent, 2004



door privaat en bedrijfskapitaal, wordt de bouw en het onderhoud van die publieke ruimten en instellingen waarover onze samenleving beschikt steeds belangrijker. De bibliotheek, het museum, het theater en de universiteit zijn enkele van de weinige overgebleven plaatsen waar een maatschappij niet wordt beheerst door de zichzelf bevestigende en verzoenende mechanismen van een dominante cultuur maar een kritisch domein kan scheppen, een vitale ruimte waar ze zichzelf via prangende maatschappelijke vraagstukken in de volle openbaarheid ter discussie kan stellen.

Deze instellingen komen als eerste in aanmerking om ruimte te bieden aan de reflectie, het overleg en het meningsverschil die elke cultuur verdient, of, in andere woorden, de broodnodige *Spielraum* te voorzien. Daarom verdienen ze ook een architectonische vormgeving of 'mal' die eer bewijst aan de traditie die ze beschermen, bewaren en instandhouden, maar die ook beantwoordt aan de sociaal-economische en culturele omstandigheden van de tijd waarin ze ontstaan – de 'verschrikkelijke schoonheid' van onze moderniteit. Architectuur is het medium par excellence om een specifieke ruimte af te bakenen, een bepaald gebied een eigen gezicht te geven binnen het alsmaar groeiende en mistige veld van de cultuurproductie, en de grenzen te bepalen en te materialiseren van het kader waarin instellingen hun programma kunnen ontplooiën. Architectuur kan nooit deelnemen aan de debatten die deze instellingen oproepen, nooit vooruitlopen op hun onvoorspelbare uitkomsten, noch ze een soepel verloop garanderen. Architectuur kan alleen bijdragen aan de doelgerichtheid van de debatten, door de omstandigheden te scheppen waarin ze 'gegrond' kunnen worden, door ze te voorzien van concrete parameters.

Ten slotte onderstreepte *Denkmal 9* het architectonisch belang en de betekenis van Van de Velde's Gentse Universiteitsbibliotheek en daarmee de noodzaak van conservering. Met zijn tektonische en plastische structuur verleent het gebouw – elegant én massief, bruto én sensueel, dynamisch én zwaarwichtig, rigide én speels – nog steeds een waardige verschijning aan een instelling als een bibliotheek. Het biedt, zoals Bekaert heeft opgemerkt, een stralende 'belichaming van een intellectuele en culturele schat zoals ingebed in een verzameling boeken'.²¹ Uiteindelijk voorzag *Denkmal 9* in een directe ontmoeting met de figuur van Henry Van de Velde, de ontwerper van het gebouw, waarbij duidelijk werd dat diens prestatie meer was dan louter een gelukstreffer, want het resultaat van een langdurig en arbeidsintensief proces aan de ene kant, en een rijke persoonlijke en intellectuele loopbaan aan de andere. In een tijd waarin veel nadruk wordt gelegd op 'innovatief' of 'intelligent' design, kunnen we er niet genoeg aan herinnerd worden dat elk project – in kunst, architectuur of vormgeving – ten diepste een intellectuele onderneming blijft. Het is weliswaar nooit zeker noch erg belangrijk of zo'n onderneming uitmondt in schoonheid, maar het lijkt geen twijfel dat ze veel woorden zal oproepen, ooit.

21

Bekaert, op. cit. (noot 18), p. 7.