

Maandblad voor architectuur en gebonden kunsten,
opgericht door het Genootschap „Architectura et Amicitia“
in samenwerking met de Koninklijke Maatschappij tot Bevor-
dering der Bouwkunst Bond van Nederlandsche Architecten
B. N. A. — Orgaan van het Genootschap A. et A.

Redactie

R. Blijstra, Letterkundige
Prof. M. F. Duintjer, Architect
E. F. Groosman, Architect
B. Hendriks, Wandschilder
Auke Komter, Architect
J. Schipper, Architect
J. A. Snellebrand, Architect/Dir. Academie van Bouwkunst
Arthur Staal, Architect
B. B. Westerhuis, Architect

Redactie-secretaris

G. Boon, Architect

Corresponderend redactielid:

A. C. Nicolai, Architect

Redactie-Secretariaat: Keizersgracht 546, A'dam-C., Tel. 34613

Voor de ondertekende artikelen dragen de schrijvers verant-
woordelijkheid, ook wanneer het leden van de redactie betreft.
Overname van artikelen, foto's en tekeningen is slechts ge-
oorloofd met toestemming van redactie en uitgever en dan
nog slechts met bronvermelding

Voor advertenties wende men zich tot de uitgever

Uitgave en administratie: G. VAN SAANE, Keizersgracht 546
Postbus 1170 - Amsterdam-C. - Telefoon 36186-34613

FORUM

Veertiende jaargang No 3 (mei 1959)

Inhoud van dit nummer:

Milaan
Meubelen en interieurs

Lieuwe Op 't Land:
Introductie

Giò Ponti:
Milaan is de meest Italiaanse zaak van Italië

KRONIEK
A et A
Boekbespreking

Omslag en typografische vormgeving: G. Boon, Architect

De foto's in dit nummer zijn van:

Casali: pag. 68 t/m 70, 71 onder, 73 (foto 5), 76, 77
Clari: pag. 59 boven, 71 boven
Fortunati: pag. 79, 82 t/m 84
Fotogramma: pag. 55 t/m 58, 60, 62 t/m 65
Foto Mari: pag. 52, 72 (afb. 3), 76 (staet), 78 onder, 80, 81
Martinotti: pag. 66 boven, 80 (afb. 5)

„FORUM“ verschijnt met 12 nummers per jaar

Abonnementsprijs f 24.— per jaar
franco per post bij vooruitbetaling te voldoen

Voor België Frs. 400.—

Prijs van dit nummer f 2.50/B.frs. 40.—



Introductie

Ai Colleghi Milanesi

E' un piacere per me presentare nuovamente la Vostra opera ai colleghi olandesi.

Dopo il numero dell'ottobre '57 nel quale furono publicatie le più recenti realizzazioni di architettura cittadina, questo numero è dedicato agli ambienti interni.

Nel presentare queste opere mi sento portatore di doni preziosi di cari e valenti amici italiani ai miei compatrioti.

A nome di tutti i leetors di „Forum“ Vi ringrazio dunque di cuore e Vi porgo i migliori saluti ed auguri per un buon proseguimento del Vostro lavoro nella tradizione milanese, che è, come dice Giò Ponti: „Fare cose nuove in modo nuovo“.

Lieuwe Op 't Land

Nadat het vorige jaar Milaan aan u is voorgesteld met een keuze uit zijn moderne architectuur (Forum No 9/10, 1957), mag ik thans het Milanese interieur bij u inleiden.

Een ieder is reeds bekend met tijdschriften als Domus, Casa e Turismo, Casabella, Rivista dell'arredamento, Prospettive etc., die elke maand een blad vullen met de nieuwste aanwinsten op dit gebied en die in de regel volstaan met een eenvoudig beschrijven zonder commentaar.

De taak, voor dit Forum-nummer gesteld, is definitief verschillend van deze manier van doen; ik heb getracht om het karakter van de stad Milaan en haar bewoners, zoals dat tot uitdrukking komt in haar interieurs, aan te tonen. Deze onderneming stelt a priori het veel verbreide begrip van „International Style“ betrekkelijk, het verzet zich tegen de absoluteitheid, welke dit begrip in de gedachten zou kunnen aannemen. Het samenstellen van dit Forum-nummer zou immers geen zin hebben, wanneer het slechts objecten geeft, die toevalligerwijs in Milaan zijn gebouwd, maar overal elders hadden kunnen staan. Bovendien zou het zich belachelijk maken om als éénmalige verschijning op deze wijze in de rij te gaan staan van veel machtiger bladen.

Vooropgesteld: er is een Milanees fenomeen. Zeer zeker staat het niet op zichzelf; het ondergaat de invloed van het Italiaanse milieu en wederkerig oefent het zijn invloed uit tot zeer ver, mede door het feit dat vele Milanese architecten een niet onbelangrijk aantal opdrachten hebben over de gehele wereld.

Er is een Milanees karakter en het hier gebodene wil dit verklaren en definiëren; hier ter plaatse mag ik mijn erkentelijkheid tot uitdrukking brengen jegens Giò Ponti, die hiervoor zijn hooggewaardeerde bijdrage heeft willen leveren.

Er schuilt een gevaar in de benaming „internationale stijl“; door de confrontatie namelijk van deze beide begrippen dreigt dat van „stijl“ ten onder te gaan. De oorspronkelijke betekenis van het woord (Frans: style, Latijn: stylus) duidt namelijk op het persoonlijke,

de individuele verwerking van een kunstopvatting, dit definiërende tegenover het andere. Hetgeen „stijl“ heeft, poneert zich en onderscheidt zich. Het „stijlvolle“ maakt zich individueel, tot een afgesloten eenheid.

Het begrip „stijl“ duidt niet aan, het gelijkblijvende onder de verschillende opvattingen; het omschrijft niet de materie der kunst, juist door de persoonlijke verwerking; „stijl“ is dus een moeilijk verstaanbaar begrip. „Universele stijl“, zoals zelfs sommigen willen, is een absolute innerlijke tegenstrijdigheid.

Ik heb niet de indruk dat de Milanezen zich bezorgd maken om internationaal te zijn; de kracht om zichzelf te zijn, is de beste waarborg om tot „stijl“ te komen. Er heerst een respect voor het doen van anderen en het zich wel bevinden in de eigen wijze van zijn en leven, waarin natuurlijk bepaalde facetten op de voorgrond treden, zoals de behoefte aan decorum, waarvan ik gaarne enkele illustraties geef.

Wanneer u, als eenvoudige gast, ontvangen wordt bij familie „Doorsnee“, zal u opengedaan worden door de dienstbode, ook al staat de Vrouw des huizes er direct achter; u dient haar te begroeten met een handkus en ze verwelkomt u met „buon giorno architetto“ (of andere titels zo mogelijk); haar dochttertje en zoontje zullen u een révérence maken op de wijze waarop een meisje dit doet of een jongen; naderhand zal ze haar pasgeborene op de arm van het kind-meisje aan u tonen, en wanneer men aan tafel gaat, is uw plaats nauwkeurig volgens de hiërarchie der aanwezigen bepaald, en in deze volgorde zult u ook bediend worden door het tafelmisje, dat witte handschoenen draagt.

De Milanees is zeer bezorgd voor „la buona figura“, en de woorden welke de boventoon voeren zijn „elegante“, „fine“ en „distinte“.

Het kan u overkomen, dat er op uw werk 's ochtends enkele heren verschijnen, die even later de electricien en de loodgieter blijken te zijn. Het is moeilijk te begrijpen hoe men in deze bevolkingslaag in staat is vier paar schoenen per jaar te kopen en hoe de meisjes in staat zijn de mode op de voet te volgen, alles „per fare buona figura“.

Wanneer de zaken in de onderste bevolkingslagen zo staan is het begrijpelijk dat men in de rijkere omgeving nog over andere middelen beschikt. Het meest illustratief is wel een première in de Scala, het Milanese operatheater, de culturele hobby der rijke Milanezen.

De Milanees is Italiaan, maar zeer verschillend van de Romein of de Napolitaan. Ze zijn vriendelijk als de Spanjaarden en tegelijkertijd gereserveerd als de Engelsen. De Milanezen zijn werkzaam en om iemand te ontmoeten moet men een afspraak maken, liefst enige dagen van tevoren; in Rome heeft men direct tijd om met u mee te gaan zo u wilt, en in Napels heeft de tijd geen maat. Vanzelfsprekend vindt men hiervan de resultaten in de stad, en inderdaad, Milaan biedt weinig gelegenheid om zich rustig en contemplatief ergens op te houden, in tegenstelling tot Rome; aan de bars neemt men staande zijn koffie, en passant.

Tot zover de summiere beschrijving van het karakter der Milanezen, welke onontbeerlijk is voor ons doel: in het kamp der architectenbemoeiingen naderen we volgens de lijn stedenbouw-architectuur-interieur meer en meer de persoonlijkheid der gebruikers. De interieurkunst vindt een direkter belangstelling van een groter publiek en drukt de persoonlijkheid beter uit, ze is het eerste contact met de mens: „het hemd is nader dan de rok“.

Wanneer Ponti in zijn boek „Amate l'architettura“ concludeert dat de architectuur een plastisch en abstract feit is en dus in wezen kleurloos, kan men zeggen, in deze lijn voortgaande, dat de stedenbouw vormloos is, want ze is een tweede abstractie, haar taak is de organisatie. De taken waar deze twee kunsten niet aan toe komen blijven voor de interieurkunst: ze is materieel, ze heeft vorm en kleur. Stedenbouw kan men bedrijven met zwart-wit foto's, maar een exposé van interieurwerken zonder kleuren is een duidelijke onvolkomenheid, zoals een zwijgende film.

We moeten het hier helaas mee doen en van u wordt de welwillende medewerking gevraagd om de kleuren en het materiaal, zoals beschreven, met de foto's te combineren of met uw voorstellingsvermogen aan te vullen. In het hier volgende zult u vinden een verzameling interieurs, welke de brede verscheidenheid van levensuitingen volgt: kerk, bank, museum, winkel, bar, restaurant, kantoor, theater en woonhuis, (voor zover de omvang van het nummer dit toestaat), waarbij de tekst de lijn dezer inleiding zal vervolgen.

In de hoop dus u de Milanese architecten nader gebracht te hebben, mag ik het woord geven aan een exponent onder hen, Giò Ponti, die mij heeft toegestaan een hoofdstuk uit zijn boek „Amate l'architettura“, over te nemen en die u dit ter inleiding wil opdragen.

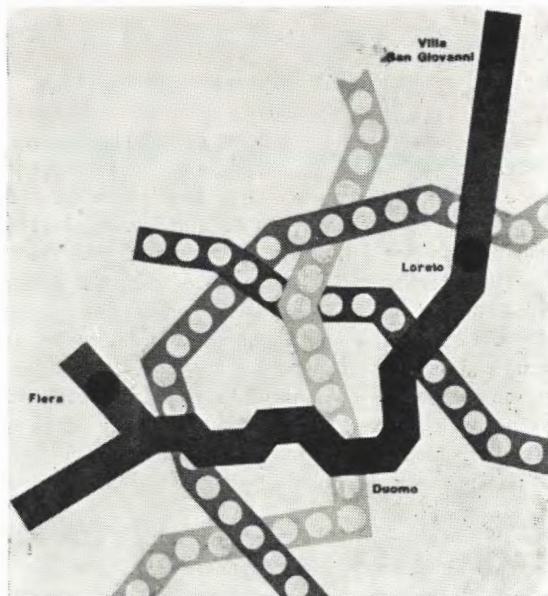
links Banca Popolare di Milano, filiaal Varese. Trap gezien vanuit de kelder

Lieuwe Op 't Land

Milaan is de meest Italiaanse zaak van Italië

door Giò Ponti

(Een hoofdstuk uit zijn boek „Amate l'architettura", *) door hem opgedragen aan de lezers van Forum.)



Wegennet van de „Metropolitana" in aanbouw „...Milanese traditie: nieuwe dingen maken op een nieuwe wijze..."

Ik heb eens de gelegenheid gehad om de Milanezen te vermaken door hen op zekere dag kennis te geven van wat de Observer, een uiterst serieus Engels blad, over hun stad heeft gepubliceerd in een artikel, vol dichterlijk vuur, van Furneaux Jordan, die Milaan „deliberately" wilde bereiken vanuit het zuiden, trekkende door — zoals hij dat noemt — „het Italië der wijngaarden, der vissersdorpen, der op bergtoppen gelegen kloosters, der okerkleurige landschappen à la Benozzo Gozzoli en Piero della Francesca", totdat hij de Lombardijse popels ontdekte en als een nieuwe, maar Engelse, Stendhal, naderde „to my Milan". Milaan, zegt hij, zijn geliefde, modernste stad der wereld, is de meest Italiaanse zaak in Italië. Letterlijk: Milan, most modern city in the world, is the most Italian thing in Italy. Waarom? Milaan — zegt hij, en hierop wil ik de nadruk leggen omdat het hier gaat om modern Milaan — is het meest recente „continuïtieve" fenomeen der Italiaanse geschiedenis, omdat het deel heeft aan de ware traditie — en hij spreekt tot de Engelsen, maar ik zou het willen herhalen voor vele Italianen — welke ware traditie niet betekent butlers, pompeuze huizen of gebouwen welke met de St. Paul's harmoniëren", maar „nieuwe dingen maken op een nieuwe wijze en deze goed maken, zoals ze 500 jaar geleden deden". Dát is traditie! Dát is, in de stoutmoedige modernheid, de werkelijke terugkeer tot de ware traditie.

*) Giò Ponti: Amate l'architettura 13 x 18½ cm 296 pag. Italiaanse tekst. Ingen. f 14,20. Uitgave Vitali e Ghislandi Genua.

Furneaux kent zijn Milanezen! Hij herkent hun temperament niet alleen in de bouwwerken welke genoemd worden in de Baedeker, maar evenzogoed in de gespannenheid der allernieuwste hoge gebouwen, zoals Pirelli en zoals de wolkenkrabbers van Belgioioso, Peressuti en Rogers, en die van Melchiorre Bega, evenzeer als in het aristocratische terughouden van de (moderne) Galleria d'arte moderna van Gardella, verborgen tussen de bomen; en zelfs in het onverschillige weggaan (insolent departure), uit de loges der Scala zonder te applaudiseren, aan het einde der operavoorstelling. (Of hij ze ook kén!) „Vermetelheid, terughoudendheid, luxe en geringschatting; vitaliteit". Zó, zegt hij.

De (Milanese) welvaart — legt Furneaux uit — welke bestaat uit energie en verbeeldingskracht, „is geen produkt van commerciële scherpzinnigheid, het is een nevenprodukt van de cultuur. De zakenmensen scheppen haar niet, maar bevorderen haar wanneer de voorwaarden aanwezig zijn". — „Deze verbeeldingskracht in welke stad der wereld dan ook zou kunnen afglijden naar de vulgair-alledaagsheid, maar slechts Milaan kan een coca-cola-tentje hebben op het dak van de Duomo (er ontsnapt hem niets!), en tegelijkertijd congressen organiseren over de „divina proporzione" op de Triennale. Dit is de rijkdom der verbeelding — gaat hij voort (en laat u de borst zwellen, Milanezen!) — welke Londen heeft verloren, Parijs aan het verliezen is en New York niet kan hebben."

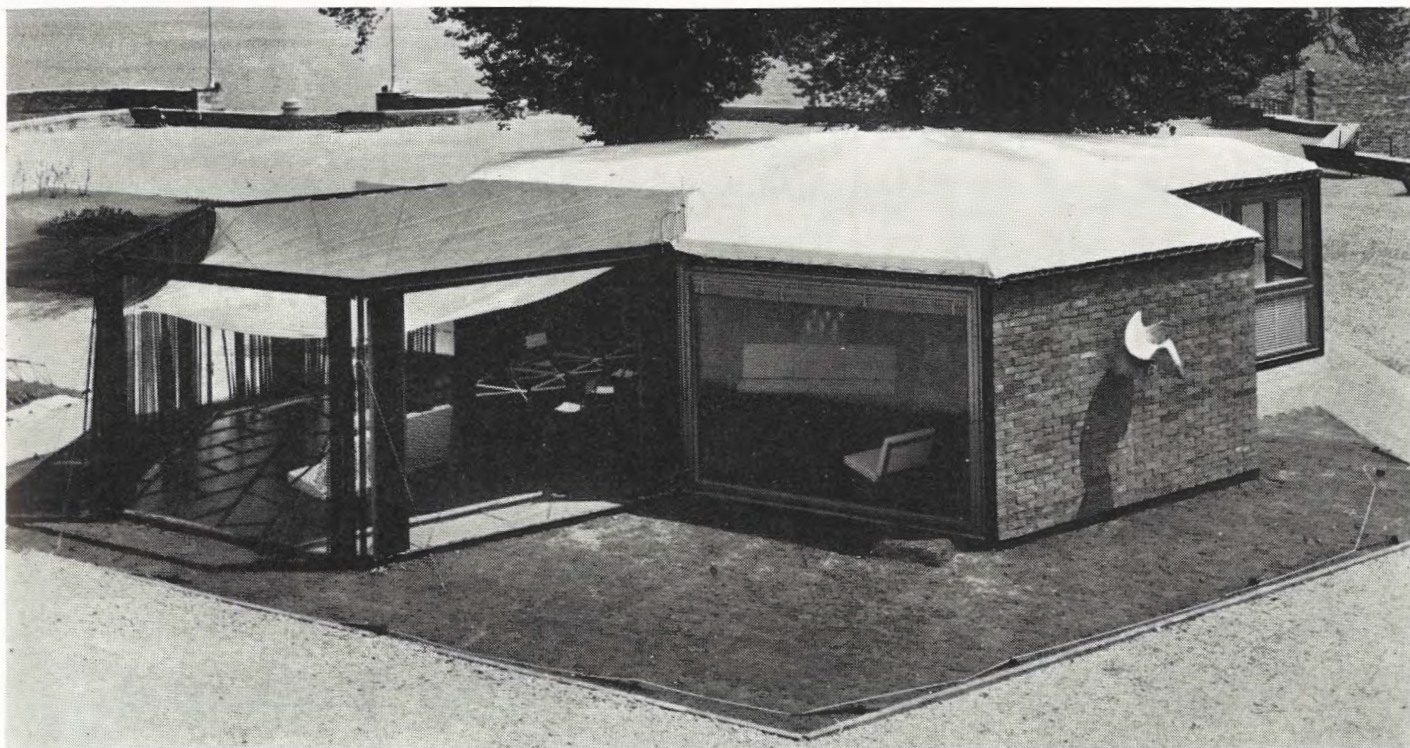
„Dit komt niet voort uit de geschiedenis, maar uit het bewustzijn, dat ook heden geschiedenis is. Indien Milaan rijk is, is ze dit niet omdat ze modern is — we zijn trouwens op het ogenblik allemaal modern — maar omdat ze leeft en construeert met de vreugde en de trots, waarmee de antieke Italianen hun torens bouwden en hun palazzi, in een traditie welke niet een werktuig is, een gevoel of een stijl, maar bewustzijn van een ras welke een oude cultuur omschept in een nieuwe vorm; door ervaring, door instinct, door leven, niet door heimwee". Begrepen?

Furneaux zegt: „De wolkenkrabbers van Milaan zijn geschiedenis op het moment van hun geboorte, net zo Italiaans als de campanile van Sant'Ambrogio". En Furneaux ziet zelfs de wolkenkrabbers die er nog niet zijn en noemt ze gaarne in één adem met het dramatische en melodramatische, dat hij ziet.

Milaan — gaat hij voort in dit wonderlijke artikel, dat je niet zou verwachten in de Observer en dat de titel draagt „Oscar and Skyscraper" (d.w.z.: de ossen van Marche en Romagna en de wolkenkrabbers van Milaan) — Milaan daar moet men beginnen te begrijpen, terwijl men uitgaat van de landschappen van Benozzo Gozzoli, de dramatiek van de nieuwe torens, het leven der piazze; kleur, zon, stoffige marmers, sensualiteit en sex en mooie mensen: de pracht der moderne technologie, vanaf de raffinaderijen tot aan de scooters... (hij kent ook al onze kwalen!) — en tenslotte, „it is that rare thing, the extrovert artist, which in turn is almost a definition of a great architect", dat zeldzame feit, de „extroverte" kunstenaar, hetgeen op zijn beurt ongeveer de definitie is van een groot architect. Bovenal, zoals hij zegt, is er de paradox dat Milaan, dat zo agressief modern is, tevens zo schoon en mysterieus Italiaans... „beautifully and mysteriously Italian". Tot hier Furneaux Jordan in de Observer.

Waar architectuur is — zou ik willen toevoegen — daar is Italië, omdat het de antieke en nationale passie is, welke al de veranderingen heeft doorgemaakt en nog andere heden doormaakt. Om een Italiaanse conservatief te zijn in de architectuur (en in de rest), betekent niet de gedachten houden in de antieke stijlen, denk ik, maar dit betekent het behouden van de antieke Italiaanse energie om zich voortdurend om te vormen. Deze energie in het bouwen is er in geheel Italië en in hoogste mate in Milaan, welke zich ook „modernamente" uitdrukt met die droogheid, die historisch-traditioneel de Lombardijse architectuur kenmerkt en welke een verschijningsvorm is der Romeinse.

Ware Milanezen zijn zij, die, „ingeslapen vormheimwee" verafschuwend, slechts één „levenwekkend" heimwee hebben, dat van antieke scheppende deugd, en die in haar naam niet in leven houden de antieke morsdode vormen, maar de oude Italiaanse verbeelding; de oude Italiaanse grandezza van ziel en geest om nieuwe dingen te maken en van een grote verscheidenheid. Deze geestelijke deugden zijn onmisbaar; hiermede, en hiermede alléén, kunnen we onze wolkenkrabbers goed maken, onze stadions, onze vlieghavens, onze stations, onze hospitalen, onze nieuwe werkplaatsen, onze nieuwe gebouwen voor cultuur, voor opvoeding, voor gastvrijheid en hulp, voor ontspanning en sport, waartoe de traditionele vormen, welke enkel stilistisch zijn, ons van geen nut zijn. Stijlen zijn vergankelijk. Van onze voorouders behouden we stijl, oftewel de deugd, en niet de stijlen.



Ico en Luisa Parisi

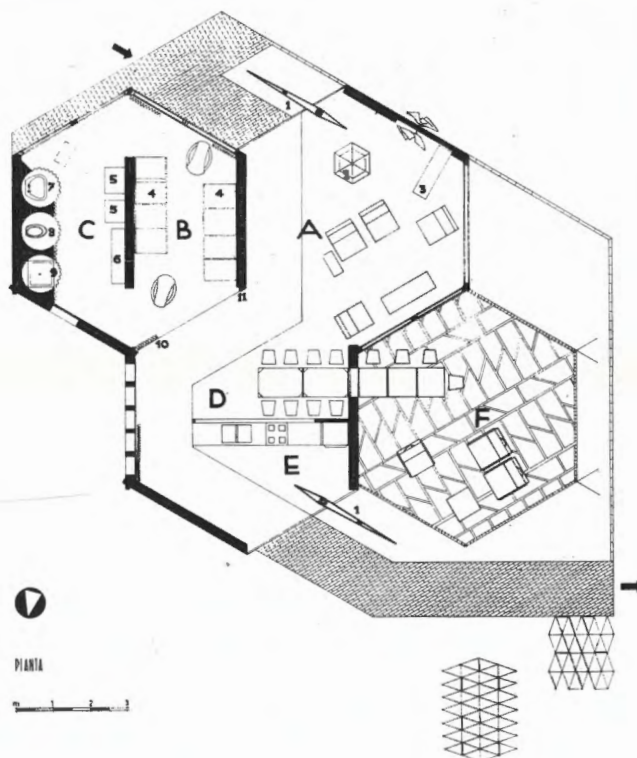
Een vakantiehuisje



Toelichting van de architecten

De behoefte die de moderne mens waarschijnlijk het sterkste gevoelt, is die naar een vluchthunk, ver van de stadscentra, in het groen en de stilte. Dit project is een voorstel voor een vakantie-ondernemen. Het is ontworpen op de uitbreidingsmogelijkheid met nieuwe zeshoeken met speciale bestemmingen om de basiskern, welke bestaat uit drie eenheden: A, ingang en woonkamer; B-C, nachtverblijf en toilet-garderobe; D-E, keuken en eethoek.

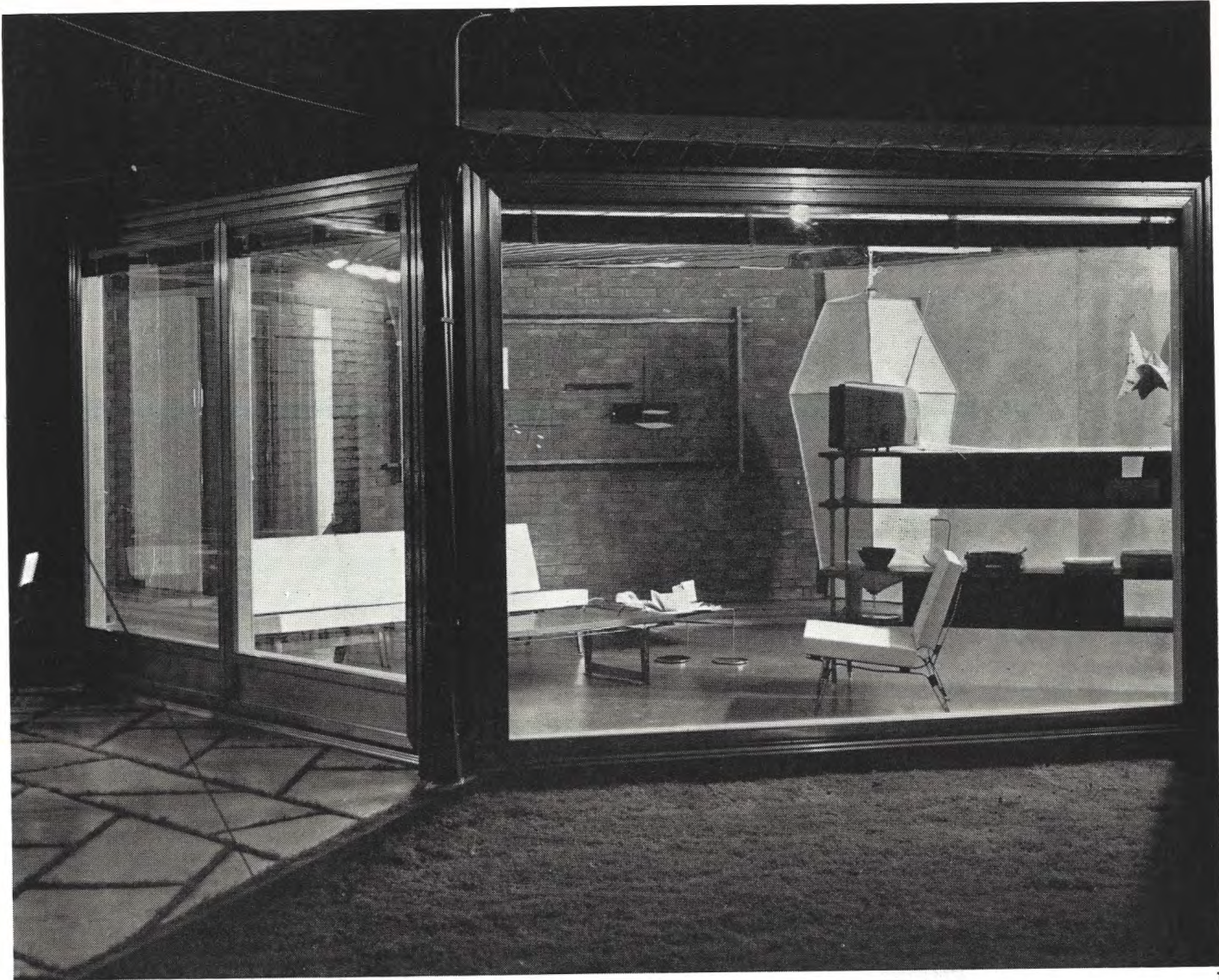
Fauteuil „Uovo”. Ontwerp Parisi. Uitvoering Figli di A. Cassina Meda



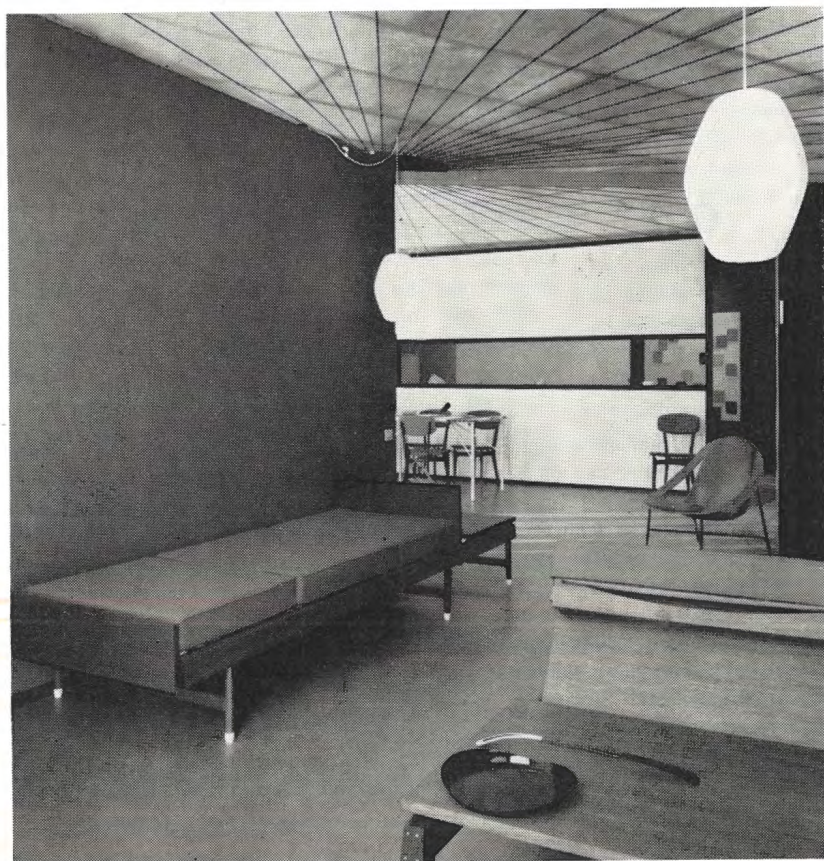
De grootte der moduul is 32 m², d.i. een zeshoek met een zijde van 3,5 m; deze oppervlakte is groter dan op het ogenblik gebruikelijk, maar het is een minimum dat de architectuur, vrij van speculatiebelemmeringen, aan de mens moet aanbieden. De hoogte is 2.60 m, welke in verhouding staat tot de oppervlaktemaat der eenheden. Deze planvorm kan zeer gemakkelijk uitgebreid worden en geeft een zeer gewaardeerde continuïteit in het ruimtegebruik en het vermijdt dode hoeken. Er is gestreefd naar de toepassing van moderne materialen, voornamelijk plastica, maar de industrie geeft nog geen volwaardige oplossingen voor vele details, zoals dragende elementen. Het dak is van plastic en geeft hierdoor aan het geheel een sterk zomer- en vakantie karakter; het heeft een uitstekend verlichtingseffect.

Het project is tot stand gekomen in collegiale samenwerking tussen kunstenaars en technici en de decoratie is te wijzigen naar de ingeving der bewoners op een schema door de schilder ontworpen (zie de woonkamer).

De meubilering bestaat geheel uit industrie-produkten.



1



2



3

Een vakantiehuisje

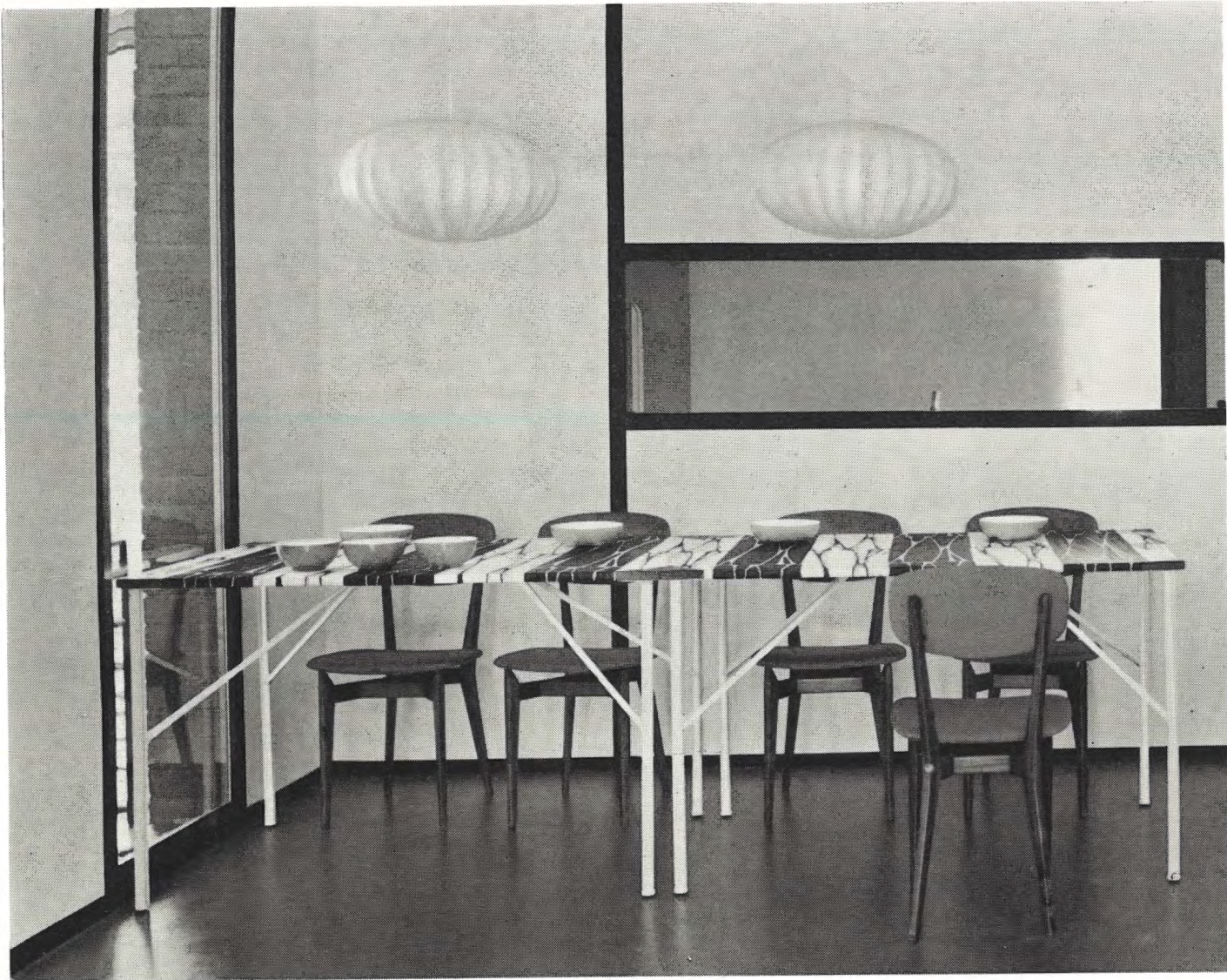
- 1 Woonkamer van buiten gezien
- 2 Doorkijk van B naar D en E
- 3 Hangende garderobe bij de ingang
- 4 Doorkijk van C naar D
- 5 Patio F
- 6 Eethoek
- 7 Centrum van tentdak
- 8 Toilet en garderobe



4



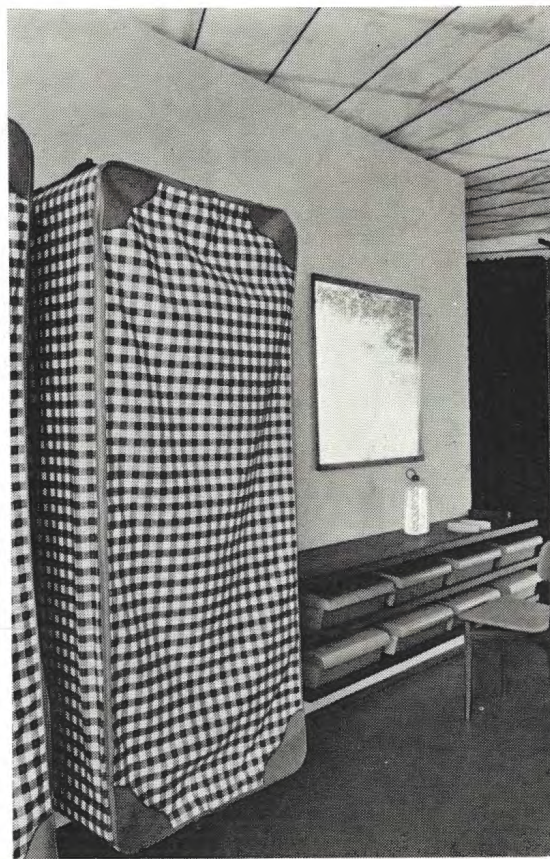
5



6



7



8



1 Stoel „Urania”. Ontwerp Belgiojoso, Peressutti, Rogers. Uitvoering Arflex Milaan

2 Stoel „Elettra”. Ontwerp B.P.R.



L. B. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers

(leden van de Italiaanse groep der Ciam)

Castello Sforzesco

Herordening van het museum

Het probleem van de museuminrichting is al enkele tientallen jaren op de helling en de problematiek is in grote trekken algemeen bekend.

De kostbaarheden, die in de oudste tijden als kapitaalbelegging der heersers in schatkamers werden weggeborgen en slechts werden getoond aan geprivilegeerden, zijn met de democratisering van onze Westerse wereld later als kunstvoorwerpen ruimer voor het publiek tentoongesteld, nationaal en chronologisch gerangschikt. Dit vertegenwoordigde een rijk materiaal voor vorsers en geschiedschrijvers van allerlei aard: letterkunde, paleologie, staatkunde, wapenkunde, archeologie, volkenkunde, kunstgeschiedenis, numismatiek, heraldiek. Aan deze geleerden was ook de ordening toevertrouwd, welke men museumkunde zou mogen noemen. Buitendien was er de museumtechniek: de zorg voor de conservering der voorwerpen, het regelen van de temperatuur en vochtigheid en de dosering van het licht.

Kunstenaars kwamen er niet aan te pas, waarschijnlijk omdat deze in de regel niet van classificeren en conserveren houden. De laatste halve eeuw zijn er echter ook andere krachten aan het werk: het socialisme en zijn volksofvoeding, de industrie en haar bestudeerde publiciteit.

Het onder de aandacht brengen is een vak geworden en hierin vinden de kunstenaars en de psychologen een taak. De publiciteit wekt een behoefte en de behoefte dient aangenaam te worden vervuld; de opvoeding heeft reeds tot een gewoonte geleid, de kunstwerken gaan op reis, en de musea genieten de belangstelling van een groter publiek en dit is het waar de kunstenaar op wachtte, want deze heeft publiek nodig om te werken.

Het inrichten van een museum is dus museumkunst geworden om der wille van het publiek en de artiest neemt de leiding, geeft interpretatie, legt stemming op, en bepaalt waardering en oordeel, is een propagandist der gevoelens en is een groot artiest, wanneer hij deze gevoelens weet te verheffen.

Welke is nu de taak voor deze kunstenaar?

In wezen is de taak dezelfde als die der andere kunsten, en wel de voordracht, de vertolking, de interpretatie, d.w.z. het totstandbrengen van een relatie tussen de twee gegevens: object en publiek.

Deze relatie werd al reeds verzorgd, ook vroeger, maar met een verschillend inzicht, n.l. eerst door de museumgids, die véél te veel jaartallen wist te geven en, men is geneigd om te zeggen: materiële wetenswaardigheden; daarna door de geleerde inleider die, geraffineerder, een intellectuele relatie bracht, en nu tenslotte ook de „kunstzinnige toelichter”, die de omgeving gevoelsmatig voorbereidt. Deze kunstenaar is de architect, vanzelfsprekend omdat dit voorlopig de enige kunstenaar is, die met het „niets” kan werken; de ruimte als de bemiddelende materie tussen voorwerp en publiek en niet als een derde element. Deze architect werd vroeger uitgenodigd om imposante en waardige ruimten voor de kunststukken te ontwerpen, daarna mocht hij een tijd lang absoluut niet meespreken, en nu dan heeft hij weer het woord gekregen: hij moet een passend milieu scheppen!

Het hier gepresenteerde werk had de dubbele opdracht om zowel de objecten als de ruimten zelf ten toon te stellen, en om u tot het werk zelf en zijn oplossing in te leiden zou ik gaarne het woord laten aan de architecten zelf: „... wanneer we ons gezet hebben om het Castello te beschouwen in zijn intrinsieke karakter hebben we direct aangevoeld dat de waardering der objecten niet onderscheiden kan zijn van de dichterbij mogelijke mogelijkheden der ruimten, welke ze moeten bevatten, en die met hun enorme constructies pathetische gevoelens opwekt: binnenhoven, machtig muurwerk, torens, grachten en bruggen; er zijn alle ingrediënten voor een romantische orkestratie, van onmiddellijke communicatie. Onze stijl zoekende zijn we ook beïnvloed door de omstandigheden dat mensen, van alle bevolkingslagen, rust zoeken in de hoven van het kasteel, een oase in de stad. Het had dus evenzeer een functie van volksofvoeding, van een gemakkelijke toegankelijkheid tot het intellect van de massa, en hun spontane emotionaliteit, aan hun behoefte aan fantasie en grootsheid. De opgaaf is even groot als moeilijk, omdat ze vergt van de eerste tot de laatste zaal een lijn van vormgebruik vol te houden, welke uitdrukking geeft aan deze sociale instantie, zonder ooit in het banale te vervallen of in de retoriek, of zelfs in de demagogie, maar in steeds frisse inventie terug te komen

We hebben geen enkele vorm a priori aan enig deel of aan een geheel willen opleggen, maar hebben gezocht deze af te leiden van het object, hoewel hierbij, door onze evidente akte-van-interpretatie, de esthetische en geschiedkundige waarde van het expositiemateriaal prevaleert.

De stijlkarakters van de voorwerpen en het kasteel zijn vertaald in moderne vormtaal, zonder toegevendheid voor gemeenplaatsen.

Dit werk is de vrucht van de inspanning, welke we aan het oordeel van de burgerij aangeboden hebben: de methode welke we hebben gevolgd in dit eerste deel, zullen we ook toepassen bij de museografische interpretatie van de hierna aan te bieden verzamelingen van ceramiek, kantwerk, smeedwerk en klederdracht, welke nieuwe artistieke stof leveren voor didactische en pedagogische doelstellingen, die de ware betekenis zijn van het museum dat aanspraak maakt op een brede sociale genegenheid."

Tenslotte mag ik wel zelf hier nog een rondleiding geven langs de geboden route vol boeiende afwisseling en intens genieten: De toegang tot het museum is gratis, hetgeen de argeloosheid van de wandeling nog verhoogt, evenals de toevalligerwijs gevonden ingang (zaal 1). Een trap leidt naar de toekomstige uitbreiding (zaal 2). Men komt via de entreehal (zaal 3) zonder verdere afsluitingen in de eerste zaal (zaal 4), waar een verzameling van architectuur-fragmenten is opgesteld, welke aanvangt met een oude poort. Er is een langzame overgang naar interieurstukken, zodat men zich tenslotte daadwerkelijk binnen weet en men met verrassing het contrast beleeft van glas-in-loodfragmenten in het uitzicht op de binnenhof (zaal 5) tegenover precieus plastiekjes in een kleine beslotenheid (zaal 6). Op een zaaltje met reliëfs (zaal 7) volgt een open zaal (zaal 8) met enkele wandtapijten en enkele verspreid staande borstbeelden, waarna volgt de „Plankenzaal" (zaal 9); het gewelf is beschilderd met bladerdak door Leonardo da Vinci, en aangevuld door de architecten met het thema „Leonardesco" van een labirint in plankenwanden, waarop gravures zijn gehangen.

De detaillering van dit ambachtswerk inspireert oprechtheid en kracht. De zalen-trits (zaal 10) in een door Bramante aangebouwde loggia bevat klein beeldhouw-

werk en reliëfs in marmer en brons; evenzo de volgende zalen (zaal 11 en 12), waar de werken zijn opgesteld op tafels en pedestals of consoles aan de wand. De expositie is zeer variabel op een stramien van afsluitbare holle doken aan de wand en in de vloer (zie plattegrond en foto's). Links bevindt zich de hertogskapel (zaal 13), welke in de sfeer van zijn oorspronkelijke bestemming, behalve de gerestaureerde wandschilderingen, slechts bevat een madonna-beeld, aan de wand gehangen op een fond van donkerblauw velours en een orante, vrij in de ruimte tegenover de madonna opgesteld op een laag voetblok.

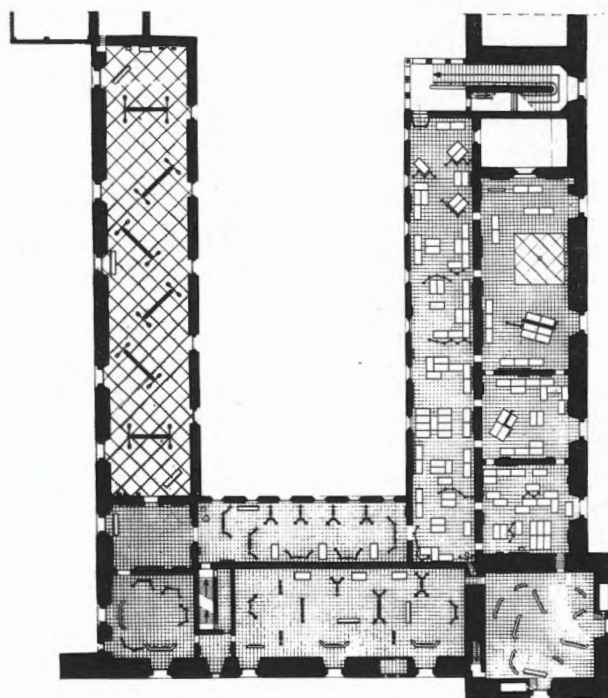
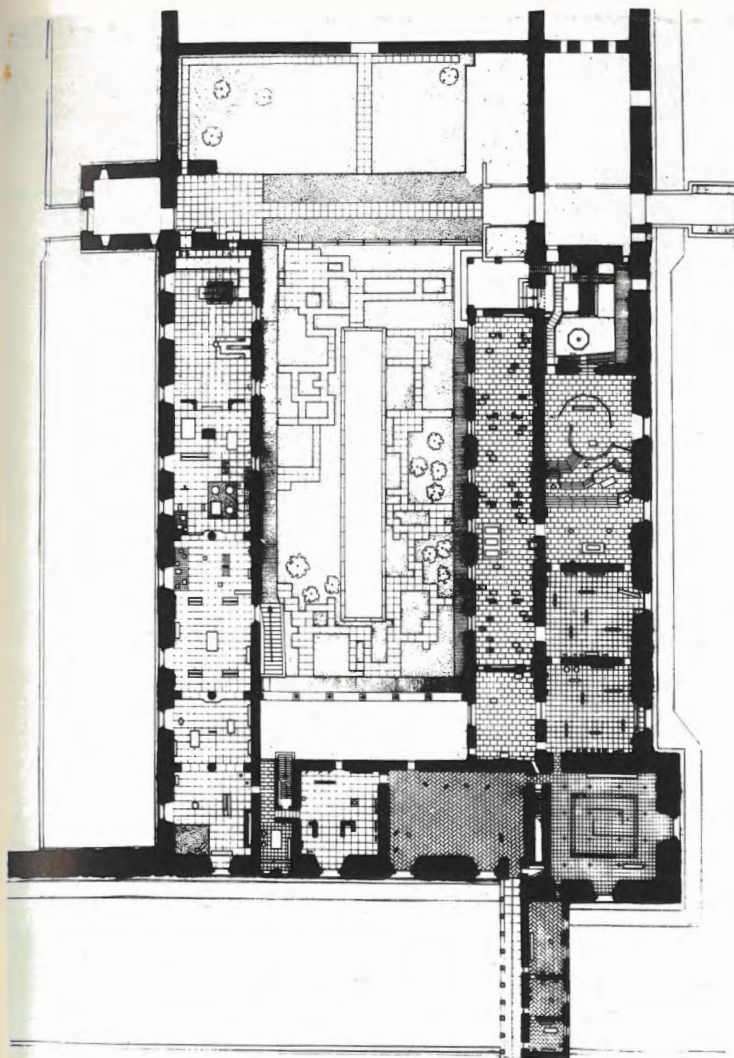
Via zaal 12 bereikt men de lange wapenzaal (zaal 14), welke ruimte gescandeerd is met 3 renaissance poorten en verspreid hiertussen opgestelde harnassen op mat-rood gelakte ledepoppen; langs de smaragd-groene wanden zijn wapens op houten borden opgehangen; een waarlijk krijgshaftige, zelfs dreigende sfeer.

Tenslotte komt men zijdelings in de „Sala degli Scarlioni" (zaal 15), het hoogtepunt van de wandeling beneden, welke de inventieve en psychologische kracht der ontwerpers demonstreert. In een sterk ruimtelijk verband zijn enkele beelden opgesteld in het dramatische effect van de cascade van afdalende treden. Na het afdalen, dat intimideert en de pas vertraagt, wordt men door een houten scherm omgewend en voor de Pietà Rondanini geplaatst, met een effect van verrassing (zaal 16).

De aanleg van de trappen en de schermen, die dit laatste, onvoltooide werk van Michel Angelo Buona-



links De „kanselarij-zaal” met tapijten: „de twaalf maanden van het jaar”, naar tekeningen van Bramantino uitgevoerd door het atelier van Vigevano



Plattegronden eerste verdieping (links) en tweede verdieping

rotti als een heilig voorwerp omgeven, doen de ruimte draaien en dwingen de bezoeker in een gevoel van respect, terwijl hij toch het verheven beeldwerk zeer dicht mag benaderen en intens kan beleven. Hier kan men in rust verblijven in beschouwing; de expositie eindigt hier en de volgende ruimte (zaal 17), welke de bezoeker passeert over een loopbrug, is een kleine binnenhof waar in de schaduwrijke diepte een fontein klinkt tussen zware en dichte muren.

Dan komt men buiten en kan eventueel de trap opgaan om de tweede rondgang op de verdieping te maken. Hier vindt men zalen met stijlmeubelen: stoelen, banken, kisten, kasten, fauteuils, tafels uit alle stijlperiodes van het avondland. De architecten hebben de voor de hand liggende „stijlkamer”-enscenering vermeden.

De didactische doelstelling heeft men willen bereiken, door de voorwerpen individueel uit te laten komen, en men heeft ze daartoe gepresenteerd op lage tafels van geglazuurde tegels, welke hoogte varieert van 20 tot 40 cm, naar gelang van het onderwerp. Dit schept een afstand en brengt ze tegelijkertijd onder het oog, het maakt ze individueel en precieus.

Het gehate koordje over de armleuningen heeft men zodoende niet nodig, want iets dat niet mogelijk is hoeft men niet te verbieden en iets dat niet verboden is, beledigt de vrijheid van de mens niet. Een gevoeligheid die van belang is op het moment waarop hij tracht te genieten.

Men heeft zodoende de artistieke waarde verheven boven de gebruikswaarde, hetwelk dus de vrijheid van interpretatie van de museumkunstenaar uitmaakt

en niet een wetenschappelijke verovering is. De wetenschappelijke vooruitgang is, dat men het gebied der mogelijkheden verbreedt.

Verplaatsbare schermen, met grof linnen bespannen, geleiden de ruimte. De hierna volgende ruimten zijn alle bezet met schilderkunst, waar men dus ziet hoe de werken uitdrukkelijk in de ruimte geplaatst zijn, en dit niet alleen, maar hoe tevens de ruimte verdeeld is, voor elk schilderij een eigen part, een eigen invloedsfeer, een eigen domein, waar het kan heersen in soevereiniteit, in de schaal van zijn hoegrootheid, zonder te hoeven lijden onder de verdringing door machtiger naburen. Het thema geeft rijke mogelijkheden en in de lijn van bovengebruikte beeldspraak ziet men hoe in zaal 25 een familie gevormd is.

Zaal 26 is ingericht voor tapijten, de zgn. „arazzi Trivulziani”, welke volgens dezelfde opvatting in de ruimte geplaatst zijn, ook met het doel beter licht te vangen door de ramen. Deze opstelling is een verrassing.

Waar men zou kunnen oordelen, dat gewoonlijk van een tapijt opgemerkt worden: de voorstelling en eventueel zijn weefstructuur en door architecten nog de wandfunctie en de geëerbiedigde ruimte, zo wordt hier gedemonstreerd het tapijt dat als ding in staat is om ruimten af te scheiden, zoals de Perzische kleden bij een Bedoeïnentent.

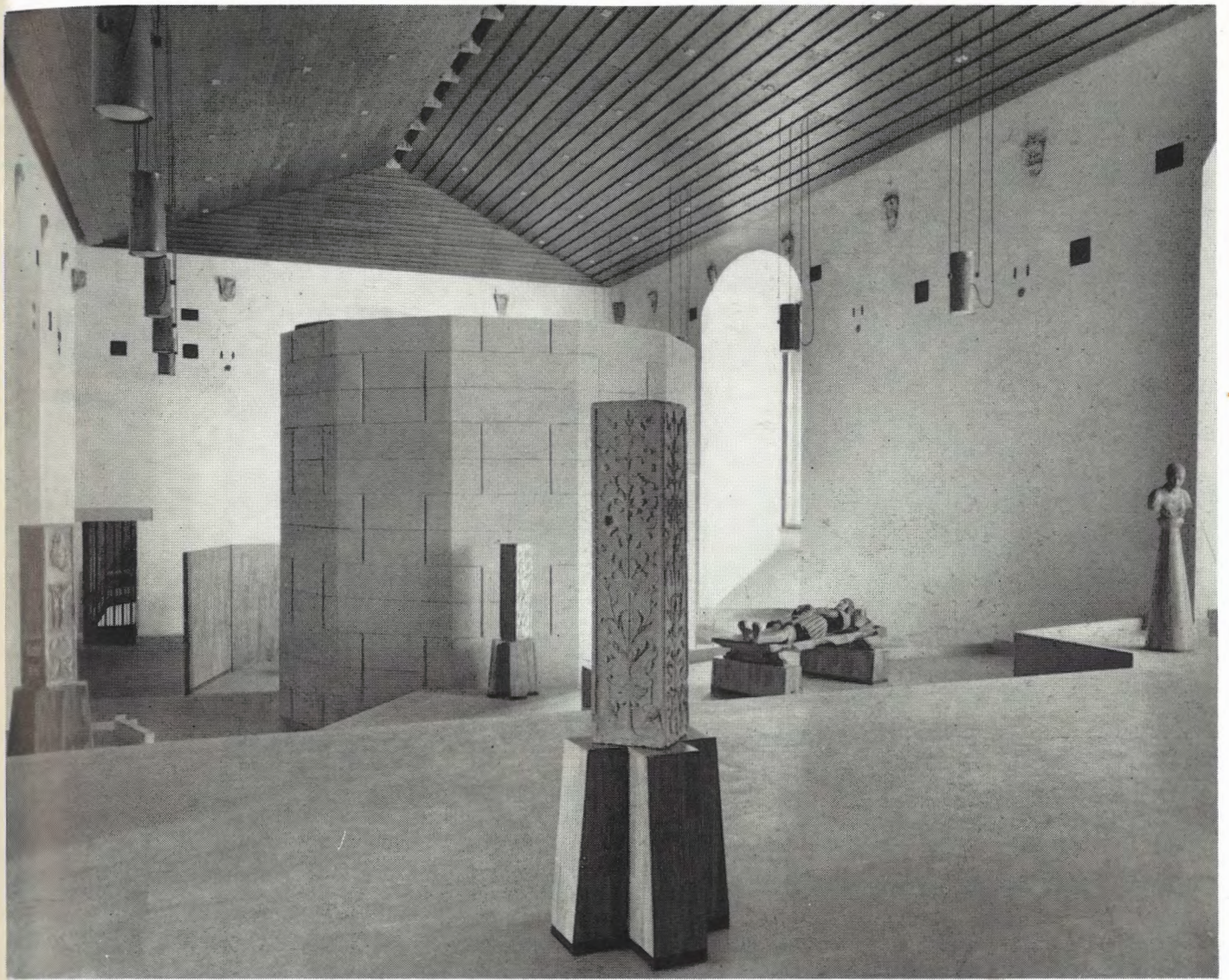
Ook hier, evenals met de schilderijen en de meubels, en met trouwens al het gebodene, wordt de oorspronkelijke toepassing voorbijgestreefd, uit zijn bestemming losgemaakt en dit niet op een wijze, welke speciaal intellectueel is of sentimenteel, niet realistisch of romantisch, maar esthetisch.

Dit is de stijl van de verzameling: een in vrijheid gekozen interpretatie, welke, door de sterke eenheid hierin betracht, tegelijkertijd met de boeiende afwisseling van middelen, de rondwandeling een hoog esthetische belevenis doet zijn. Als architect-bezoeker hoort men misschien een enkele maal teveel de architect-rondleider, en het feit dat de oorspronkelijke historische functies der voorwerpen zijn geweigerd om te demonstreren, kan misschien wel weer eens leiden tot een reactie of misschien beter gezegd, tot een voortgaande actie, want de stappen, die bij deze zijn genomen, zijn van openbare betekenis en het bezoek geeft een grote verrijking van de geest; niet alleen voor wat men de „massa” (beledigende en onbegrijpbare grootheid) zou willen noemen.

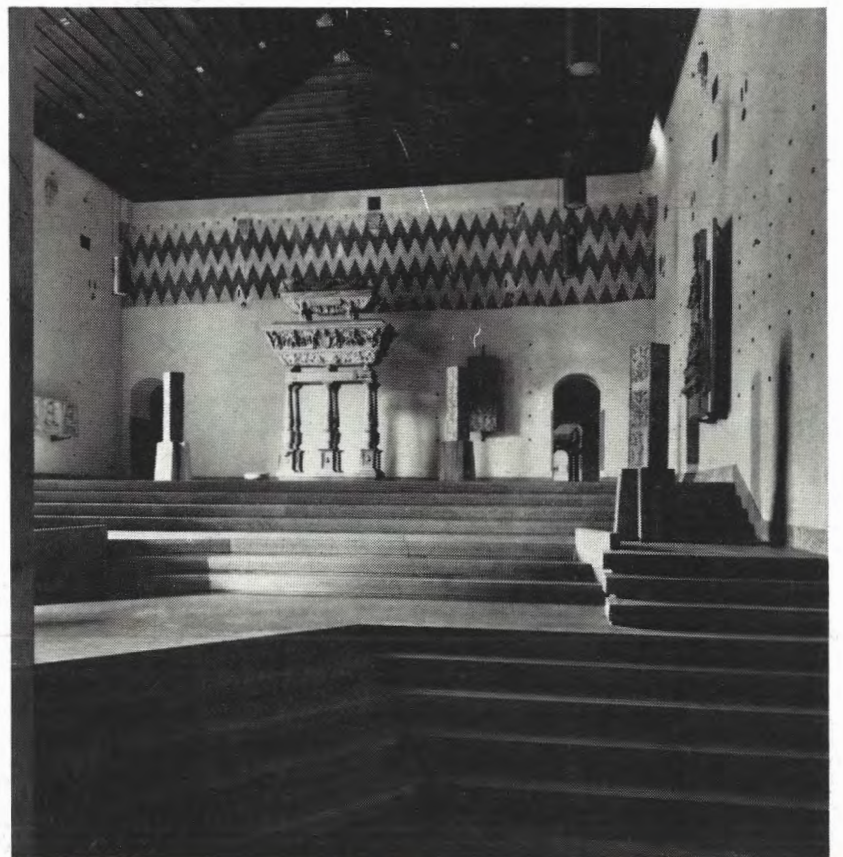


1





3

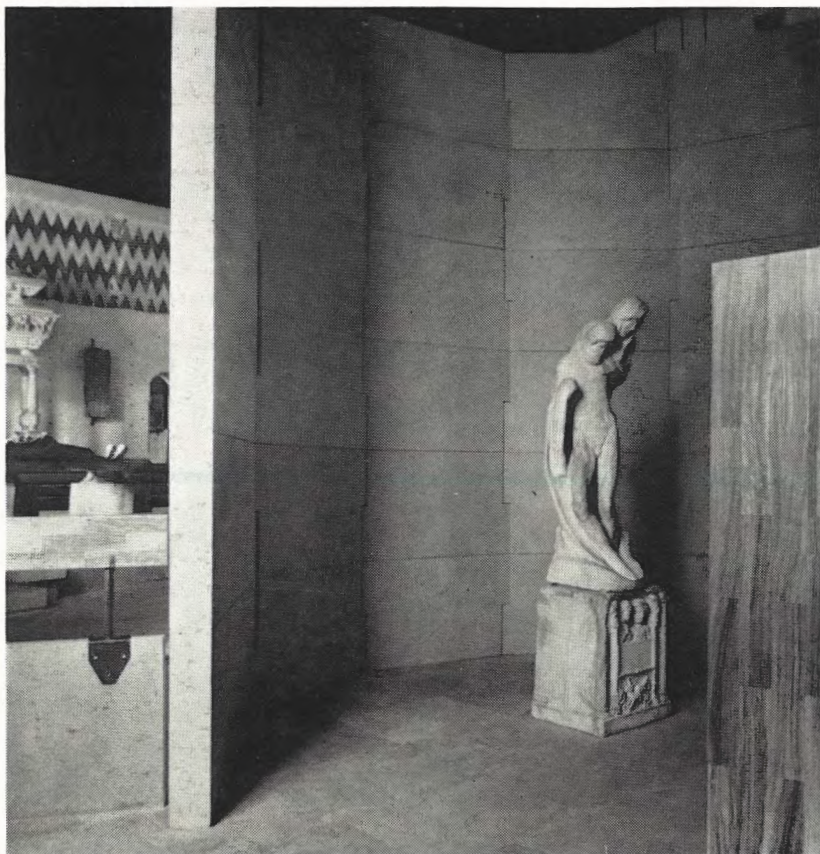


4

1 De „planken­zaal”, het gewelf is beschilderd als bladerdak door Leonardo da Vinci

2 Variabiliteit door middel van afsluitbare holle doken in de wand

3 en 4 „Sala degli Sciarlioni”



5

Castello Sforzesco



5 „Sala degli Sciarlioni”. Pietà Rondanini van Michel Angelo Buonarotti

6 Trap naar tweede rondgang op verdieping

7 „Camera Dorata” Oude Meesters

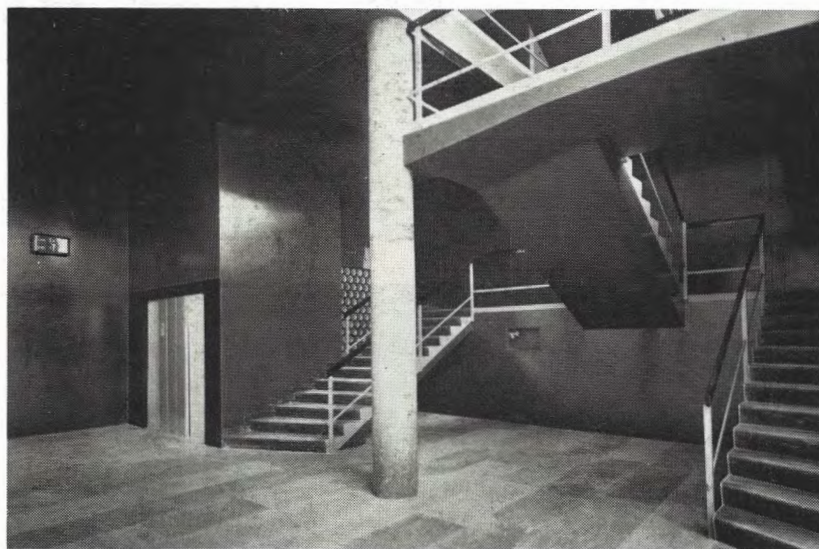
8 Stijlkamers



7



8



Stoel ontworpen door Luigi Caccia Dominioni

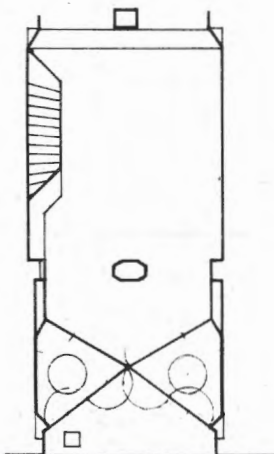
Kantoren voor een machinefabriek

De gevel laat zien hoe een kantoorverdieping boven de werkplaatsen is geprojecteerd; naast een neveningang tot de fabriek is de hoofdingang tot de kantoren gelegen. In de hal gaat men met trappen en een lift naar de hoofdverdieping, waar men de bode vindt, een wachtruimte, de directiekamers en de overige kantoren en tekenkamers, welke aan weerszijden van de lange gang zijn gelegen.

Reeds dadelijk is het gebrek aan kleuren een belemmering om het karakter van het werk van deze architect te leren kennen. U zoudt deze alleen in de vormspraak kunnen vinden en dan naar analogie daarvan ook zijn kleuren-wereld moeten trachten te begrijpen. Er heerst een zware ernst: men strekt zijn rug, men loopt plechtig, men zit rechtop en houdt bedachtzame gesprekken. De kleuren zijn gedekt: donkergroen, donkerrood, bruin; ze zijn steeds gebroken en grijzend, violet, donkerblauw, mosgroen of wanneer lichte kleuren vereist zijn, zijn ze steeds mat en teruggehouden. De materialen zijn: graniet, gemofeld staal, gepolijst en donkergekleurd stuc-werk, aluminium, steeds gematteerd, en rubber vloerbedekking. De scheidingswanden der kantoren zijn natuurlijk op moduul en verplaatsbaar, ze zijn van staalprofielen en linoleumpanelen met deuren van securitglas (bruut). De materialen zijn dus die welke de handel biedt en dat levert dan ook geen nieuws op, evenmin de toepassing, maar het is opmerkelijk hoe hier een materiaal uitdrukking verkrijgt door zijn omgeving, oftewel hoe hier de materialen harmonisch samengebracht zijn en een gelijkgerichte werking uitoefenen: het zijn niet de tonen zélf, maar het is de voortgaande opeenvolging der tonen welke de muziek maakt.

Ingang van een bankagentschap

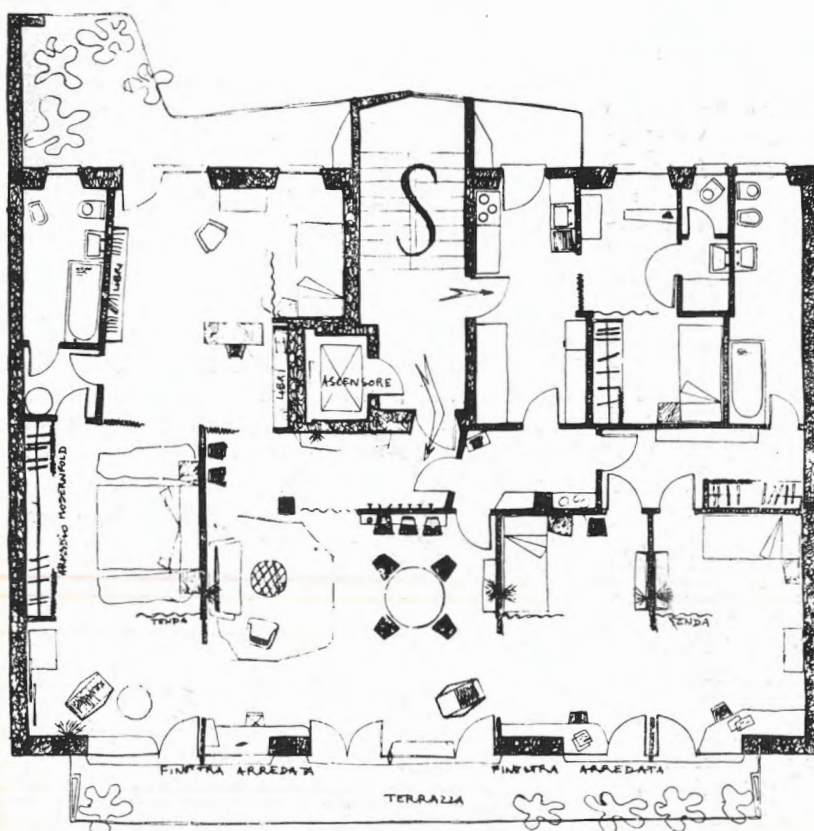
Ook hier dezelfde kleur-, vorm- en materiaaleigenschappen. Een aardigheid is hoe deze geheel glazen ingangswand, welke dus van binnenuit volkomen transparant is, door zijn scheve plaatsing een spiegelwerking veroorzaakt zodat het vrijwel onmogelijk is om naar binnen te zien; een opvallend effect dat voor een winkel bijv. geen toepassing zou kunnen vinden.





1

Giò Ponti



2

Toelichting (overgenomen uit Domus)

Deze woning, door Ponti ontworpen, is in korte tijd verwezenlijkt, na jarenlang in zijn gedachten te zijn voorbereid: zij is in feite samengesteld uit alle Pontiaanse uitvindingen omtrent plattegrond, meubels, voorwerpen, die we onafhankelijk hebben zien verschijnen naar gelang ze vorm aannamen; hier, voor de eerste maal, zijn ze samengevoegd in een complete eenheid en op ware grootte.

Dit is het huis voor Ponti en de zijnen. Een woning waarin alles uit dezelfde geest gesproken is, door dezelfde hand gevoerd; en, men kan zeggen door eenzelfde ontstaansgeschiedenis, omdat uit de voorgaande woningen niets bruikbaar is aangebracht, maar alles had een betekenis als vorm of als herinnering. Hoewel alles nieuw is, is er niets onvoorzien, behalve dan de voorwaarde van eenheid; en het gezin bevindt zich in de nieuwe omgeving haast zonder verrassing, waar ze leeft met alles dat haar het meest eigen is en haar gelijkt.

Hier huizen 5 personen: vader, moeder, de jonge dochter, de jeugdige zoon en de vertrouwde Marina. Voor dit aantal is de oppervlakte niet groot (160 m²),



3



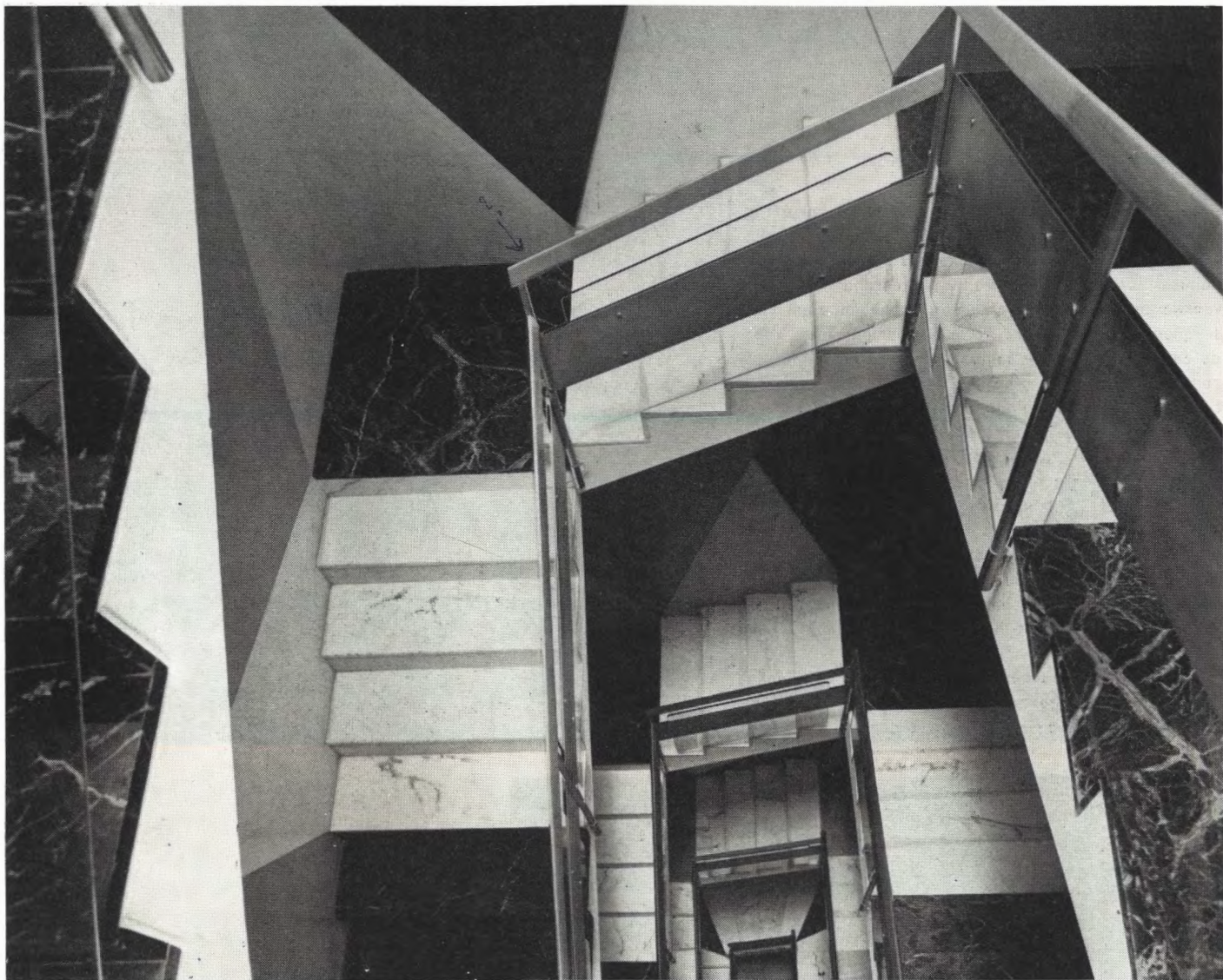
4

1 Het centrum der woning, men zou kunnen zeggen de gemeenschappelijke representatieve ruimte met het gemeubileerde raam, „finestra arredata”, of ook genoemd „het landschap binnenshuis”. Op de muurdam tussen de ramen ziet men het appliqué, een verlichtings-ornament van koper met indirect licht op het witte fond, waarvoor eventueel enkele voorwerpen zijn geplaatst; dit element ziet men op de andere foto's in verschillende vormen herhaald

2 Stoel „Cassina”, ontworpen door Giò Ponti

3 De eettafel in een gedeelte van de centrale woonruimte

4 De verbinding der ruimten langs de gevel. De schermen zijn aan één zijde in blank iepenhout en aan de andere zijde wit geschilderd



maar het plan geeft het de grootst mogelijke bewegingsvrijheid met de oplossing van de overheersende ruimte-eenheid, onderbroken door beweegbare wanden. Drie achtereelkaar gelegen „modernfold“-wanden maken het mogelijk de vier aan de gevel gelegen kamers aanéén te schakelen, dit zijn dus de twee kamers der kinderen, het woonverblijf en moeders kamer, welke op haar beurt te verenigen is met vaders studeerkamer, die de verbinding vormt met de woonkamer. De vloer dezer ruimten gaat ononderbroken door en bestaat uit diagonaal gestreepte ceramiektegels, zo eveneens het stucplafond met lichte en donkere strepen. Ook de kleur is continu en wel op één enkel akkoord: wil-geel (lichtgeel-mosterd, terra-di-Siena), aldus voor elk voorwerp en iedere ruimte: vloer, tapijt, ceramiek, meubels en de modernfold, welke op de keerzijde van kleur verandert.

De doorgaande glazen gevelwand is opgelost als gemeubileerd raam (finestra arredata): deze bestaat uit planken en stellingen, welke los gehouden zijn van het glas, en waarop en waarin allerlei kunst- en gebruiksvoorwerpen zijn opgesteld, welke zich zodoende tegen de lucht aftekenen. De compositie van dit geheel zet zich voort met de houten schermen welke de kamers scheiden, en op de wanden. Het ontwerp is continu, en volgens hetzelfde principe, maar in andere schaal keert dit terug op de wandkasten, waarvan elke kamer er minstens één heeft en waarin boeken, allerlei voorwerpen, laatjes enz. een plaats vinden.

Verscheidene van deze zijn „zelfverlichtend“: de lampen zijn er ingebouwd en geven met hun indirect licht ook licht af aan hun omgeving. In dezelfde opvatting zijn de „beddeplanken“ uitgevoerd: een wandpaneel uitgerust als een dashboard met schakelaars, bel, laden, planken, enz.

Al deze wandmeubels zijn uitgevoerd in iepenhout. Alle bedden zijn gelijk, alle stoelen zijn gelijk en ook de tafels. Alle ladenkasten, de wandplanken enz. zijn van dezelfde lijn. De verscheidenheid ligt slechts in de losse voorwerpen: de vele ceramieken, de schilderijen, het terra-cotta, het mandenwerk en de reisherrinneringen.

Trappenhuis Casa Melandri

Een ander beeld mag nu de persoon van Ponti toelichten.

„De droom der schilderkunst heeft mij steeds in mijn leven begeleid“, schreef hij. En inderdaad is het hier, zoals dikwijls, niet de architect welke aan 't woord is met de decoratie van deze trap. Deze manier van doen noemt men hier (en hij zelf) „arlecchino“ d.i. harlekijn. Dit is dus de weg der grappen, van het potstierlijke. Het is zeker niet de weg van de architect, want wanneer men de architectuur „kleurloos“ bekijkt, zal men deze niet vinden. Giedion: „de grootheid van de architect leest men af van de wijze waarop hij de verschillende niveaus in zijn bouwwerk weet te verbinden.“

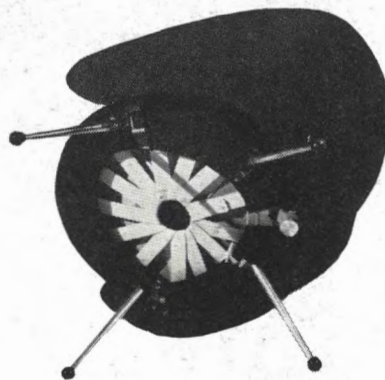
Het voorbeeld is evenwel een bewijs hoe Ponti aan elke hoek en aan elk détail zijn aandacht wijdt en elk onderdeel zijn eigen individualiteit wil geven.

Fauteuils — aangeklede stoelen
De architect als quasi mode-ontwerper

De architectuur is een gebonden kunst, en het woord „gebonden” is de kunstenaar niet zeer sympathiek, maar misschien moet men van de binnenhuiskunst zelfs zeggen dat ze een belemmerde kunst is, want men heeft niet alleen als de kleermaker met de eisen en de strikte verlangens van de opdrachtgever te maken, maar vervolgens in nog dwingender mate met de gegeven situaties. Voor woning-, winkel- en kantoorinrichtingen enz. vindt men steeds de bestaande plattegronden, de ramen, deuren, wanden, plafondhoogten, kolommen enz. gereed en op hun plaats. De binnenhuiskunst is een arrangeerkunst.

Voor het samenstellen van dit nummer was het dan ook een moeilijke opgave, om die werken uit te zoeken, waarin ondanks dit alles de architect zijn persoonlijke uitdrukkingswijze recht kon doen wederen, want de bedoeling is hier om de architecten aan u voor te stellen en niet de oplossingen of opdrachthevers. Voor dit doel heb ik gemeend goed te doen om bij elke architect een ontwerp van een stoel of fauteuil toe te voegen. Deze namelijk zijn steeds ontworpen in vrijheid, ongebonden aan een opdrachtgever en niet beïnvloed door een bepaalde omgeving. Bovendien is het een vrij en compleet object, waarbij de ontwerper slechts met zichzelf, de middelen en het doel te maken heeft. Het is als het ware de artistieke handtekening.

De stoel is dus van „hoge geboorte” en hierdoor mede bestemd om de leiding te nemen in een samengesteld interieurontwerp. De stoel is de grootste persoonlijkheid en geeft het duidelijkst de karakteristiek voor de ruimte: woonkamer, eetkamer, kantoor, publiek bureau, enz., en als leider van het meubilair staat ze het dichtst bij de mens.



Fauteuil „La Martingala” (afb. boven: van onder gezien)
Uitvoering Arflex Milaan



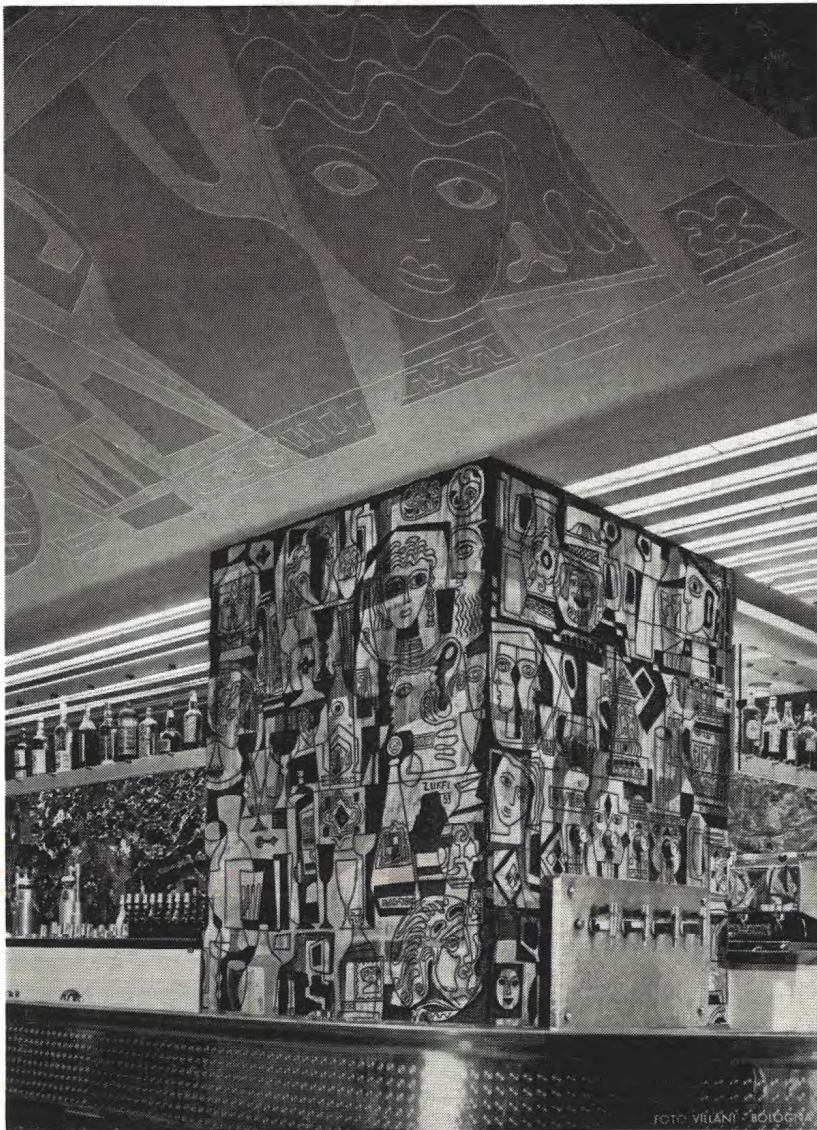


1



3

Melchiorre Bega



2



Stoel, ontwerp Melchiorre Bega

Motta

De firma Motta behoort onlosmakelijk bij Milaan, zoals de Duomo, en mag dus in deze reeks niet ontbreken, ook al is deze onvolledig gedocumenteerd, met een revue van de voornaamste aspecten.

De Motta-produkten, zoals cake, gebak, suikerwerken, chocolade enz., worden verkocht in zijn talrijke winkels, welke steeds verbonden zijn met een bar, deels als doel op zichzelf, deels als excuus om ook te kunnen verkopen na de normale sluitingstijd.

Het gebruiken van een caffè-espresso met gebak is geenszins een prozaïsche bezigheid en de omgeving is ontworpen om te voldoen aan de behoefte der Milanezen aan decorum, ook bij deze gelegenheid.

Speciaal de bar Motta-alla-Scala, welke is ingericht tegenover het beroemde Teatro-alla-Scala, is afgestemd op het gala-publiek der opera. Op deze plaats is door de oorlog een oude traditionele bar verdwenen en hieraan heeft men met enkele antieke stukken willen herinneren: het oude plafond-fragment met indirecte verlichting, de verlichtingskroon van koper en ceramiek en de prachtige reliëf-maquette van het Scala-toneel in de achterwand der bar. De vloer is hier van rood Zweeds graniet, de wanden van mahonie, de bar van roestvrij staal.

De foto's van Motta-Duomo tonen de bekwaamheid van Melchiorre Bega als regisseur van kunstenaars: de wand achter de bar is bezet met een beschilderd houten reliëf; het hellende plafond is uitgevoerd in sgraffitto; de kolom, welke hierin snijdt, is versierd met een geplasticeerde foto.

1 en 2 Motta „Duomo”

3 Motta „Dante”

4 en 5 Motta „Alla Scala”

6 Motta „Firenze”



FOTO A. VILLANI - BOLOGNA

4



6

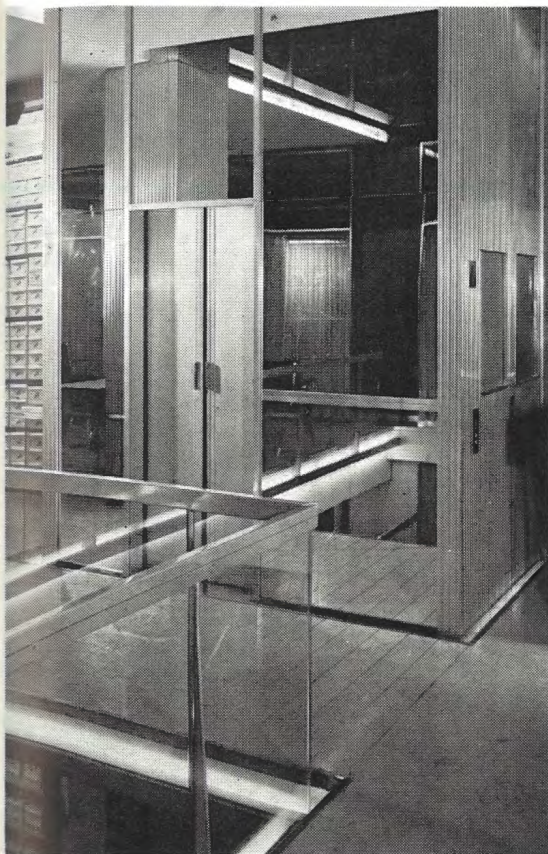


5

Schoenenwinkel „di Varese”

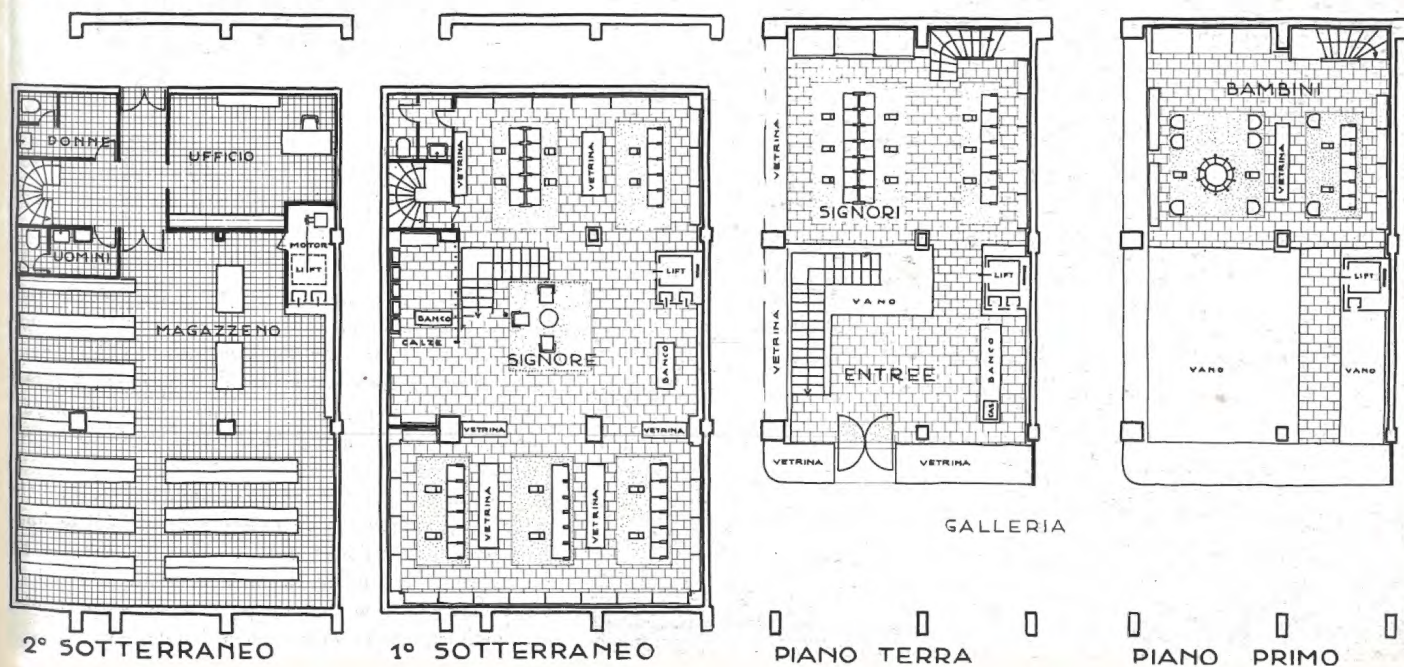
Het is dikwijls gebruikelijk dat grote zaken, naast hun normale winkel, één of meerdere in het stadscentrum stichten voor de representatie en reclame en om dus te wedijveren in aanzien en standing in de gemeenschap met de bedrijven van een wereldstad. Zo ook „Varese” te Milaan, voor welke zaak op een betrekkelijk klein oppervlak een „grote” zaak werd gesticht, waarvan de drie verdiepingen door middel van een centrale openheid met de trap en de lift visueel werden verbonden. Ja, zelfs een lift voor één verdieping omhoog en één omlaag wordt hier over het algemeen als een noodzakelijke service gezien voor de verwende Milanese burgerij. Mede door deze omstandigheden zijn de zo antipathieke schoenendozenwanden tot een gering gedeelte beperkt gebleven; deze bevinden zich hoofdzakelijk in de kelderverdieping, door liftjes verbonden met boven.





Het ontwerp en de materiaalkeuze zijn gericht op lichtheid en doorzichtigheid: marmervloeren, borst-
 wering van securitglas, lichtranden langs de vloeren,
 lichtfronten der toonbanken, goud geanodiseerd alu-
 minium kolombekleding en handleuningen, het spiegel-
 front van het lifthuis, enz. Al deze middelen leveren
 een effect van lichte verwarring stichtende „glamour”,
 die voor een bedrijf, dat een groot publiek wil
 trekken, zeer op zijn plaats is. Het plafond is nacht-
 blauw met verspreide verlichting en staat in een net
 contrast met de rest van het „glazen huis”.

Plattegronden kelder, onderverdieping, begane grond
 en eerste verdieping 1—250





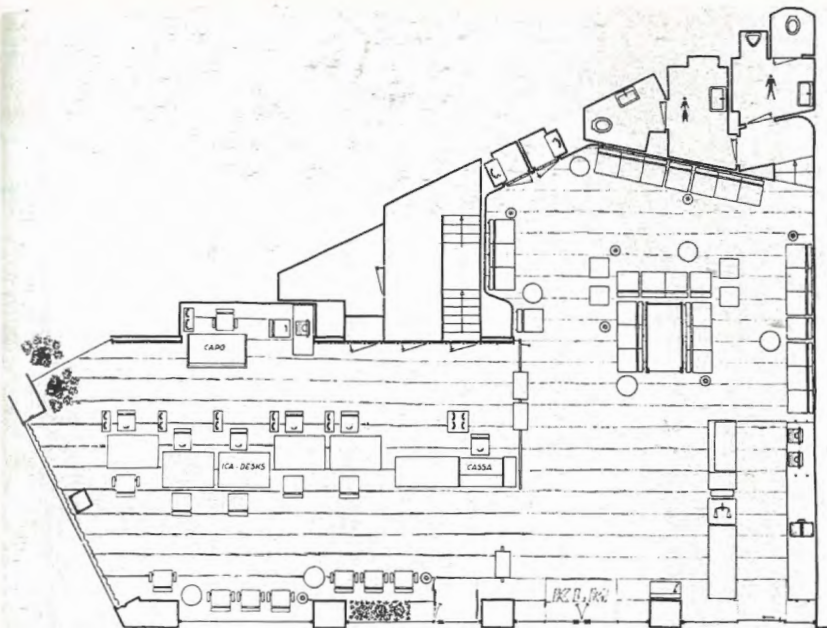
Lieuwe op 't Land en H. H. Volkers

Het passagekantoor van de K.L.M. te Milaan
1958

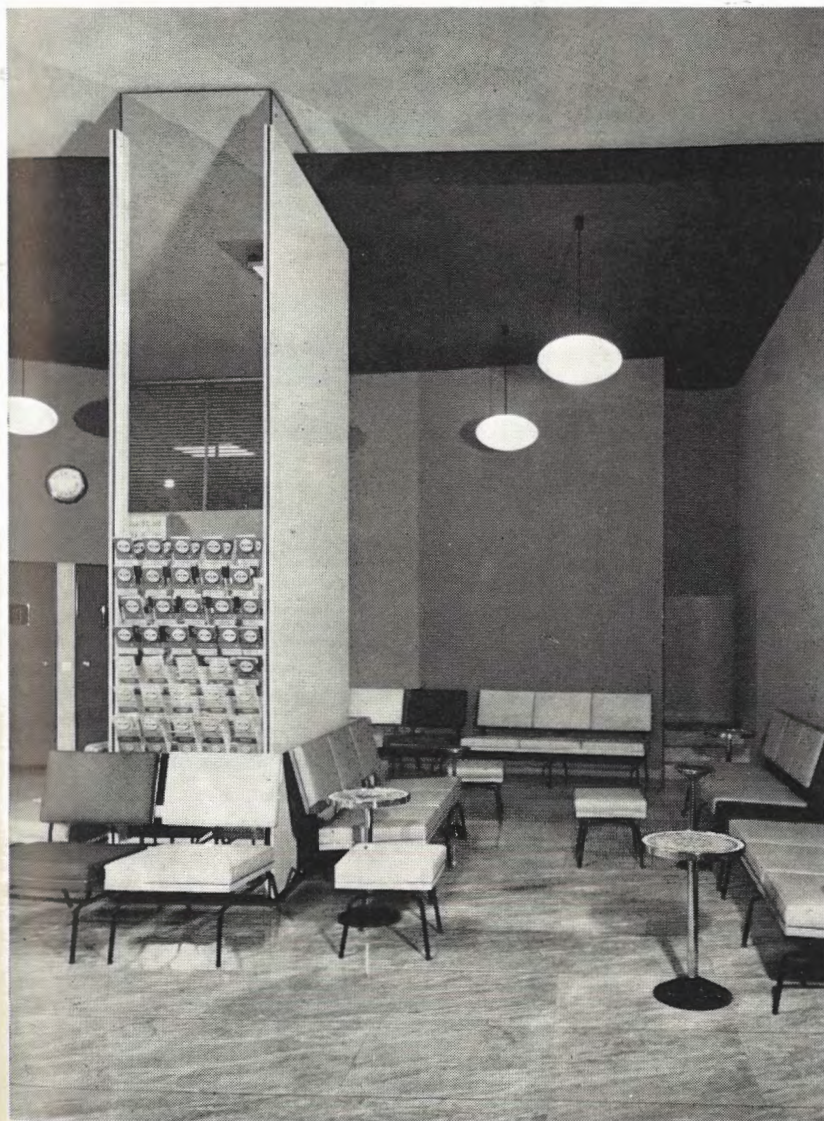
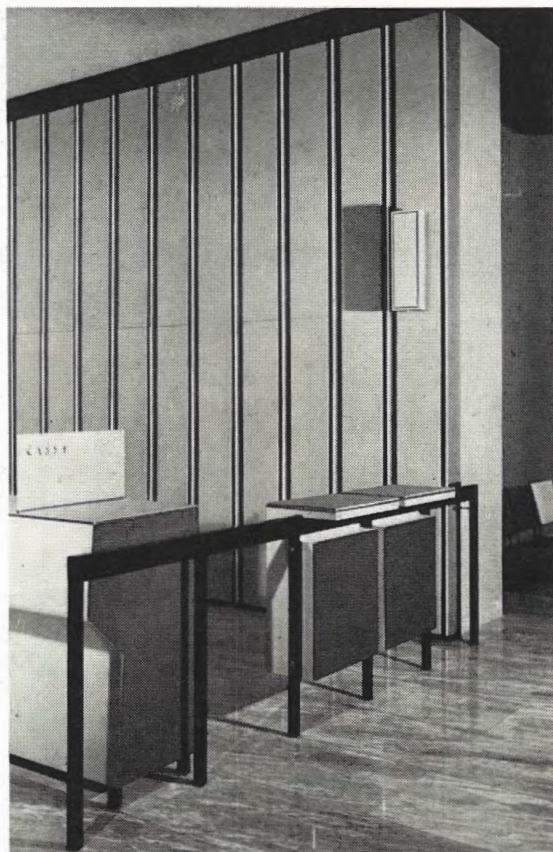


Het kantoor heeft twee afdelingen: links bevindt zich de kaartverkoop, waar de reizigers rustig aan een schrijfbureau kunnen zitten wanneer ze hun reisdocumenten bespreken en rechts de zgn. „Air terminal”, waar de bagage in ontvangst genomen wordt; hier zijn de wachtruimte, de toiletten en de telefooncabines.

De scheiding tussen deze twee afdelingen is zo licht mogelijk gehouden om de ruimte visueel héél te houden, terwijl ze voldoende is om het publiek uit de ruimte voor de employé's te weren. Aan dit scheidingshekje zijn twee kastjes opgehangen, welke dienen als inlichtingenbalie voor treinen, hotels, enz.



Plattegrond 1—200



De kassa in het midden dient beide afdelingen. Achter de schrijftafels staan lage kastjes voor de dienst-telefoons. Een opstand aan het bureau voor de chef onttrekt de wanorde aan het oog van het publiek.

Als formulering van de opgave werd gesteld dat dit kantoor een „antichambre” voor het luchtruim moest worden, hiertoe is het kleurenschema licht gehouden en over het algemeen blauw, zoals bijv. de bekleding van de achterwand, welke uitgevoerd is in lichtblauw kunstleer afgewisseld met reliëfstrepen in geschilderd houtwerk: donkerblauw en melkwit met een spier hel-groen als kleurcorrectie, om het blauw, dat volgens het K.L.M.-kleurenschema tamelijk nevelig is, op te frissen. De zitmeubels zijn speciaal ontworpen om van de grote verscheidenheid van types één familie te maken in een enigszins brede stijl, welke geschikt is voor een publiek bureau. Er zijn namelijk: gewone stoelen, stoelen met armleuning, draairolstoelen, draaileuningstoelen, verhoogde stoel voor de kassier, fauteuils, banken en krukjes, een programma dat met handelsprodukten niet te verwezenlijken is. Ze zijn uitgevoerd in kunstleer: donkerbruin, perkament, lichtgeel, lichtblauw en de meubels voor de beampten in uniformblauw. Ook de staande asbakken en de tafeltjes zijn speciaal ontworpen, welke laatste op de bovenbladen een foto hebben van oude astronomische gravures.

In de achterwand is een groot fotodiapositief aangebracht van een interessant wolkenbeeld.

Van bijzondere werking is de vloer in een grijs marmer: Grigio Bastogne, waarvan de tekening in één richting ononderbroken door de gehele ruimte loopt. Om dit te bereiken was het nodig, dat het blok marmer nauwkeurig aan de groeve werd gekozen en de wijze van zagen besproken, met een voortdurende controle op de uitvoering tot aan het leggen toe. Een smalle strip aluminium scheidt de platen in de langsvogen. Dit harmonieert zeer goed met het grijs van het marmer, in overeenstemming met de kenmerkende kleuren van de luchtvaartmaatschappij.



1

Renzo Zavarella

La Banca Popolare di Milano, filiaal Varese
1958



2

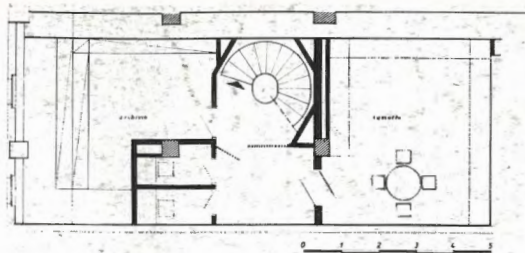
- 1 Entree
- 2 Publieksruimte begane grond
- 3 Demontabele trap met gespannen stalen kabels

Deze bankvereniging heeft ongeveer 30 agentschappen in de stad en nog vele daarbuiten. Sinds een jaar of vijf werkt ze aan de uniformering van het aspect van haar filialen, hetgeen geschiedt onder leiding van architect Zavanella.

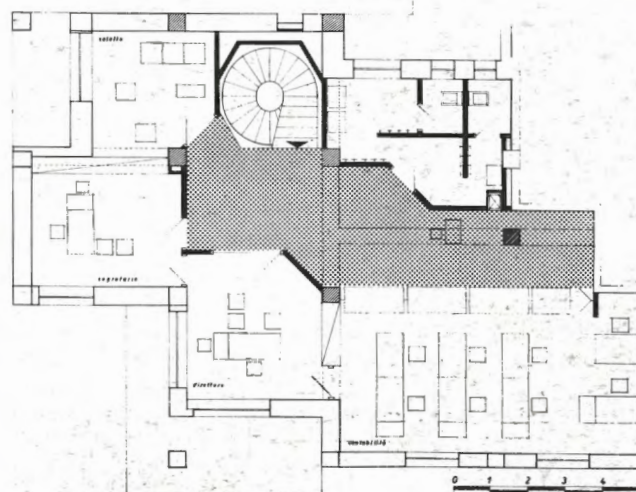
De pompeuze overdaad, welke men vroeger noodzakelijk achtte om vertrouwen te wekken, wordt in deze moderne tijd meer opgevat als een slecht rentmeesterschap over de belegde gelden. De karaktereigenschappen, die hier tot uiting komen en die waarschijnlijk veel beter in staat zijn om het vertrouwen te wekken zijn: orde en zakelijkheid.

Men kan nog meer eigenschappen noemen, die voor het bankwezen begerlijk zijn en tegelijkertijd in de architectuurtaal thuis zijn; of anders gezegd: de architectuur moet de „taal” spreken van de opdrachtgever; of ook: ze moet zijn eisen „vertalen”. Een kort uittreksel van het woordenboek „handelstaal-architectuurtaal” zou zijn:

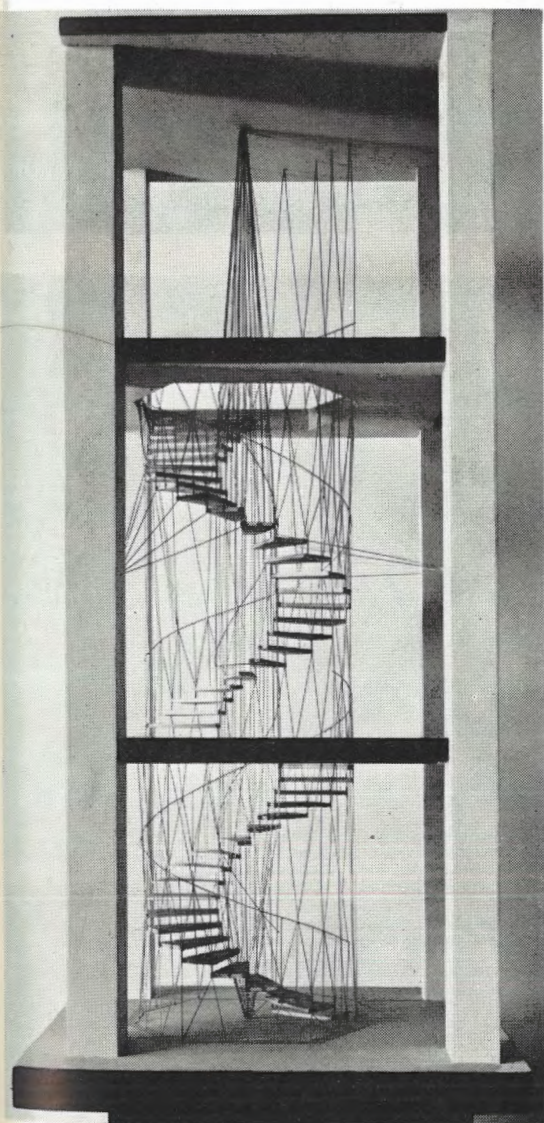
zakelijkheid	functionaliteit
veilige belegging	degelijke materialen
courante belegging	flexibiliteit en uniformiteit
eerlijke handel	technische oprechtheid
economische besteding	zuiver vervulde behoefte
overzicht en inzicht	helderheid en doorzichtigheid



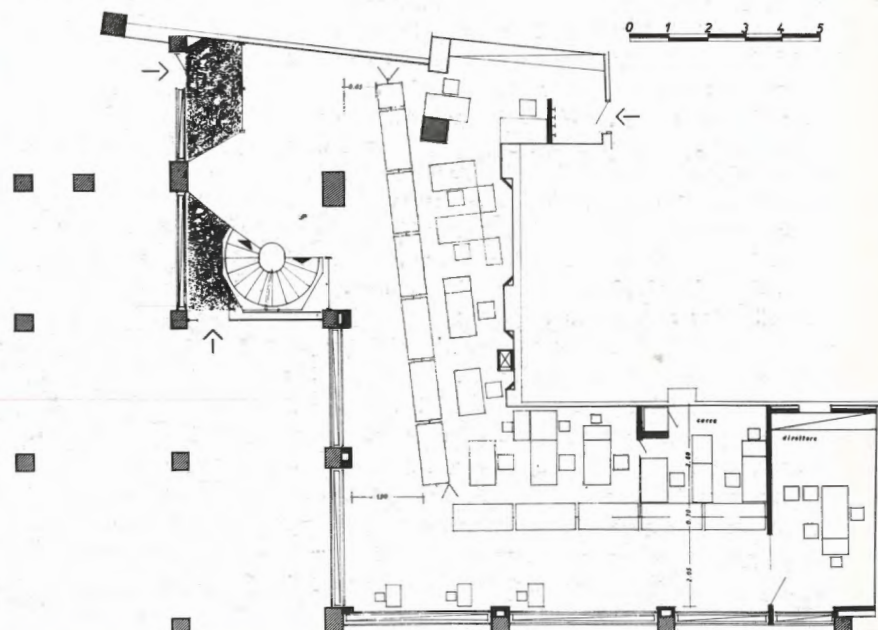
Tweede verdieping



Eerste verdieping



Begane grond





Dit lijkt sofisterij, maar het is de dagelijkse werkwijze der kunst: de metafoor, de parabel, het mediumschap. Nu blijft er een woord in de kunst dat we echter moeilijk terug kunnen vertalen, een idioom nl.: schoonheid. De schoonheid behoort aan de kunst en ligt, naar gelang iemands gevoeligheid en belangstelling, in de kleur, in de vorm, in de abstractie, in de metafoor, of in de werkdadigheid der vertolking.

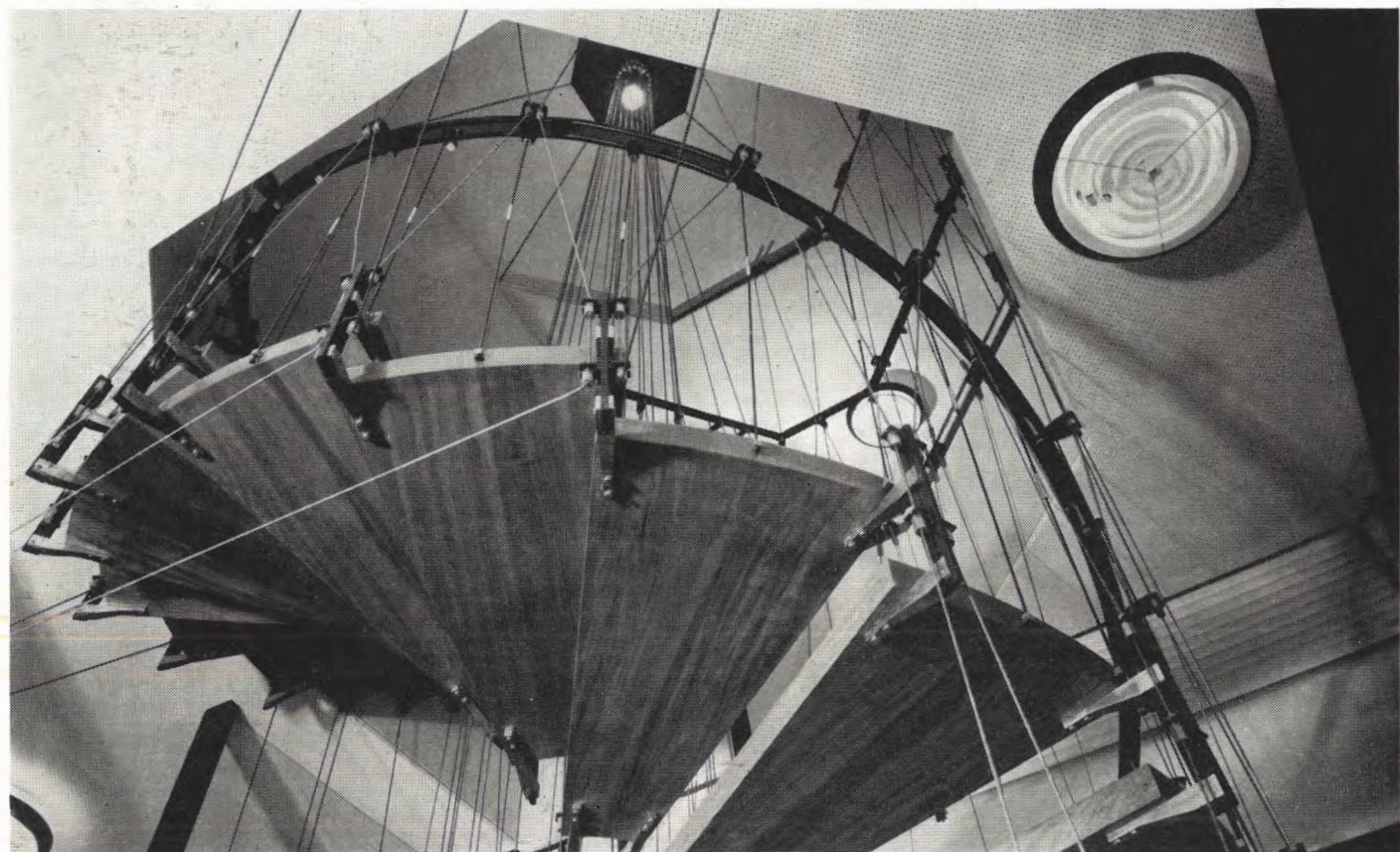
Het geheel is ontworpen met de geest van de „Stijl“, doch veel functioneler dan deze. De balies zijn samengesteld uit stukken van 1.50 m en hebben een formica bovenblad. De meubels, zoals tafels en kasten enz. worden voor de bank in serie vervaardigd; de stoelen zijn uit de handel betrokken.

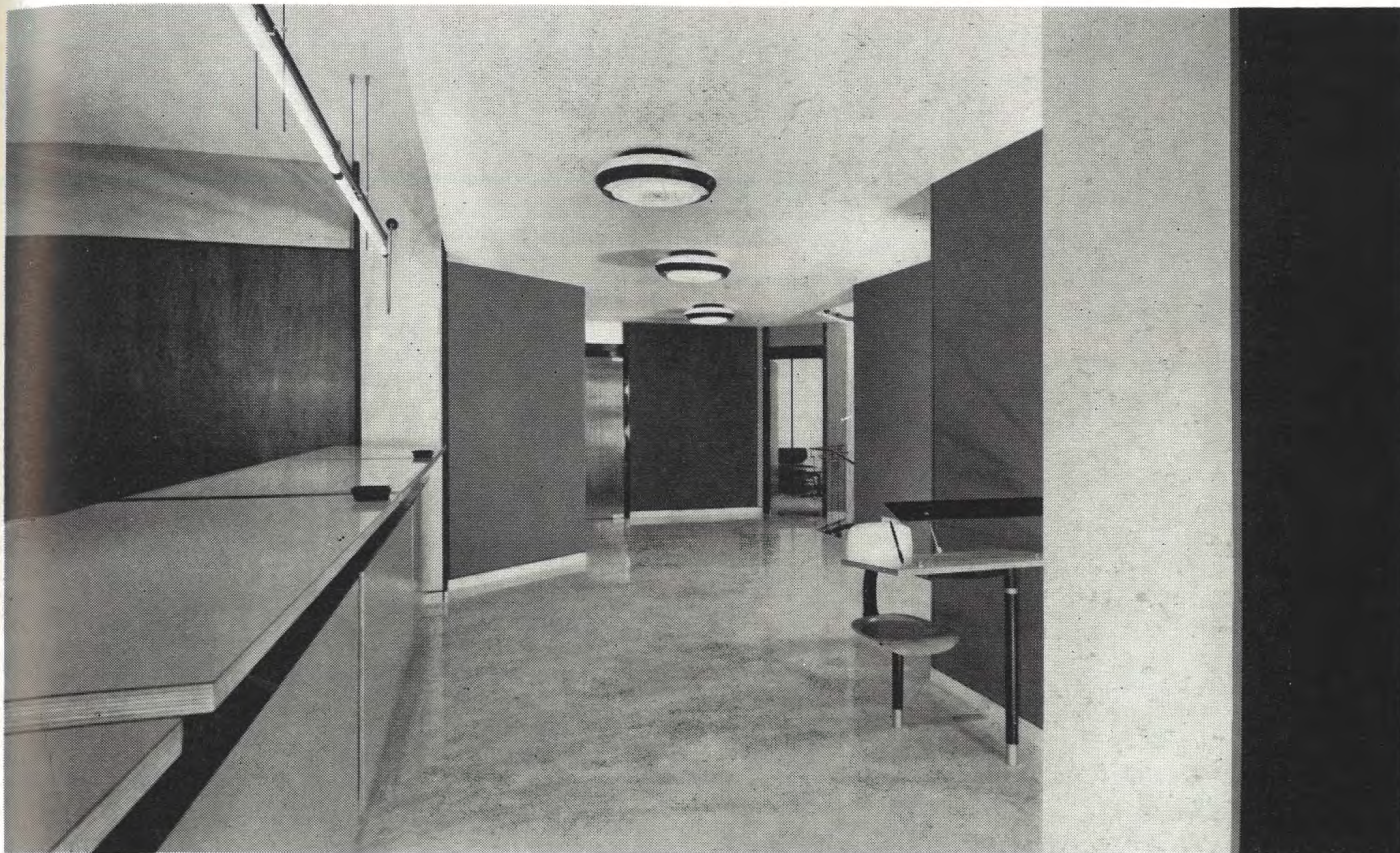
De wanden zijn gestucl en geschilderd in donkerblauw, blauwgrijs, grijsgroen en lichtgrijs. Al het ijzerwerk is zwart gemoffeld. De TL-verlichting is in 't zicht en regelbaar opgehangen.

Vele agentschappen bestaan uit een begane grond voor de ontvangst van het publiek, een bovenverdieping voor directie en kantoren en een souterrain voor de kluis en de couponknipcellen. Een trap is dus een steeds weerkerend element, waarvan de hier gepresenteerde de laatste versie is. Deze trap van teakhouten treden is geheel opgehangen aan voorgespannen gegalvaniseerde staalkabeltjes van $\varnothing 3$ mm, en is demontabel, of beter gezegd: verhuisbaar, omdat de bank in gehuurde panden woont.

5

4





7

La Banca Popolare di Milano, filiaal Varese



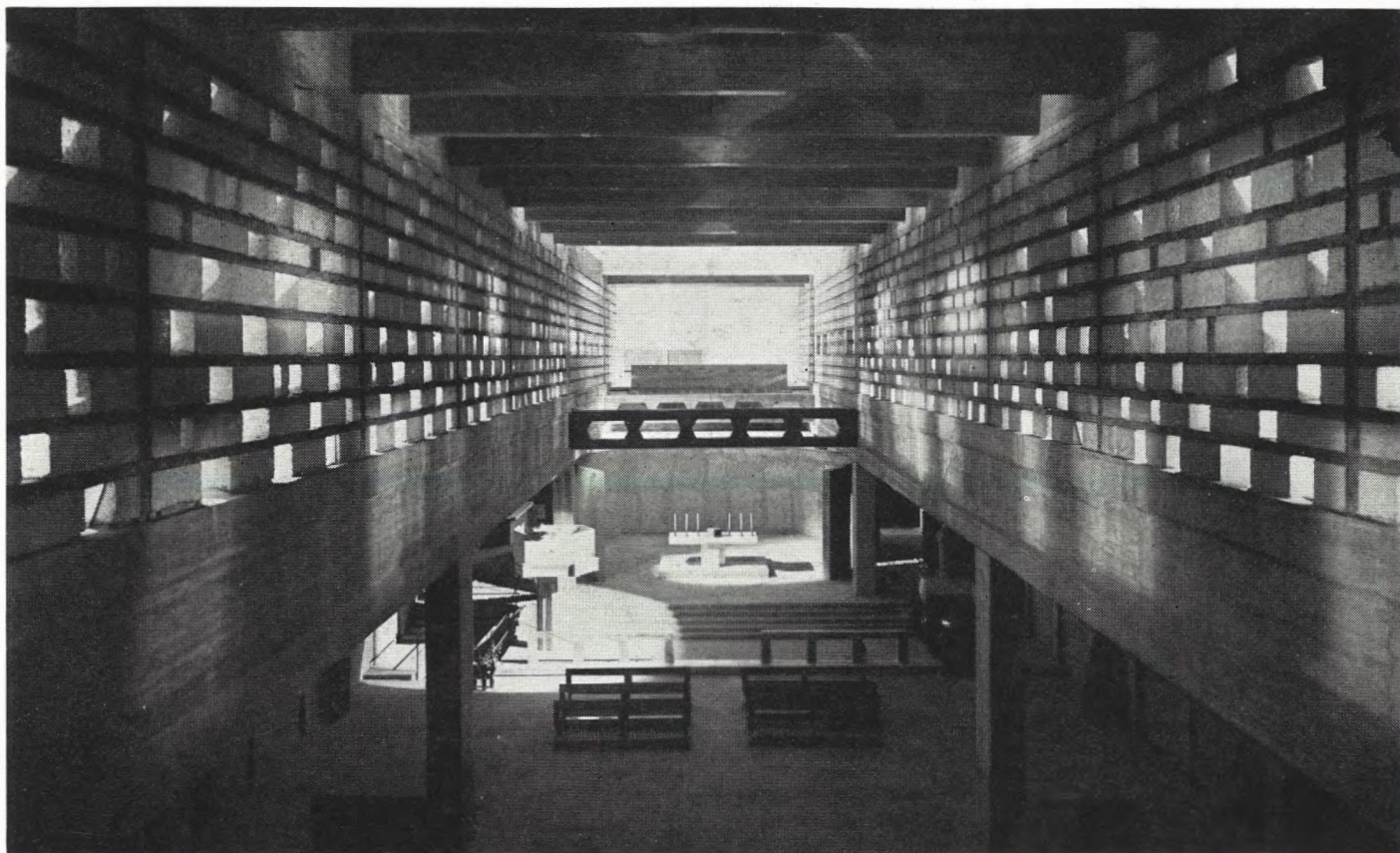
4 Meubilair van een lange-afstand-trein, in 1948 ontworpen door Renzo Zavanella

5 Trap op begane grond

6 Trap eerste verdieping, met gespannen stalen kabels

7 Publieksruimte op eerste verdieping

8 Directiekamer



L. Figini en G. Pollini

Madonna dei poveri

Onze Lieve Vrouwe der Armen



Deze kerk, die in een arbeiderswijk staat, wordt gebouwd van sobere materialen: beton en tufsteen; het enige marmer is verwerkt aan het altaarblok. De altaarruimte wordt omheind door een scherm, waarop nog mozaïek moet worden aangebracht. In de vieringverhoging, waaruit hoog licht op het altaar valt, komt een veelkleurig geglaazuurd kruis te hangen. De verlichting is indirect: door het daklicht worden de pseudo-nonnengangen verlicht, van waaruit het door de ajourwanden in de ruimte diffuseert.

Een belangrijke zaak voor de interieurbeleving van een kerkruim is de oriëntatie. Deze oriëntatie is niet verplicht en in de regel slechts ten-naaste-bij, d.w.z. gestoord door de plaatselijke omstandigheden; in Milaan is de Duomo haast de enige welke geometrisch juist geplaatst is.

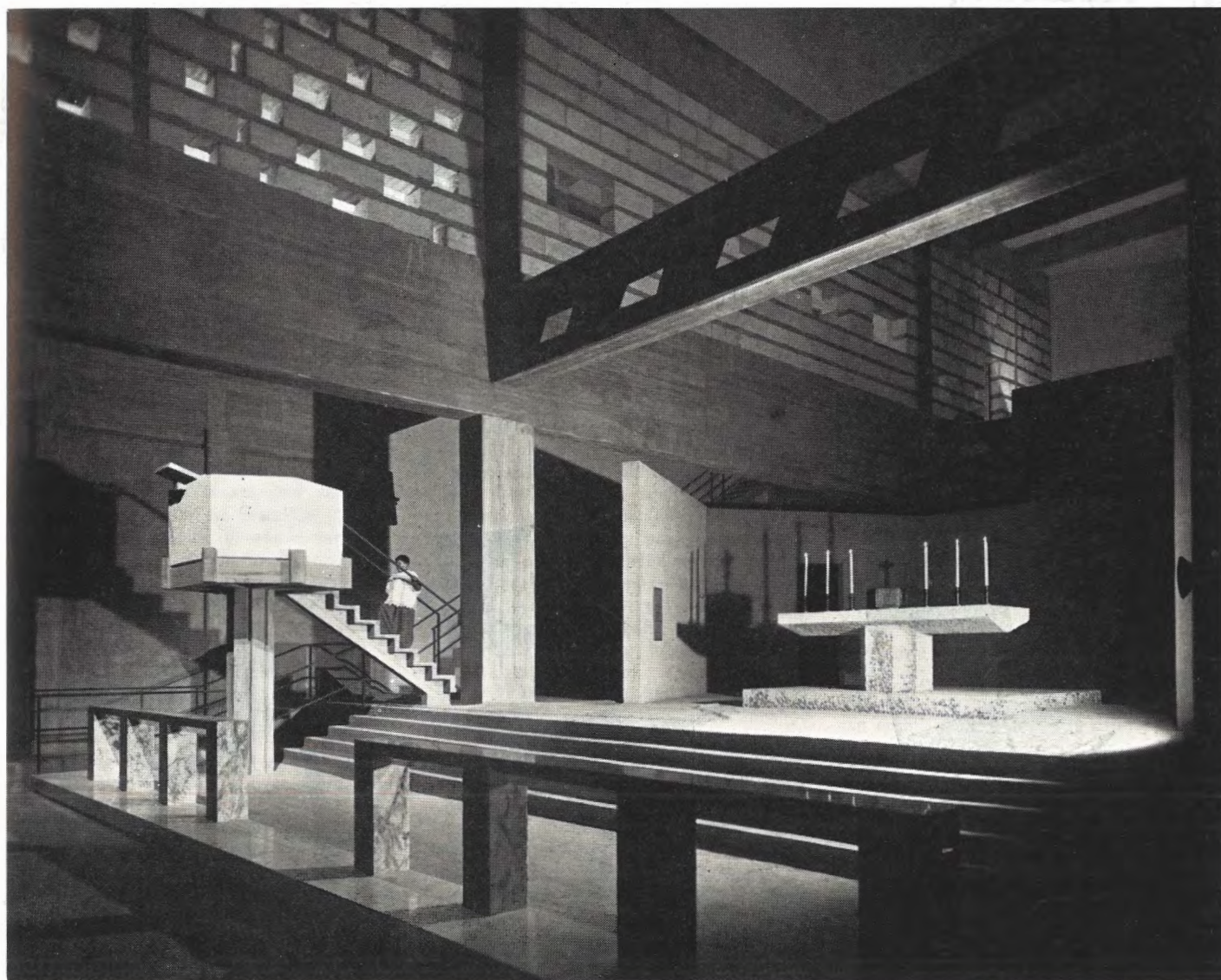
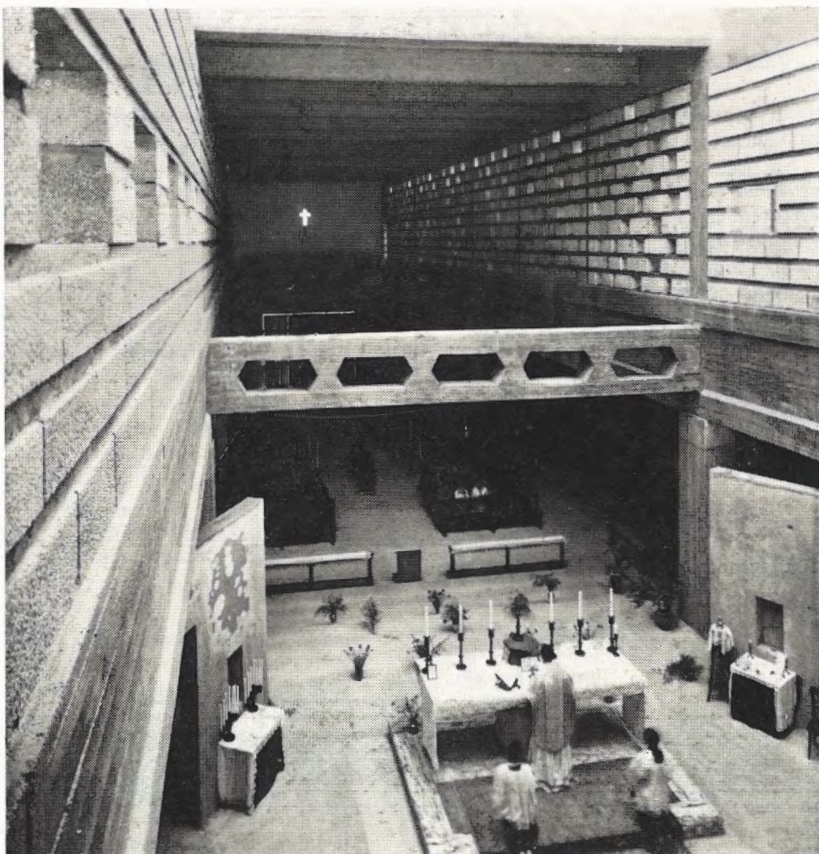
In Milaan en omstreken is naast de Roomse, de Ambrosiaanse liturgie veel in gebruik, welke een zéér vroege oorsprong heeft, en zijn naam ontleent aan San'Ambrogio. Sant Ambroeus, zoals hij op z'n Milanees heeft, een zeer geleerd en voortvarend man, was bisschop van Milaan van 374 tot 397 na Chr., en is

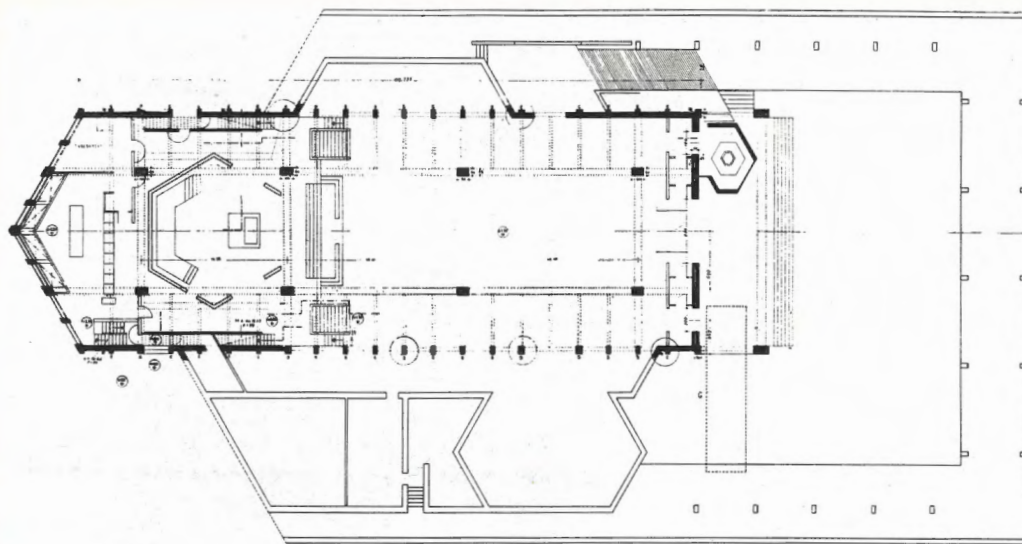
sindsdien de schutspatroon van de stad gebleven. Eén van de vele verschilpunten der liturgie is dat de misdienaar zich niet tot de gelovigen richt, in geen enkel deel van dienst. Wanneer men nu de oriëntatie (d.w.z. voor de misdienaar) wil doen gelden en tóch de gelovigen de handelingen doen zien, dan moet men dezen en gene aan weerszijden van het altaar plaatsen en verkrijgt men een opstelling zoals hier gevolgd, dus van het westen naar het oosten: koor - misdienaar - altaar - gelovigen - ingang. Het meest gebruikelijke is dus: altaar - misdienaar - gelovigen - koor - ingang.

Beide opstellingen hebben hun betekenisvolle charme en in beide blijft het „uitzicht” op het oosten de kern van de idee.

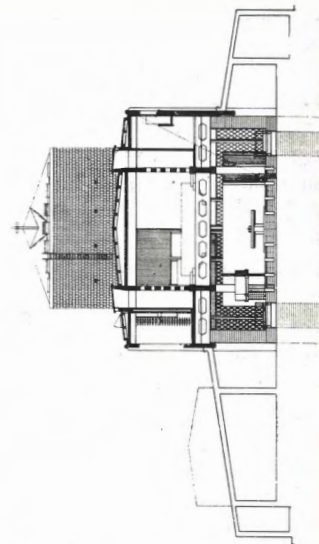
In de gegeven oplossing echter is de oostgevel, waarin het lichtend kruis staat, zwaar gesloten, terwijl naar het westen een ruimtevlucht geschapen is over de heilige altaarruimte heen naar het hooggelegen koor, welke de aandacht naar een symbolische leegte voert.

Deze overgang van letterlijk naar figuurlijk oftewel van materieel naar spiritueel is ook door de architecten een aanvaarde gedachtegang, waar zij, de belichtingswijze beschrijvende, verklaren dat het natuurlijke gegeven van het diffuse licht transcendeert naar het bovennatuurlijke der geestelijke stilte. Of inderdaad de vormgeving der ruimte om het altaar heen dermate beheerst is, dat ze in staat is om dezelfde geestelijke stilte te doen bereiken, moet men betwijfelen.

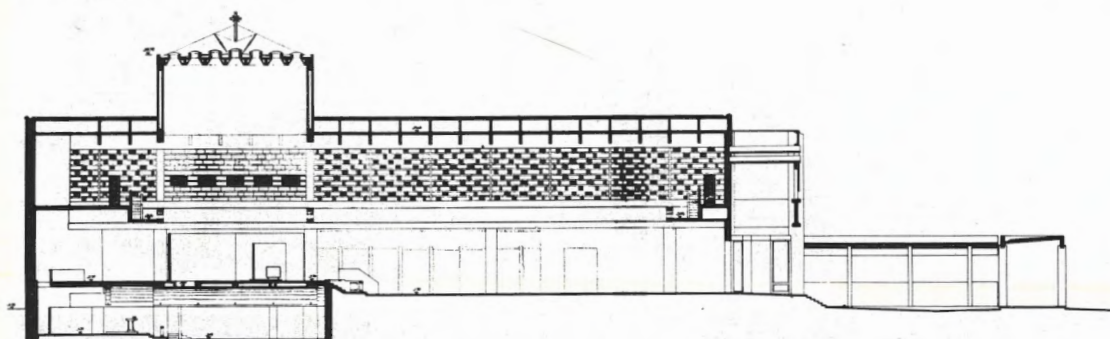




Plattegrond

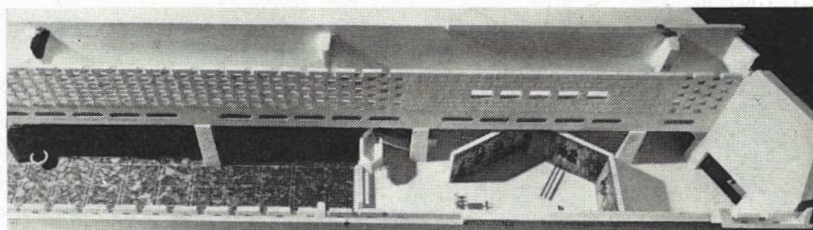


Dwarsdoorsnede



Langsdoorsnede

Madonna dei Poveri



Maquette van het ontwerp

Carlo de Carli

Drie stoelen, waarvan de rechts afgebeelde is bekroond met de „Compasso d'oro”





Het bestuur van A et A moet hierbij tot haar leedwezen het overlijden mededelen van
Jeroen Voskuil te Amsterdam

Prijsvraag B.N.T.

Door de Bond van Nederlandse Tuinarchitecten (B.N.T.) wordt een prijsvraag geschreven met steun van de Gemeente Amsterdam voor een groenstrook van ca 50 ha in de toekomstige tuinstad Buitenveldert te Amsterdam Zuid.

De prijsvraag heeft het karakter van een studieprijsvraag op het gebied van de tuinarchitectuur. Deelneming staat open voor alle Nederlanders, die zich op dit gebied bewegen, medewerking van personen uit aanverwante beroepen is toegestaan.

De volgende prijzen worden beschikbaar gesteld.

1e prijs van f 1600,—

2e prijs van f 800,—

3e prijs van f 400,—

Twee premies van elk f 200,—

Aanvraag van programma's zal zijn opengesteld op 15 juni 1959 bij de secretaris van de jury, ir R. van der Wal, onder overschrijving van f 25,— op het postgiro-nummer 13500 van de gemeentegiro Amsterdam ten behoeve van nr W 2170.

Op de girostrook vermelden: aanvraag programma prijsvraag 1959.

Boekbespreking

John Terry, *The charm of Indo-Islamic Architecture, An introduction to the Northern Phase*, Alec Tiranti Ltd. London W 1 geb. f 9,60.

Voor degenen, die niet thuis zijn in de bouwkunst van India is het wellicht niet gemakkelijk op het eerste gezicht een verschil tussen de „inheemse” en de toch min of meer geïmporteerde Indo-Islamietische bouwkunst te zien. Ook zijn de criteria niet altijd te volgen. Als de schrijver van twee bouwwerken in Delhi uit hetzelfde tijdperk, nl. de achttiende eeuw, er eentje vervelend noemt, het graf van een prins van Oudh, Safdar Jung, en een andere, een moskee bij het paleis, de Soneri Masjid, verlijnd en we bekijken de plaatjes, dan is dat moskeetje inderdaad zeer fraai, maar het graf ziet er eveneens boeiend uit, al zou men het iets te druk (doch dat is dan niet vervelend) kunnen noemen.

De toelichting bij dit soort plaatwerken is eigenlijk juist iets te summier. De schrijver weet kennelijk waar hij het over heeft, maar doet net alsof de lezer het ook wel weet, hetgeen natuurlijk in het algemeen niet waar is, anders zouden dit soort boeken overbodig zijn. In het gehele boek is geen enkele plattegrond te vinden, zodat, waar de schrijver in alle deskundigheid maar zo'n beetje over de essentiële vraagstukken heenrupt en wel over invloeden praat, maar niet altijd precies zegt waar die invloed nu precies uit

bestaat, het werk een alleraardigste verzameling platen blijft, waar men echter niet zo heel veel wijzer van wordt. Ook de belangrijke historische achtergrond voor deze bouwwerken is te beknopt behandeld.

R. Blijstra

Architects' Year Book 8, editor: Trevor Dannath, Editorial Board: Ove. N. Arup, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry, Herbert Read, contributors: J. B. Bakema, Theo Crosby, George Dunton, Maxwell Fry, Furneaux Jordan, Edgar Kaufmann, Denys Lasdun, M. & R. Little, Bruce Martin, Ian Mc Haig, Julius Posener, H. W. Rosenthal, A. and P. Smithson, James Stirling, John Voelcker, James Wood, Benedict Zilliaues, Elek Books Limited, London, 1957 geb. f 25,20

Het Architects' Year Book, dat altijd belangwekkend is geeft in zijn achtste jaargang opheldering over de gang van zaken in de C.I.A.M. vlak vóór en vlak na het congres van 1956 te Dubrovnik. Voor degenen, die niet lid van de C.I.A.M. zijn of geweest zijn, is de uiteenzetting van John Voelcker interessant voor zover het de betekenis van de C.I.A.M. en de denkbeelden, die er onder de jongeren leefden, betreft. Het is een nuchter verhaal, waarin Voelcker zijn best doet en daar ook bijzonder goed in slaagt de betekenis van C.I.A.M. vooral niet te overdrijven. Hij verklaart het ontstaan van de C.I.A.M. als volgt: „The group was in fact the stabilization of many active groups who had shared in the making of the Modern Movement during the first quarter of the century. Their task, whether recognised or not, was to regulate and popularise this movement. This is evident in the programme of the foundation meeting where six issues were discussed: the implications of Modern Technology, the implications of Standardisation, Urbanism, Education, Action, the Architect and the State, all issues of popular significance”, Voelcker verdeelt de geschiedenis van C.I.A.M. in drie stukken nl. 1928—1938, het heroïsche tijdvak, waarvan hij o.a. zegt: „The fruits of the decade seem colossal not only in architecture built but in the popularizing of an urban programme. It was inevitable that such a programme when stripped of its imagery should result in the banalities of much post-war planning.” Deze nogal sceptische houding van Voelcker wordt duidelijker als men het vrijwel puur zakelijke verslag leest van Denys Lasdun over de Mars group 1953—1957, waarin de kritiek welke Voelcker op de befaamde Charte d'Athènes had, staat afgedrukt: „The „four functions” of the Athens Charter: living, working, recreation and transportation, neither correspond to the way in which urban problems present themselves nor with the way in which one sets about solving them.

The choice of the „four functions” is arbitrary, they are not homologous terms. The „four functions” provide (at best) only a very approximate classification of Urban structure.

The „four functions” are derived from a mechanical analysis of urbanism. Their use inevitably conceals the dynamics of urban-

ism reflected and expressed through a network of distinct and purposeful human associations.

Whilst the „four functions” could never reveal urban „Life” it enabled planners and statute-makers to realize for the first time the mechanical potential of the 20th century. The Athens Charter contained the functional basis for the making of efficient, clean and healthful cities.

The charter is written round a framework of dualistic precepts. While such precepts have served their purpose in defining the approximate boundaries of urbanism it is impossible to penetrate the realities of urban structures through them.”

Lasdun gaat dan verder en trekt uit het congres van 1956 te Dubrovnik de volgende conclusies: „In fact the projects presented at Dubrovnik and particularly of the Mars Group with their awareness of mobility, growth and change, cluster and the relationship between habitat and townplanning—all of which involve people, time and movement—contain within them the seeds of new planning techniques. The characteristic differences of these techniques from those of the Athens Charter is primarily one of intensity. The specific differences were summarized by Voelcker on the occasion of the announcement „that the Mars group should cease to be from midnight of the 28th January 1957”. It is this document which contains the essence of the new situation.

Images

1930 The frame building and the multilevel high-rise city, images which contained complete urban system.

Compared with:

1950 Random images drawn from many sources containing single ideas which, one by one, contribute to, change, and extend the experience of space.

Programme

1930 To popularise the already established style of the modern movement - Didactic.

Compared with:

1950 The search for a plastic system which reciprocates and intends in architectural form existing ecological patterns.

Method

1930 To categorise the general situation and to develop it through the dialectical manipulation of the categories made.

Compared with:

1950 The empirical observation of particular situations and development through the architectural expression of those unique patterns observed within them.

Technique

1930 To replace existing buildings and cities with new categorically formulated elements.

Compared with:

1950 The time-conscious techniques of renewal and extension derived from the recognition of the positive ecological trends to be found in every particular section.

Results

1930 Prototype buildings and masterplans each charged with the full „International“ urban programme irrespective of location - Didactic.

Compared with:

1950 Building in unique situations. The elements articulate and revalue the ecological patterns, and provide instruments of research into the possible development of each location."

Thus to quote Smithson: „C.I.A.M. was founded when the creative period was virtually over and its aim was to popularise the concepts of the pioneers for predominantly social reasons. Such an activity needed formal organisation to systematise the intuitions of the pioneers and to give the movements authority. Everything has so changed since the nineteen twenties that the solutions evolved at that time are no longer valid and we are forced once again to rethink our attitude and to invent new forms and new techniques".

De denkbeelden van Voelcker en Smithson sluiten aan op die van Bakema en het is dan ook niet te verwonderen, dat zij drieën met Aldo van Eyck, W. Howell, G. Candilis, S. Woods en R. Gutman deel uitmaakten van het zgn. team 10, dat het congres te Dubrovnik voorbereidde, het congres, waarop besloten werd de C.I.A.M. niet op te heffen, zoals wel eens is beweerd, maar te reorganiseren, in die zin, dat niet meer landelijke groepen doch personen er deel van zouden uitmaken.

In hetzelfde jaarboek heeft Bakema een artikel bijgedragen: „Architecture by planning, planning by architecture", waarin hij een aantal uitspraken doet, die aangeven op welke wijze hij zich een voortzetting voorstelt. „Let us take another example; the chaos of the 19th century towns demanded a new analysis of functions which hitherto had been ignored in the 19th century town. As a result many planning offices were founded in towns and these became split up in committees analysing traffic, housing, industries, recreation. Thus to-day in towns being reorganised on this basis there is a lack of expression of relationship between these functions. Neighbourhoods are planned by the housingspecialist, industrial areas by others, but in the recreation and educational commissions an attempt is made to organize school systems in such a way that the feeling for work is reanimated in young people living in these neighbourhoods. The relation between house and workshop is lost. For instance, it has been forgotten that small highly mechanised industries do not disturb the atmosphere of housing but on the contrary can bring a necessary supplement to the daily life of women and children.

But the architect-planner who knows this must leave his design table and take a place at those round tables where the isolation between the specialised commissions can be destroyed not only by a plan but by the strength of his imagination, which is the universal tool of the architect.

The immediate task of the modern movement is to recognise in the present situation of industrialised countries the need of a supplement parallel to specialisation. A Supplement

which for example could be called ... inter-relation ..."

Bakema wijst er dan op, dat de kerktoeren de uitdrukking was van het gehele dorpsleven, hoge woongebouwen daarentegen, hoe goed gesitueerd en gebouwd, geven geen uitdrukking aan het leven in de wijk. De architect verliest echter hoe langer hoe meer het contact met de mensen voor wie hij bouwt en wordt meer en meer geconfronteerd met anonieme instellingen, die hem de opdracht verstrekten. „Such institutions, commissions, research centres, formulate programmes for regions, towns, housingschemes and in these programmes structures are already defined. In the definition of these structures the architect has to participate in order to avoid his work being only of decorative value. The modern movement has to penetrate to the rests of democracy where it will meet the resistance of politicians, bureaucrats and other kinds of built in specialists. These are the new barriers that must be surmounted, in the process of developing man's full awareness of life. This is the next step.

The architect attempting to go this way will discover many facts he failed to see until now because these facts were buried in the process of specialisation. He will find, for example, that no housing programme acknowledges the growing independence of women and children in the family circle, and that no industrial plants are based on any new relationship between management and workers. There are new kinds of human relationships ignored in almost every housing-scheme or industrial development."

Bakema acht de grootste weerstand aanwezig in de beleidsector en meent, dat de architect reeds veel vroeger dan bij de uitwerking van de plannen te hulp geroepen moet worden. Zoals de beeldende kunstenaar er altijd op aandringt niet eerst te worden geraadpleegd als de wand die hij moet „versieren" reeds klaar is. De vergelijking gaat niet helemaal op, maar de beeldende kunstenaar, die te laat wordt geroepen, „versiert" inderdaad slechts de ruimte, die al klaar is; de architect, die alleen maar een plan mag uitwerken komt niet verder dan tot werk, dat alleen maar „decorative value" heeft. Bakema concludeert: „Form is a visual mean of communication between people in order to become aware of inter-relationship ... of full life ... Total architecture as expression of full life is the next step. The modern movement cannot ignore this without losing quality".

Bij de noodzaak die Bakema ziet om in de beleidsector gehoor te vinden of zelfs actief mee te doen, zal het voor de architecten en stedenbouwkundigen nodig zijn hun denkbeelden duidelijker te formuleren en op breder basis te verspreiden dan zij gewoonlijk doen. Hierbij zullen ze de hulp van de publiciteitsorganen niet kunnen missen. In tegenstelling met de dokter en de advocaat, die het individu helpen en wier werk niet gebaat is met populaire uiteenzettingen moeten de architect en de stedenbouwkundigen hun denkbeelden ingang doen vinden bij leken. Al behoren die leken dan ook niet altijd bij de „massa", zij zijn er wel mee verbonden. De architect en vooral de stedenbouwkundige moet meer aan de weg timmeren en zo zou het ook nodig zijn een groep mensen te scholen, die als tussenpersonen konden dienen. Een leerstoel, een cursus voor belangstellende leken, journalisten, lagere en hogere vakbondlei-

ders, ambtenaren en politici op stedenbouwkundig gebied is in dit verband dringend noodzakelijk. De rest van dit interessante jaarboek bevat o.a. een belangwekkend artikel van A. en P. Smithson over een nieuwe, minder „permanente" esthetiek, over de atriumhuizen, waarover in het buitenland veel wordt gesproken, doch waarvan men in Nederland nog geen voorbeelden aantreft, over Victor Horta en Alvar Aalto.

R. B.

Das Unesco-Gebäude in Paris, Vorwort Luther H. Evans, Einleitung Françoise Choay, Photos Lucien Hervé, Verlag Arthur Niggli, Teufen, 1958 geb. f 14,65

De korte inleiding van Françoise Choay is wat men noemt „hooggestemd" en bevat weinig zakelijke gegevens. De woorden „poëtisch", „Spiel des Lichtes" beheersen de beschrijving, welke aldus wordt besloten: „Kurz, die Architektur des neuen Unesco-Gebäudes ist gekennzeichnet durch Freiheit, die sich im Reichtum der Formen ausdrückt. Ihr Funktionalismus schliesst nicht die Poesie aus, wie sie, Traumbildern oder den kühnsten Erfindungen der Plastik vergleichbar, von der Treppe an der Ostfassade oder den gefalteten Wänden des Konferenzsaales ausgeht. Die Architektur ist weiter charakterisiert durch eine strenge Ökonomie des Materials, die ihre Formen auf exaktem Kalkül und dem unverstellten Ausdruck eines dynamischen Systems begründet; schliesslich durch Ehrlichkeit, die sich in unmittelbarer Lesbarkeit in konsequentem Gebrauch des Materials und ständiger Akzentuierung durch Kontraste auswirkt.

Tatsächlich handelt es sich hier um die glanzvolle Verkündigung eines Stils. Dabei wird das Unesco-Gebäude zu einem Manifest gegen pseudomoderne Architektur, die sich schämt, die vertuscht oder sogar in der fieberhaften Anwendung unbewältigter Technik ihre Unabhängigkeit verliert und Monstregebeide hervorbringt, weil sie sich dem geistigen Abenteuer verschlossen hat, das heute in der sachgerechten Verwendung von Beton und Stahl besteht". De laatste opmerking laat aan duidelijkheid niets te wensen over, maar zij wordt niet ondersteund door het daarop volgende illustratieve gedeelte. Dit bestaat nl. bijna uitsluitend uit zgn. kunstfoto's, in dit geval dus foto's, die soms heel aardig of zelfs verrassend van compositie of kleur zijn, maar die ons niet nader over het gebouw inlichten. Scheef genomen, met onnodige grote voorgrond, van onder op, hoe dan ook het gebouw in dienst van de fotograaf in plaats van omgekeerd. De opmaak heeft de zaak nog eens extra in verwarrend gebracht: onderschriften van de foto's zijn natuurlijk streng verboden, zodat men in een register moet nazoeken wat men eigenlijk bekijkt en dat is hier bepaald geen overbodige zaak.

De nummering van de bladzijden valt weg als de foto te groot is. Kortom een fraai stukje „l'art pour l'art" van fotograaf en opmaker, dat de onschuldige lezer, die iets van het gebouw te weten wil komen alleen maar irriteert. Als we nu heus die kant opgaan dan zitten we weldra in de nonsensikale kant van de Amsterdamse school, zij het ook een beetje anders, voor we het weten.

R. B.