

HET HUIS VAN DE KUNSTENAAR

sophia holst

scriptie

Gerrit Rietveld Academie

2010-2011

## Inhoud

6	Inleiding
10	Perspectief van mijn werk en wonen
24	Twee werelden
46	Conclusie
51	Literatuurlijst
52	Dankwoord

Je suis l'espace ou je suis  
[Ik ben de plek waar ik ben]

Noel Arnaud

## Inleiding

Het huis welke men als thuis ervaart is de plek waar men zich elke dag bezint, van waaruit alles op gang wordt gezet en waar alles weer ten einde komt, een plek om alles op eigen manier te reflecteren, vanuit eigen perspectieven. Het kan je laten herinneren wie je wilt zijn en waar je naartoe wilt. Zoals Allain de Botton beschrijft in *De Architectuur van het Geluk* is de huiselijke architectuur in staat ervoor te zorgen dat we onze ware ik kunnen gedenken.<sup>1</sup>

Sinds twee jaar woon ik in een ruimte die tot de dag van vandaag een grote indruk op mij maakt. Ik bewonder de ruimte. Ik bewonder ieder kastje en elke hoek net als de tafels en de objecten die er staan.

Het lijkt een eenheid uit te spreken, die zich profileert in elk detail. Het is vakmanschap, met zorg gemaakt en het is gegroeid in en naar het leven van de kunstenaar die hier voor mij woonde. Vanuit deze bewondering is dan ook het onderwerp voor deze scriptie ontstaan. Ik vind het interessant te zien dat het huis waarin deze kunstenaar leefde als een display functioneert voor zijn werk. Niet alleen omdat het vol staat met zijn schaalmodellen en werken, maar ook omdat meubelstukken en gebruiksvoorwerpen een zelfde ‘taal’ spreken als zijn werk. Functionele objecten verduidelijken de keuzes die hij maakte in zijn autonome werken en eigenlijk is de grens tussen deze utilitaire objecten en de kunstobjecten die in de ruimte aanwezig zijn vervaagd.

Dit tussengebied is mijn huis; het is het gebied waar mijn dagelijks leven zich afspeelt en waar de ideeën gevormd worden voor mijn eigen kunstpraktijk. De laatste tijd merk ik dat er niet alleen een wisselwerking bestaat tussen de onderlinge ruimtes en objecten, maar dat zij ook een invloed op mijn eigen werk uitoefenen.

<sup>1</sup> Allain de Botton. *Architectuur van het Geluk*, vert. Jelle Noorman (Amsterdam: Uitgeverij Atlas, 2006, p.34)

Ik zie dus dat ik niet alleen leef in dit gestelde tussengebied, maar dat ook mijn werk zich hierin bevindt; in een gebied waar functionele objecten gelijk zijn aan autonome objecten.

Mijn scriptie begint vanuit de vraag in hoeverre ik eigenlijk beïnvloed word door deze ruimte en in hoeverre er een wisselwerking bestaat tussen mijn leefomgeving en mijn werk. Deze vraag zal ik onderzoeken door beiden, zowel werk als leefomgeving, te benaderen vanuit Martin Heidegger's beschrijving van het kunstwerk.

Ik ben mij ervan bewust dat zijn beschrijving al dan niet gedateerd is en dat er veel is veranderd sinds 1936; het jaartal waarin deze beschrijving verscheen. Het kunstwerk heeft zich ontwikkeld tot vele, voor Heidegger waarschijnlijk onherkenbare vormen. Toch ben ik van mening dat zijn beschrijving van het kunstwerk, vooral in het kader van de onderwerpen die ik aansnijdt in deze scriptie, relevant is en als leidraad of houvast kan dienen.

Naast het bestuderen van mijn eigen situatie wil ik in deze scriptie ook kijken naar andere huizen die op eenzelfde manier zijn gegroeid door de hand en ideeën van de eerste bewoner. Ondanks dat er vele interessante huizen van kunstenaars bestaan, is mijn oog gevallen op twee huizen die in hun vorm tegenover elkaar lijken te staan; net als de visies en werken van beide kunstenaars die erin woonde. Het gaat om het voormalige appartement van Le Corbusier en het voormalige huis van Tristan Tzara, die ik zal noemen bij hun Franse namen: ‘Appartement Le Corbusier’ en ‘Maison Tzara’.

Le Corbusier, geboren als Charles-Édouard Jeanneret-Gris<sup>2</sup>, was als architect, kunstenaar en stedenbouwkundige één van de pioniers van het Modernisme. Ik zal me vooral verdiepen in de architectuur van zijn huizen en niet zozeer in zijn stedenbouwkundige plannen, omdat deze zich in een radicaal andere schaal bevinden en met andere problemen te maken hebben dan de meer kleinschalige details waar ik

<sup>2</sup> Geboren in La Chaux-de-Fonds, Zwitserland op 6 oktober 1887, gestorven in Roquebrune-Cap-Martin, Frankrijk op 27 augustus 1965.

mij op wil focussen. Tristan Tzara, geboren als Sami Rosenstock<sup>3</sup>, was in tegenstelling tot Le Corbusier als dichter, essayist en kunstenaar één van de stichters van het Dadaïsme en het Surrealisme, twee stromingen die haaks stonden op het modernistische gedachtengoed.

De huizen van deze twee ogenschijnlijke tegenstanders, zullen dienen als onderzoeksmateriaal voor de vraag hoe een dergelijke wisselwerking van woning en werk, die ik bij mijzelf ontdek, kan bestaan en op welke vlakken deze zich kunnen afspelen. Kan de wisselwerking van de woning van de kunstenaar met zijn werk verder gaan dan alleen een visuele beïnvloeding?

Gaandeweg zal de vraag wat de invloed is van de huiselijke architectuur op de kunstenaar en vice versa verschuiven naar de vraag waar de grens ligt tussen het kunstwerk en de woning zelf. Is er überhaupt wel een grens te trekken? Is het huis, de woning niet een kunstwerk op zich? Is de woning misschien zelfs meer kunstwerk dan het eigenlijke kunstwerk?

---

<sup>3</sup> Geboren in Moinești, Roemenië, op 16 april 1896, gestorven in Parijs, Frankrijk, op 25 december 1963.

## Een perspectief van mijn werk en wonen

‘Het lijkt bijna alsof het dingachtige in het kunstwerk de onderbouw is waarin en waarbovenop het andere en eigenlijke van het werk gebouwd is.’<sup>4</sup>

Martin Heidegger

In *‘De Oorsprong van het Kunstwerk’* schrijft Martin Heidegger dat het kunstwerk zowel een eigenschap van het ‘dingachtige’ heeft als een eigenschap van de allegorie (beeldtaal of symboliek). Hierin zou het ‘dingachtige’ de moderator tussen het ‘eigenlijke werk’ en de spectator zijn.<sup>5</sup>

Deze uitleg van wat een kunstwerk kan zijn lijkt mij - voor weliswaar een gedeelte in de hedendaagse kunst - nog steeds relevant. Vooral in de sculptuur en installatiekunst kun je nog steeds spreken van het ‘ding’ (het sculptuur) of de ‘dingen’ in relatie tot elkaar (installatie) dat de andere betekenis ‘het eigenlijke van het werk’ duidelijk wil maken. Het zijn juist deze driedimensionale ‘dingen’ in de kunst die zo dichtbij in onze werkelijke ruimte staan en die mij daarom het meest interesseren. Ik spreek dan ook in deze scriptie als ik het ‘kunstwerk’ benoem, specifiek over driedimensionale werken en laat voor dit onderzoek alle andere velden in de kunst (zoals performance kunst, filmkunst, ‘relational aesthetics’ etc.) buiten beschouwing.

Naar mijn mening zouden de twee eigenschappen die Heidegger in het kunstwerk benoemt ook aanwezig kunnen zijn in de architectuur en in de architectuur van het huis. Het dingachtige van het huis bestaat net zo goed als in het kunstwerk uit materiaal, vorm en substantie en ook een beeldtaal of allegorie is aanwezig net als in een sculptuur of installatie. Elk element van het huis profileert zich zoals in het kunstwerk in relatie tot elkaar en in relatie tot de ‘buitenwereld’.

Maar wat mij zo interesseert aan de vergelijking van het kunstwerk en het huis,

is naast hun overeenkomsten vooral ook hun verschillen. Het kan bijvoorbeeld bijna niet anders dan dat de allegorie, de beeldtaal of symboliek van de huislijke architectuur (waarmee ik bedoel het gebouw, zijn ruimtes en objecten) een andere taal spreekt dan van het kunstwerk. Het kunstwerk en vooral de ruimte rond het kunstwerk is in de meeste gevallen nog altijd geïsoleerd, neutraal, wit en anoniem. De ruimte van het huis daarentegen is weliswaar geïsoleerd, maar in geen geval anoniem, het is doordrenkt met leven, sporen van gebruiken en systemen van handelen.

Dit ‘gewone’ van de ruimte, deze dagelijkse realiteit waardeer ik en probeer ik te gebruiken in mijn werk. Ik ben hierin natuurlijk niet de enige en vooral niet de eerste die gebruik wil maken van de ruimte die niets te maken heeft met het traditionele museum en de ‘white cube’. Zo bestaat er bijvoorbeeld al een lange geschiedenis aan ‘kunst in de openbare ruimte’, waarin ook gebruik wordt gemaakt van de ‘gewone’ ruimte (die ik als veel ‘ongewoner’ beschouw dan de museale ruimte). Maar deze manier van tentoonstellen verschilt van waar ik het voornamelijk over wil hebben; namelijk kunst in een interieur ruimte of kunst als dit interieur zelf.

Veel interessanter voor dit onderzoek zou kunnen zijn de verschuiving van de omgeving van de museale kunst, die in de jaren tachtig plaats vond. Denk aan Jan Hoet’s tentoonstelling *Chambres d’Amis*, waarin hij de kunst verplaatste vanuit het museum naar een alledaagse setting; namelijk de setting van het huis. Ook hij interesseerde zich in ‘de idee een symbiose tot stand te brengen tussen kunst en realiteit...’<sup>6</sup> en ook dat er kunst kon bestaan in een reële ruimte en dat zelfs deze reële ruimte kunst kon zijn. Toch lijkt ook dit project niet precies te beantwoorden aan de wisselwerking die ik zou willen zien tussen het huis de kunstenaar en het kunstwerk.

Want net zoals Hoet zelf, twijfel ook ik aan de uiteindelijke symbiose van de twee. Hoet zei hierover, (als voorbeeld noemt hij een werk van Heike Pallanca uit het

4 Martin Heidegger, *De Oorsprong van het Kunstwerk*, 2e druk, vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Uitgeverij Boom, 1996, cit. p.36)

5 Heidegger, *Ibid.*

6 Jan Hoet, *Chambres d’amis Catalogus* (Gent: Museum van Hedendaagse Kunst Gent, 1986)

project Chambres d'Amis, bestaande uit een keurig gedekte tafel voor vier personen in de kamer van een herenhuis):

'Misschien bevinden we ons op die tweede verdieping nog steeds in een museum en is die zogezegd echte, tastbare tafel slechts een nieuwe schijnwerkelijkheid, een schaduw, een voorstelling van iets anders.'<sup>7</sup>

Symbiose is immers gedefinieerd als een interactie tussen twee verschillende organismen, levend in een hecht fysiek verband, in het voordeel van *beide*.<sup>8</sup> De vraag is dus of er überhaupt wel een kunstvorm kan bestaan die zich in de 'werkelijke ruimte' kan gedijen, zonder deze opnieuw te vervormen tot een representatie van die werkelijke ruimte. Is er wel een wisselwerking mogelijk waarin het kunstwerk in dienst staat van de werkelijke ruimte (en het werkelijke leven) en waarin die werkelijke ruimte (en het werkelijke leven) in dienst staat van dit kunstwerk?

Mijn woning bestaat uit een grote ruimte die is opgedeeld in hoeken met verschillende doeleinden. Het overkoepelende dak is daarbij overal zichtbaar doordat de ingebouwde wanden niet tot het plafond rijken. De ruimte is dus opgedeeld vanuit de vloer, en vanuit menselijk perspectief is de indeling in een oogopslag duidelijk. Het is een 'plan libre' zoals Le Corbusier het zou noemen, die vanuit de midden-as is opgedeeld. Simpele basisprincipes en constructies van ruimte lijken versterkt te worden in het interieur. Zo zorgen herhalingen van maten, materialen, kleuren en verhoudingen ervoor dat er een ritme ontstaat in het interieur, dat geaccentueerd wordt door het licht dat in de ruimte valt. Ook is van bijna elk meubelstuk een serie aanwezig, net zoals de verschillende kunstwerken van de voormalige eigenaar, die bijna altijd in een serie staan opgesteld.

7 Jan Hoet, *Chambres d'Amis Catalogus* (Gent: Museum van Hedendaagse Kunst Gent, 1986, cit. p. 21)

8 Van Dale, *Groot Wordenboek der Nederlandse Taal* (Den Haag: Martineus Nijhoff, 1976)

Het zijn deze basisprincipes die mij klaarblijkelijk beïnvloeden. Niet onbewust bedenk ik de lichtval in mijn driedimensionale werken, herhaal ik de kleuren van materialen en werk ik met de omliggende ruimte die ik als uitgangspunt en basis-materiaal dienen.

Wat deze ruimte zo bijzonder maakt zijn de meubelstukken die geïntegreerd zijn in de omhullende ruimte. Muren zijn tevens kasten en kasten functioneren als muren. Daarbij is bijna alles wat er in de ruimte aanwezig is op de plek gemaakt waar het zich bevindt. Beneden in de hout en metaal werkplaatsen zijn zelfs nog alle materialen aanwezig om de mogelijke groei van het interieur/oeuvre voort te zetten. Zowel de werken van de kunstenaar die hier woonde, als zijn meubilair zijn dus op de zelfde plek ontstaan en zoals te zien is, is de één ontstaan in dienst van de ander. Kastjes dienen als sokkel voor driedimensionale werken, waarbij de hoogte is afgesteld aan het werk dat erop staat. Ook is er een metalen platform of podium, zoals ik het noem, waar werken van hem op staan, naast een grote ronde lamp, naast een stapeltje boeken en tijdschriften, die daar door mijn toedoen hun plek hebben gevonden. Het rangschikken en tonen; met andere woorden het exposeren van elementen is als vanzelfsprekend aanwezig in de ordening van het huis. Hierdoor wordt de aandacht zorgvuldig verdeeld tussen huiselijke objecten en kunstobjecten. Alleen het moment van de dag kan, door toedoen van de lichtval, uitmaken welk object er meer aandacht trekt dan de ander.

De laatste maanden ben ik bezig geweest met het aanleggen van een beeld-archief van zowel mijn huis als mijn werk. Bij de in het begin toevallige vergelijking viel mij meteen een gelijkenis op. Hoe langer ik naar de afbeeldingen kijk, hoe meer ik ervan overtuigd raak dat de beeldtaal van mijn (weliswaar gedocumenteerde) werk en de taal van mijn woning in principe inwisselbaar zijn.

In afbeelding I en II is de concentratie in de vlakverdeling ofwel compositie

bijna identiek. De ritmische concentratie loopt zowel van links naar rechts als van boven naar beneden. Ik zie een herhaling in objecten, in dingen, in vlakken. De hoeveelheid van die 'dingen' of vlakken geeft een productie aan van een bijna machinale precisie. Zijn deze 'dingen' geproduceerd om iets te doen, of mee te doen? Dit is niet zeker. Meer zeker is dat het statische beeld ook statisch was in zijn driedimensionale vorm. Alsof deze rangschikking alleen met moeite en durf verandert zou kunnen worden. Dit is ook te zien bij de andere afbeeldingen III t/m VI. Ze hebben een statische uitstraling. Leeg, alsof wat er gefotografeerd is al lange tijd niet meer is bewogen of gebruikt. Het levendige en echte van het huis waar ik eerder over sprak lijkt onherkenbaar te zijn. Misschien heeft het te maken met het 'oog van de camera', het frame dat het levendige uitsluit binnen zijn grenzen (waar ik zelf natuurlijk de overhand in heb gehad). Of misschien heeft het te maken met het gefotografeerde object dat deel is van de architectuur waar het in bestaat; het gefotografeerde dat zelf een architectonische structuur is. Architectuur is immers statisch en onbeweeglijk. En als het beweeglijk zou lijken, dan beweegt niet de architectuur, maar de factoren rondom de architectuur; zoals het licht en wijzelf, die telkens een ander oogpunt hebben.

In afbeelding III en IV is er nog steeds sprake van een herhaling in vlakken en 'dingen'. Nog steeds is er een ritme aanwezig, al wordt dit ritme opgevoerd. Welke van de twee is een werk en welke is 'gewoon' een functioneel object? Of zijn ze het beide, of geen van beide? Al zouden ze beiden functioneren, dan zouden ze niet gewoon zijn.. Er is een concentratie aanwezig; een ordening die niets te veel heeft en niets te weinig (?).

Afbeelding V en VI stralen rust uit. Gepleisterd, zo zouden deze afbeeldingen en ook de afgebeelde ruimtes genoemd kunnen worden. Ritme is aanwezig in beiden, maar het licht neemt de overhand. De beschenen vlakken hebben elk een andere

kleur, dus ook elk een andere hoek. Hier gaat het niet meer over objecten of over het gefotografeerde, het gaat hier meer om het *niet* gefotografeerde; namelijk de afstanden, de ruimte en vooral de ruimte buiten en achter het gefotografeerde.. wat bevindt zich daar?

Het valt op dat de gedocumenteerde details uit mijn woning niet meer zozeer als elementen van een woning of huis naar voren komen. Het huis transformeert zich op de foto in iets heel anders en daarbij draagt mijn werk niet zozeer het karakter van een kunstwerk. De ene afbeelding lijkt de ander context te geven, maar het is niet meer duidelijk welke zijn oorsprong in de huislijke architectuur vindt en welke daarvan is afgeleid of zelfs ver daarvan afstaat. Van de echte, reële, werkelijke ruimte is niet meer te spreken; zowel mijn gedocumenteerde huis als mijn gedocumenteerde werk is in gedachte even waar als onwaar.





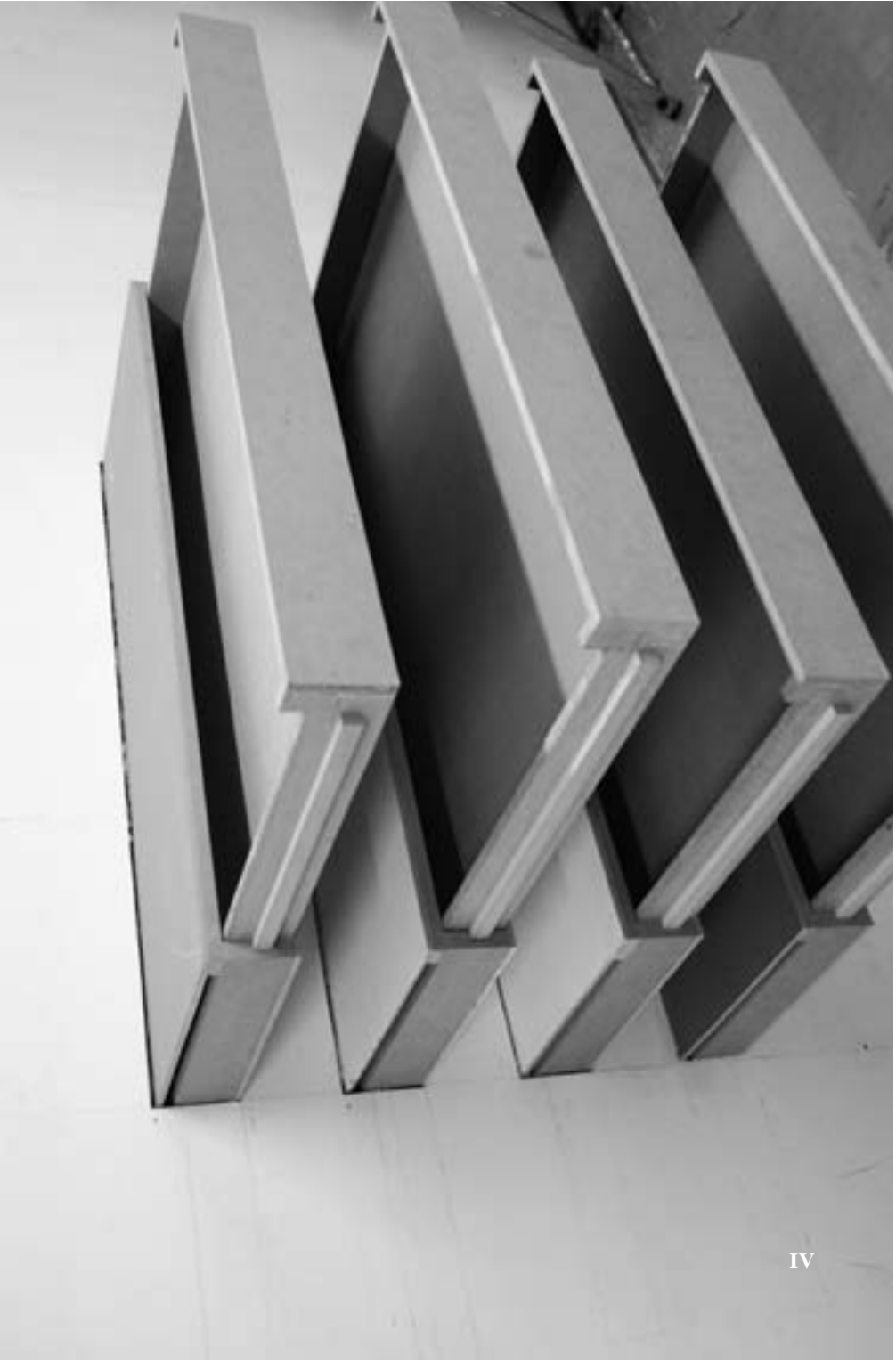
I



II



III



IV



Alle afbeeldingen zijn eigen beeldmateriaal.

- Afbeelding I: Zicht op detail van mijn woonruimte, 'Japanse krukjes'  
door André Volten, deel van een grotere serie
- Afbeelding II: Ladekast door muur, kant A, eigen werk
- Afbeelding III: Lichtvitrage in mijn woning, door André Volten
- Afbeelding IV: Ladekast door muur, kant B, eigen werk
- Afbeelding V: Lichtverdeling van expositie ruimte, detail, eigen werk
- Afbeelding VI: Ingebouwde wandkastjes in mijn woning, door André Volten

## Twee Werelden

In de voorafgaande beelden heb ik een visuele vergelijking kunnen maken tussen mijn werk en mijn woning. Maar de vraag hoe de 'echte' wereld van het huis zich tot de representatieve en imaginaire wereld van het kunstwerk verhoudt blijkt onopgelost. De twee werelden lijken in mijn vergelijking om elkaar heen te draaien. En dit is niet alleen zo in de vergelijking maar ook in mijn werken en ideeën op zich. Ik ben altijd in strijd tussen deze twee werelden: ik zie mijzelf altijd het liefst als een aanhanger van de ratio. Ik houd er van materialen in mijn handen te nemen en ze te waarderen in hun simpelste vorm. Ik wil de dingen zo helder mogelijk zien zonder hun 'menselijke intimiteit' zoals Gaston Bachelard het zou noemen ( hier kom ik later op terug ). Ik wil ze in hun rauwe werkelijkheid kunnen benoemen. Maar twijfel over wat die werkelijkheid eigenlijk is begint wanneer ik deze probeer te beschrijven. 'Alles klopt' totdat men begint te beschrijven, dan bestaat er geen werkelijkheid meer, vooral geen werkelijke ruimte. Omschrijvingen blijken subjectief te zijn en geschreven metaforen sluipen het papier op. Zoals George Perec laat zien in *Ruimte Rondom* is de enige waarheid van ruimte die er bij het schrijven bestaat de ruimte van het analoge papier.<sup>9</sup>

Het is daarom ook niet voor niets dat ik Le Corbusier en Tristan Tzara kies om te bestuderen. Als twee tegenpolen vertegenwoordigen ze aan de ene kant kant de rationele ruimte en het werkelijke leven (Le Corbusier) en aan de andere de imaginaire ruimte en misschien wel de representatieve wereld van het kunstwerk (Tzara). Want wat voor de Surrealisten en Tristan Tzara 'objects trouvés' of voorwerpen van droom-verlangens waren, waren voor de Modernisten en Le Corbusier 'objects-membres-humains' ofwel de fysieke extensies van het lichaam met een functioneel doel.<sup>10</sup>

9 George Perec, *Ruimte Rondom*. 2e Herziene druk Vert. Rokus Hofstede (Amsterdam 2008, p. 17-26)

10 Anthony Vidler, 'Homes for Cyborgs' in *Not at Home* (London: Thames and Hudson, 1996, p.169)

Le Corbusier was een architect, stedenbouwkundige en kunstenaar, die onder andere zijn bekendheid genereerde met zijn pleidooi voor het nieuwe bouwen van het Modernisme. In begin twintigste eeuw mechaniseerde de fabrieken met een groot effect op het dagelijks leven. Le Corbusier vond dat de woning niet achter kon blijven bij deze nieuwe tendens. De woning moest de geest van de tijd vertegenwoordigen: helder, transparant, effectief en loyaal.<sup>11</sup> De ratio en helderheid van het menselijk denken moest reflecteren op de directe leefomgeving zo ook op het huis, dat een product van onze ziel zou zijn.<sup>12</sup>

Het werk van Le Corbusier bestond naast de tal van andere activiteiten vooral uit het ontwerpen van woningen en daarom ook uit het ontwerpen van de indeling van het leven. Het ritme en de structuur van het dagelijks leven was dan ook een van de belangrijkste onderwerpen in de realisatie van zijn ontwerpen. Net voor de periode dat hij zijn eigen woning zou ontwerpen, zei hij in 1930:

'The house is a shelter, an enclosed space, which affords protection against cold, heat and outside observation. It is formed of floors, walls and roof. It contains various compartments, in which are performed definite daily and regular functions. Life within these compartments is carried on in accordance with a series of rational, definite, daily and regular actions. The day consists of twenty-four hours only. This regulates the size of the house and the role it has to fulfill...'.<sup>13</sup>

Je zou kunnen zeggen dat dit een vrij koele benadering is van wat het huis moet voorstellen en waaruit het moet bestaan, vooral als je bedenkt in welke tijd het geschreven is. Het lijkt er zelfs op dat de uiteindelijke beeldende vorm van het huis er niet toe doet of in ieder geval ondergeschikt is aan zijn functie.

11 Le Corbusier, 'Twentieth-century Building and twentieth-century Living' (voor het eerst uitgegeven in 1930) in *Raumplan Versus Plan Libre*, (Rotterdam: 010 Publishers, 2008, p.183)

12 Le Corbusier, p.182 'The house is a product of the spirit; as we ourselves are, so can our house be, if we bring our natural tastes and logical reasoning to bear on it.'

13 Le Corbusier, cit. p.182

Maar is dat ook zo? Ik heb het idee dat de uitwerking van bijvoorbeeld de compartimenten van de woning en het interieur van deze compartimenten wel degelijk een significante waarde hebben en dat Le Corbusier dit niet ontgaan moet zijn. Laat ik kijken naar het appartement dat hij tussen 1931 en 1934 voor zichzelf ontwierp en waar hij sindsdien tot aan zijn dood geleefd heeft. Hoe ging hij hier om met het beeldende aspect van zijn eigen woning?

In het appartementencomplex aangekomen aan de rand van Parijs leid het smalle en sobere trappenhuis naar de zevende verdieping waar de voormalige woning van Le Corbusier zich bevindt. Een kleine bruine deur functioneert als entree. De overgang van het smalle, vrij donkere voorportaal naar de hal van het appartement is groot; een zee van licht komt zowel van links, van rechts als van boven op me af zodra ik de deur door ga. De ronde massieve wenteltrap (zie afbeelding IX ) in de hal die naar het dakterras en de logeerkamer leidt valt mij meteen op. Ik vind het een prachtig abstract object, waarin zowat alle grijze kleurschakeringen aanwezig zijn. Van boven wordt de trap door daglicht belicht, waardoor de intensiteit van het blok beton aan kleur en volume wordt versterkt. Het lijkt te functioneren als een sculptuur dat de boven-en benedenverdieping met elkaar verbindt.

Aan de rechterkant van de hal wordt mijn aandacht naar een hoge ruimte getrokken; het is de atelierruimte waar Le Corbusier naar zeggen elke dag in de ochtend schilderde.<sup>14</sup> Twee eikenhouten ladekasten staan als 'show-exemplaren' opgesteld. De ene onbewerkt, de ander wit geverfd en beiden op een verhoogd voetstuk geplaatst. Ze staan pompeus in de hoge ruimte, net als de ezel, de kruk en de radiator die zoals de andere objecten los in de ruimte zijn geplaatst. De objecten werken nu als symbolen die vertellen wat hier plaatsvond, maar ik betwijfel of het anders was toen Le Corbusier hier woonde!

Vreemd genoeg is de grootste muur van de atelierruimte opgebouwd uit kalksteen,

<sup>14</sup> Dit werd mij verteld door de gastheer van het appartement (werkende voor Fondation Le Corbusier), die mij een kleine tour gaf door de woning.



een materiaal dat nergens anders in het appartement is terug te vinden. Het blijkt de onbewerkte muur te zijn, opgetrokken uit Franse kalksteen (het bouw materiaal waarmee een groot deel van de Parijse huizen in de 19e en begin 20e eeuw is gebouwd) van het huis waar het appartement aan vast staat. Het valt me op dat alleen in het interieur van Le Corbusier's Appartement de kalksteen 'onaangetast' is gelaten (weliswaar met glad afgewerkt voegwerk van cement) en dat aan de andere kant van het glas; het exterieur van dezelfde muur, het oppervlak daarentegen wel gestuukt en wit afgewerkt is zoals de andere muren ook binnen zijn bewerkt (zie afbeelding VII). Het effect is dat er binnen een warmere lichttoon ontstaat dan buiten. De muur straalt iets behaaglijks uit; iets maakt het dat je ernaar blijft kijken. Het is één van de onregelmatigheden van het appartement, net als de ronde massieve trap en tal van andere vreemdvormige elementen.

Het is half twaalf in de ochtend en duidelijk is te zien dat de ochtendzon begint weg te trekken uit de ruimte. Het werkt als een natuurlijke klok; de lichtconcentratie vertelt dat het tijd is je naar de volgende ruimte te begeven, om het volgende deel van de dag te starten. Zo is het hele appartement ontworpen; het zonlicht komt in de ochtend binnen in het atelier en zal eindigen in de avond bij het terras, de eetkamer en de slaapkamer. De hele woning lijkt nederig aan de mens en zijn dagelijkse ritmes te zijn en zelfs het licht van de zon wordt ingezet om deze ritmes ongestoord te laten en zelfs te accentueren.

Je zou kunnen zeggen dat elk element in zijn huis een functie dient voor één van de regelmatige dagelijkse acties waar Le Corbusier in zijn omschrijving van het huis over spreekt, maar de manier waarop deze elementen zijn vormgegeven en het beeld dat ze genereren, is niet altijd rationeel verklaarbaar. Want werkt een rechte trap niet net zo goed als een wenteltrap? Natuurlijk kan hierop geantwoord worden dat de wenteltrap minder oppervlak in beslag neemt dan de rechte trap, en daarom

misschien verkozen zou worden boven de rechte trap, maar hoe deze wenteltrap wordt vormgegeven is op tal van manieren mogelijk, met tal van materialen.

Juist in dit gat, dat zich bevindt in Le Corbusier's theorie van het rationele ontwerpen, krijgt de losse hand van Le Corbusier vrij spel. De vrije schildershand, die weliswaar geoefend maar (waarschijnlijk bewust) niet perfect en machinaal is, ontwerpt op specifieke plekken rondingen en vreemdsoortige vormen die tegen het rechte lijnige en rationele grid ingaan. Dit vind ik een interessant gegeven! Want dit is het gebied waar een onderscheid gemaakt kan worden tussen bouwwerken die een concentratie uitstralen en bouwwerken die dit niet doen. (Onder bouwwerken versta ik huizen, gebouwen en van mijn part kunstwerken.) In dit gebied zou 'het' allemaal moeten plaatsvinden; in dit gebied kan de autonomie gevormd worden. Hier kan het zich gaan onderscheiden van de massa (wat vreemd genoeg niet bepaald parallel staat met Le Corbusier's Moderne gedachtegoed..) en begint het bouwwerk te spreken!

In Le Corbusier's appartement durf ik te zeggen dat een dergelijke concentratie aanwezig is. Het beeld ofwel de visuele uitwerking speelt dus wel degelijk een grote rol. Niet alleen voor mij is deze visuele uitwerking interessant, maar ook voor Le Corbusier moet het van groot belang zijn geweest. Waarschijnlijk speelde het zelfs een net zo belangrijke rol als de functionele structuur van de woning. Want juist door op verschillende plekken tegen het grid in te gaan ontstaat er een bewustzijn van het grid; juist door tegen het gewone en meest logische in te gaan ontstaat er een bewustzijn van het dagelijks leven.. De massieve wenteltrap, die doet denken aan een sculptuur, zal je extra bewust maken van het betreden ervan. Zo is het beeld belangrijk omdat het kijken belangrijk is; het kijken naar het 'gewone' dagelijks leven.

We zouden volgens Le Corbusier altijd bewust moeten zijn wat we zien, we zouden moeten *zien* wat we zien:

'We must always say what we see, but above all and more difficult, we must always see what we see.'<sup>15</sup>

In tegenstelling tot Le Corbusier dacht Tristan Tzara hier heel anders over. Dit bewustzijn van onze omgeving en van ons dagelijkse leven was voor Tzara juist iets om te vergeten en te verwerpen. Hij zou waarschijnlijk op deze quote gereageerd hebben met de woorden dat 'zeggen wat we zien en zien wat we zien' ondergeschikt is aan de ervaring en het gevoel en dat deze niet onderdrukt maar gestimuleerd moeten worden met datgene wat we zien.

Tristan Tzara behoorde als dichter, essayist, kunstcriticus met nog vele andere activiteiten in begin 19e eeuw tot de opkomende Dadaïsten. Zoals Kurt Schwitters bezig was met het verzamelen van vreemde objecten van de straat om zijn Merzbau op te bouwen, was Tzara bezig woorden te verzamelen als een collage-techniek voor zijn gedichten.<sup>16</sup> Later zou hij het Dadaïsme verruilen voor het Surrealisme, dat hij uiteindelijk ook de rug toe keerde. Het dromen, het onderbewuste en de intuïtie waren studie-onderwerpen waar hij zich mee bezig hield. Als doel stelde hij onder andere 'de diepste lagen van de menselijke gedachte'<sup>17</sup> te verroeren; dit in het gebied van de taal. Hierin stelde hij echter de kunstwerken, (voor hem zijn gedichten) op een lager niveau dan de kunstenaar en de mensen voor wie het werk bedoeld was. Poëzie moest namelijk gezien worden als een 'state of mind'.<sup>18</sup>

Het is daarom niet vreemd dat hij zich uitliet over tal van onderwerpen en zo ook over het wonen en de woning. Het wonen zou volgens Tzara het prenatale comfort symboliseren, waarbij het beeld van de moederlijke uterus als fundamentele

vorm zou dienen van de huislijke habitat. Hij 'droomde', bij het benoemen van zijn argumenten, terug naar onze kindertijd, wanneer we in donkere hoeken of onder tafels en bedden onze bescherming zochten. Bescherming zoals men die in het begin van de mensheid in spelonken en grotten zocht.<sup>19</sup>

Het beeld dat hij schetst is sterk, veel mensen zullen dit sentiment waarschijnlijk herkennen zoals ik het zelf herken.. Ik moet denken aan mijn genoegen dat ik schepte om tussen kast en muur tegen de verwarmen te zitten en de onderkant van tafels en stoelen als uitzicht te hebben. Of om hutten in de huiskamer te bouwen met donkerblauwe doeken (en wasknijpers). En de gedachte aan de boomhut, gemaakt van takken onder de beschutting van een oude seringeboom geeft hetzelfde sentiment. Allen waren naïeve 'woningen', provisorisch in elkaar gezet om een moment in te 'zijn'. Maar aan wat voor woning moet ik denken als het niet om een tijdig verblijf gaat? Aan wat voor objecten moet ik denken als men meer moet doen dan alleen zitten en 'zijn'? Hoe wordt deze naïeve kinderwereld vertaald naar een verblijf dat regen en wind moet doorstaan en daarbij comfort moet bieden met de maatstaven die wij tegenwoordig stellen?... Moet ik denken aan donkere interieurs van Brabantse boerderijen of tapijten op vloer en muur in Amsterdamse appartementen? Wat is de vorm die Tzara aan zijn ideeën wil geven en is het überhaupt mogelijk deze droombeelden in de realiteit te plaatsen, met materialen en constructies? Het lijkt alsof het beeld dat hij schetst, zo simpel en bekend niet uitgevoerd kan worden. Het is puur in zijn poëzie, maar verdwijnt, zo lijkt mij, zodra het mentale beeld object wordt.. tenzij het de ruwste en rauwste vorm aanneemt die hij aanhaalt; de grot zelf.

Met dit idee in mijn hoofd stond ik voor de façade van Maison Tzara, een immens gebouw met twee ingangen in de schaduw van een ingebouwd voorportaal. Alleen een stenen plakkaat op de gevel herinnert nog aan de architect en zijn

15 Le Corbusier, *Le Corbusier Talks with Students* (New York: Princeton Architectural Press, 1999) Voor het eerst uitgegeven in 1961. Quote door Le Corbusier voorafgaande aan het boek.

16 Elmer Peterson, *Tristan Tzara. Dada and Surrealist theorist* (New Jersey: Rutgers University, 1971) p.3

17 Peterson, op. cit, p.130

18 Peterson, op. cit, p.129

19 Anthony Vidler 'Homes for Cyborgs', in *Not at Home* (London: Thames and Hudson, 1996) 'Tzara posed the maternal and sheltering images of the "uterine" constructions which, from the cave to the grotto and the tent, comprised the fundamental forms of human habitation..' p.163-165



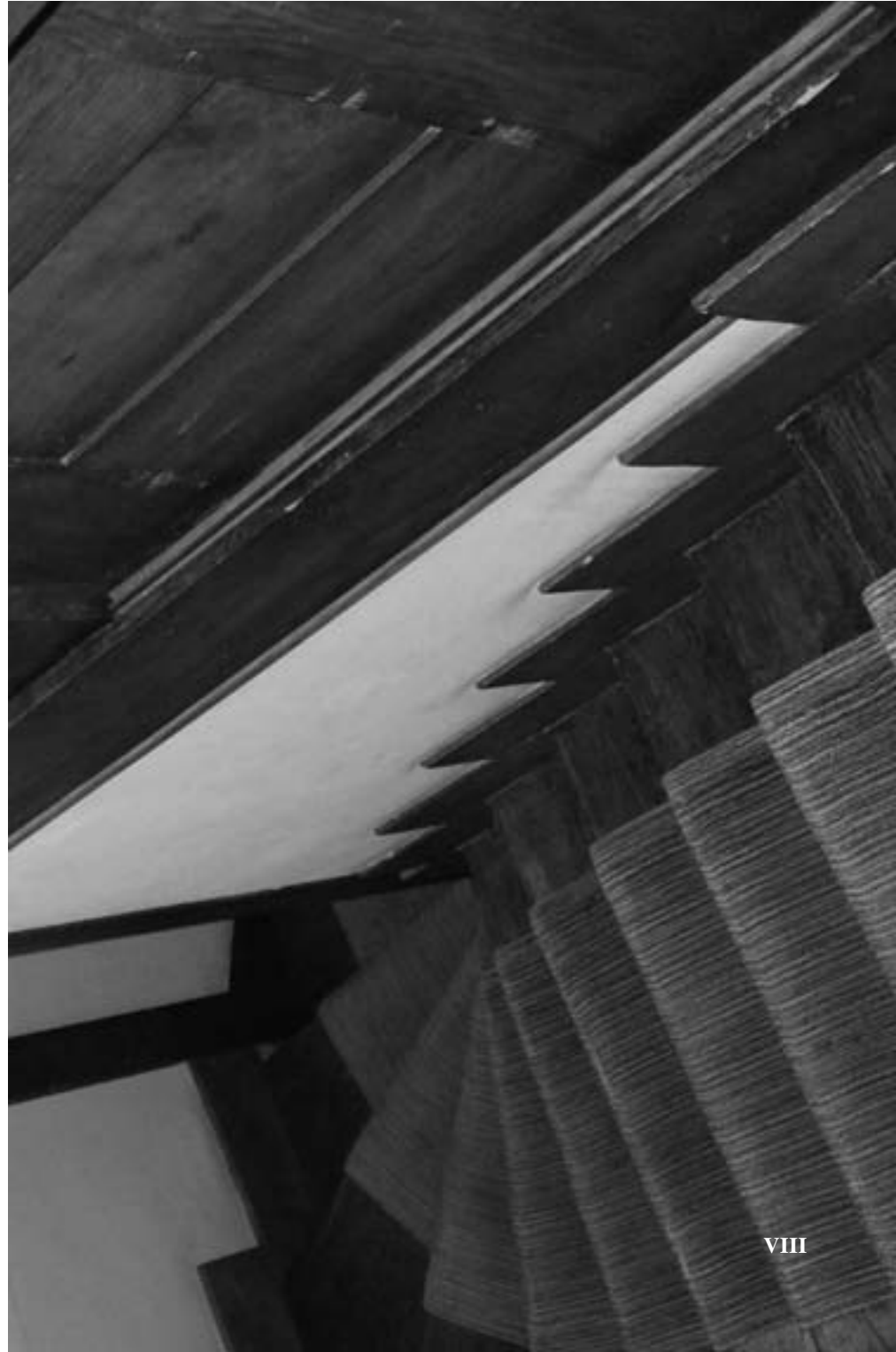
eerste bewoner, voor de rest lijkt het vergeten dat dit huis enigszins bijzonder was. Tegenwoordig is het opgedeeld in kleine studio's en niet alles is overgebleven van de indeling die Adolf Loos in samenwerking met Tzara in 1926 liet realiseren.

Ik werd op goed geluk binnengelaten door een student die er woonde (weliswaar tegen de regels in van de strenge hospita die op de bovenverdieping woonde). Het trappenhuis mocht ik bekijken, wat voor mij al een geweldige ervaring was. De trap (zie afbeelding VIII en XI) leidde als een pad door het huis, donker, zonder ramen, krakende treden en donkerbruin gebeitste houten balken. Mijn oriëntatie was verloren naarmate ik hoger en hoger kwam. De ene trap was langer dan de ander, zodat ook gevoel voor hoogte verdween. De verdeling van de verdiepingen was aan de façade al moeilijk af te lezen, nu was het niet eens meer aan de orde. Zeven hoeken ging ik om, tot aan de laatste 'doodlopende' trap met als uiteinde een dichte deur.

Huis Tzara zou in zeker opzicht een realisatie moeten zijn geweest van zijn opvattingen over het wonen en daarbij een eerlijke 'praktijk versie' zijn van zijn poëtische beelden. Mijn eerste indruk van het huis is er een van lichte verbazing, een verbazing die wordt opgeroepen door met name de façade van het huis. Vanaf het grond oppervlak tot aan de horizontale middellijn is de straatzijde van het huis opgebouwd uit grove natuursteen. Ik moet denken aan de woorden van Tzara, die verwijzen naar de grot en de spelonk; de entree heeft er aardig veel van weg. Het is bijna een illustratie. Twee ingangen, donker door de schaduw van het naar binnen gewerkte portier, geven Tzara's beschrijving weer: '...the conical or half-spherical hut furnished at its entrance with a post of sacred character...'.<sup>20</sup>

Opvallend is het om te zien dat het voor Adolf Loos, de architect van het huis, niet zeer gebruikelijk was om een dergelijke grove bekleding op de façade van zijn huizen te laten zien. Bijna al zijn huizen zijn van de buitenkant wit gepleisterd.

<sup>20</sup> Anthony Vidler. 'Homes for Cyborgs', in *Not at Home* (London: Thames and Hudson, 1996, p.164) Een quote van Tristan Tzara in *D'un certain automatisme du Gout Minotaure*, vol. 3-4, (1933) 'From the cave (for man inhabits the earth, "the mother"), through the Eskimo yurt, the intermediary form between grotto and the tent (remarkable example of the uterine construction which one enters through the cavities with vaginal forms), through to the conical or half-spherical hut furnished at its entrance with a post of sacred character, the dwelling symbolizes prenatal comfort.'



Dit doet mij vermoeden dat Tzara een sterke inspraak heeft gehad in het ontwerp en ieder geval in het materiaalgebruik. Ook de glooiende schuine muur die aan de rechterkant van het huis in dezelfde stenen door vloeit, geeft sterke indruk van Tzara's lyrische kijk op het huis. Net als het interieur - waarmee ik in dit geval niet zozeer doel op specifieke objecten van het meubilair, maar meer de manier waarop je je door het huis begeeft - dat zich bijna in spanning en ritme opbouwt als een voorgedragen gedicht dat zich naar zijn climax begeeft.

Het is interessant te zien dat Tzara al in het bezit van het huis was voordat hij deze tekst in het tijdschrift *Minotaure* schreef (1933). Het lijkt erop dat hij zijn huis als een voorbeeld heeft genomen om zijn ideeën te beschrijven. De vraag is natuurlijk: wat was er eerder; zijn theorieën over de woning of de woning zelf. Zeker is het in ieder geval dat er een wisselwerking is tussen de twee; Tzara, beïnvloed door zijn woning en de woning - in het ontwerpproces - beïnvloed door Tzara.

De manier van kijken van Le Corbusier en Tristan Tzara naar hun huis vind ik erg interessant, omdat dit op zekere hoogte hun manier van vormgeven definieert. Het definieert dat hun huizen verschillend zijn en waarom ze verschillen van elkaar. In Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* wordt dit verschil dat ik herken tussen de twee opvattingen van Le Corbusier en Tzara over hun huis (en over hun werk in het algemeen) benoemd.

Bachelard onderzoekt de huiselijke architectuur door middel van het ontrafelen van metaforen die zich als taalelementen door de eeuwen heen aan het tastbare huis hebben gebonden. Het is interessant te zien dat hij de poëzie als uitgangspunt gebruikt om te analyseren wat voor ons in eerste instantie zo tastbaar en 'echt' is. Terwijl de poëtische beschrijving juist een aftreksel of extract is uit deze realiteit durft hij het aan om het poëtisch en literair gebied tot basis te maken van zijn onderzoek naar het solide huis. Je zou kunnen zeggen dat hij dus dicht bij het standpunt

van Tzara komt, door het huis vanuit een verbeelding en een symbool te bekijken en te benoemen. (Bij Bachelard zijn dit echter vele symbolen en verbeeldingen, bij Tzara is het er een.)

In het hoofdstuk 'House and Universe' schrijft Bachelard over de ogenschijnlijke paradox dat het huis in eerste instantie een geometrisch tastbaar product is, dat uitstraalt rationeel geanalyseerd te worden, zonder de aanwezigheid van onze metaforen en menselijke projecties. Maar zodra het huis bekeken wordt vanuit de menselijke intimiteit, zo zegt hij, is het onmogelijk de subjectieve droomwereld te negeren:

'A house is as first and foremost a geometrical object, one which we are tempted to analyze rationally. Its reality is visible and tangible, made of well hewn solids and well fitted framework. It is dominated by straight lines the plumb line having marked it with its discipline and balance, a geometrical object of this kind ought to resist metaphors that welcome the human body and soul. But transposition to the human plane takes place immediately whenever a house is considered a space for cheer and intimacy, space that is supposed to condense and defend intimacy. Independent of all rationality, the dreamworld beckons...'<sup>21</sup>

Bachelard onderscheidt zo bewust twee werelden van elkaar: de wereld van de ratio en de wereld van de dromen. Het feit dat hij deze twee werelden van elkaar scheidt zegt ook iets over de verschillende 'werelden' waarin Le Corbusier en Tristan Tzara 'leven' en beleven. De rationele ruimte waar Bachelard over spreekt interpreteer ik als de directe ruimte, als de ruimte die ons altijd omhult. Echter is hij niet altijd voor ons aanwezig. De rationele ruimte is aanwezig als men de ruimte en objecten

---

21 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994, p. 47)

bewust ervaart. In deze ervaring worden de ruimtes en objecten waargenomen door middel van 'signalen' die worden gevormd door de vertoning van hun materiaal en vorm. Deze materiële vertoning is essentieel om ruimte bewust te ervaren (zoals je dit kunt herkennen bij Le Corbusier's woning).

De droomwereld waar Bachelard over spreekt interpreteer ik als een imaginaire ruimte. In deze ruimte dient het object en de ruimte als een representatie voor 'het andere' (misschien wel te vergelijken met 'het andere' waar Heidegger over spreekt als hij het heeft over het 'eigenlijke' en de allegorie van het kunstwerk).<sup>22</sup> De ruimte met zijn objecten dienen zo als aanleiding tot niet alleen een gedachte (want dit kan ook in de rationele ruimte het geval zijn) maar ook tot een verbeelding van een andere mentale ruimte. Het in eerste instantie geometrische object wordt zo vergeten en de vertoning van vorm en materiaal vervaagd. Het bouwwerk verdwijnt als het ware en daarvoor in de plaats ontwikkelt zich een visioen.

Met Bachelard's splitsing van de twee werelden/ interpretaties van ruimte zou je kunnen stellen dat hij zou menen dat Le Corbusier de menselijke intimiteit buiten het ontwerp van zijn woning laat en zijn ruimtes vanuit de rationele kant bekijkt en ontwerpt. Maar tegelijkertijd zegt hij ook dat de droomwereld onafhankelijk is van deze rationele wereld en dus sowieso ook aanwezig zou kunnen zijn in Le Corbusier's vertrekken. Zodra de ruimte beschreven wordt, zodra de ruimte beschouwd wordt als een plek waar geleefd wordt (... a space for cheer and intimacy...<sup>23</sup>) sluipt de droomwereld het papier op. Dit is onder andere te zien als we kijken naar Le Corbusier's uitspraak over 'zijn muur' (zie afbeelding VII):

'La pierre peut nous parler, elle nous parle par le mur. Pres de nous au contact de nos mains, elle est une peau rude et nette. Ce mur est mon ami de tous les

22 Martin Heidegger, *De Oorsprong van het Kunstwerk*, 2e druk, vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam Uitgeverij Boom 1996, p. 36)

23 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994, p. 47)



jours.’ [‘Steen kan tot ons spreken; het spreekt tot ons vanuit de muur.

Bij aanraking is haar huid zowel grof als glad. Deze muur is mijn compagnon voor het leven.’]<sup>24</sup>

Voor Le Corbusier was de poëtische benadering van objecten blijkbaar ook waardevol, maar hierbij valt mij wel iets op. Er valt mij iets op aan de manier waarop en wanneer hij op deze manier over zijn woning praat. Ten eerste praat hij over een onderdeel, een ‘object’ van zijn huis en niet over zijn gehele woning. En daarbij lijkt zijn poëtische uitleg van ‘zijn’ muur ook een puur rationele keuze geweest te zijn. Een keuze die al gemaakt werd in het ontwerpproces en die visueel helder werd gemaakt door de muur letterlijk als ‘object van de poëzie’ ten toon te stellen.

De keuze om de kalkstenen muur van het aangrenzende huis niet te stuccen, maakt ‘het publiek’ - ik spreek over publiek, omdat ik het gevoel heb alsof Le Corbusier heel bewust was van het feit dat vooral ook andere mensen zijn woning zouden bezichtigen - bewust van de ‘gewone’ woning die ernaast staat. Het is bijna een soort sentiment dat hij wil tonen; zo was het vroeger, nu niet meer. De muur als Le Corbusier’s ‘compagnon’ om hem misschien wel alleen daaraan te herinneren. Je zou zelfs bijna kunnen stellen dat we met een kritische blik kijken naar Maison Tzara, die met dezelfde stenen aan de buitenkant is opgebouwd. Niet omhult zijn door de poëzie, er niet in leven, maar het conserveren en er naar kijken, dat is de functie van deze muur.

Naast de kalkstenen muur zou je dus ook kunnen zeggen dat Le Corbusier heel bewust bezig is geweest om ook alle andere elementen van zijn woning op een afstand te bekijken. In zijn woning is het net alsof alles zo niet letterlijk dan wel denkbeeldig op een sokkel geplaatst staat. Daarbij is er zoveel glas aangebracht, (niet alleen om doorheen te kijken maar vooral ook) om deze elementen op hun ‘sokkel’ te belichten. Denk aan de kasten op hun voetstuk en de radiator als vreemd

<sup>24</sup> Jacques Sbrigliò, *Immeuble 24 N.C et Appartement Le Corbusier* (Parijs/Basel: Fondation Le Corbusier/Birkhauser, 1996, p. 52)



losstaand object in de ruimte en zo is er ook een hoog horizontaal raam dat geaccentueerd is met een fel gele balk/vensterbank die niet (!) de hele lengte van het raam bestrijkt. Het definieert de functie van het raam en bakent deze af. Elke hoek, elk object is fotogeniek en straalt een autonomie uit. Ze staan allen met elkaar in verband, maar zouden ook, zonder enige moeite, apart ‘werken’ (als kunstwerk).

In Maison Tzara is dit het tegenovergestelde. Adolf Loos, de architect van Maison Tzara, zegt dan ook in zijn essay ‘Regarding Economy’ dat zijn huizen en vooral de ruimtes in zijn huizen niet te fotograferen zijn.

‘My home interiors are impossible to judge from photograph or reproduction. I am certain, if photographed, they would look wretched and ineffective. For photography renders insubstantial, whereas what I want in my rooms for people to feel substance all around them, for it to act upon them, for them to know the enclosed space, to feel the fabric, the wood, above all to perceive it sensually, with sight and touch...’<sup>25</sup>

Het gehele huis met zijn ruimtes zijn dus voor Loos als eenheid essentieel; want nu juist die eenheid gevoeld kan worden in een zintuiglijke ervaring en niet op een foto of reproductie. Ik moet toegeven dat ik Loos’ woorden voor een deel kan beamen. De foto’s die ik maakte in huis Tzara (zie afbeelding VIII en XI) waren van een heel ander soort dan de foto’s die ik maakte in Appartement Le Corbusier (zie afbeelding VII, IX, X). Het is te zien dat er geen logisch frame gekozen kon worden in het huis van Tzara en dat dat kleine stukje beeld van het huis de complexe ervaring niet kan verbeelden. Of toch wel enigszins.. Wat ze wel vertellen is dat deze foto’s een maar heel klein detail weergeven van een veel groter geheel, van een structuur die zich voortzet, ook achter de muren, ook onder het frame van de

25 Stanislaus von Moos, ‘Le Corbusier and Loos’, *Raumplan Versus Plan Libre* (Rotterdam: 010 Publishers, 2008, p.175)



foto en ver daarboven. Het zegt wel degelijk iets over de rationele oriëntatie die je los moet laten naarmate je hoger en hoger de trappen bestijgt. En het laat zien hoe anders dit huis ‘werkt’ dan bijvoorbeeld Appartement Le Corbusier. Ook in de foto zit je er middenin. Geen geïsoleerde objecten of verhelderende structuren, het is een weerwar aan hoogtes en dieptes, gesloten, warm en donker; in de baarmoeder van Tzara’s kunst.

Wat bij Maison Tzara niet mogelijk is, namelijk losse objecten en delen van het huis als autonome kunstwerken bekijken, is bij Appartement Le Corbusier wel mogelijk. Dit is ook te zien in de foto’s die ik maakte van zijn woning. In tegenstelling tot de foto’s genomen in Tzara’s woning kijk je naar de trappen in plaats van dat je er deel van uitmaakt (zie afbeelding IX en X). Ze worden ten toon gesteld. De hele woning van Le Corbusier heeft dan ook iets weg van een galerie-ruimte of museum, nee beter gezegd van een tentoonstelling of zelfs een installatie. Het is dus niet vreemd dat Le Corbusier het ontwerpen en bouwen van woningen als kunst zag, net als hij het schilderen en zijn schilderijen als kunst beschouwde.

Maar is er dan ook sprake van een overname van de ‘onwerkelijke ruimte van de kunst’ in de werkelijke ruimte van het huis, waar Jan Hoet over sprak in zijn tentoonstelling *Chambres d’Amis*? Is alleen de museum context verplaatst naar het huis? Of is er hier wel sprake van een symbiose tussen het kunstwerk en de realiteit van het alledaagse? Misschien durf ik hier een voorzichtige ‘ja’ in te vullen. Want immers ‘de gedekte tafel’ in Heike Pallanca’s werk, waar Hoet over schreef, is in Le Corbusier’s werk wel om aan te schuiven. En zo ook de trappen in het appartement zijn om te betreden. Maar naast hun functionaliteit zijn ze net zo goed autonoom; de visuele verschijning van de trap zou net zo goed vergeleken kunnen worden met de beeldtaal in een sculptuur van Donald Judd.

Maar hoe ligt de verhouding tussen het kunstwerk en Maison Tzara? Adolf Loos

zei immers dat het ontwerpen en bouwen van een huis als vakmanschap beschouwd moest worden, niet als kunst. Alle architectuur met een functie (uitgezonderd graven en monumenten) moest volgens hem buiten het veld van de kunst worden gezien.<sup>26</sup> Toch ben ik het niet met hem eens. Ik merk op dat Loos misschien zijn werk niet als kunst beschouwde, maar ik merk ook op dat Tristan Tzara dit waarschijnlijk wel deed. Want het huis is zo inherent aan de persoon Tristan die er woonde. De dichter; de maker van de verbeelding woonde in een huis die deze verbeelding stimuleerde. Zoals hij zelf zei was het kunstwerk ondergeschikt aan de persoon die het produceerde en aan degenen voor wie het bedoeld was; dichten was volgens hem immers ‘een state of mind’ die vooral ook los gezien kon worden van de literatuur en zelfs van de taal.<sup>27</sup> Maar, beschouwde hij zo niet die ‘state of mind’ als ‘het dichten’ en dit dichten als de kunst? Als deze veronderstelling geprojecteerd zou worden op Maison Tzara, dan zou niet het dingachtige van het huis een kunstwerk zijn, zoals in Appartement Le Corbusier meer het geval is, maar hetgeen dat bovenop het dingachtige is gebouwd; in dit geval namelijk de ‘state of mind’ waarin je verkeerd tijdens de ervaring van het huis.

Maison Tzara is dus niet een soort installatie die je vindt in Le Corbusier’s werk, waarbij je bewust wordt gemaakt van de relaties en verbanden tussen verschillende objecten en de omhullende ruimte - eerder ben wordt je je onbewust van relaties en verbanden in dit huis - maar het is een werk waarbij in ieder geval het ‘dingachtige’ de moderator is van het andere en eigenlijke, zoals Heidegger het kunstwerk benoemde. Hierin blijft net als in Appartement Le Corbusier de werkelijke en alledaagse ruimte behouden, al is de basis gelegd om weg te dromen naar de andere verborgen vertrekken van het huis van de kunstenaar..

26 Stanislaus Moos, ‘Le Corbusier and Loos’, *Raumplan Versus Plan Libre* (Rotterdam: 010 Publishers, 2008, p.29-30)

27 Elmer Peterson, *Tristan Tzara, Dada and Surreational Theorist* (New Jersey: Rutgers University, 1971, p.129)

Alle afbeeldingen zijn eigen beeldmateriaal.

- Afbeelding VII: Detail interieur en exterieur van kalkstenen muur, glas in metalen frame, in Appartement Le Corbusier, door Le Corbusier
- Afbeelding VIII: Detail trappenhuis, in Maison Tzara, door Adolf Loos Afbeelding XI: Detail trap naar dakterras en logeerkamer, in Appartement Le Corbusier, door Le Corbusier
- Afbeelding IX: Detail trap naar dakterras en logeerkamer, in Appartement Le Corbusier, door Le Corbusier
- Afbeelding X: Detail trappenhuis in Appartement Block 24 N.C. (Franse benaming: Immeuble 24 N.C), door Le Corbusier
- Afbeelding XI: Detail trappenhuis in Maison Tzara, door Adolf Loos

## Conclusie

Dat ik de twee verschillende huizen van Le Corbusier en Tristan Tzara als kunstwerken kan beschouwen lijkt duidelijk te zijn geworden in de voorgaande teksten. Het kijken naar ‘echte’ dingen en werkelijke ruimtes kan, zeker in de twee gevallen van Maison Tzara en Appartement Le Corbusier, net zo goed een significante betekenis hebben, zoals in het kunstwerk. Maar of dit in alle gevallen zo is betwijfel ik. Ik denk niet dat elk willekeurig gekozen huis met zijn meubels en huishoudelijke objecten op een zelfde manier geïnterpreteerd kan worden als Maison Tzara of Appartement Le Corbusier. Het heeft te maken met de manier waarop en waarom het huis is ontstaan. Als we het huis als kunstwerk willen beschouwen zal deze ook vanaf het begin af aan zo behandeld moeten worden, op een hele bewuste manier en op een manier die overeenkomt met de visie van niet alleen zijn architect, maar ook van zijn bewoner.

Dit verklaart ook dat vooral in Appartement Le Corbusier de symbiose tussen het kunstwerk en het huis zo geslaagd is. Namelijk Le Corbusier zelf is zowel bewoner als architect. Zo zou je kunnen zeggen dat het huis niet alleen huis is, maar zo ook een atelier, waarin de kunstenaar ‘werkt’ en gedijdt. De bewoner van het huis is de factor die context aan het huis als kunstwerk geeft en het huis geeft context aan wat er zich binnen bevindt. Een expositieruimte is niet meer nodig voor dit veelomvattende ‘kunstwerk’, omdat het huis de eigenschap heeft zichzelf te exposeren. Zo zag ik dat bij mijn eigen woning in de relatie tussen het opstellen van kunstwerken en meubelstukken en in Le Corbusier’s appartement zag ik het in de specifieke vormgeving van meubelstukken en andere elementen van de woning. In Tzara’s huis is dit exposerende karakter ook aanwezig, maar weliswaar op een heel andere manier. Het is meer zoals een gedicht in een boek, waarbij je de tekst en het papier vergeet.

Het antwoordt op de vraag die ik in het begin stelde of er een kunstvorm kan

bestaan die in de ‘werkelijke ruimte’ kan gedijen, zonder deze opnieuw te vervormen tot een representatie van die werkelijke ruimte is dus wel degelijk mogelijk. Ook in het geval van Tzara’s woning; want het tastbare huis staat dan weliswaar in dienst van een imaginaire wereld, maar het huis staat daarnaast nog steeds in de werkelijke dagelijkse leven, zonder een representatie daarvan te zijn.

De vraag of en vooral hoe ik beïnvloed ben door mijn woning is nog altijd moeilijk te beantwoorden. Het is makkelijker aan te tonen hoe een woning door zijn eigenaar beïnvloed wordt dan andersom. Dit blijkt uit hoe ik over de twee andere huizen kon schrijven. Maar de vraag hoe Le Corbusier en Tristan Tzara door hun eigen huis zijn beïnvloed heb ik stil vermeden. Dit komt doordat die beïnvloeding bijna onzichtbaar is en zo indirect werkt. Toch ben ik van mening dat, wanneer je in een woning woont die je idealen van het leven verbeelden, je alleen nog maar sterker met deze verbonden kan voelen. Het versterkt het individu en het ‘gesamt-kunstwerk’ van de kunstenaar (de bewoner).

Wel heb ik geschreven over hoe de huizen en vooral hun interieurs geïnterpreteerd kunnen worden en dat niet alleen het bekeken maar ook de manier van kijken voor een groot deel gestuurd wordt door hun makers en bedenkers. In zowel Maison Tzara als Appartement Le Corbusier en ook in mijn eigen woning - dat oorspronkelijk het huis van André Volten was - is dit terug te zien. Ik denk daarom dat ik niet zozeer de beeldtaal over heb genomen van mijn woning en van André Volten, maar dat ik vooral de manier van kijken over heb genomen. Vandaar dat het beeldmateriaal van mijn woning en mijn werk zoveel overeenkomen. De manier van kijken kan dus op de een of andere manier afgedwongen worden door wat er in de ruimte te zien is en wordt dus in zekere mate ook afgedwongen door de ontwerper van de ruimte. Het is de documentatie en vooral het kader dat de aard van de ruimte en objecten kunnen verduidelijken.. Het grid wordt zichtbaar.

Ik kijk inmiddels met een andere blik naar de verschillende beelden van mijn werk



en mijn woning. Ik zie namelijk dat er een menging bestaat van de rationele kijk, zoals ik die herkende in de afbeeldingen gemaakt in Appartement Le Corbusier en de imaginaire kijk zoals ik die zie in de afbeeldingen van Maison Tzara. In de ene *bekijk* ik de ruimte, in de ander maak ik er deel van uit. Een naar mijn gevoel belangrijke ontdekking.

Uiteindelijk blijft toch de vraag bestaan of het misschien alleen de manier van kijken is die het huis doet veranderen in een kunstwerk. Zoveel theorieën zijn er op los te laten, zoveel meningen. Maar wat ik vooral heb willen laten zien is dat er een nieuwe kijk kan bestaan die, zoals architect Peter Zumthor het noemt, 'de magie van het echte' laat zien.<sup>28</sup>

---

28 Peter Zumthor, *Atmospheres* (Berlin: Birkhauser, 2006, p.19)  
'..Magic of the Real..'

## Literatuurlijst

- Gaston Bachelard *Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994)
- Allain de Botton *Architectuur van het Geluk* vert. Jelle Noorman  
(Amsterdam: Uitgeverij Atlas, 2006)
- Michael Cadwell *Strange Details* (Londen: The MIT Press: 2007)
- Le Corbusier *Talks with Students*, 2e uitgave (New York: Princeton  
Architectural Press, 1999)
- Le Corbusier *The Radiant City* (New York: Orion Press, 1967)
- Martin Heidegger *De Oorsprong van het Kunstwerk*, 2e druk, vert.  
Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam:  
Uitgeverij Boom, 1996)
- Over Denken Bouwen Wonen*, Vier Essays, vert. prof.  
H.M. Berghs, 2e druk (Nijmegen: SUN, 1999)
- Jan Hoet *Chambres d'Amis* (Gent: Museum van Hedendaagse  
Kunst, 1986)
- Stanislaus von Moos *Raumplan Versus Plan Libre*,  
Le Corbusier, Adolf Loos, e.a. Editor: Max Risselada  
(Rotterdam: 010 Publishers, 2008)
- Elmer Peterson *Tristan Tzara, Dada and Surreational Theorist*  
(New Jersey: Rutgers University, 1971)
- Jacques Sbriglio *Appartment Block 24 N.C. and Le Corbusier's Home*  
(Parijs/Basel: Fondation Le Corbusier/ Birkhauser, 1996)
- Anthony Vidler *Not at Home*, Editor: Christopher Reed (London: Thames  
and Hudson, 1996)
- Peter Zumthor *Atmospheres* ( Berlin: Birkhauser, 2006)

## D a n k w o o r d

Hierbij dank ik alle mensen en instanties die deze scriptie mede mogelijk hebben gemaakt, waaronder: Lucy Cotter, Paoletta Holst, Christian Michel Echenique, Remi Grelow, Sjap Holst en Ineke van der Burg.