

IN_print

IN

IN_ARCHITECTURE
1978 – 2021

INHOUDSOPGAVE	

PREFACE	engels nederlands
Ingrid van Zanten, Eric de Leeuw	Belang van interieur

HISTORIE	nederlands
Hendrik Jan van der Valk	hoe het allemaal begon
Wim Prinsen	de ontwerp lessen
TERUGBLIK	nederlands
Wim Ros	vanuit maken eigenheid ontwikkelen
Henk de Haan	onderzoekende houding i.s.m. Jan Lambeck
Hans Meerman	tekenen doet er toe

BRIEF	nederlands
Judith Everaarts	

AUTEURSCHAP	engels
Mark Proosten	het belang van auteurschap en onderzoek
Ana Rocha	Eigenheid in de schets
C ONDERZOEK	engels
Josh Plough	curatorschap eigen werk
Michel Melenhorst	onderzoek via workshops

VOORUITBLIK	engels nederlands





Caspar David Friedrich 1822

HET BELANG VAN HET INTERIEUR

In de middeleeuwen dacht men dat het paradijs eindig was, en door een fysieke barrière werd omsloten: een ommuring om het ‘binnen’ te onderscheiden van het ‘buiten’. Met dit begrip van ommuring wordt duidelijk dat het binnenste – het paradijs – losstaat van de wereld daaromheen.

Deze muur werd in middeleeuwse schilderijen vaak ongewild als belangrijker afgebeeld dan het interieur van de tuin, waarmee de muur niet alleen het binnen en het buiten definieerde, maar ook zichzelf. Omdat het binnen zo sterk verschilt van het buiten is de muur een autonome manifestatie van de begrenzing geworden. In veel middeleeuwse afbeeldingen wordt dit zichtbaar gemaakt door waardevolle materialen aan de binnenzijde te gebruiken, zoals diamant, zilver of goud, en aan de buitenzijde van de muur gemetselde stenen. Hiermee wordt het belang van het binnen ten opzichte van het buiten nogmaals benadrukt, op een materiële manier. (1)

In zijn boek A Typology of Everyday Constellations bespreekt Georges Teyssot (2) het van oorsprong Franse woord ‘intérieur’, wat ‘binnenste’ betekent. Het begrip ‘intérieur’ beschreef van oudsher onze persoonlijke, innerlijke gevoelens: onze menselijke ziel. Pas in de tweede helft van de 19e eeuw kreeg het de betekenis die wij nu kennen: een situatie van comfort en geluk in een huis. Een van de belangrijkste functies van het interieur is dat het ons innerlijk leven moet beschermen. In het Latijn wordt gesproken van ‘intimus’, wat ‘binnenste’ of ‘meest vertrouwd’ betekent. ‘Inter’ wordt vertaald als ‘tussen’: dat wat zich bevindt tussen ons en de buitenwereld. (3)

Hiermee ontstaat één van de belangrijkste kenmerken van het interieur, namelijk de afbakening van de ruimte. De ‘in’ van ‘interieur’ suggereert immers dat er óók een ‘buiten’ is. Om deze dualiteit in stand te houden is altijd een begrenzing nodig, zoals de muur op middeleeuwse schilderijen van het paradijs. Anders dan bij de ommuurde tuin is deze omkadering niet statisch; de voortdurend veranderende maatschappelijke ontwikkelingen maken het noodzakelijk de samenhang tussen interieur en exterieur steeds opnieuw te definiëren.

IN (4) onderzoekt deze veranderende context. Nieuwe ontwikkelingen vragen om andere ruimtelijke concepten en inzichten, die ons in staat stellen te bepalen hoe we met deze grenzen moeten omgaan. Deze context bepaalt ook hoe mensen

zich veilig kunnen voelen, ergens in de wereld: in een omgeving die zij als hun eigen plek ervaren. Ruimte maken om te ZIJN.

Deze publicatie markeert ook een grens – niet in ruimte, maar in tijd. Een moment om stil te staan en terug te kijken. Om te zien waar we ons nu bevinden, en tegelijkertijd om vanuit de geschiedenis vooruit te kijken.

Auteurschap, eigenaar zijn van jouw persoonlijke gedachtengoed, wordt in onze digitale wereld steeds belangrijker. In een beroepenveld met talloze ruimtelijke ontwerpers en evenzoveel ideeën over ruimtelijk ontwerp en architectuur, is het een grote uitdaging voor studenten een eigen positie in te nemen. Ze worden immers via sociale media overspoeld met beelden van meubels, interieurs en gebouwen. In een wereld die steeds verandert vragen we van ontwerpers dat ze zich voortdurend verhouden tot nieuwe vragen. Ontwerpers gaan op zoek naar de grenzen van datgene wat bekend is, omdat ze weten dat het onbekende zich snel voordoet. Deze nieuwe werkelijkheid vraagt om een ander soort ontwerper dan voorheen. Daarom stimuleren we studenten op zoek te gaan naar hun eigen grenzen en die van het vakgebied. Niet primair om vernieuwend te zijn, maar vooral om te kunnen anticiperen op de uitdagingen van morgen.

In deze publicatie schrijft Mark Proosten, in zijn essay getiteld ‘On Authorship: Or, Design by Research’, dat het ontwikkelen van auteurschap veel verder gaat dan alleen maar referentiebeelden verzamelen. Veel belangrijker is dat studenten leren hun keuzes te verantwoorden; een sterke inbedding in een theoretisch kader is hierbij van groot belang.

Ana Rocha vertelt over haar ervaring met studenten die door experimenteren met ambachtelijke methodes veel sneller in contact komen met hun eigen fascinaties, identiteit en expressiemethodes. In haar essay over handschetsen benadrukt zij het belang van tekenen.

Onderzoek voorafgaand aan het ontwerpen is essentieel om inzicht te kunnen krijgen in complexe situaties. De complexiteit van de huidige maatschappelijke en globale ontwikkelingen maken dat ruimtelijk ontwerpers verder moeten kunnen denken dan het eigen domein. Interdisciplinaire onderzoeksvaardigheden zijn onmisbaar om grip te kunnen krijgen op ingewikkelde maatschappelijke en vaktechnische vraagstukken.

We definiëren twee soorten van onderzoek. Ten eerste het onderzoekend ontwerpen: hierbij staat de opgave grotendeels vast. Bijvoorbeeld in de context van een opdracht om het interieur van een bibliotheek te ontwerpen. Onderzoekend en experimenterend kom je uiteindelijk tot een ontwerp: een hernieuwde en hervonden bibliotheek. Ten tweede het ontwerpend onderzoeken: hier gaat een onderzoeksvraag aan vooraf. Als ontwerper/kunstenaar onderzoek je de vraag door te maken. Het vermogen om dit soort onderzoek – ook wel ‘methodisch ontdekken’ genoemd (5) – te kunnen verrichten is een belangrijke vaardigheid in complexe situaties. We stimuleren de student niet alleen op zoek te gaan naar antwoorden, maar ook nieuwsgierig te blijven naar de vraag achter de vraag.

“Ik probeer mij het ontwerp te herinneren, zoals het zou moeten worden.”

Eric de Leeuw

(1) Bergeijk van, Herman (2001), ‘Het ervaren van de grens: Het paradijs in zijn vele verschijningsvormen’, Oase #55: Huis en tuin. (2) Teyssot, Georges (2013), A Typology of Everyday Constellations, The MIT Press, pp. 251–284. (3) Idem. (4) IN_architecture is de naam van onze bacheloropleiding, waarbij we IN definiëren als een relatie tussen mens en ruimte, en het systematisch ordenen van kennis over het IN. De kennis van ruimte, en van de verhouding van het lichaam tot de ruimte, onderzoeken we door het steeds opnieuw te toetsen aan de werkelijkheid. (5) Henri Snel, architect/onderzoeker.

In zijn essay ‘Sandwich Artist, Sandwich Curator: Context, Definitions and Practice’ reflecteert Josh Plough op het idee van onderzoek in relatie tot curatorschap, en laat hij zien hoe curatorschap ingezet kan worden als onderzoeksmethode. Ook Michel Melenhorst schrijft over onderzoek, met name over het toegenomen belang ervan in ons vakgebied. Aan de hand van herkenbare voorbeelden maakt hij inzichtelijk hoe die ontwikkeling tot stand is gekomen.

Tot zover de vooruitblik. Bij een goed gebouw is de grens tussen binnen en buiten fluïde; bij deze publicatie is dat ook het geval met de grens in de tijd. Aangezien het veertigjarige bestaan van de Academie aanleiding is voor deze publicatie, gaan we nu eerst terug naar de beginjaren, vanaf de start in 1978.

Hendrik Jan van der Valk en Wim Prinsen schrijven over het prille begin van de opleiding. Henk de Haan vertelt over de rol van onderzoek binnen het vakgebied, waarvoor zijn interesse werd gewekt tijdens zijn studiejaren in Delft, samen met zijn collega Jan Lambeck. Wim Ros schrijft over zijn aanpak van het vak meubelontwerpen, waarin makers en hun ideeën centraal staan. Hans Meerman schrijft over het tekenen naar de waarneming. Tot slot deelt Judith Everaarts haar ervaringen als student in de eerste lichting van de Academie, destijds in Kampen.

Gebaseerd op het stevige fundament dat door de oprichters is gelegd, bieden wij nu drie interieuropleidingen: een tweejarige associate degree, een vierjarige bacheloropleiding, en een tweejarige, Engelstalige, masteropleiding. Alle drie de opleidingen richten zich op een specifieke benadering van het vak interieurarchitectuur:

- ArtEZ Interior_design AD: Building Atmospheres
- ArtEZ IN_architecture BA: Exploring the Field of IN
- ArtEZ Corpo-real MA: Experimental Thinking and Research into Space

Ingrid van Zanten, Jesse van Lienen en Eric de Leeuw



Ina Wintels



Esmeralda Dunnewind



HENDRIK JAN VAN DER VALK

In het voorjaar van 1979 vroeg Dirk van Sliedregt mij om een opzet te maken voor de afdeling Architectonische Vormgeving. Hij was directeur geworden van de toen nog op te richten Christelijke Academie voor Beeldend Kunstonderwijs (CABK) in Kampen. Daarnaast vroeg hij mij de afdeling te coördineren. Ook moest de academieraad worden opgezet – waarvan ik samen met Jacques Snijders jarenlang voorzitter ben geweest, net als van de latere medezeggenschapsraad.

Dit verzoek vond ik – gezien zijn eigen achtergrond en ervaring, maar ook mijn betrekkelijk jonge leeftijd (28) – niet alleen bijzonder, maar vooral genereus.

Maar wat zou de inhoud van zo’n nieuwe opleiding Architectonische Vormgeving moeten worden? Het zou, gezien mijn eigen positieve ervaring op de Rietveld Academie, voor de hand hebben gelegen om op dezelfde voet verder te gaan. Toch besloot ik het in Kampen anders te doen, op grond van een aantal punten.

1. MIJZELF GOED VERDIEPEN IN DE DEMOGRAFISCHE GEGEVENS

We hadden inmiddels een beetje zicht op welke studenten op onze academie afkwamen en toelatingsexamen deden. Het was niet alleen qua identiteit divers, maar vooral ook qua vooropleiding. Deze kennis wilde ik gebruiken.

2. WERK MAKEN VAN EEN DIDACTIEK GERICHT OP PERSOONSTYPE

Ik wilde werk maken van een didactiek die gebaseerd is op het herkennen van het verschil tussen, zoals ik het vaak genoemd heb, ‘het hoofd en de handjes’:

- Het visuele type: eerst zien gebeuren en dan begrijpen.
- Het haptische type: eerst iets betasten en voelen en dan begrijpen.
- Het auditieve type: eerst iets horen/vertellen en uitleggen en dan begrijpen.

3. LESSEN INRICHTEN VOLGENS DE GEDACHTE: ALLE ARCHITECTUUR IS INTERIEURARCHITECTUUR

Over de lessen architectonische vormgeving, zoals ik dat op dat moment zag, wil ik uitgebreider ingaan in het laatste deel van mijn bijdrage, onder de titel Alle architectuur is interieurarchitectuur.

4. STUDENTEN ZELF HUN WERK LATEN PRESENTEREN EN BEOORDELEN

Voor mijn eigen lessen heb ik ervoor gekozen om van meet af aan de studenten zelf hun werk te laten beoordelen. Iedere keer opnieuw staan de studenten voor de groep en leggen hun plan uit. Het uitgangspunt was altijd: waar gaat jouw ontwerp over? Als ontwerper moet je iets te ‘vertellen’ hebben. Ook de niet zo makkelijk sprekende studenten wendden heel snel aan deze methode en het heeft nooit geleid tot frustraties, integendeel. Ze werden zelfverzekerder en raakten vertrouwd met het presenteren en uitleggen van het eigen werk.

5. VISUALISEREN DOOR MIDDEL VAN MAQUETTES

Waar ik in de opleiding ook veel aandacht wilde besteden was – naast theorievorming – de driedimensionale visualisering van de plannen. Vooral in de schetsfase, ofwel: met maquettes.

Deze vijf uitgangspunten heb ik voorgelegd aan Wim Prinsen, destijds docent interieurontwerpen. Hij was de eerste collega die samen met mij het eerste jaar van de opleiding Architectonische Vormgeving zou gaan begeleiden.

Ook Wim vond dat wij met de nieuwe opleiding binnen de CABK inhoudelijk een eigen gezicht zouden moeten ontwikkelen. Net als ik, vond hij dat de interieurarchitectuur in deze nieuwe opleiding centraal moest komen te staan. Daartoe hebben we een model ontwikkeld, gevisualiseerd in een schema van cirkels waarin de diverse ruimtelijke disciplines elkaar raken, met interieurarchitectuur in het midden:

- Aan de linkerzijde van de hoofdcirkel van interieur bevindt zich de cirkel van architectonische vormgeving, met daarin een kleinere cirkel van stedenbouw.
- Aan de rechterzijde van de hoofdcirkel van interieur bevindt zich de cirkel van meubelontwerpen, met daarin een kleinere cirkel van detailleren en productontwerpen.

Vanwege de wens om veel te doen aan de visualisatie van de plannen hebben we zelfs een levensgrote maquette van dit model ontwikkeld. Wim Prinsen heeft daar jarenlang gebruik van gemaakt.

Eind augustus 1978 startten we het eerste jaar CABK met ongeveer tachtig studenten. We waren met een klein docententeam.

Voor de praktijk:

- Jan Maaskant – plastisch
- Jaap Nieuwenhuizen – modeltekenen
- Dirk van Sliedregt – lijntekenen en perspectief
- Jacques Snijders – schilderen en lettertekenen
- Hendrik Jan van der Valk – ruimtelijke vorm- en kleurstudie

Voor de theorie:

- Iris Fey – kunstgeschiedenis
- Chris van Haften – filosofie
- Theo Peppink – wereldlijke oriëntatie en godsdienst

Voor het eerste jaar van het onderwijsprogramma '79-'80 hebben Wim en ik de vakken zo goed mogelijk verdeeld. Wim gaf interieurontwerpen, meubelontwerpen en materiaalkennis. Ikzelf gaf architectonische vormgeving en bouwkunde.

Door de groei van de afdeling ontstond er al snel een vacature voor het vak architectonische vormgeving. Een jaar later volgde het vak meubelontwerpen.

Gezien de waardering van Wim en mij voor het werk van Aldo van Eyck, heb ik contact met Aldo opgenomen. Ik vroeg hem naar een architect die inhoud zou kunnen geven aan de vacature, op basis van onze uitgangspunten. Helaas was de architect die Aldo voorstelde niet beschikbaar.

Dirk was gecharmeerd van zijn eigen oud-student Jan Lambeck, die inmiddels architect was. Met hem hadden wij een sollicitatiegesprek op zijn kantoor, op het Spui in Amsterdam. Dit gesprek leidde ertoe dat Jan de lessen architectonische vormgeving voor het derde en vierde jaar op zich nam.

Inmiddels was Wim Ros als docent meubelontwerpen aangesteld, op afspraak van Dirk. Op grond van hun wederzijdse achtergrond konden Wim en Dirk het heel goed met elkaar vinden. Bij de komst van Wim speelde opnieuw de intuïtie en het vertrouwen van Dirk een grote rol. En dat bleek terecht te zijn.

Ineens was er een complete architectonische 'popgroep': vijf instrumentalisten met ieder een eigen inbreng, allemaal gretig en vooral eigenzinnig. Zij kozen voor een collectief functionerende groep. Om Albert Verwey te citeren: 'Elk zong voor zich, maar al hun stemmen waren gesteld op één toon die U verradt.'

De groep werd in de loop van de tachtiger jaren gecompleteerd met Bert Bos voor bouwkunde en Henk de Haan voor architectonische vormgeving. Deze laatste twee hebben zich bijzonder sterk gemaakt voor de introductie van de computer en het computertekenen. Henk zelf heeft studenten ook daadwerkelijk leren ontwerpen met de computer. Vele mooie jaren zouden volgen.

De beelden die in mijn hoofd verschijnen bij het schrijven van deze laatste woorden doen mij zeggen: 'Het was een mooie tijd.' En dan volgt een nieuwe tijd, met nieuwe ideeën en nieuwe ontwikkelingen. Tijd voor nieuwe en jonge docenten. In 2005 nam ik ontslag.

DIDACTIEK: ALLE ARCHITECTUUR IS INTERIEURARCHITECTUUR
Hieronder mijn gedachten over het vak architectonische vormgeving en de studierichting Interieurarchitectuur. Niet iedere student is geboren in een doorzonwoning in Zwolle. Dus stelde ik de studenten altijd vragen:
. Vertel eens waar je gewoond hebt?
Hadden jullie keukenkastjes?
. Hadden al jouw broers en zussen een eigen kamer? Nee?
Waar sliepen jullie dan wel? In stapelbedden? Op de gang?
. En hoe zag de babykamer er eigenlijk uit? Of sliepen jullie als baby aan het voeteneind van het bed van je ouders?
. Wie kookte er bij jullie? Werd er nog gekookt op een houtvuurtje in de kamer?

Door deze vragen ontstond er de door mij gewenste verandering in het denken. Noem het maar deconditioneren. Mede door de studiereizen kon ik de studenten de verschillende sociologische aspecten van architectonische vormgeving laten ervaren:

. Waarom ligt er zoveel groen tussen de blokken sociale woningbouw uit de dertiger jaren in Frankfurt? Zou je daar in moeilijke tijden je eigen groente kunnen verbouwen? Zou je daar sociale contacten kunnen opdoen bij het drogen van je was? Heeft de komst van de wasmachine en wasdroger ons huis en het huishelijk leven veranderd?
. Waarom staan er op Spaanse balkons zoveel oranje gasflessen? Hè, hebben ze hier dan geen centrale verwarming? Hoe houden ze het 's winters dan warm? En als ze geen gasfornuis hebben, hoe ziet een Spaans keukentje er dan uit?

Deze vragen waren bedoeld de studenten te leren om vragen te stellen. Een andere context, een nieuwe situatie, een andere plek: deze leiden allemaal tot nieuwe vragen en antwoorden.

Voor het tweede studiejaar heb ik jarenlang gebruik gemaakt van de opdracht 'De Dokterspraktijk'. De student werd gevraagd om in drie verschillende ruimtes een dokterspraktijk te ontwerpen: rechthoekig, vierkant en cilindervormig. Bij een dergelijke opdracht moet je jezelf veel vragen stellen. Het gaat over je ziek voelen. Het gaat over geboorte, leven en dood. Maar ook: Hoe zit je in de wachtruimte? Hoe werkt een huisarts, hoe werkt een praktijkassistent? Enzovoorts.

De vormende jaren

Gedurende mijn jeugd woonden wij tweehoog aan de Eerste Helmersstraat 208 in Amsterdam. Wonen in deze straat, met zijn uiteenlopende bewoners, heeft me gevormd tot wie ik ben. Wij woonden tussen wat je noemt 'arbeiders', maar ook veel mensen uit het onderwijs, een gereformeerde buurjongen, katholieke vrienden van mijn broer en zus, atheïsten en anarchisten, burens met een Joodse achtergrond en burens met een NSB-historie. En, niet te vergeten, onze bovenburens, de ouders van W.F. Hermans. De heer Hermans sr. was vrijmetselaar.

Op mijn achttiende wilde ik beeldhouwer worden en koos ik voor de Rietveld Academie in Amsterdam. In 1967 werd ik toegelaten tot het basisjaar, waar ik Piet Klaassen als hoofddocent kreeg. Zijn enthousiasme en met name zijn pedagogische en didactische kwaliteiten zijn voor mij zeer bepalend geweest. Het leren kijken. Het tekenen als een vorm van vrijmaken. Het beseft dat 'zien' meer is dan alleen waarnemen: het is ook een sociologisch gegeven. Het gaan begrijpen van de jou omliggende wereld.

Bij de vakklaskeuze aan het einde van het eerste jaar stond voor mij vast dat ik voor de beeldhouwafdeling zou kiezen. Ik was op dat moment nog net geen achttien jaar. Door de tussenkomst van mijn ouders werd het toch de afdeling Architectonische Vormgeving. Zij deden mij een voorstel: kies eerst voor de architectuur, want dat biedt meer zekerheid. Wanneer ik na mijn eindexamen nog steeds de ambitie voelde om me ook verder te ontwikkelen als beeldhouwer, zouden zij mij daarin ondersteunen en helpen. Zij begrepen namelijk dat de 'vrije kant' voor mij ook belangrijk was. Zie hier een prima opvoedkundig model.

Binnen de afdeling was het in het begin voor mij een beetje zoeken. Bij het vak architectonische vormgeving van docent Jan Rietveld voelde ik mij meteen op m'n plek. Bij het vak interieur en meubel van Dirk van Sliedregt ontdekte ik mijn mogelijkheden pas halverwege het derde jaar. Maar toen was het dan ook raak. Ineens bestond er voor mij geen scheiding meer tussen de disciplines meubel, interieur en architectuur. Alles draaide rond de mens en het dier: levend, werkend, ziek of dood – alles moet je kunnen vormgeven!

Met zowel Jan Rietveld als Dirk van Sliedregt hebben mijn vrouw Trudy en ik na ons eindexamen altijd contact gehouden. Dirk wist dat wij in 1973 ons eigen ontwerp bureau waren gestart en dat ik de nodige onderwijservaring had opgedaan. Hij meende dat ik geschikt zou zijn als docent aan de nieuwe academie.



“Ineens was er een complete architectonische ‘popgroep’: vijf instrumentalisten met ieder een eigen inbreng, allemaal gretig en vooral eigenzinnig.”

“Maar meneer, waar spoel ik mijn penselen uit?”



ANEKDOTES OVER DE LOCATIES

Aan het einde van het voorjaar van 1978 zijn we met een paar van de eerder genoemde collega's begonnen met het afnemen van toelatingsexamens binnen de muren van de Theologische Hogeschool Kampen. Dit zorgde soms voor verwarrende situaties: 'Maar meneer, waar spoel ik mijn penselen uit?'

Ook de keuze voor het academiegebouw is het vermelden waard. Het ministerie had namelijk voorgesteld om ons gebouw te koppelen aan de gebouwen van de hbo-opleiding Land- en Tuinbouw in Dronten. Door een sterke lobby vanuit Kampen is uiteindelijk de keuze gevallen op de leegstaande Van Heutszkazerne, wat wél een fantastisch gebouw was voor een kunstacademie.

HET WAAROM VAN DE STUDIEREIZEN

Bij de start van onze afdeling organiseerde de Academie voor Beeldende Kunsten in Arnhem in 1981 gelijktijdig de tentoonstelling Panorama van de avant-gardes. Deze tentoonstelling was voor mij de sleutel tot het ontdekken en vinden van een inhoudelijke vorm voor mijn lessen: de geschiedenis van de naoorlogse architectuur binnen West-Europa. Er was eind jaren 70 nog steeds sprake van opbouw binnen de grote steden. Dit bracht mij tot het inzicht dat we op pad moesten en 'de wereld' moesten verkennen.

Als we op pad gingen, vroeg ik de studenten op te letten op de politieke, sociologische en plaatsgebonden aspecten. Observeer en stel vragen. Ervaar de stadsvernieuwing in Rotterdam en Amsterdam, of de stadsontwikkeling in Almere. Ervaar de verschillende Bauausstellungen in Berlijn. En vraag jezelf daarbij bijvoorbeeld af of er een relatie bestaat tussen ideologie en vormgeving.

Kijk naar hoe Parijs met z'n nieuwe buitenwijken omgaat. Kijk naar de ontwikkelingen in Tessin, in relatie tot de architectuur van Terragni in Como. Kijk naar de booming architectuurontwikkeling in Barcelona in het post-Franco-tijdperk. Denk na over hoe je met de publieke ruimte omgaat. En bekijk dit alles in een historische context.

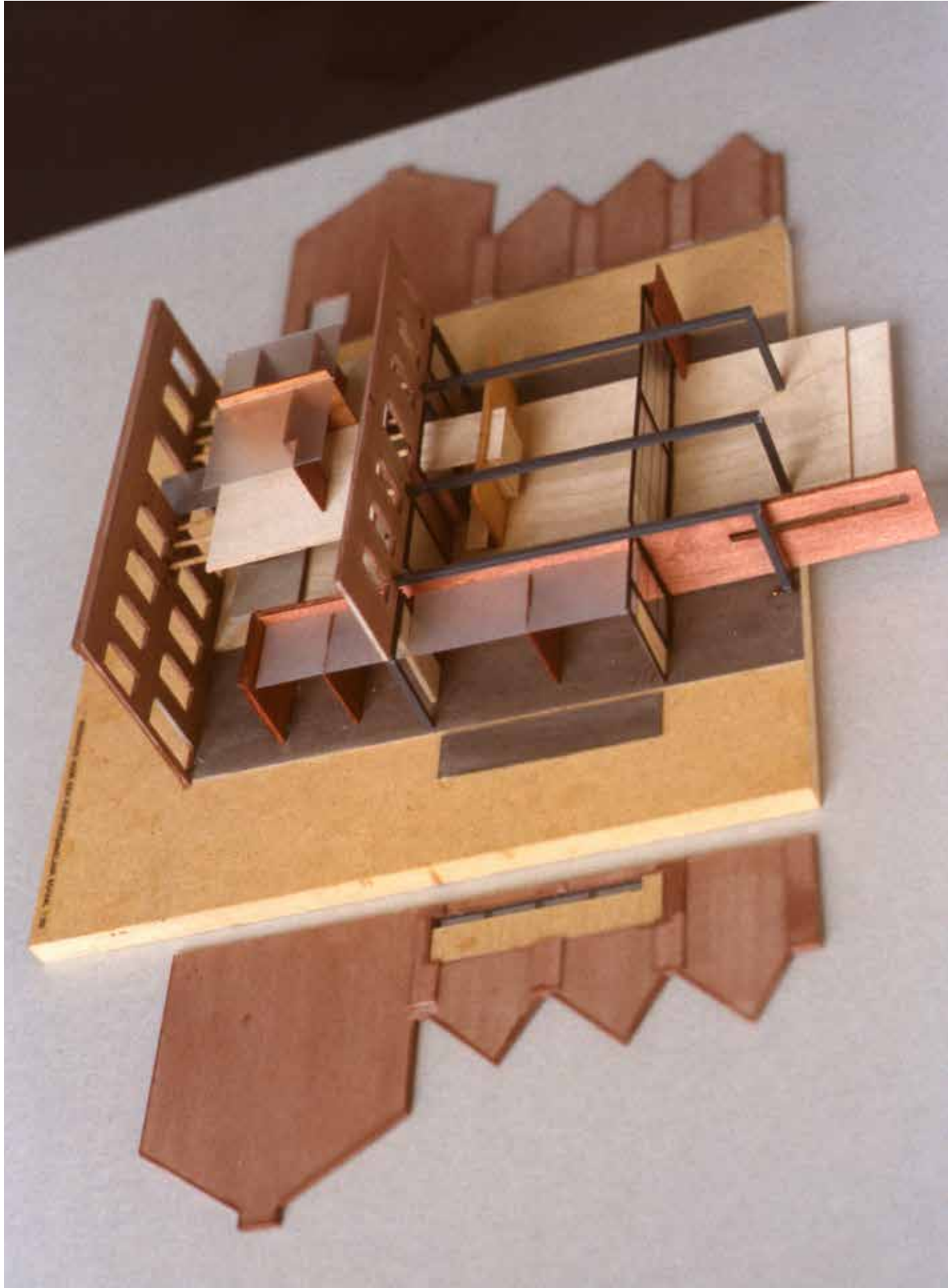
In kilometers zijn we in 25 studie jaren bijna tweemaal de wereld rondgereisd – wel allemaal binnen Europa! Met dank aan onze vaste buschauffeurs André, Ben en Henk. Alle reizen werden voorbereid met hulp van een aantal oud-studenten of van mijn gezin, en een paar maal samen met Wim Prinsen. Hij bereidde de studenten tijdens zijn theorielessen architectuurbeschouwing bovendien optimaal voor op de studiereizen.



Venetië



Tadao Ando



Project glashandel

DE STUDIERICHTING INTERIEURARCHITECTUUR VAN DE CABK, 1979–2000

WIM PRINSEN

Iets wat mij altijd heeft beziggehouden, is de inhoudelijke gerichtheid van verschillende opleidingen: de vraag hoe een bepaalde opleiding of studierichting zich onderscheidt of profileert, de leidende principes op basis waarvan dit gebeurt, en vanuit welke achtergronden, perspectieven en methodiek er wordt gewerkt.

Toen ik in 1979 de overstap maakte van de Rietveld Academie naar de Christelijke Academie voor Beeldend Kunstonderwijs (CABK), heb ik als voorwaarde gesteld dat ik vrijheid wilde hebben in de opzet van het studieprogramma, waarin de architectonische karakteristiek centraal zou komen te staan. Een gedegen, vakmatige opleiding tot ontwerper; een opleiding waar mensen iets mee konden; een brede opleiding met oog voor de dynamische en conceptuele aspecten van het vakgebied.

De opleiding Interieurontwerpen aan de Rietveld Academie was in die tijd weliswaar van hoge kwaliteit, maar ging steeds uit van concrete situaties die ingericht of vormgegeven moesten worden. Voor mij was vooral één aspect duidelijk: de gerichtheid van de nieuwe opleiding Interieurontwerpen zou alleen betekenisvol zijn als het vakgebied vanuit een architectonisch perspectief zou worden benaderd. Ofwel: het vakgebied interieurontwerpen als deelgebied van de architectuur. Een andere voorwaarde was een open houding naar de beeldende kunst, met oog voor beeldende karakteristieken in vormgeving en architectuur, de verbeelding aan de macht. Deze opleiding zou immers niet voor niets deel uitmaken van een academie voor beeldende kunsten.

Om de studenten tot professionele ontwerpers te kunnen opleiden, moest naast de praktische en vakmatige kant ook de Bildung centraal staan: de vorming en wording van de ontwerper tot een experimenterend, zich permanent ontwikkelend en oriënterend vormgever. Zo werd gekozen voor een fundamenteel type onderwijs, dat de studenten een stevige algemene en methodische basis zou bieden.

Na de Academie voor Kunst en Industrie (AKI) in Enschede was 'Kampen' de tweede kunstacademie die werd opgezet in de naoorlogse periode. In de bepaling van de koers waren we vrij: als studierichting Architectonische Vormgeving hadden we carte blanche. We maakten een frisse start, geïnspireerd op oudere academies zoals het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (nu Rietveld Academie), de Nieuwe Kunstschool, de academies van Den Haag en Rotterdam uit de vooroorlogse jaren, en natuurlijk het Bauhaus. Terugkijkend op deze periode beschouw ik dit als een ontwikkeling van niets (tabula rasa) naar iets – en dat 'iets' was van een eigen en hoogkwalitatieve aard, en door goed teamwork homogeen van karakter.

Voor het interieurontwerpen was het architectonisch gehalte het voornaamste uitgangspunt, met externe inspiratiebronnen die indirect te vinden waren in de aangeboden lessen architectuurbeschouwing (inclusief buitenlandse excursies en museumbezoek). Dit kon het werk zijn van aansprekende eigentijdse of vroegere architecten, maar evengoed waren voorbeelden uit de beeldende kunst, de meubelvormgeving of de designwereld inspirerend. Opvallend was dat, naast de architectuur van bijvoorbeeld Palladio en Le Corbusier, de voorkeur van studenten vooral uitging naar architecten met een dynamische, beeldende of poëtische vormgeving.

Het ontwerponderwijs was gericht op de ontwikkeling van de eigen creatieve persoonlijkheid van de student. Inherent hieraan was de vrijheid van interpretatie van de ontwerpopdrachten. Er was ruimte voor zowel een praktische als een meer conceptuele, poëtische of autonome benadering. Het aspect van de beroepsvoorbereiding werd daarbij niet uit het oog verloren; gedegen stages op goede adressen waren hierbij van essentieel belang.

Ook bijzonder belangrijk waren de lessen meubelvormgeving, waarin een onbegrensd scala aan vormgevingsbeelden kon ontstaan, van heel functioneel tot uiterst vrij en suggestief. Bij veel meubels was het ontwerpen op schaal 1:1 ook buitengewoon aanvullend voor de vaardigheid in de detaillering van het interieur – evenals het oefenen in driedimensionale verhoudingen, als een ruimtelijk spel.

Voor de gerichtheid en positionering van de studierichting Interieurarchitectuur was de opzet van vlakke en ruimtelijke vormstudie in het basisjaar van essentieel belang. Het abstractieniveau van de oefeningen liep vooruit op de latere opdrachten architectonische en interieurvormgeving. De ontwerpersen architectonische vormgeving vanaf het tweede cursusjaar hebben ook veel bijgedragen aan de zuiverheid daarvan. Over het geheel genomen was het aspiratiebeeld bij de studierichting sterk gericht op de ontwikkeling van ruimtelijke, beeldende en architectonische kwaliteit bij de studenten, naast een besef van de noodzaak van functionaliteit.

De lessen interieurontwerpen in de eerste semesters waren onderzoekend van aard en van een stijgende moeilijkheidsgraad, waarbij concepten buiten het architectonische en ruimtelijke kader ook konden worden meegenomen. Dus niet vooral pragmatisch en concreet, met realistische opgaven, maar juist op een hoger abstractieniveau. Deze opzet was bedoeld om studenten deskundiger te maken in het vormgeven van ruimte, en ze uit te dagen tot vrijer vormgeven.

Voorbeelden van thematiek in de eerste semesters waren:

- studies van ruimtelijke overgangen
- de relatie tussen binnen en buiten
- van dichtheid naar transparantie
- driedimensionale geleding van ruimten
- de indeling en geleding van ruimte als een taalsysteem, als het ware met onderschikkend en nevenschikkend zinsverband
- onderzoek naar de aard en karakteristiek van ruimten
- onderzoek naar emotionele waarden van ruimtevormen
- enzovoorts

In eerste instantie werden deze thema's als denkmodellen uitgevoerd op kleine schaal, in maquettes van grijs karton; daarnaast ook studies naar maat en verhouding in het functionele onderzoek van activiteiten en de benodigde gebruiksruimte. Na dit soort basale oefeningen werden de semesteropdrachten in toenemende mate concreet.

Een bijzondere bijdrage aan het karakter van de studierichting waren de lessen van Onno Boekhoudt, die als docent Monumentale Vormgeving in Metaal van invloed was op zowel de conceptuele gerichtheid van de ontwerpen, als op de kennis van en het inzicht in de toepassing van materialen. Hij maakte de student bewust van het karakter en de uitdrukkingsmogelijkheden van materialen, wat leidde tot een meer intuïtieve, gevoelsmatige omgang met de middelen. Materialen hebben voor hem een soort 'personality': ze zijn bijvoorbeeld ijdel, gewillig, gedwee, hondsbrutaal, onedel, goor of kleverig. Onno was een uiterst deskundig en alert begeleider. Zijn oordeel was scherp(zinnig) en geestig. Daarbij putte hij uit de ervaring van zijn grote vakmanschap en de rijkdom aan ideeën die hij slechts vóórlegde: zonder dwang waren die ideeën geestverruimend, stimulerend en inspirerend. Oog krijgen voor elke stap in het ontwerpproces – dáár ging het om. Wat tussentijds ontstond was niet minder belangrijk dan het eindresultaat.

In de eerste studie jaren van de opleiding tot interieurarchitect was bij de studieopdrachten eveneens het ontwerpproces belangrijker dan het eindresultaat. Een voorbeeld: uitgaande van de menselijke maat en de gebruiksruimte voor een handeling als koffiezetten (in dit geval nog zonder koffiezetapparaat) werden plaats, ruimtegebruik en ideale hoogte van de benodigde attributen en materialen vastgelegd en in een vorm gefixeerd. Het handelen bepaalt dus de vorm. Er ontstaat een tekenachtige contour. Deze vormgeving wordt vervolgens op haar expressieve, sculpturale en beeldende kwaliteiten onderzocht. De vormgeving ontstaat uit het proces. De bedoelde studie naar maat en verhouding in het functionele onderzoek van activiteiten en de benodigde gebruiksruimte leidde zo tot een dynamische vormgeving, in een stadium voordat de keukenfabrikant het geheel in een rationele keukenwand opneemt.

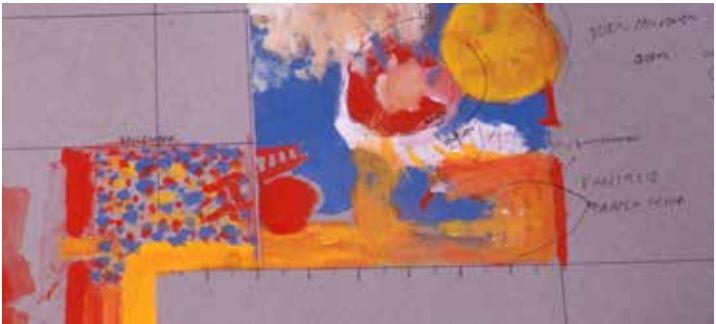
De basisvorm van het begrip 'huis' komt bij Onno Boekhoudt in verschillende objecten voor: als ruimte, als binnenkant, positief of negatief, of bijvoorbeeld als een container die uitnodigt. De verwantschap met mijn eigen benadering van de ruimtevorm

heeft me steeds beziggehouden. De ruimte als contravorm van het gebouwde, of omgekeerd. Beide hebben een vorm. Het gaat wat mij betreft steeds vooral om de ruimte tussen de dingen, de doorgaande ruimtelijkheid. Het meest kostbare materiaal van de interieurarchitect is het immateriële. Daarbij komt dat de subtiele keuze van materiaaluitdrukking essentieel is voor de ruimtelijke kwaliteit. De binnenkant van het 'vaatwerk' is als een sensibele huid, een tastbare ruimte met wanden in alle gradaties van materiaaluitdrukking: van subtiele lichtdoorlaatbaarheid tot dichte massieve ommuring.

Een belangrijke component in de ontwikkeling van de studierichting was de saamhorigheid en het enthousiasme van de docenten. Dit was bepalend voor de sfeer op de afdeling. De gemakkelijke omgang tussen studenten en docenten onderling en de directe communicatie over de inhoud van het onderwijs hebben veel bijgedragen aan de kwaliteit van de studierichting in opbouw. Het was een plezierige en stimulerende werkplek die tot verrassend veel moois heeft geleid.

Het gesitueerd zijn in de voormalige Van Heutszkazerne aan de IJssel in Kampen maakte de locatie ook bijzonder. Het grote, logge gebouw bood intern veel gebruiksmogelijkheden. De jaarlijkse eindexamententoonstelling van alle studierichtingen was steeds een groot feest. Het gebouw onderging dan een metamorfose; alles werd gewit en diende als achtergrond voor de presentaties van het eindexamenwerk, inclusief de modeshow en de vaak spectaculaire meubelshow van de eigen studierichting. Het deed me soms denken aan het idealisme van de Nieuwe Kunstschool (1933-1943), met Paul Citroen, Hajo Rose, Benno Premsele en Joop Hardy. De kleine catalogus van de tentoonstelling in 1992, in het Stedelijk Museum in Amsterdam, is voor mij nog steeds inspirerend om in te zien. Ook om de referentie met het Bauhaus – op kleine schaal dan. Een echo daarvan heb ik meegemaakt in de vijftiger jaren, studerend in de vierde jaargang van de AKI, met Joop Hardy, Jan Rietveld, Aldo van Eyck, Dirk van Sliedregt, Tom de Heus, Wim Brusse, en vele anderen. Een ongelooflijk inspirerende opleiding, ook omdat het aan het begin van iets stond en belangrijke waarden wilde doorgeven.

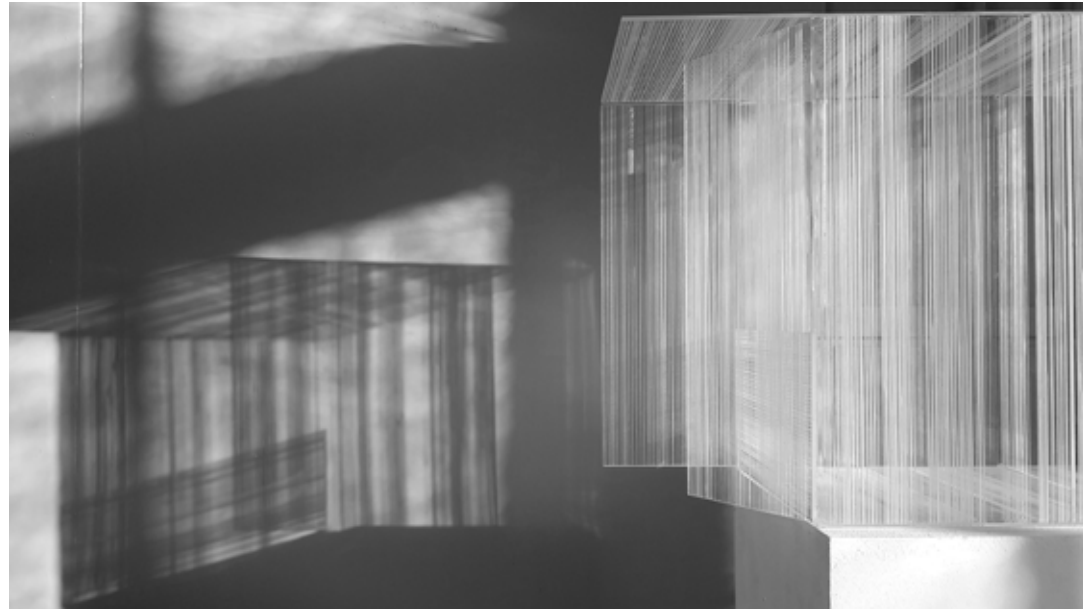
De beginjaren van Kampen heb ik op vergelijkbare wijze beleefd. Wat me in al die situaties opviel, afgezien van wat er inhoudelijk gebeurde, was de persoonlijke betrokkenheid van zowel studenten als docenten: het gevoel van 'we gaan er iets van maken!' In Kampen heeft ieder van ons zo zijn specifieke inbreng gehad. Juist die verschillende invalshoeken hebben ons team destijds sterk gemaakt, met tegelijkertijd één doel: een goede vakmatige opleiding brengen, met het accent op de ontwikkeling van de individuele eigenschappen van de student. In deze opleiding hebben we onze ziel en zaligheid gestopt. Dat de opleiding daarna een enigszins andere gerichtheid kreeg, overigens met behoud van kwaliteit, heeft natuurlijk te maken met de personele bezetting. Wat mij betreft wijst dit juist op de vitaliteit van de opleiding.



“Het meest kostbare materiaal van de interieur-architect is het immateriële.”



Eva Visch

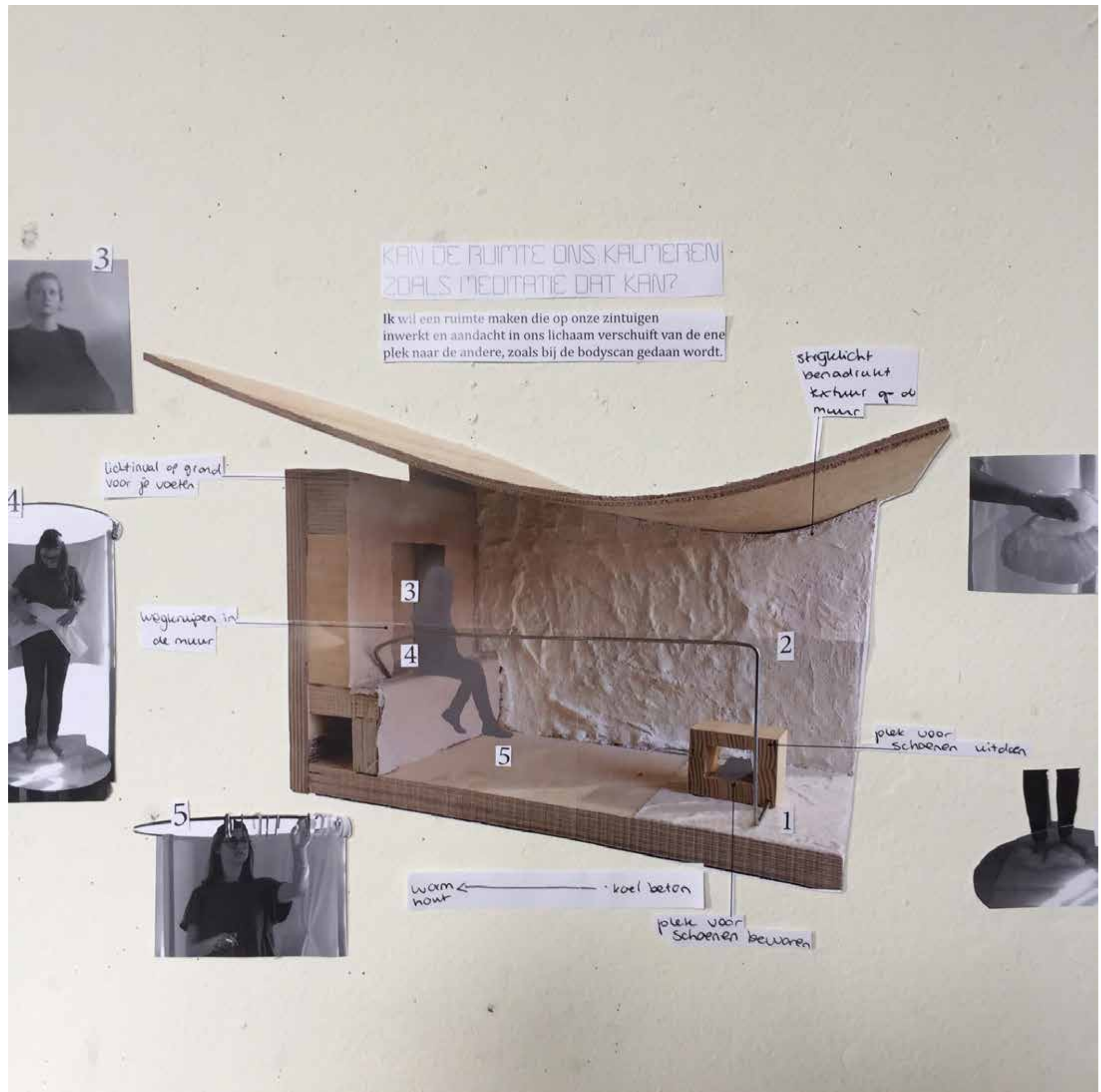


Anne Verheugd

‘Deze vier muren, waarbinnen het private leven van mensen wordt geleefd, vormen een schild tegen de wereld en in het bijzonder tegen de publieke aspecten van de wereld. Ze omsluiten een veilige plaats, zonder welk geen levend wezen kan gedijen.’

Hannah Arendt





“TEKENEN DOET ERTOE!”

HANS MEERMAN

In weerwil van de bewering dat er op de kunstacademies in Nederland niet meer naar figuur getekend wordt,(a) heeft op de kunstacademie in Kampen (later in Zwolle) het vak altijd deel uitgemaakt van het curriculum.

Vanaf de start van de Christelijke Academie voor Beeldend Kunstonderwijs (CABK) in Kampen in augustus 1978 werd er door alle studenten, van het eerste tot en met het derde leerjaar, naar model getekend. In het eerste leerjaar, het basisjaar van de toen vijfjarige studie, kwamen in de tekenlessen ook andere onderwerpen aan bod. De studenten tekenden stillevens, en als het weer het toeliet gingen zij naar buiten.

In de loop van de jaren 80 kwam het vak wel onder druk te staan. De verkorting van de studieduur en de veranderende inzichten ten aanzien van de inhoud van het kunstvakonderwijs, onder invloed van de zich snel ontwikkelende beroepspraktijk (denk aan de toepassing van de computer!) maakten dat er ingrijpende keuzes gemaakt moesten worden. Er konden minder uren besteed worden aan tekenen, vooral in de hogere leerjaren van de toegepaste studierichtingen.

Echter, voor studierichtingen als Illustration Design, Comic Design en Audiovisual Design op de ArtEZ hogeschool voor de kunsten Zwolle is tekenen nog steeds een vak, dat ook in de hogere leerjaren op het lesrooster staat.

De tekeningen op zich zijn niet van het grootste belang. Ook de manier van tekenen is, zeker bij aanvang van de studie, ondergeschikt. Het gaat vooral om goed en kritisch leren kijken. Portret- en figuurtekenen zijn essentiële onderdelen van het tekenen naar de waarneming. ‘Je kunt aan niets beter leren waarnemen dan aan een model’, heeft illustrator en oud-collega Jaap Nieuwenhuis ooit gezegd.(b) Alle onderdelen van een kop of van het lichaam staan in relatie tot elkaar. Inschattingsfouten worden genadeloos blootgelegd.

Tekenen naar model is een basale oefening in het kijken. Zo dienen maten en verhoudingen goed ingeschat te worden. Je moet letten op de richtingen in een model, en bij het tekenen van een portret je niet alleen maar richten op het aangezicht – denk aan details als ogen, neus en mond).

Zo heb ik met de eerstejaarsstudenten bij het figuurtekenen veel aandacht geschonken aan staande poses (stand- en spilbeen), om studenten te laten zien en laten ervaren – ze poseerden voor elkaar – wat staan eigenlijk is. Ze kregen het advies om richtingen in het model te vergelijken met een verticale lijn in de achtergrond van het lokaal, een leiding op de

muur of een kast. Het kijken met één oog en met gestrekte arm en een vinger langs het tekengereedschap was een belangrijke aanwijzing om maten te vergelijken.

Naast de wekelijkse tekenles op de academie (3 uur per week) kregen de studenten de opdracht elke week in een dummy op A4-formaat één of meerdere zelfportretstudies te maken. Ze moesten dit thuis doen. In de eerste tekenlessen op de academie werd er intensief aandacht geschonken aan het portrettekenen. We bekeken en bespraken klassikaal zelfportretstudies van Käthe Kollwitz en andere kunstenaars door de eeuwen heen. De studenten tekenden met houtskool portretten van hun klasgenoten. Deze studies werden vervolgens weer met elkaar besproken.

Dit zelfstudieproces gaf mij als docent ook veel informatie over andere belangrijke capaciteiten van de student, zoals het organiseren van het eigen studieproces en het al dan niet beschikken over doorzettingsvermogen en zelfreflectie. Het was belangrijk dat de studenten zich gaandeweg steeds meer gingen richten op het grote, karakteristieke geheel – de samenhang, de onderliggende structuur – en zich minder lieten leiden door allerlei details, zodat na verloop van tijd het af-beelden veranderde in ver-beelden.

De studenten moesten hun dummy met zelfportretten gedurende het semester een paar keer meenemen naar de academie om de resultaten in kleine groepjes met elkaar te bekijken en te bespreken. De beoordeling van het studieproces in de dummy woog net zo zwaar als die van het werk dat op de academie was gemaakt.

De eerlijkheid gebiedt mij te zeggen dat deze zelfstudieopdracht ook een manier was om de studenten meer naar de waarneming te laten tekenen, om zodoende het kijken en het zelfstandig studeren te bevorderen.

Het was altijd bijzonder om te constateren dat sommige studenten in hun dummy tot veel betere resultaten kwamen dan in de tekenles op de academie. Blijkbaar konden zij zich thuis beter concentreren op hun werk dan op de academie – de groepen waren groot en het tekenlokaal was klein – en hielp het dat er geen pottenkijkers waren (vaardige medestudenten en de kritische docent!).

Ook voor studenten van de studierichting Interior Architecture (IA) is het tekenen in mijn ogen een fundamentele vaardigheid. Samen met oud-collega Henk de Haan heb ik een aantal jaren tweedejaars-studenten IA begeleid bij het tweedaagse project



Hans Meerman

Tekenen, in het kleine vestingstadje Elburg. Ook hier ging het weer om goed leren kijken en juist inschatten van maten en verhoudingen – en, niet in de laatste plaats, om greep krijgen op het perspectivisch tekenen van de bebouwde ruimte, vanuit diverse standpunten bezien: zittend in een smal straatje, of boven op de stadswal. Afgezien van de training van het oog, zoals hierboven in het kort beschreven, is tekenen voor de interieurarchitect een belangrijk onderzoeksmiddel. Het is een methodische en analytische manier om het ontwerpproces te visualiseren en vormgevingsaspecten tegen elkaar af te wegen. En, niet onbelangrijk, het is een heel persoonlijke manier om de uiteindelijke ontwerpen te presenteren.

Wij hebben tijdens studiereizen van IA bij herhaling het klooster Sainte-Marie de La Tourette in l'Arbresle/Éveux bezocht en bekeken. Onder de vele ontwerpschetsen die Le Corbusier (1887–1965) voor dit kloostercomplex maakte bevinden zich prachtige voorbeelden van wat voor een musicus ‘variaties op één thema’ zijn. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan een studieblad met schetsen voor de kerk met klokkentoren.(c)

Het is niet voor niets dat de Portugese architect Álvaro Joaquim de Meio Siza Viera (1933) een warm pleitbezorger is van het toekennen van een belangrijke plaats aan tekenen in het architectuuronderwijs.

Als Álvaro Siza aan een nieuw project begint, maakt hij onder andere middels tekeningen een uitgebreide analyse van de context. Zijn bouwwerken komen uit deze grondige en veelzijdige analyse voort. Goede voorbeelden hiervan zijn de schetsen die hij gemaakt heeft voor het plan Punt Komma, een onderdeel van de stadsvernieuwing in de Schilderswijk in Den Haag (vanaf 1984).

Álvaro Siza heeft de bewoners van de Schilderswijk nauw betrokken bij het stadsvernieuwingproject. Zo konden de plattegronden van de ontworpen huizen door Siza en de bewoners op ware grootte getest en aangepast worden in het Ruimtelijk Ontwikkelings Laboratorium in Scheveningen.(d)

Dit project heeft deel uitgemaakt van een tentoonstelling op de Architectuurbiënnale in Venetië in 2016, waar de toen 83-jarige architect door Portugal werd geëerd.

Van Álvaro Siza wordt beweerd dat hij bij dit soort complexe processen zélf het potlood (!) vasthield – niet de bewoners, gemeenteambtenaren, ontwikkelaars of corporaties.

Als ikzelf langs de IJssel het typische Hollandse rivierenlandschap zit te tekenen, ben ik altijd allereerst, om met Paul Cézanne te spreken, op zoek naar mijn motief. Ik loop rond, ik ga kijken boven op de rivierdijk, halverwege of aan de voet ervan. Vervolgens kies ik mijn positie en kijkrichting, en bepaal ik de uitsnede. Dan ga ik tekenen met mijn grafietstift, mijn favoriete tekengereedschap. Het is een kwestie van direct noteren. Er wordt niet gegumd, want dan krijg je geknoei, zeker als je met wat zachtere grafietstiften werkt.

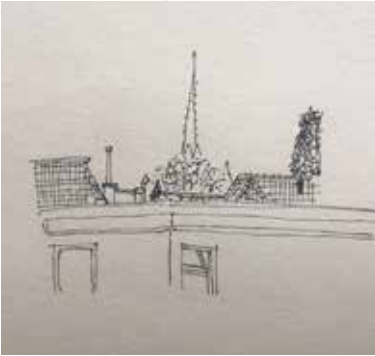
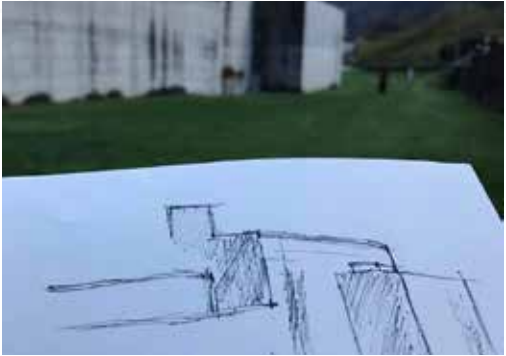
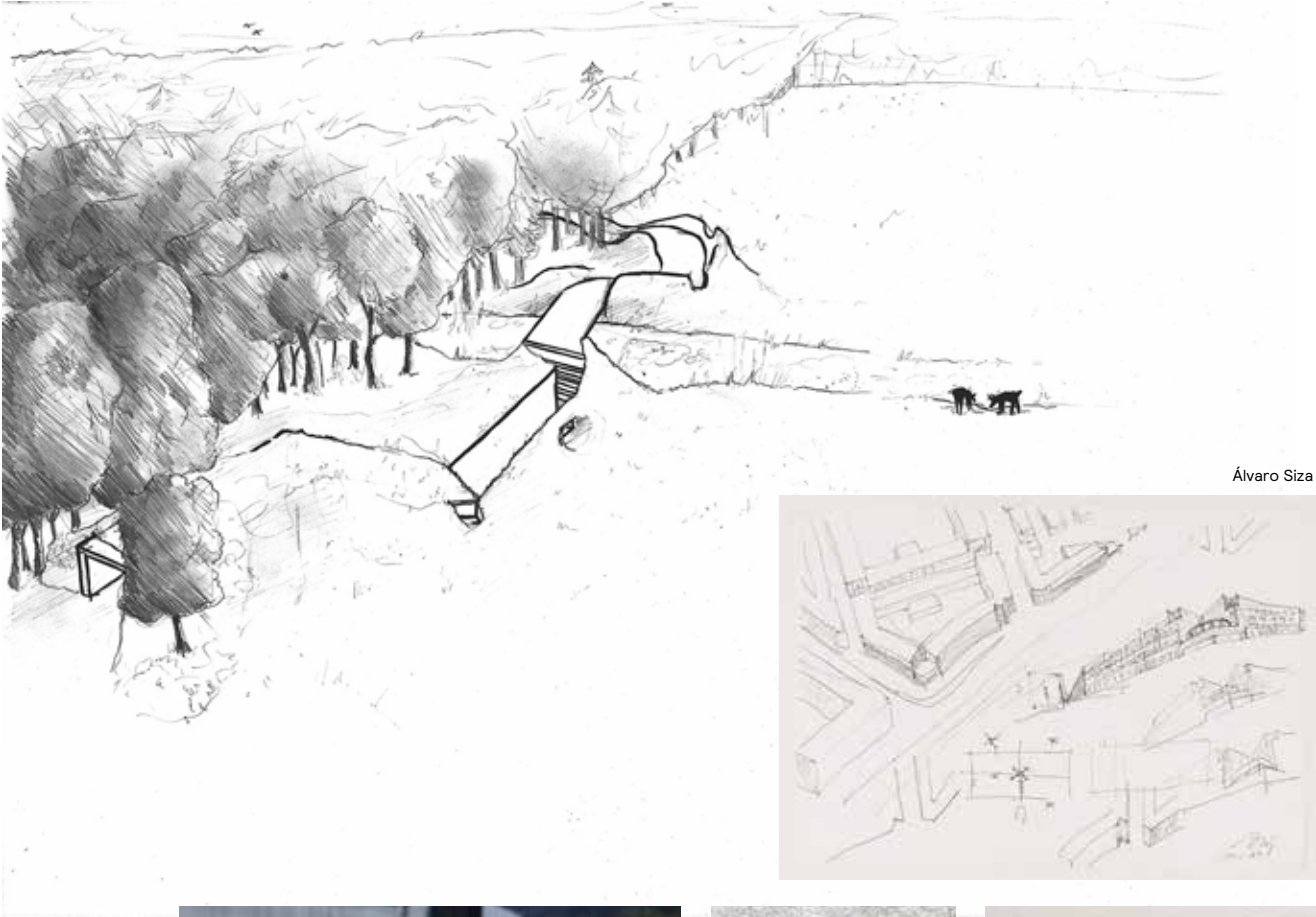
Waar ik mij in het begin van zo'n tekenproject vaak nog door bepaalde details laat leiden, probeer ik vooral de weidsheid van het rivierlandschap op het kleine, platte tekenvlak te vertalen. Ik kijk naar de richtingen van hekken, sloten en randen van akkers en/of weilanden. Je let op de voorgrond en achtergrond, en je probeert met een minimum aan handelingen greep te krijgen op de ruimte, zoals die vanuit jouw positie in de ruimte beleefd wordt.

Het gaat mij niet zozeer om een gedetailleerde weergave van de werkelijkheid, maar meer om wat ik als essentieel, als karakteristiek voor dit Hollandse rivierlandschap ervaar.

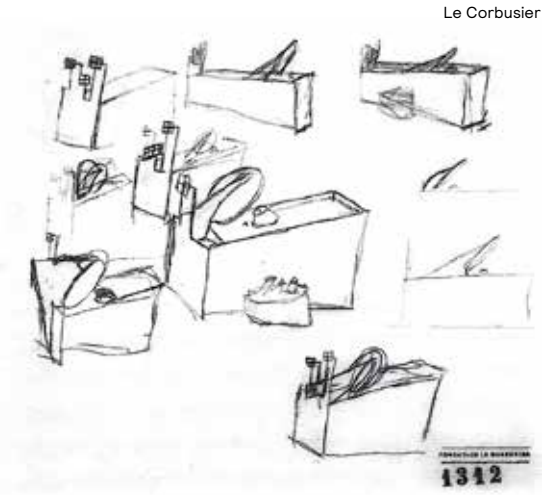
‘Tekenen geeft optimale vrijheid en is heel direct. Het is de meest zuivere vertaling van een persoonlijke waarneming naar een beeldende weergave, intuïtief gestuurd door ambachtelijke vaardigheden en techniek, waarin het temperament en de intentie van de kunstenaar het minst gefilterd en gedeformeerd naar voren komt, omdat er weinig tijd is voor reflectie en rationele overdenkingen.’ (e)

Als je je gedurende langere tijd en met regelmaat met dezelfde thematiek bezighoudt, kan het je als tekenaar overkomen dat je verrast wordt door hetgeen onder je handen ontstaat. Een tekening ontstaat niet vanuit een vooropgezet idee in je hoofd dat op papier moet worden uitgewerkt. Je bent al observerend aan het spelen met je materiaal (grafiet of verf) en met je gereedschap (stift of kwast). Dan kan het gebeuren dat je iets cadeau krijgt. Zoals Pablo Picasso ooit heeft gezegd: ‘Je ne cherche pas, je trouve’.

Kampen, augustus 2020
Hans Meerman, oud-docent tekenen



“TEKENEN DOET ERTOEF!”



Geraadpleegde literatuur:

- (a) Willem den Ouden, in De portretten van Willem den Ouden door Gijsbert van der Wal, Uitgeverij De Weideblik, Varik 2018, pag. 8. (b) Idem, pag. 5.
(c) 'Le Corbusier: Le Couvent Sainte-Marie de La Tourette' door Philippe Potié, Fondation Le Corbusier, Paris 2001. (d) Francien van Westrenen, in 'Archined', Feature – 08.04.16.
(e) Geraart Westerink, in Rivierlandschappen – Hans Meerman, catalogus bij de tentoonstelling in het Stedsmuseum in Harderwijk, 2020, pag. 7/8.



Tom Visser

NAAR AANLEIDING VAN MEUBELONTWERPEN

WIM S. ROS

Van 1981 tot 2002 was ik als docent meubelontwerpen verbonden aan de afstudeerrichting Interieurarchitectuur van de in 1979 geopende Christelijke Academie voor Beeldende Kunst te Kampen, een van de rechtsvoorgangers van de huidige hogeschool ArtEZ. In tegenstelling tot wat indertijd op andere academies gebruikelijk was, had men niet gekozen voor een opleiding onder de vage benaming Architectonische Vormgeving, maar nadrukkelijk voor Interieurarchitectuur. Daarmee positioneerde de opleiding zich ten opzichte van de andere opleidingen en het beroepsveld.

De opleiding droeg bij aan de profilering van interieurarchitectuur ten opzichte van de andere ontwerpende disciplines in het veld van de architectuur: tuin- en landschapsarchitectuur, architectuur (in de beperkende zin van het ontwerpen van bouwwerken), meubel- en productontwerpen. Deze disciplines onderscheiden zich in de kern van elkaar op eigen kenmerken, maar vertonen ook de nodige overlap. Het interieur bijvoorbeeld, bevindt zich niet alleen in het bouwwerk, maar maakt daar ook deel van uit. Het vaste meubilair is niet alleen een uiting van meubelontwerpen, maar eveneens een specifiek aspect van het interieur.

Met betrekking tot de opleiding werd de conclusie getrokken dat gekozen moest worden voor een model waarin het vak interieurontwerpen centraal stond, geflankeerd door architectuur- en meubelontwerpen. De laatste vakken waren bedoeld als aanvulling op – en ondersteuning van – interieurontwerpen. Architectuurontwerpen verschaftte inzicht in de ruimtelijke, contextuele en constructieve omgeving van het interieur.

De primaire doelstelling van het vak meubelontwerpen was om op het kleinste schaalniveau alle facetten van het ontwerp op ware grootte te onderzoeken en in modellen te realiseren. Niet het meubel als zodanig stond centraal, maar het ontwerpproces: van idee tot gerealiseerd eindproduct, met alle consequenties van dien. Op de schaal van het architectuur- en interieurontwerp was het nauwelijks mogelijk op ware grootte te werken, maar op de schaal van het meubel uiteraard wel. Daarnaast was er zeker aandacht voor het meubel als aspect van het interieur. Het vak meubelontwerpen vervulde dus een essentiële functie in het geheel van de opleiding tot interieurarchitect, zonder de expliciete bedoeling op te leiden tot meubelontwerper.

Het was een belangrijk didactisch instrument om aspecten als gebruik, materiaal, constructie, detaillering, afwerking, etc. intensief te bestuderen op basis van een daaraan ten grondslag liggend (architectonisch) idee. Met tot in de puntjes door- en uitgewerkte en op ware grootte gerealiseerde modellen als resultaat, toonde de student aan al deze aspecten te beheersen

en die onder de noemer van het idee te kunnen brengen. De werkplaatsen en de daar aanwezige technische ondersteuning waren essentieel in dit proces. Het ontwerpproces speelde zich niet of slechts in beperkte mate al tekenend af, maar vooral (ook weer op ware grootte) met materiaal en technieken experimenterend in de werkplaatsen.

Ik ben van mening dat de kwaliteit van een ontwerp mede tot stand komt doordat daar een organiserend principe – een idee – ten grondslag ligt. Je kunt dit ook als ‘het concept’ betitelen, maar omdat dat ook meer betekenissen heeft ben ik daar – zonder heldere definitie – voorzichtig mee en beperk ik mij tot het begrip ‘idee’. Ieder ontwerp – en dus ook het meubelontwerp – kan bevraagd worden op het daaraan ten grondslag liggende idee.

In de praktijk is de vraag ‘waarover gaat het ontwerp?’ heel effectief om het idee scherpgesteld te krijgen. Aanvankelijk leidt dit tot vage beelden of formuleringen die gaandeweg duidelijker en ten slotte eenduidig worden. Het idee stelt de ontwerper in staat het ontwerp onder één noemer te brengen en – zeker net zo belangrijk – alles wat niet ter zake doet te elimineren. Daarbij is niet de originaliteit van het idee van belang, maar de potentie ervan. Het is het kader dat de ontwerper de gelegenheid biedt zowel de grenzen van de mogelijkheden op te zoeken, als zijn of haar eigen (belemmerende) voorkeuren te bestrijden.

Menig student (en ikzelf evengoed) loopt regelmatig vast in het denkbeeld dat een ontwerpproces lineair van aard is – alsof het schetsontwerp logischerwijze uit de ontwerpschets voortkomt, het voorlopig ontwerp uit het schetsontwerp – en ten slotte resulteert in het definitieve ontwerp dat nog slechts gedetailleerd dient te worden. In werkelijkheid is dit veel complexer, en niet lineair maar lateraal van karakter. Uit de chaos van gegevens en aspecten destilleert zich langzamerhand het ontwerp, door ogenschijnlijk weinig met elkaar van doen hebbende aspecten zo te verbinden dat alles ‘op zijn plaats valt’.

Deze zoektocht vergt een attitude die het proces openlaat, bereid is iedere zijweg te bewandelen en het aandurft voorkeuren uit te sluiten. Het is de uitdaging voor studenten om zich een attitude eigen te maken die hen in staat stelt het daaraan ten grondslag liggende idee scherp te krijgen, dit tot het einde toe te bewaren en tegelijkertijd het proces zo vloeibaar mogelijk te houden. Dit vereist een enorme mentale inspanning.

Sinds lang ben ik gefascineerd door vragen over de verhouding tussen opgave, ontwerp, ontwerper en eindproduct. Hoe verloopt een ontwerpproces? Wat is daarbinnen de relatie tussen idee en methodiek? Hoe werkt dit uit op de realisatie? Zelfs als de opgave duidelijk is en de intenties de ontwerper

helder voor de geest staan, kunnen veel van dergelijke vragen pas na afronding van het proces beantwoord worden. Beantwoording daarvan wordt bovendien bemoeilijkt doordat er in ieder ontwerpproces veel ruimte is voor onbewuste, mentale en intuïtieve activiteiten.

Voor al na mijn benoeming als docent werd ik mij in toenemende mate bewust van dergelijke vragen in de context van de spanning tussen opleiding, beroepspraktijk en theorie. Ik diende mij te kunnen verantwoorden tegenover de studenten, die indertijd niet zo veel jonger waren dan ikzelf. De daarbij door mij gehanteerde socratische benadering voorkwam de dominantie van mijn persoonlijke opvattingen, maar ik confronteerde de studenten wel met denkbeelden waarvan ik overtuigd was dat die van waarde waren – een kwestie van eerlijkheid.

Ik vatte mijn rol als docent op dusdanig stimulerend te zijn dat de potentie van het idee en de door de student ontwikkelde mogelijkheden tot op het uiterste opgerekt werden. Mijn methode bestond vooral in het vragenderwijs scherpstellen op de uitgangspunten en het elimineren van niet relevante factoren. Als gevolg daarvan concentreerde het ontwerpproces zich op de door de student zelf in gang gezette ontwikkeling en kon het zich daardoor aan de trend van het moment onttrekken. Wim Prinsen – indertijd hoofd van de afdeling en verantwoordelijk voor het vak Interieurontwerpen – heeft ooit de resultaten bij meubelontwerpen als volgt omschreven: ‘Achteraf is wel het tijdsbeeld en de ontwerpproblematiek van een bepaalde periode in het ontwerpen aan te wijzen, maar echt modieuze kenmerken zijn nauwelijks aanwezig.’

Aan de docent in het kunstonderwijs moet de eis gesteld worden dat hij of zij – zonder zijn of haar eigen opvattingen centraal te stellen – ‘iets te melden heeft’. Dit veronderstelt een kader waarbinnen de dialoog gevoerd kan worden. En dat kader vereist op zijn beurt weer inzicht in de actualiteit, de historische condities van de ontwerpogave, en een creatieve – dat wil zeggen mentaal onafhankelijke – instelling om vanuit het idee van de student te kunnen denken.

Ik bevroeg zowel mezelf als de studenten op de structurerende consequenties van het idee en de manier waarop dat vormgegeven kon worden in uitvoering en materialisatie. Alles kon ter discussie gesteld worden, maar daarbij telden de argumenten en niet een onberedeneerd beroep op vermeende artistieke vrijheden. Tevens was ik me ervan bewust het idee niet uit te spelen tegen de noodzakelijke functionaliteit of andere meer praktische en technische randvoorwaarden. In het ideale ontwerp zijn alle factoren principieel gelijkwaardig; althans, ze moeten met elkaar in evenwicht gebracht worden.

Terwijl in Kampen meubelontwerpen ondersteunend was voor de discipline interieurarchitectuur, is dit ook een zelfstandige discipline, met overlap met productontwerpen. Om die reden heb ik ervoor geijverd dat meubelontwerpen een zelfstandige status kreeg binnen de studierichting Interieurarchitectuur en Meubelontwerpen aan de Koninklijke Academie voor Beeldende

Kunsten te Den Haag, waarvan ik in 2002 (hoofd)docent was geworden (tot 2016). Anders dan in Kampen was daar het doel wél zelfstandige meubelontwerpers op te leiden, die zich met een eigen collectie konden profileren. De concentratie op het meubel als discipline betaalde zich spoedig uit in de vorm van een aantal succesvolle zelfproducerende ontwerpers. Een fundamentele moeilijkheid van het meubelontwerp is de programmatische beperktheid ervan. Die biedt nauwelijks mogelijkheden, omdat een stoel een stoel blijft en een tafel een tafel. Kasten neigen door hun aard tot een meer ruimtelijke relatie met het interieur en zijn programmatisch minder rigide. Desondanks bestaat het basisprogramma sinds de oudheid in essentie uit bedden, stoelen, tafels en kasten, en worden maat en hoofdvorm door de afmetingen, gedrag en reikwijdte van het menselijk lichaam bepaald. Dit klinkt tamelijk plechtig en biedt ogenschijnlijk weinig speelruimte.

Desondanks is het meubel een dankbaar onderwerp voor architectonisch en ruimtelijk onderzoek, en is het in veel gevallen zonder meer micro-architectonisch van karakter. Niet voor niets hebben veel architecten zich hier nadrukkelijk mee beziggehouden: Rietveld, Breuer, Ponti, Jacobsen, Rossi, Foster, Gehri, Hadid en vele anderen.

De primaire functionaliteit van zitten, liggen, etc. is essentieel voor het meubelontwerp. Desondanks kan die tweeledig benaderd worden. Enerzijds moet het ding gewoon doen waarvoor het bedoeld is, anderzijds is het een voertuig voor maatschappelijke, economische en culturele ideeën. Het zendt signalen uit waaraan – in een bepaalde context ontvangen – specifieke betekenissen toegekend worden. Deze betekenissen zijn fluïde: afhankelijk van tijdsomstandigheden, wisselende opvattingen en inzichten.

Ter illustratie hiervan de rood-blauwe stoel van Rietveld. Voor Rietveld lag de nadruk op het architectonisch experiment, zonder zelfs maar een definitieve versie in maatvoering en kleur vast te stellen. In honderd jaar is de betekenis van deze stoel verschoven naar die van design-icoon, en dat laat zich ook in geld uitdrukken. De door Rietveld zelf vervaardigde exemplaren zijn als museaal object een vermogen waard, in geldelijke waarde gevolgd door de door Rietvelds meubelmaker Van de Groenekan vervaardigde exemplaren, terwijl Cassina met de nadruk op cult-object ook nog aanzienlijke bedragen voor zijn replica's vraagt. Gelet op Rietvelds oorspronkelijke intenties zijn echter alle versies, inclusief de vele als zelfbouwobjecten vervaardigde exemplaren, even ‘echt’ – alleen laat de waarde van die laatste zich slechts in de kosten van het materiaal uitdrukken.

Het meubel – en de stoel in het bijzonder – is dan ook veel meer dan een door materiaal en constructie gedefinieerd functioneel object. Was dat laatste wél het geval, dan zou zich in de loop van de geschiedenis een aantal optimale ontwerpen uitgekristalliseerd hebben, met uitsluiting van de behoefte aan andere modellen. Sommige ontwerpen neigen weliswaar naar dit ideaal, zoals de Stoel Nr. 14 van Thonet of de beugelstoel van Marcel Breuer, maar alleen al een publicatie als het boek 1000 Chairs (1000!) laat zien dat dit een illusie is. Welke drijfveer

ontwerpers ook hadden of hebben, het meubel, en vooral de stoel, is een object dat veel interpretatiemogelijkheden en uitdagingen biedt.

De actuele problematiek vraagt bovendien om een kritische benadering van het architectonisch ontwerp – inclusief interieur- en meubelontwerp – alsmede om adequaat toegeruste ontwerpers. De ontwerper van nu kan zich nog steeds het programma aantrekken dat door de titel van het boek van Victor Papanek uit 1971 uitgedrukt wordt: Design for the Real World. Papanek maakt in zijn boek op radicale wijze duidelijk dat het doel van het ontwerpen de kwaliteit van het leven betreft. Deze ‘echte wereld’ is niet waar het leven volledig geëconomiseerd is, maar waar sprake is van een balans tussen reële behoeften, ecologie en sociale omstandigheden.

Ook andere auteurs leggen verbanden bloot die direct het ontwerpmodel raken, zoals Ernst Friedrich Schumacher, Naomi Klein en Thomas Piketti. Eenduidige antwoorden zijn niet zonder meer mogelijk, maar het is zonneklaar dat er verband is tussen

energie- en materiaalgebruik, economische modellen en patronen, consumptie en ecologische problemen. Ik was sinds het verschijnen van het eerste rapport van de Club van Rome – Grenzen aan de groei – in 1972 altijd al zeer kritisch, maar de complexiteit van de problematiek bood nauwelijks andere mogelijkheden dan óf symbolisch óf radicaal politiek te reageren, en daar heb ik mij eerlijk gezegd nooit toe kunnen zetten. De globalisering heeft het mondiale karakter van de problematiek versterkt, en pas met het akkoord van Parijs uit 2015 wordt een (wankele) basis voor noodzakelijke actie geboden.

Een hoopvol model dat ontwerpers en gebruikers soelaas kan bieden is cradle-to-cradle. Daarin wordt ervan uitgegaan dat alle in een product toegepaste grondstoffen en materialen hergebruikt moeten kunnen worden. Natuurlijke materialen zijn biologisch afbreekbaar en komen op die manier weer in de natuur terug. Onvervangbare grondstoffen moeten (en kunnen in principe eindelijk) hergebruikt worden. Uiteraard betekent dit niet dat andere maatregelen achterwege moeten blijven (integendeel) en ook niet dat cradle-to-cradle in alle gevallen toepasbaar is.



Gerrit Schilder



Anouk Dekker



Bart Gorter

De kern van de zaak is dat we energie en grondstoffen aan de natuur onttrekken om daarmee producten te maken ten behoeve van onze huisvesting, veiligheid, recreatie, etc. Zolang we die niet duurzaam vervaardigen én gebruiken, putten we de aarde onevenredig uit. Cradle-to-cradle biedt een nadrukkelijk antwoord, omdat dat uitgaat van circulair energie- en materiaalgebruik. Wat dit voor het meubelontwerp betekent, heeft vooral met de intenties te maken waarmee het meubel ontworpen en geproduceerd wordt.

In de eerste plaats moeten meubels zó goed en zó mooi gemaakt worden dat ze niet meer weggegooid worden en generaties meegaan. Ik ben na 40 jaar nog steeds in het bezit van een set Plia's van Piretti, maar waar zijn de miljoenen namaak-klapstoeltjes gebleven die indertijd door verschillende woongiganten op de markt werden gebracht? Dit legt aan het ontwerp een kwaliteitsnorm op, die niet alleen de technische kant van de zaak betreft, maar vooral en zelfs bovenal de kwalitatieve waarde van het ontwerp raakt. De behoefte aan vervanging moet zo klein mogelijk gemaakt worden, niet alleen technisch, maar ook affectief. Waar je van houdt gooi je niet weg, maar koester je. Een lange levensduur, dat is pas echte duurzaamheid! Dat heeft een sterk verdunnend effect op het gebruik van energie en materialen, en hoe wenselijk de cradle-to-cradle-norm ook is, de negatieve milieueffecten van dergelijke ontwerpen vallen in het niet bij consumptieve producten. Het probleem is – denkt men – dat je daarmee de winkel niet draaiende houdt, behalve als je heel klein bent – bijvoorbeeld als zelfproducerende ontwerper.

Hoe het ook zij, het meubelontwerp maakt deel uit van een waardensysteem en ontwerpers spelen daarin een rol van betekenis. Welke concepten hanteren zij, en welke verantwoordelijkheden vloeien daaruit voort? Welke noties laat de ontwerper prevaleren in het ontwerp en hoe verhouden die zich tot het ecologische systeem? Ontwerpers moeten zich zonder meer op hun verantwoordelijkheden beraden. In dit opzicht zijn de ontwikkelingen van de afgelopen decennia zeer ingrijpend en stelt het ontwerponderwijs nadrukkelijk voor nieuwe taken.



Jelle en Otto

Het is hier niet de plaats om over de structuur van het hoger onderwijs in Nederland te klagen. Wel moet me van het hart dat ik de afgelopen 35 jaar de kunstacademies heb zien veranderen in door outputfinanciering en controlesystemen gestuurde instituten met door puntensystemen en studiefinanciering opgejaagde studenten – ondanks een in het algemeen weinig meegaande houding van de instellingen. Ook de misplaatste aandacht voor ‘toptalent’ past in dit rijtje. De prestaties van opleidingen als in Kampen en Den Haag kwamen in de afgelopen decennia tot stand óndanks dit van overheidswege georganiseerd institutioneel wantrouwen, en dankzij de intenties van gekwalificeerde docententeams die fundamenteel willen bijdragen aan de kwaliteit van vak en discipline. De vraag dringt zich op of de opleidingen voldoende kansen krijgen om adequaat te kunnen anticiperen op de veranderende omstandigheden.

Anders dan te streven naar zogenaamde excellentie, droegen de opleidingen waaraan ik verbonden was eraan bij ontwerpers op te leiden die – ieder op zijn of haar eigen niveau – in staat waren zich een positie in het vak te verwerven. Voor mij als docent en later ook als hoofd van de opleiding in Den Haag telde in de eerste plaats de ontwikkeling van het talent van de student. Groot of klein, het diende tot bloei gebracht te worden. Ik vatte het op als een van mijn verantwoordelijkheden eraan bij te dragen dat ook het kleine talent niet begraven werd, maar kon verdubbelen (Mattheus 25: 14–30).

Dirk van Sliedregt, de onvergetelijke eerste directeur van de academie en eveneens interieurarchitect en meubelontwerper, placht wekelijks (!) alle studenten toe te spreken en deelde daarin regelmatig Chassidische wijsheden uit de verhalen van Martin Buber. Of hij ook de volgende wijsheid van Rabbi Susja van Hanipol heeft geciteerd weet ik niet meer, maar die is wel zeer toepasselijk voor de intenties waarmee studenten benaderd werden: ‘In de komende wereld zal men mij niet vragen: Waarom ben je Mozes niet geweest? Ze zullen mij vragen: Waarom ben je Susja niet geweest?’



Trudy Kamps

“De ‘echte wereld’ is niet waar het leven volledig geëconomiseerd is, maar waar sprake is van een balans tussen reële behoeften, ecologie en sociale omstandigheden.”



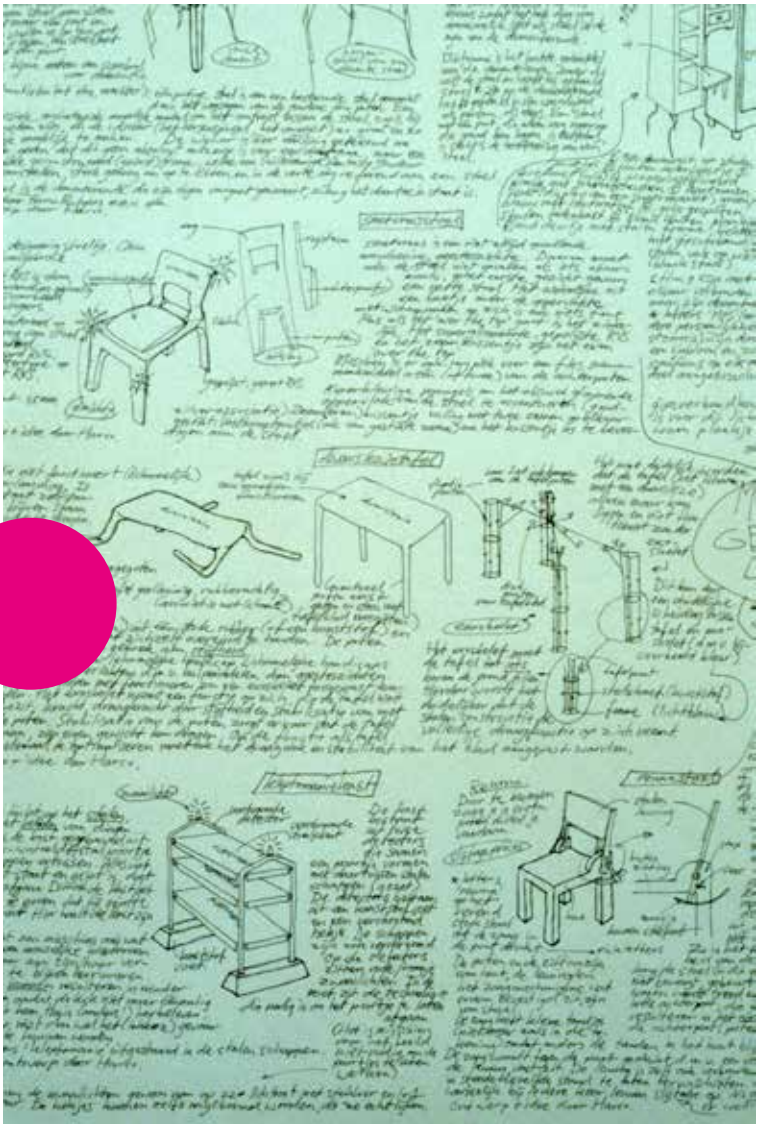
Ingrid van Zanten



Arienne Matser



Harco Rutgers



Harco Rutgers



Suzanne Koolman



Henk Boekhout

“Our agenda must be to re-use, re-think, re-imagine, and re-live our present.”

Aaron Betsky



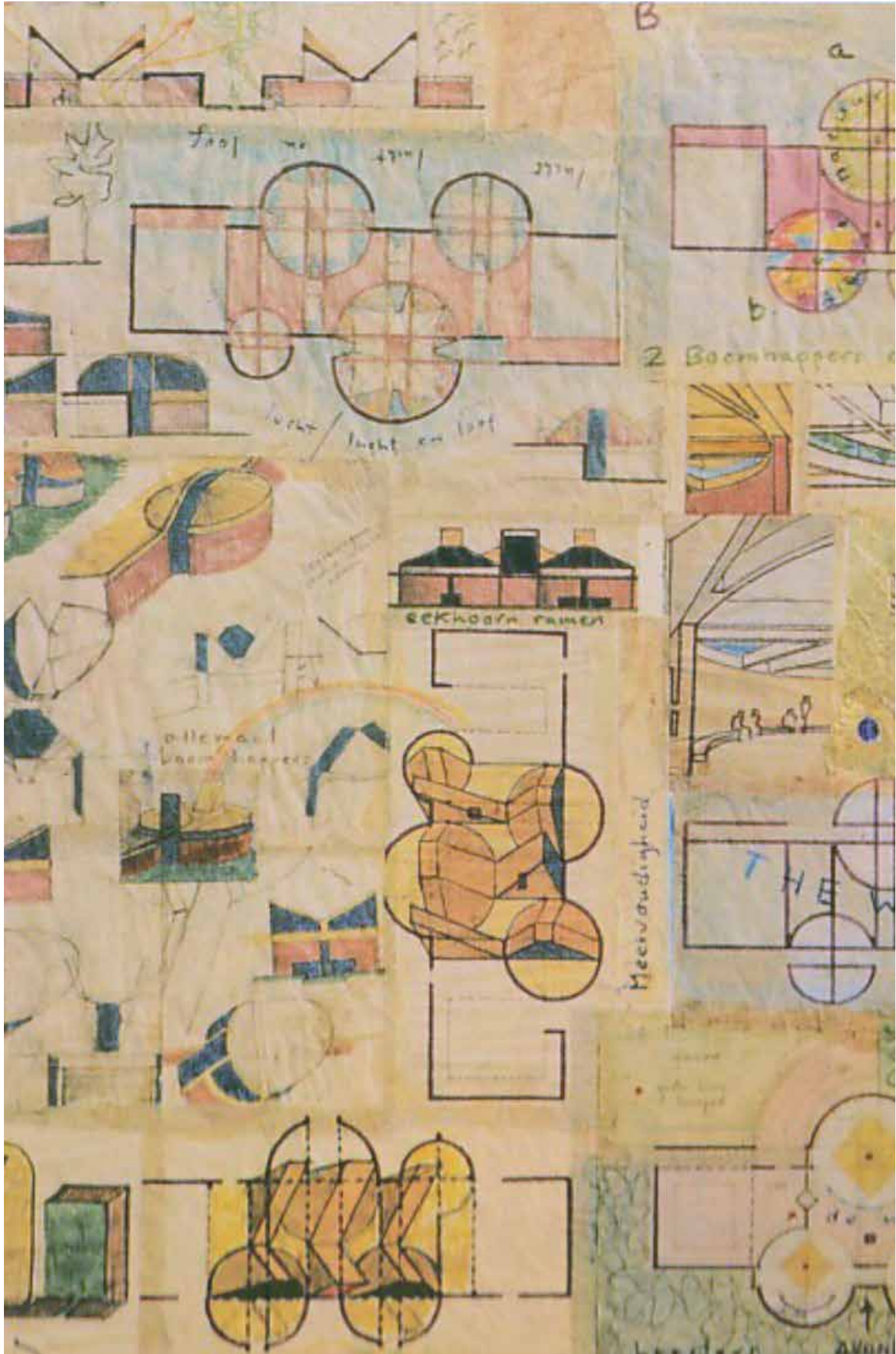
Lisanne Leermakers



Hans de Jong



Alexandre de Vos



Aldo van Eyck

HENK DE HAAN

HET DEBAT

In de beginjaren van de academie hadden veel docenten hun ‘roots’ in de Rietveld Academie. Ze waren naar het oosten getrokken om in de Van Heutszkazerne een nieuwe academie op te zetten. Jan Lambeck was één van die docenten van het eerste uur. Zelf kwam ik wat later, maar vroeg genoeg om het elan van een frisse start te kunnen meemaken. Interieurarchitectuur was toen al een belangrijke pijler van de academie – alleen al doordat de eerste directeur Dirk van Slidregt zelf interieurarchitect was.

Op onze afdeling was er een hecht team van docenten. Ze stonden in de traditie van Bauhaus en Rietveld, en kregen met deze nieuwe opleiding de kans het debat over het vak te actualiseren en aan te scherpen. Mijn kennismaking met hen was in de tuin van Hendrik Jan van der Valk. Daar werd bij de start van het seizoen gesproken over het vak, over de academie en over het excursieprogramma – in die volgorde. De excursies kregen veel aandacht. Ze boden bij uitstek de gelegenheid te oefenen in het waarnemen en in het onder woorden brengen van wat je ziet – en met de ander daarover van gedachten te wisselen.

DE SCHETS

Daar gaat het om in ons vak: onbevangen waarnemen en met elkaar daarover in debat gaan. Je zou dat ‘onderzoek en positiebepaling’ kunnen noemen. Vaardigheid in schetsen is daar onlosmakelijk mee verbonden. Schetsen is ‘penser avec les mains’, denken met je handen. Dat zie je mooi in de schetsen van Aldo van Eyck (1). Het is een onophoudelijk zoeken en telkens je verworven inzichten weer ter discussie stellen.

Door het denken meteen om te zetten in actie (het schetsen) kun je de complexiteit van de wereld om je heen te lijf gaan. Een schets is een abstractie, een vereenvoudiging van de werkelijkheid. Een schets hoeft ook niet af te zijn. Op transparant papier ontstaat telkens een nieuwe schets, over een eerdere schets heen, een nieuwe gedachte die voortbouwt op een eerdere gedachte en die er tegelijkertijd een relativering van is. Geleidelijk tekent zich een samengesteld beeld af, door alle transparante lagen heen, waarbij alle eerdere schetsen meewerken. Zo benader je complexiteit. Geen enkele gedachte wordt volledig verworpen. Alle schetsen zijn relevant.

DE MENS

Jan en ik studeerden beiden Architectuur in Delft in de jaren 70, de tijd dat Aldo van Eyck daar docent was. Aldo was humanist. Architectuur is per definitie humaan, zei hij. Architectuur zonder mensen bestaat niet. Zoals een theepot die massief is, geen theepot is.

Het gesprek over architectuur moet gaan over het interieur, niet over uiterlijkheden. Over de manier waarop de mens door het interieur wordt bediend. Het gaat niet om de uiterlijke vorm maar om de beleving van een gebouw.

Architectuur is beleving. Met uiterlijk vertoon zochten veel architecten de glossy-bladen op. Bij Aldo stond de mens centraal – ook in diens beleving en gebruik van ruimte. Daarover schreef hij in Forum. Ook Herman Hertzberger en Joop Hardy zaten in de redactie van dit architectuurtijdschrift. Zij waren in de jaren 70 onze docenten. Hardy kon het urenlang hebben over ‘het zitten’ door alle tijden en culturen heen – en in een volgend college ging het dan weer over ‘het liggen’. Er was een herwaardering van archaïsche leefgemeenschappen, zoals de Dogon. Daaraan werden essenties van het menselijk functioneren ontleend. In het werk van de Forum-architecten werden deze essenties vertaald naar onze tijd en cultuur.

DE MAATSCHAPPIJ

Dat zoeken naar eenvoud in de complexiteit levert inzichten op. Onze wereld lijkt complexer dan ooit. Veranderingen gaan snel en zijn vaak wereldomvattend. De klimaatverandering, de zeespiegelstijging, de verdroging van het land, de vervuiling, het uitsterven van planten en dieren. In de afgelopen vijftig jaar verdween twee derde van het aantal wilde dieren, de komende decennia dreigt één miljoen plant- en diersoorten uit te sterven. In 2025 heeft de helft van de wereldbevolking een tekort aan water. Tegenstellingen tussen rijk en arm worden steeds extremer. Als we ons welvaartsniveau de hele wereld gunnen, hebben we drieënhalve aardbol nodig.

We voelen de noodzaak om te veranderen, maar wat zich aan ons voordoet lijkt te veelomvattend. Is onze wereld te complex geworden om te kunnen ingrijpen? Voelen we ons nog verantwoordelijk? Wetenschappers pleiten voor een revolutie, een fundamentele herziening van onze systemen. ‘Nu we tegen de grenzen aanlopen, is de kunst om te veranderen essentieel’, zegt Floris Alkemade (Rijksbouwmeester) in De toekomst van Nederland. Dit vraagt verbeeldingskracht!

DE WAARNEMING

Verbeeldingskracht begint misschien wel bij onbevangen waarnemen. Tijdens onze studie waren Jan en ik eindeloos bezig met het overtekenen van plattegronden van dorpen en steden – door alle tijden en culturen heen. Een belangrijke bron waren de elementaire schetsen van Pierre Lavedan (2). We lieten alles weg, behalve de gebouwtjes. Wat zich dan aftekent zijn stippen, willekeurig verspreid of geconcentreerd in lijnen en patronen. We realiseerden ons dat een complexe ruimtelijke structuur

niets anders is dan een samenspel van punten, lijnen en patronen.

Wat op elkaar leek, hingen we bij elkaar aan de muur. En dan probeerden we de overeenkomsten te verklaren. Jan was gefascineerd door het boek Energy and Form, waarin de schrijver R. L. Knowles de plattegrond van een pueblo-dorp verklaart uit het optimaal benutten van zonne-energie (3). Zo zochten wij bij overeenkomstige nederzettingen patronen naar een overeenkomstig functioneren.

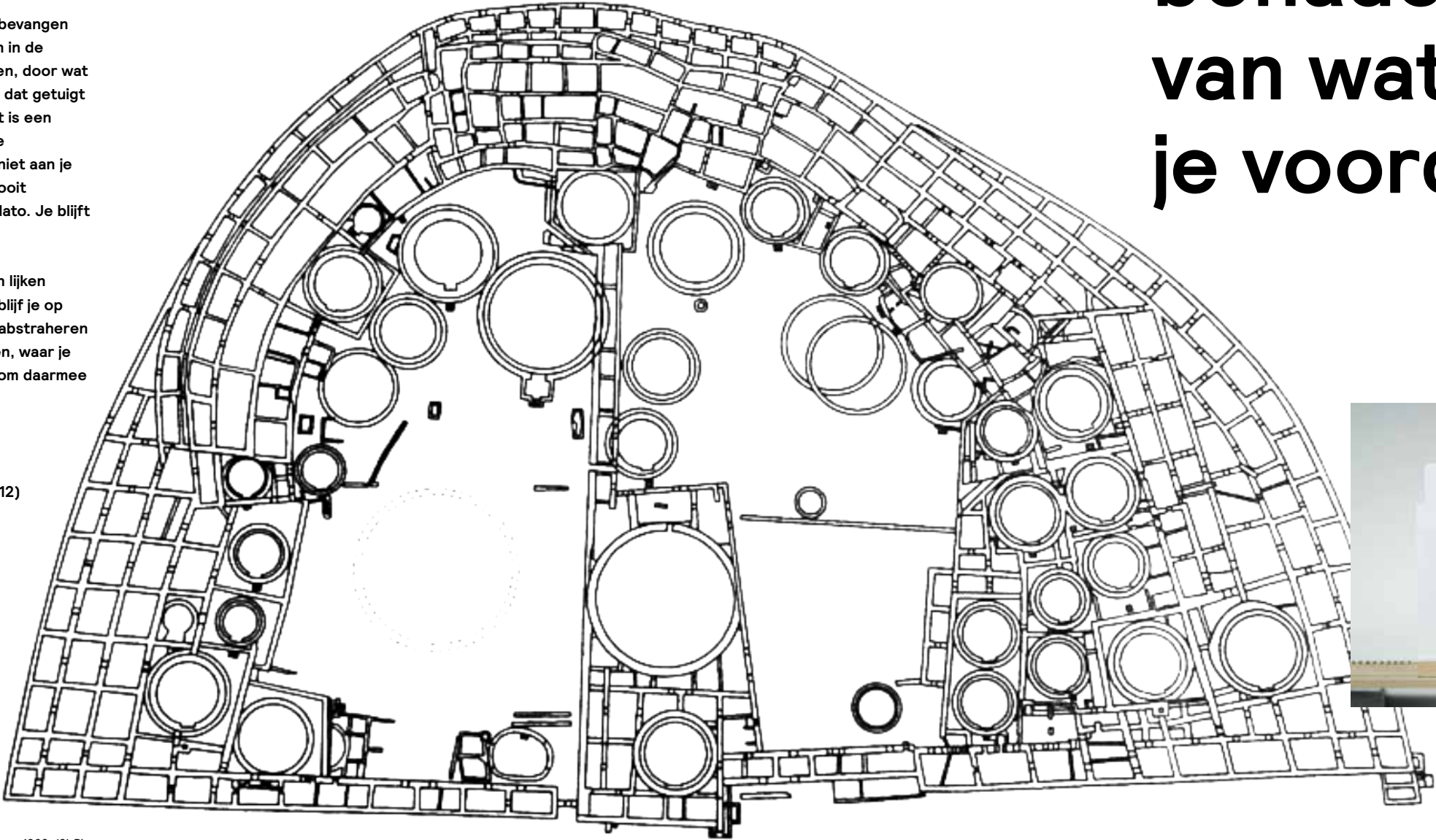
De ecooloog Chris van Leeuwen maakte ons vertrouwd met systeemdenken: het denken in relaties tussen ruimtelijke ordening (wat zich in de ruimte voordoet) en temporele ordening (wat zich in de tijd afspeelt). Complexe dynamiek en complexe structuren zijn beetje bij beetje te ontrafelen wanneer je daarin processen en patronen herkent, en gebeurtenissen die zich vertonen als stippen op een kaart.

DE ACADEMIE

Essentieel voor studeren aan de academie is een onbevange benadering van wat zich aan je voordoet. Je oefenen in de waarneming, door wat je ziet om te zetten in schetsen, door wat er gebeurt te beantwoorden met een idee. Een idee dat getuigt van verbeeldingskracht over hoe het anders kan. Dat is een positieve vorm van relativeren. Er is altijd een andere mogelijkheid. Je hoeft je niet te conformeren – ook niet aan je eigen gedachten en ideeën. Jouw oplossingen zijn nooit absoluut. Op een academie is het als in de tuin van Plato. Je blijft voortdurend in debat.

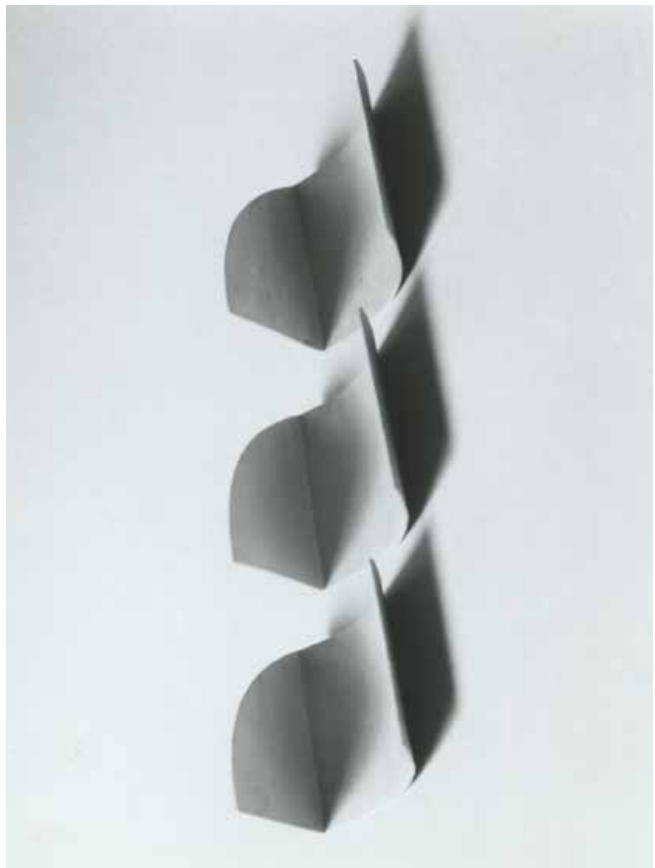
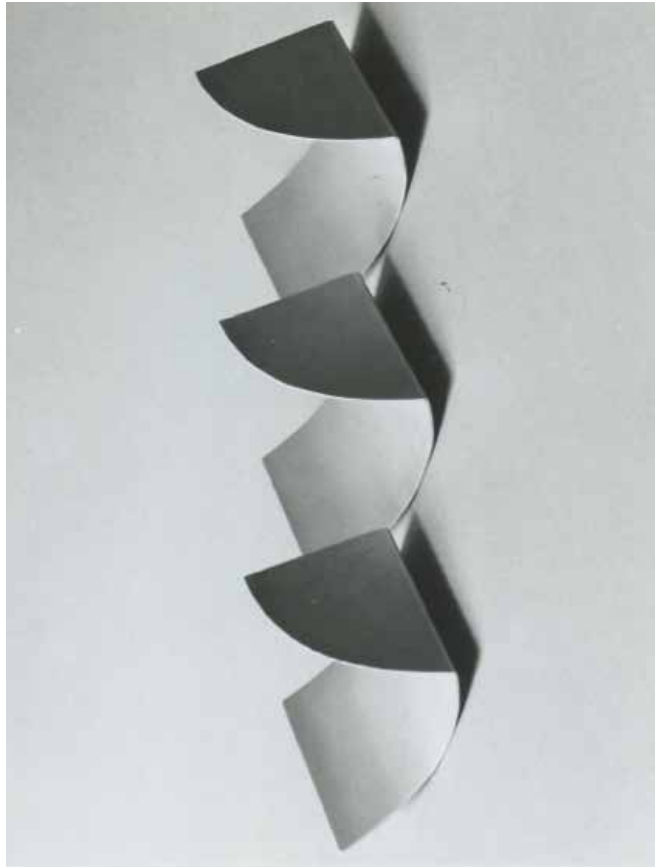
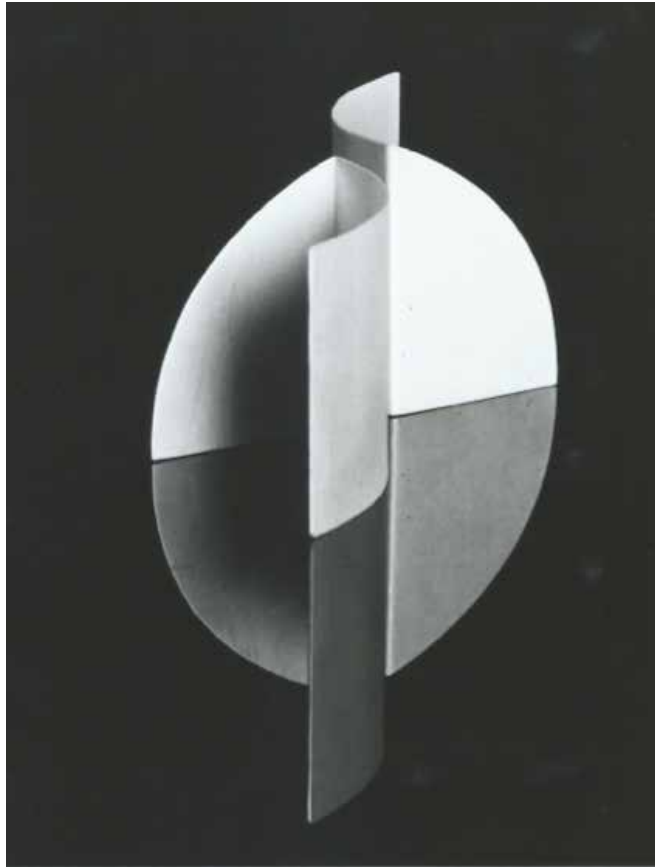
Onze wereld is steeds complexer en de bedreigingen lijken ongekende vormen aan te nemen. Aan de academie blijf je op zoek naar eenvoud binnen die complexiteit. Door te abstraheren kun je elementen eruit halen die er werkelijk toe doen, waar je affiniteit mee hebt en die voor jou hanteerbaar zijn, om daarmee te kunnen werken aan een betere wereld.

Henk de Haan, docent van 1985 tot 2016
(Met dank aan Jan Lambeck, docent van 1980 tot 2012)



(1) Aldo van Eyck, Wheels of Heaven, studies voor een kerk in Driebergen, 1963. (2) Pierre Lavedan, Histoire de l'urbanisme, 1926, Orléans, Middeleeuwse Gallo-Romeinse structuur. (3) Pueblo Bonito, Chaco Canyon, New Mexico, A.D. 850-1150

“Essentieel voor studeren aan de academie is een onbevange benadering van wat zich aan je voordoet.”



Judith Everaarts

PERSOONLIJKE HERINNERINGEN AAN MIJN STUDIETIJD

JUDITH EVERAARTS

In 1979 startte ik met mijn opleiding aan de CABK te Kampen. Ik kwam net van de mavo en was met een speciaal certificaat aangenomen in het basisjaar. De academie was het jaar daarvoor gestart, samen met nog een aantal andere opleidingen in Kampen. Het aantal studenten was nog klein; je kende min of meer iedereen wel op school.

De Van Heutszkazerne was voor een groot deel nog niet ingericht voor de school, daardoor konden we bijvoorbeeld modeltekenen hebben in een grote ruimte waar buurtbewoners kwamen om te biljarten. Er was veel mogelijk en er werd continu gewerkt om het gebouw verder geschikt te maken voor de academie.

In tegenstelling tot mijn tijd op de middelbare school, voelde ik mij hier snel op mijn plek. Ik leerde mezelf kennen, kon mij ontplooiën en ontdekte waar ik goed in was en wat het beste bij mij paste. In het basisjaar had je veel verschillende vakken; deze vormden een mooie basis voor de jaren daarna (de opleiding duurde toen nog vijf jaar).

De lessen ruimtelijke vormgeving van Hendrik Jan van der Valk hebben er vooral aan bijgedragen dat ik in dat jaar koos voor Architectonische Vormgeving. Veel van de opdrachten die wij in deze lessen kregen staan mij nog goed bij, zoals het ontwerpen van een schakelvorm – door deze op verschillende manieren te fotograferen, ontstonden er nog meer ruimtelijke figuren. Voor mij een mooie ontdekkingstocht naar ruimtelijke vormen, maar ook naar de ruimtelijke ‘structuren’ van papier door middel van snijden en vouwen.

In het tweede jaar van de opleiding deelden we de lokalen nog met het derde jaar, inclusief de nieuwe tekentafels. Dirk van Sliedregt, de directeur, gaf in die beginjaren zelf nog les. Zijn lessen in perspectieftekenen en meubelontwerpen herinner ik

mij nog goed. Zoals de keer dat we tijdens zijn les spontaan met een aantal studenten naar Zwolle reden in zijn auto, om daar van hem uitleg te krijgen over de detaillering van door hem ontworpen meubelementen.

Dankzij de opstart van de academie en de verschillende afdelingen heb ik het geluk gehad om te kunnen samenwerken met docenten met diverse achtergronden en disciplines. Het was een erg mooie ervaring om zo kennis te kunnen maken met verschillende visies op het vak.

In het voorjaar van ’81 zijn wij als afdeling voor het eerst op studiereis geweest, naar Barcelona. Hendrik Jan had dit georganiseerd. Een zeer intensieve en inspirerende reis, en het begin van een lange traditie van mooie studiereizen. Na mijn studie ben ik nog twee keer meegegaan met deze reizen, voor het laatst in 2004.

Tijdens mijn stage in het vierde jaar heb ik een halfjaar gewerkt bij een architectenbureau in Zuid-Zwitserland. Het bijzondere is dat het contact met de school toen nog per brief ging! Na mijn eindexamen in 1984 heb ik een jaar gestudeerd op de Domus Academy in Milaan. Ook deze opleiding was net gestart. Wim Ros had daar informatie over meegenomen; ik was meteen enthousiast en wilde er graag naartoe. Na een toelatingsexamen en met een startstipendium was het mogelijk om daar te gaan studeren.

Vanaf 2002 tot eind 2019 heb ik mijn ervaring en liefde voor het vak kunnen delen door zelf les te geven op de academie.

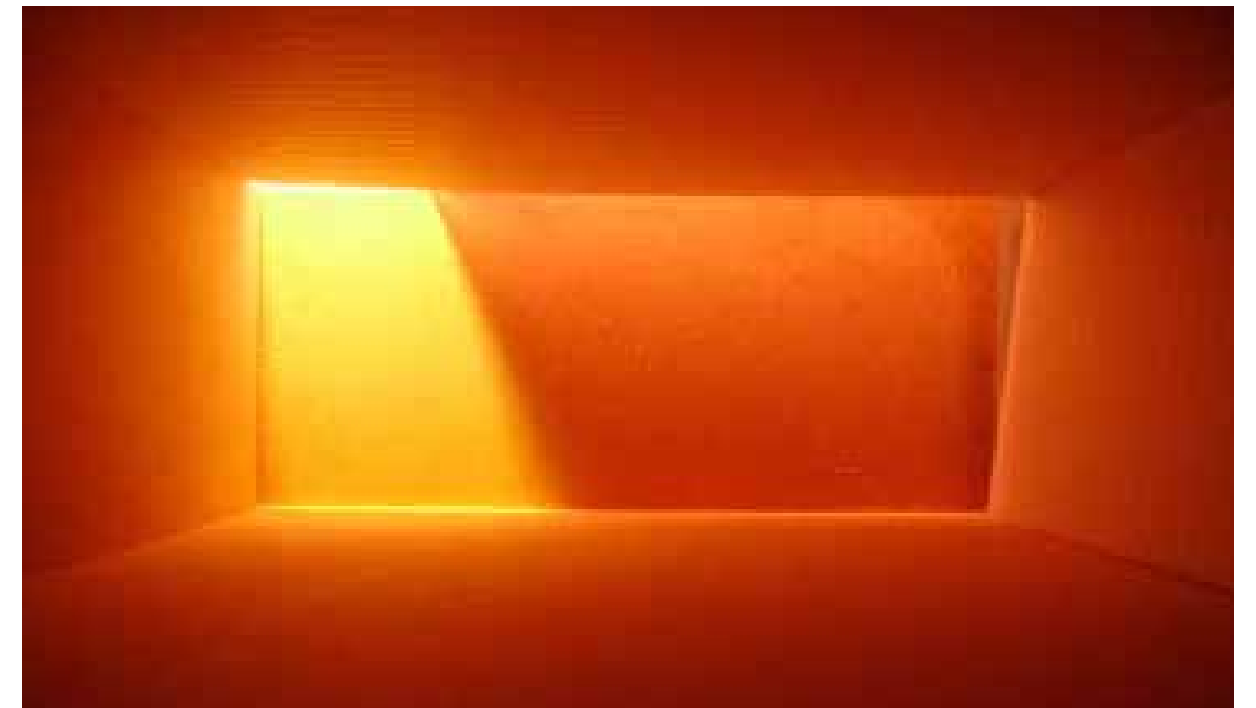
Mijn persoonlijke herinneringen aan ArtEZ zijn mij erg dierbaar. In de loop van de jaren zijn mooie vriendschappen ontstaan, die tot vandaag de dag voortduren!

“We hadden modeltekenen in een grote ruimte waar buurtbewoners kwamen om te biljarten.”

**“Thus while
the tangible
has advantages;
It is the
intangible
that makes
it useful.”**



Suzanne Pack



Paul Reedeker





Michel Kelder



Eva Visch

POSTSCRIPT

VOORUITBLIK

Op 14 januari 2021 hebben we specialisten uit het werkveld uitgenodigd om samen met ons te reflecteren op de huidige staat en de resultaten van ons onderwijs. Naar aanleiding van deze reflectie, en op basis van de bijdrages in deze publicatie van Josh Plough, Ana Rocha, Mark Proosten en Michel Melenhorst, gaan wij nu de twee thema's onderzoek en auteurschap verder uitwerken en uitgebreider implementeren binnen ons curriculum.

We streven ernaar om het thema onderzoek te ontwikkelen tot een volwaardige leerlijn binnen ons onderwijs. Hiernaast speelt auteurschap – eigenaar zijn van je eigen werk – een belangrijke rol in het bepalen van je eigen positie binnen het werkveld. Dit thema zal dan ook meer aandacht krijgen in het curriculum.

Vanuit een humanistische traditie ontwerpen de studenten van ArteZ Zwolle nieuwe en betekenisvolle verhalen. Theorie/onderzoek en beeldend werk/auteurschap komen samen in verbeelding: een verbeelding die duiding geeft aan fenomenen in de maatschappij en die aanzet tot waardevolle verdieping.

Het is en blijft onze ambitie om studenten steeds opnieuw bewust te maken van de positie die zij als mens en als ontwerper innemen in de wereld. Tijdens hun studie leren onze studenten zich profileren als ontwerper met een eigen identiteit, visie en ambitie, zonder de beginner's mind ooit te verliezen.

Tot slot zullen wij ook de traditionele ambachten en methodieken blijven koesteren die sinds 1978 deel hebben uitgemaakt van onze opleiding.

DANKWOORD

We zijn deze reis in 2019 begonnen, niet wetende dat Covid-19 het jaar daarna onze planning drastisch in de war zou schoppen. Desondanks bleven alle betrokkenen enthousiast hun bijdrage leveren.

We willen dan ook graag alle oud-docenten bedanken die hebben bijgedragen aan deze IN_print: Henk de Haan, Wim Prinsen, Wim Ros en Hendrik-Jan van der Valk.

Ook willen we Mark Proosten, Josh Plough, Ana Rocha en Michel Melenhorst bedanken voor het meedenken over onze opleidingen, voor de thema's die zij hebben aangedragen en voor hun inhoudelijke bijdrage aan onze blik op de toekomst.

En tot slot willen we in het bijzonder Wilhelm Weitkamp bedanken, twintig jaar lang onze directeur (tot 2020), die het uitbrengen van deze publicatie mede mogelijk heeft gemaakt.

“Look after goodness and truth, beauty will look after herself.”

TEAM DOCENTEN

Kirsten Poortier, docent scriptie
Margreet Brinkman, docent filosofie
Christiaan de Bruijne, docent interieur
Eric de Leeuw, hoofd en docent ruimte
Jesse van Lienen, docent object
Robert van Middendorp, docent object
Holger Mührmann, teamleider Ad en docent ruimte
Irene Mulle, docent interieur
Patty Pontier, docent filosofie
Marie-Leen Ryckaert, docent design historie
Tiemen Voorhorst, docent tekenen
Ingrid van Zanten, docent interieur, head master Corpo-real
Nico Jansen, vaktechnisch instructeur
Nico van Maanen, vaktechnisch instructeur
Jan Minkjan, vaktechnisch instructeur
Machiel Sobering, vaktechnisch instructeur

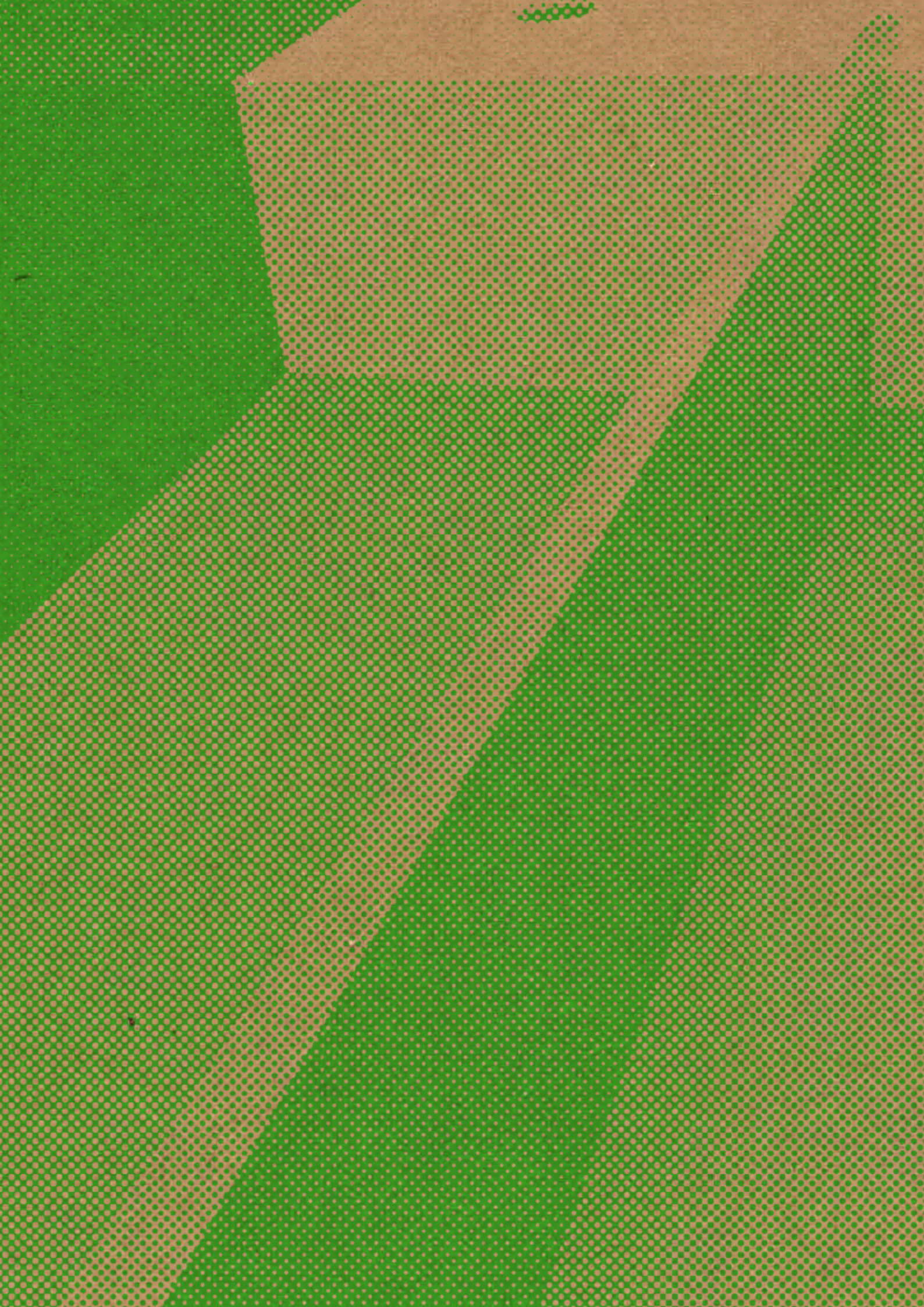
DOCENTEN

Rob Bollen, Judith Funcke, Martin Groenesteijn, Bram van den Heuvel,
Mark Kuiper, Lotte van Laatum, Suzanna van der Meer, Rob ten Napel,
Kevin Nieuwenhuijs, Barbara Rink, Bram Ruiter, Eva Spierenburg, Gerwin Tiemens

GAST- EN OUDDOCENTEN

Ellen Algera, Jort van Ast, Jopje Bakker, Thomas Balke (Duitsland), Andreas
Baumann (Duitsland), Jeroen Boersma, Dianne Bonnekamp, Alexandra Bonazzi,
Bert Bos, Pieter Jan Boterhoek, Sander Breur, Raoul Bunschoten, Karel Buskes,
Tessa Cats, Dienand Christe, Isabel Cordeiro, Robbie Cornelissen, Jacqueline
Cové, Marie-Anne Defesche, Paul van Dijk, Martijn Frank Dirks, Rene Duursma,
Katja Efting, Judith Erdman, Judith Everaarts, Tine Groen, Johan de Groot, Henk
de Haan, Nelleke Hendriks, Rob Hendriks, Herzberger, Sophie Hilgerink, Rory Hol,
Richard Hutten, Beth Gali (Spanje), Frank Gillick (Duitsland), Thijs Hazeleger, Rixt
Hoekstra, Wendy Jansen, Ienke Kastelei, Aline te Kieft, Krijn de Koning, Dyneke
Kuiken, Brenda van der Laan, Lucien Lafour, Jan Lambeck - vanaf oprichting,
Erno Langeberg, Susanne Langenhof, Helen de Leur, Hans van Lunteren, Winny
Maas, Hans de Man, Alex Manassen, Susanne van der Meer, Hans Meerman,
Ruediger Meissne, Ben Mikx, Bertus Mulder, Jan Nuij, Beatrix den Olden, Ruud
Peters, Wim Prinsen - vanaf oprichting, Renée van Riessen, Ane Rocha (Portugal),
Michèle Roelofsma, (Engeland), Jos Roodbol, Wim Ros - vanaf oprichting, Marco
Savelsberg, Maarten van Severen, Thomas Scherze, Mart van Schijndel, Gerrit
Schilder, Menno Schrap, Dirk van Sliedregt - vanaf oprichting, Annelieke Stimm,
Peter Thule Kristensen (Denemarken), Hendrik Jan van der Valk - vanaf
oprichting, Maarten de Vrie, Ingrid Wiendels, Rikkert Wijk, Onno Zijlstra,
Jan Zwaan

Heeft u bij ons lesgegeven, maar staat u niet op de lijst?
Mail ons en we corrigeren het graag.



IN_print

IN

IN_ARCHITECTURE
1978 – 2021

INHOUDSOPGAVE

PREFACE

Ingrid van Zanten, Eric de Leeuw

engels nederlands

Belang van interieur

HISTORIE

Hendrik Jan van der Valk
Wim Prinsen

nederlands

hoe het allemaal begon
de ontwerp lessen

TERUGBLIK

Wim Ros
Henk de Haan
Hans Meerman

nederlands

vanuit maken eigenheid ontwikkelen
onderzoekende houding i.s.m. Jan Lambeck
tekenen doet er toe

BRIEF

Judith Everaarts

nederlands

AUTEURSCHAP

Mark Proosten
Ana Rocha

engels

het belang van auteurschap en onderzoek
Eigenheid in de schets

C ONDERZOEK

Josh Plough
Michel Melenhorst
samenwerking

engels

curatorschap eigen werk
onderzoek via workshops en internationale
samenwerking

VOORUITBLIK

engels nederlands





Anne Verheugd

INTRODUCTION

THE IMPORTANCE OF THE INTERIOR

In the medieval period, paradise was considered to be a finite space, surrounded by a physical barrier: a wall separating the 'inside' from the 'outside'. This concept of enclosure clearly indicates that the interior – paradise – is disconnected from the world that surrounds it.

In medieval paintings, this wall is often unintentionally depicted as being more important than the actual interior of the garden – thus defining not only the inside and outside, but also itself. With the inside being so fundamentally different from the outside, the wall becomes a self-contained manifestation of the boundary. In medieval images, this is often made visible through the use of valuable materials such as diamonds, silver or gold on the inside of the wall, and stone masonry on the outside: a further material emphasis of the importance of the inside compared to the outside. (1)

In his book *A Typology of Everyday Constellations*, Georges Teyssot (2) points out that the word 'interior' (derived from the French 'intérieur', which means 'inner') traditionally designated our innermost personal feelings, our human soul; it wasn't until the second half of the 19th century that the term took on the meaning it has today, indicating a situation of comfort and happiness within a home.

A key function of the interior is that it should shield our private, innermost life. The Latin word 'intimus' designates the inner, most intimate dimension, while 'inter' is translated as 'between': that which separates us from, or connects us to, the outside world. (3)

This in turn leads to one of the key characteristics of the interior: the delineation of space. The prefix 'in-' in the word 'interior' also indicates, by opposition, the existence of an 'out'. In order to maintain this duality, a boundary will always be necessary – such as the wall in a medieval painting of paradise. Unlike the walled garden, however, this enclosure is not static; ongoing social developments require a constantly evolving redefinition of the relationship between interior and exterior.

IN (4) researches this changing context. New developments require different spatial concepts and insights that allow us to determine how we should manage these boundaries. It is also a

context that defines how human beings can feel safe in a specific location in the world: a place they experience as their own. Creating a space in which we can simply BE.

The present publication also marks a boundary: not one of space, but of time. A moment to stand still and look back, and from there to consider not only our current position, but also to look ahead from the perspective of our own history.

Authorship, owning one's own intellectual property, is increasingly important in our digital world. In a field with countless spatial designers, each with their own idea of spatial design and architecture, it's a huge challenge for students to position themselves professionally, keeping in mind how they are also constantly bombarded through social media with images of furniture, interiors and buildings. In an ever-changing world, designers are expected to constantly address new challenges. They seek out the boundaries of the familiar, because they know the unknown comes quickly. This new reality requires a different kind of designer. This is why we encourage our students to explore their own boundaries as well as those of the profession. Not to be innovative for the sake of being innovative, but above all to anticipate the challenges of tomorrow.

In his essay in this publication, titled 'On Authorship: Or, Design by Research', Mark Proosten argues that the development of authorship goes much further than merely collecting visual reference materials. More importantly, students must learn to explain and defend the choices they make – which in turn requires their practice to be firmly grounded in a theoretical framework.

Ana Rocha describes her experience with students who are able to connect more quickly with their own passions, identity and methods of expression by experimenting with traditional crafts. Her essay on hand sketching emphasises the importance of drawing.

Research prior to design is an essential tool for gaining insight into complex situations. The complexity of current social and global developments requires designers to think outside of the boundaries of their own domain. Interdisciplinary research skills are indispensable in order to navigate the intricacies of the professional field and of society at large.

We distinguish two types of research. First, research for design, in which the specifications are largely determined in advance. For example in the context of an assignment to design the interior of a library. One arrives at a design through research and experimentation: a renewed and rediscovered library. Second, research by design, which starts by defining a research question. The designer/artist then researches this question through making. This ability to conduct this type of research – also known as ‘methodical discovery’ (5) – is a key skill in complex situations. We encourage our students not only to seek for answers, but also to remain curious about the question behind the question. In his essay ‘Sandwich Artist, Sandwich Curator: Context, Definitions and Practice’, Josh Plough reflects upon the notion of research in relation to curatorship, and shows how curatorship can be applied as a research method. Michel Melenhorst writes about the increased importance of research in our field, using familiar examples that follow the history of this development.

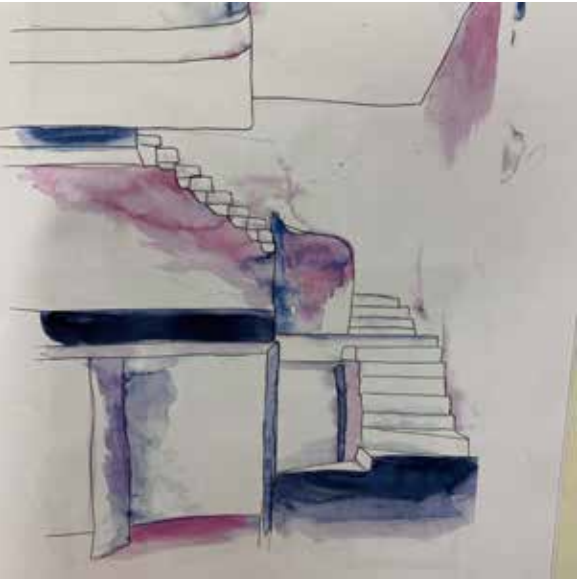
The boundary between the interior and the exterior of a good building is often fluid – as is also, in the case of this publication, the boundary in time. Besides anticipating the future, we also take a look back – keeping in mind that this publication celebrates our 40th anniversary – and thus begin with the early history of the Academy, starting in 1978.

Hendrik Jan van der Valk and Wim Prinsen describe the very beginning of the education programme. Henk de Haan talks about the role of research within the profession, for which the foundation was laid during his studies in Delft together with his colleague Jan Lambeck. Wim Ros describes his approach to the profession of furniture design, with a strong focus on makers and their ideas. Hans Meerman writes about observational drawing. Finally, Judith Everaarts shares her experiences as a student, in the very first cohort of the Academy in Kampen.

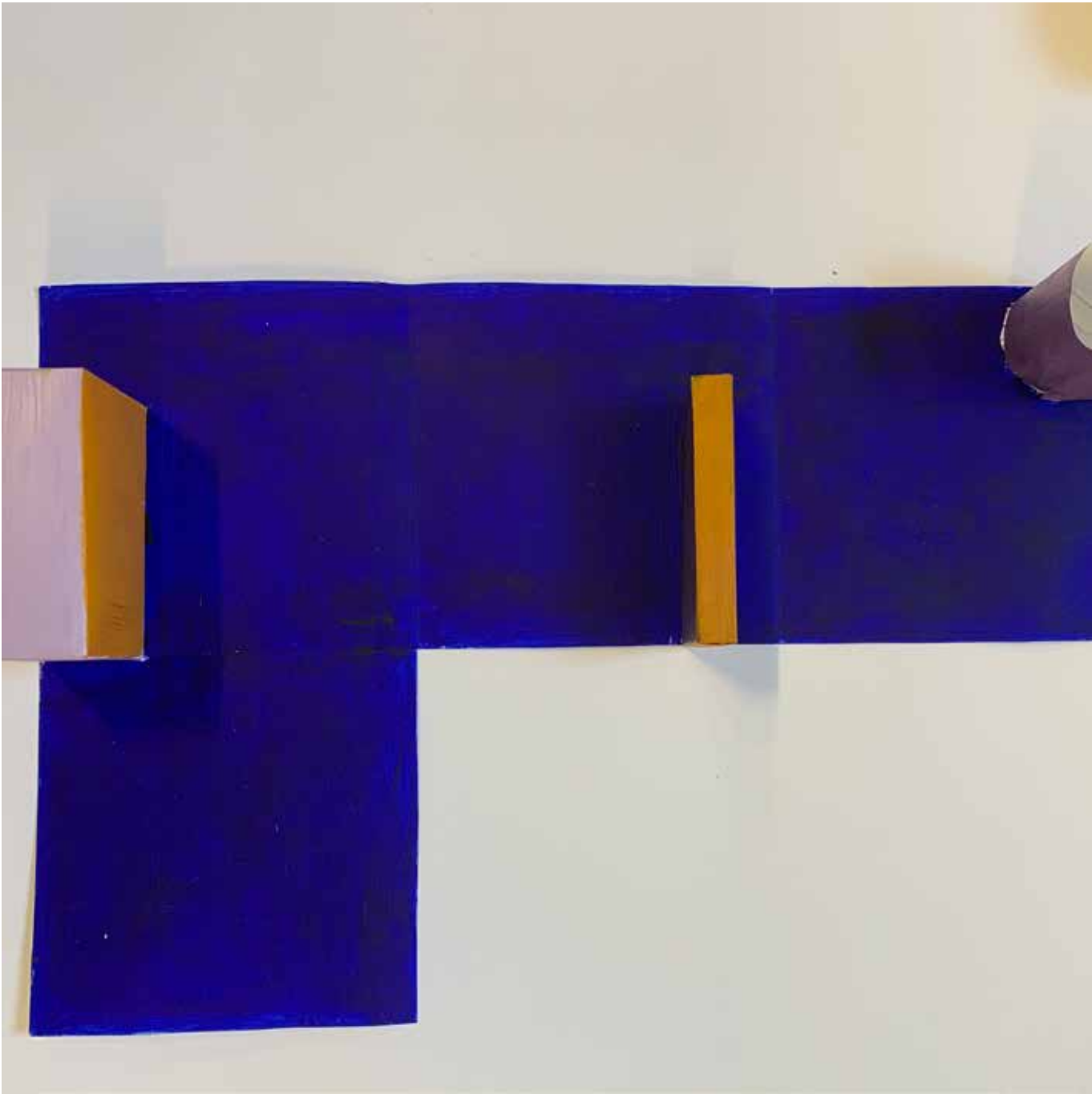
Based on the excellent groundwork provided by the founders, we now have three education programmes for interior architecture: a two-year associate degree, a four-year bachelor programme, and a two-year master programme given in English. Each of these three programmes focuses on a specific dimension of the profession of interior architecture:

- ArtEZ Interior_design AD: Building Atmospheres
- ArtEZ IN_architecture BA: Exploring the Field of IN
- ArtEZ Corpo-real MA: Experimental Thinking and Research into Space

Ingrid van Zanten, Jesse van Lienen and Eric de Leeuw



Onyx Haug



(1) Bergeijk van, Herman (2001), ‘Het ervaren van de grens: Het paradijs in zijn vele verschijningsvormen’, Oase #55: Huis en tuin. (2) Teyssot, Georges (2013), A Typology of Everyday Constellations, The MIT Press, pp. 251–284. (3) Idem. (4) IN_architecture is de naam van onze bacheloropleiding, waarbij we IN definiëren als een relatie tussen mens en ruimte, en het systematisch ordenen van kennis over het IN. De kennis van ruimte, en van de verhouding van het lichaam tot de ruimte, onderzoeken we door het steeds opnieuw te toetsen aan de werkelijkheid. (5) Henri Snel, architect/onderzoeker.



Derrin van de Wetering



Ina Wintels



Marleen Garstenveld



Arnold ten Kate

MARK PROOSTEN

Whenever I read a book, be it a novel, an architectural monograph or a collection of poems, I end up knowing less than I knew before. Of course, each book fills our mind, the imagination, and even adds up to our experiences. Books enrich us and provide us with knowledge; but at the same time, they are starting points, full of references from the author. Every piece of text that has been professionally published contains links to books and/or authors that could be read; to sources of knowledge that are addressed in the footnotes and bibliographies. All of these reference a library of knowledge that mostly lies in the unknown, or at least in the unread.

Authors such as Haruki Murakami let their protagonists listen to music, such as jazz or the Beatles – or, as in his latest novel *Killing Commendatore*, to a large collection of opera and classical music. His characters read or address authors and specific novels. By mentioning these, the author – and Murakami in particular – isn't solely creating substance for the atmosphere of their novel; they are simultaneously providing us an insight into the pool of knowledge they are building upon. Murakami is referring to some of his favourite writers or musicians while he is implementing his research into his narrative. He is sharing a part of his authorship with his audience, his readers.

Another, more extreme, example is one of the novels I always recommend to my students: the book *House of Leaves* by Mark Z. Danielewski. In this novel, where the house of the photographer Will Navidson appears to be larger from the inside than from the outside, the role of references and quotes is further explored and pushed to limits where it forms a parallel narrative. The story also continues in the footnotes, integrating the academic use of references as a tool to explore the storyline. The author has built up multiple readings of an event that has occurred inside the house – and of which multiple recordings indeed appear to exist. Next to these perspectives on the event, the author introduces his own research by quoting complete sections of Gaston Bachelard's book *The Poetics of Space*. This book might be one of the more extreme contemporary works of fiction. Nevertheless, it is a great example of how authorship can be implemented in the creation of an artistic work such as a novel. The fusion of fact and fiction, reference and quote all contribute to the aesthetic experience of reading the novel – an experience that is very genuine despite the novel's multiple sources, and that never questions the authorship of Danielewski.

Authorship is closely related to aesthetic objects; an object of art requires a maker. Authorship therefore takes into account

the responsibility and state of what has been created. By assuming this responsibility, you can not only claim to be the creator of this specific work: you are expected to have made a substantial contribution to the conception of that work, be it a design or a text. You also become accountable for the accuracy and the origin of your work. This doesn't mean that it has to be solely created by yourself, but you need to address your sources and references according to the given regulations. Authorship is linked to a pool of knowledge, turning it into a complex and a diverse relationship with the eventual outcome.

When this outcome is a building, or a piece of (interior) architecture, similar questions of authorship barely ever arise. The pool of knowledge is hardly addressed, let alone the diverse relationship with the eventual outcome. Similarly to each novel, buildings are embedded with references and sources. A building is the result of a pool of knowledge, but one that is often ignored by its main protagonist – the architect – or overlooked by the media that create reproductions of it.

In the complexity and duality of our digital and analogue lives within the 21st century, authorship is under pressure and more than occasionally neglected. The contemporary media landscape, characterised by visual information and collecting tools, has significantly reduced the role of authorship. You can share, collect and build your own visual identity without actually contributing to the works that are displayed.

Furthermore, you can neglect the origins of the work – and often, you don't even need to reference your source, or the author of the photograph you are sharing or collecting. By neglecting the origin and without contributing to the actual production, we lose an important connection with authorship – a connection that is actually crucial in understanding or eventually creating an aesthetic object, or a piece of art or (interior) architecture. In this contemporary relationship, we have flattened the cultural depth of both the author and their production. We have ignored authorship and thereby 'killed' the author – as argued by French literary theorist Roland Barthes, the author is dead.

Authorship and the role of the author have always changed, and will continue to change, over time. Yet authorship holds crucial information and insight into the process of creation and the production of aesthetic objects. By understanding the relationship between the creator or author and their creation, we can improve the understanding of our own relationship with the objects we want to create. Therefore, I believe that a study into the role of authorship will give us insight into its role in contemporary design / (interior) architecture education. This is



Ina Wintels



Michel Kelder

also a logical step in the development of the curriculum, which in recent years has seen an increase in the role and importance of academic research.

Let's get back to Roland Barthes and the development of a theory of authorship in the 20th century. Barthes' famous phrase, 'The birth of the reader must be at the cost of the death of the author', comes from his interest in literature. He suggests to get rid of the author, proposing the author's death in order to separate the maker from their creation, in order to stimulate creative thoughts in the readers. He proposes this separation because he wants us to have another perspective on the author and their intentions. According to Barthes, all the intentions that were hidden in the author are now visible in the text. 'The "death of the Author" is the end of an ideal consciousness that says only what it wants to say, and also all objective analyses of texts do "die", because texts are not constituted by ideal meanings.' (1) Barthes opposed the sharp distinctions between meaning and intentions made by Edmund Husserl. Barthes frees the text from its interpretations and objective formal analyses; instead of separating author and text, Barthes fuses them into one entity of which the meaning will differ through time and reading. One could argue that Barthes values the creative process in which the outcome is a fusion of the meaning/intentions of the author that are embedded in the text.

The distinction between meaning and intention is not the only aspect that is challenged by Barthes. The possibility of reproduction creates an ever-growing divide between meaning and intention. As already pointed out by Husserl, there is a divide between text and intentions. 'Husserl formulated an essential distinction: the experiences of those who speak and write are not the same thing as the meaning of the words used.' (2) There is a difference between the intentions of the author and the specific meaning of the words used. Husserl introduced the term *Bedeutungsintention* (literally: 'meaning-intention') to indicate the meaning derived from the words themselves, and *Absicht* or *Intention* (the speaker's meaning) to indicate the reason one speaks or writes, in view of reaching a practical end in a given situation. (3)

This division between the meaning of the words and the intentions of the speaker can also be projected upon an architectural project, or its many reproductions such as photographs. Here, there is a difference between the 'intentions' of the building, the actual physical building, and the meaning it has for its users or for society on a larger scale/level. The meaning-intentions of the author – who in this case we simply refer to as 'the architect' – may have been translated and accurately produced in the physical object. The moment it gets 'framed', we lose a level of depth and richness. These levels fade even more as soon as we start to reproduce these images or frames, letting the original intentions of the author fade away, being replaced by the intentions of the reproducer.

As soon we start to use reproductions, completely removed from their original intentions, we lose an enormous amount of information about the actual object – in this case, a building. We

are merely referring to the reproduction of an image rather than the actual projected project/building, let alone having any idea of the authorship or the production of the actual work. However, I notice these forms of referential collecting and selecting in all of the student projects we teach. Instead of focusing on yet another reproduction or interpretation of the intentions of the author/architect, it would make much more sense for students to properly study the object and its authorship. But how do we study these elements, the object and authorship? And can we make use of the shifting focus toward research within the curriculum?

Based on Husserl's theory, a movement in literary criticism known as American New Criticism proposed to reduce the role of the author's intentions, and to instead only study the text itself within the framework of language. By stripping down every possible meaning and focusing solely on the text, American New Criticism disconnected the work from its producer, thereby ignoring the role of authorship. When these theories were picked up by the French critic Barthes, they were further radicalised through the statement that the author is dead. Barthes, however, never completely 'killed' the author, but searched and proposed a framework in which their role was embedded inside the text that should then be studied. What changed radically was the goal of looking for a perfectly objective meaning by removing all subjective intentions. Barthes looked instead for an ever-changing meaning and made room for unconscious traces manifested inside the text by means of language. By following traces and hints, the critic finds meaning and thoughts – traces of an authorship that could have been. These traces are then 'no longer reduced to a "single message", [but are] opened to an unlimited variety of interpretations'. (4)

If we were to project these developments upon the topic of (interior) architecture, by focusing solely on the built work, we would not only disconnect the work from its often manifold authors – we would also completely ignore the cultural, economic and other circumstantial influences that are connected to the production of an actual built work. In addition, similarly to the written text, it will be very difficult to find traces of the process of the design in the actual realisations. We need to not only open ourselves up to an unlimited variety of interpretations, we also need to find means and methods of studying and properly investigating these interpretations.

Before we can investigate the interpretations, however, we need to address the fact that, in both architecture and literature, the produced work is often linked to a single individual – the author or architect. But if we actually study the production of a work, we quickly find that in both disciplines, multiple teams are responsible for this production. In architecture, the development of the design and technical elaboration is done by an entire team of architects, engineers, financiers, advisors, etc. Moreover, for the actual production another group of engineers, craftsmen and builders comes to the construction site for the realisation. In literature, the production of a book follows a similar trajectory. The author operates within a team of advisors when creating the text, or different aspects of its content.

After proofreading of a few manuscripts, another team – consisting of the publishing house, graphic designer, etc. – is responsible for the actual publishing and distribution of the book. Although entire teams are involved in the production of the work, in both disciplines the idea of a single author is favoured above the actual diversity and multiplicity responsible for the final result.

According to the French philosopher and literary critic Michel Foucault, the single author should not be overemphasised – texts have to be written, and their conditions of appearance are easier to understand by referring to larger social trends, than to the biography of a single individual: 'In short, it is a matter of depriving the subject [...] of its role as originator, and of analysing the subject as a complex and variable function of discourse'. (5) This is why the author, or any form of authorship, cannot simply be found within the biography of the single individual. Authorship is linked to its particular cultural context and to certain practices of production. It is therefore necessary to 'analys[e] the subject', whether this is a piece of literature or architecture, 'as a complex and variable' element within its own discourse of knowledge production.

So even as the author re-emerges from death, they should still not be credited exclusively for the outcome of the production. They are part of a larger cultural framework; they are but one of the variable elements in a discourse that needs to be studied. What is the role of the author or authorship within this discourse?

Each design or piece of literature is the result of specific choices, intentional decisions that have been made to generate specific meanings with a hope for specific outcomes. Otherwise, texts and buildings would be produced unconsciously – or maybe even by themselves, or by machines and computers without any form of human involvement. They would be a generic result that lacks any relationship to the large cultural regularities in which they act. In a production, authors are inevitably forced to make choices, and they make these choices based upon an intentional outcome. Whether in literature, architecture or any other productive discipline, the outcome is never truly absolute – rather, it is intentional. It pre-assumes a result which can either be the answer to a specific assignment, or serve as a proposed idea. It can never force its meaning upon us (it does this, because it would like to create that). Both literature and architecture, as well as many other disciplines, are intentional – they propose future use and are open to human interpretation.

When all works are intentional, what is their role in the production, and how and why should we study them? According to Umberto Eco, 'Art [...] is always intentional, although some relevant parts of its expression and/or meaning can be left open to the interpreter's freedom.' (6) Eco elaborates on an earlier theory by Luigi Pareyson, who stated that literary and artistic works are the result of human action – and it is this human action that, according to Pareyson, gives artistic work their value. Pareyson also states that 'it is necessary to consider art more as a "doing" than as an "expressing" or "contemplating"'.

‘Before we can investigate the interpretations, however, we need to address the fact that, in both architecture and literature, the produced work is often linked to a single individual – the author or architect’

(7) Especially in this focus on doing, rather than on expressing or contemplating, lies the possibility for the researcher to emerge. Instead of interpreting expressions or contemplations, both rather intimate and interior thoughts of the author, we can focus on the actions, the actual production.

Instead of solely focusing on the outcome of a piece of art, a focus on the actual production provides an important shift in approaching research. Referring to the outcome as a fixed object upon which theories and interpretations can be projected makes room for a study of the production, its cultural framework, its resources and its references. The actions that have led to the actual production become more prominent. According to Eco, by interpreting these actions of production, the artistic intention emerges. (8) Therefore, the interpreter or researcher should reactivate the author’s intention in order to understand the work. Reactivating these intentions can then be done by thoroughly studying the production of the work of art, or its authorship. Or, to paraphrase Eco: to interpret is then a matter of cooperating with the author’s intention, as it is put into form in the work itself. (9)

It may seem obvious to obtain knowledge of artistic production by studying the actions that lead to this production. Nevertheless, our contemporary cultural framework has led us to act differently. Because of its focus on reproductions, on singular artistic intentions and closed meanings, many students struggle with the concept of authorship in both research and design. To confuse these students even more, we have

BIBLIOGRAPHY:

Barthes, Roland, 'The Death of the Author', Aspen Journal, 1967.

Bachelard, Gaston, The Poetics of Space, Penguin Classics, 2014 (with a foreword by Mark Z. Danielewski).

Burke, Sean, The Death and the Return of the Author, Edinburgh University Press, 1998.

Compagno, Dario, 'Theories of Authorship and Intention in the Twentieth Century: An Overview', Journal of Early Modern Studies, Vol. 1, 2012.

Danielewski, Mark Z., House of Leaves, Random House, 2000.

Eco, Umberto, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, Indiana University Press, 1979.

Foucault, Michel, 'What Is an Author?', in The Foucault Reader, Pantheon, 1984.

Murakami, Haruki, Killing Commendatore, Vintage Publishing, 2018.

(1) Compagno, Dario, 'Theories of Authorship and Intention in the Twentieth Century: An Overview', Journal of Early Modern Studies, vol. 1, 2012, p. 42. (2) Ibid, p. 39. (3) Ibid, p. 39. (4) Burke, Sean, 1998, in Compagno, Dario, op. cit., p. 43. (5) Compagno, Dario, op. cit., p. 44. (6) Ibid, p. 49. (7) Ibid, p. 49. (8) Ibid, p. 49. (9) Eco, Umberto, 1979, in Compagno, Dario, op. cit., p. 49.

introduced the notion that ‘research lies between theory and practice’. This view implies a division, a barrier in which ‘the research’ should become the bridge between ‘the theory’ and ‘the practice’.

Authorship, and the focus on the actions that lead to artistic production, show that there is no barrier or need for a bridge between ‘theory’ and ‘practice’. Authorship by itself brings these two aspects together as a whole, a productive research that is the source and reference for any design. It focuses on production and action rather than on thinking or theorising. Authorship embeds both aspects: theory, in the form of sources, references and intentions that are an integrated part of practice, the outcome of the artistic production.

In recent years, the interior design master programme at ArtEZ has been working with the format of theory research. In this course, second-year master students conduct independent theoretical research which focuses on contemporary issues that often derive from their personal interests. Within this course, which is supervised by a group of external tutors, the students have an opportunity to build up a pool of sources and references. They are then held accountable for the accuracy of their sources and references, and eventually for the intentions that form the answer to their research question.

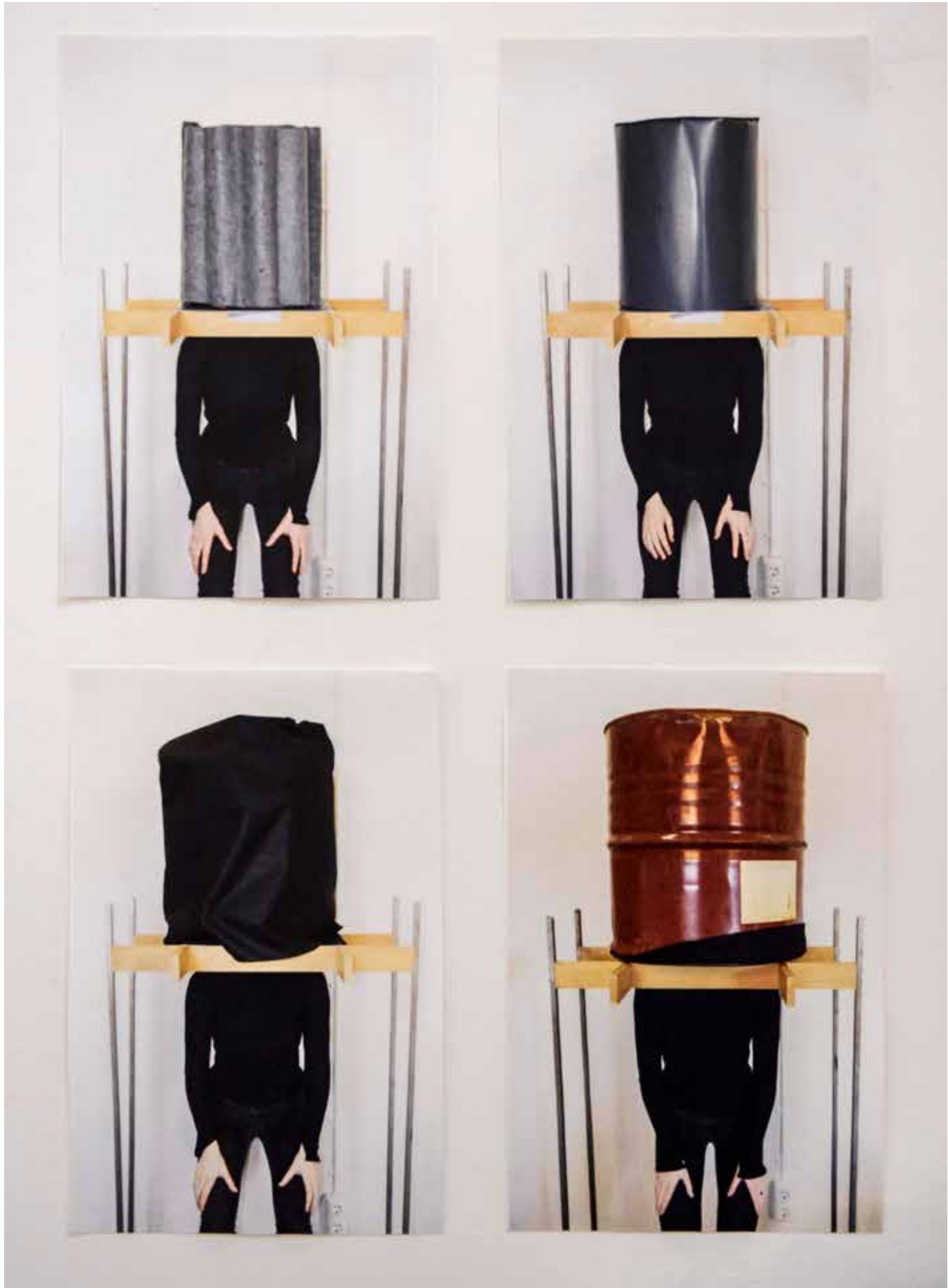
Within a wide variety of topics, the focus lies on the productive aspects of research, and on developing knowledge that is useful for the students themselves and more generally for the profession. In this framework, in which large social and cultural frameworks are being studied, the idea of a single author is not even questioned. We question our students’ intentions to the point of despair and ask them for a productive output, often in the form of drawings.

Within this theory research, we aren’t looking for closed meanings, theoretical explanations, or the reactivation of singular intentions from an external author. We are actually activating the students’ own authorship, making them aware of their own intentions, of their accountability, and of how they can use references and sources to gain knowledge for their own productive output – a productive output that can be increasingly seen in the result of their final examination, the design thesis.

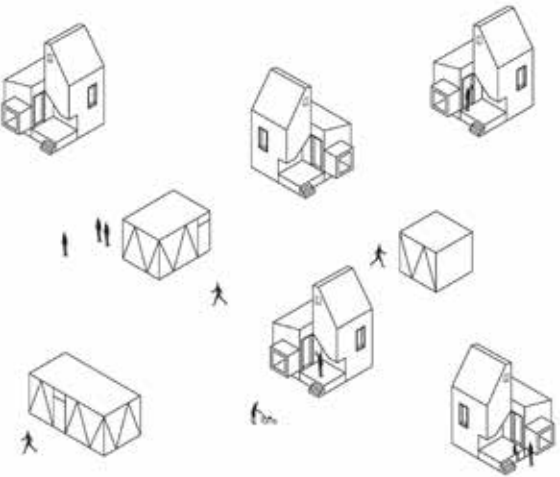
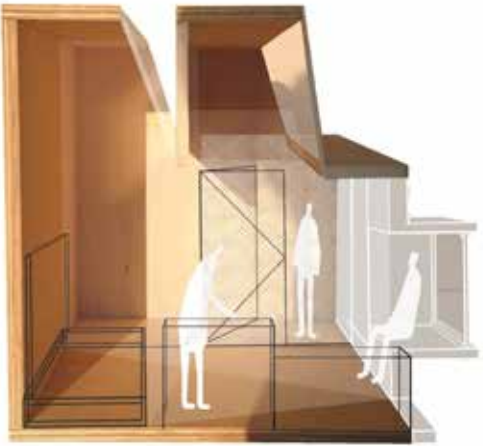
By studying any topic from the perspective of authorship, by gaining knowledge through sources and references, and by taking responsibility for the intentions of the artistic output, we can train our students to become rich and multilayered designers – or, should we say, authors. They then become responsible for both their productive output and their own intentions. They become independent masters of interior architecture, because they have learned to be accountable for the accuracy and origins within their own work.

I would therefore like to state the following:
Let’s revitalise the author. Let’s celebrate authorship. Let’s celebrate design by research.

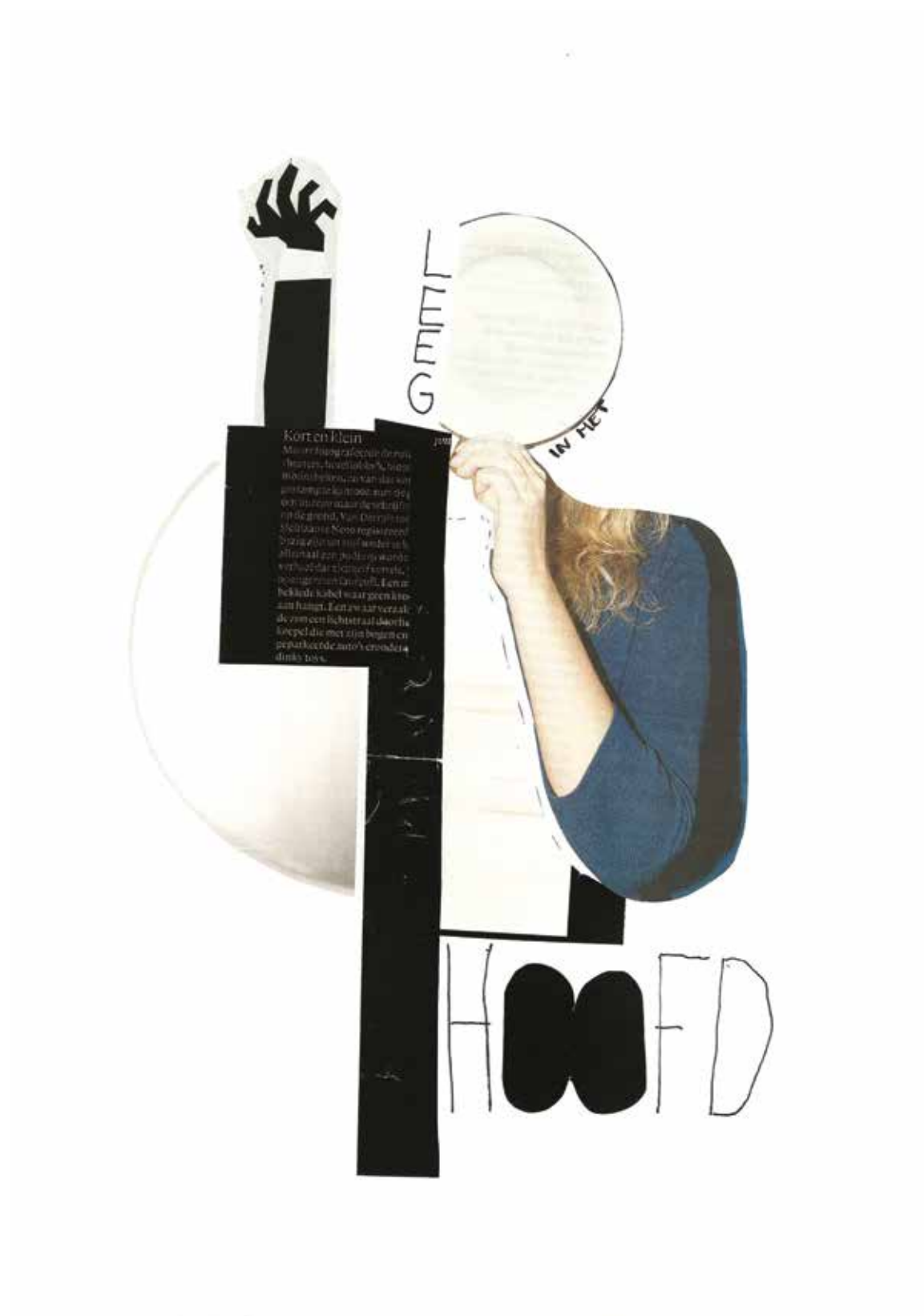




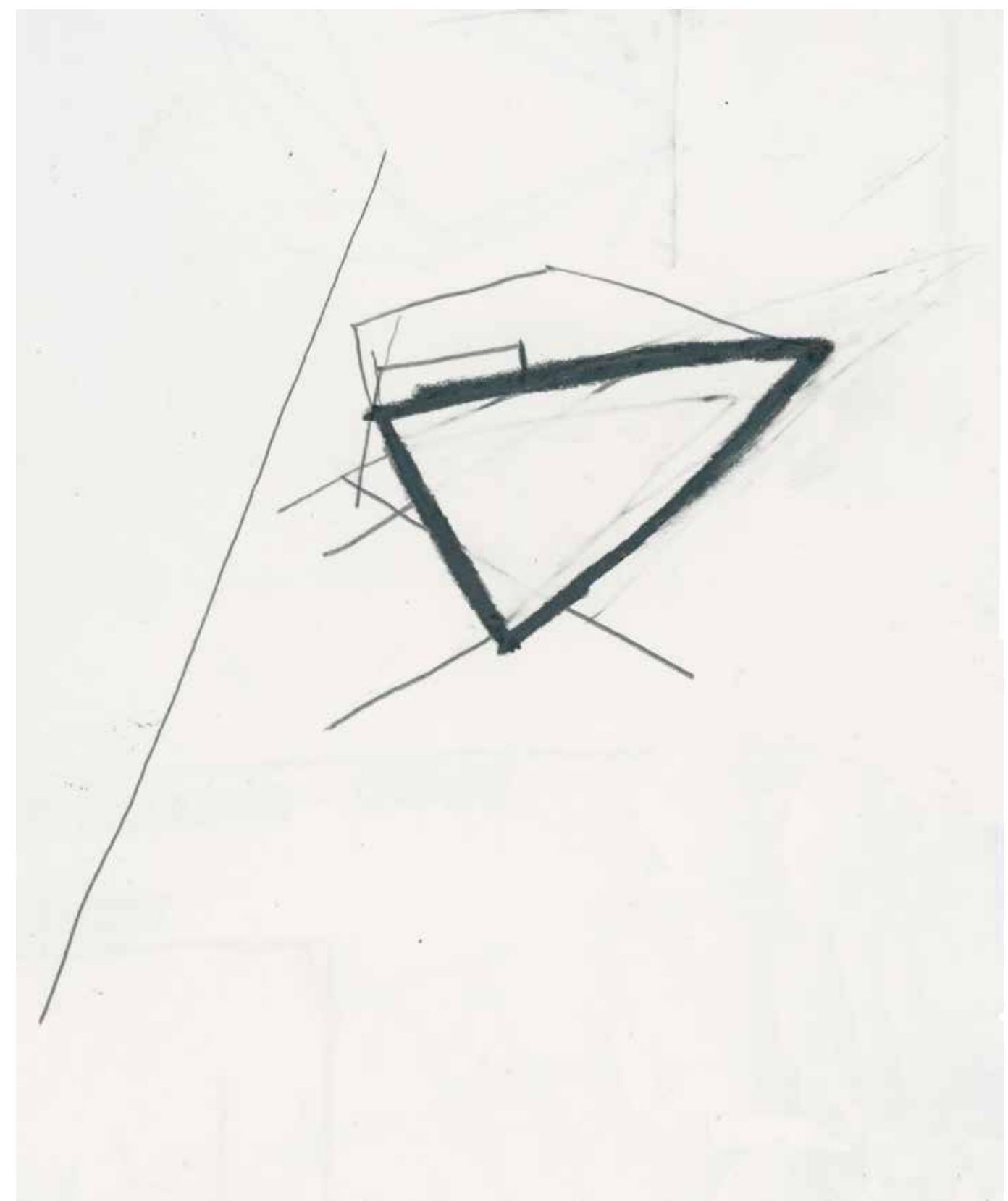
Imke van Halen



Ashley Hoekerd



Jaël Noordhof



Lisanne Leermakers

ANA ROCHA

Designing by hand

I've noticed that architecture students often tend to exclusively use digital applications during the design process. In my experience, this actually makes it harder to connect with the design, or to discover and develop one's own architectural language, expressiveness and distinctive visual style.

My goal here is not to advocate drawing by hand (or any other traditional crafts) as the one and only true approach to design. I haven't forgotten the agonies of lumpy tracing paper and leaky technical pens, and I definitely count myself a happy user of CAD (computer-aided design). But let us keep in mind what this term actually entails: using the computer as a tool in the design process. The tool does not do the actual designing. Designing is a sensitive and personal process, one that requires the mediation of the human hand and senses: extensive observation, feeling, touching, a great deal of experimentation, and learning from mistakes. As I understand it, the endless field of creativity, and the personal and unique aspects of the design idea, are often lost in projects that have not been graced by the deliberate attention and love of the human hand.

Intensive connection with the design

For me, hand sketching has always proven to be a very effective design method. Whenever I'm researching ideas, sketching allows me to quickly visualise problems and solutions in a sensitive yet deliberate way – both for myself and for others. I use sketching during all design phases, starting with the earliest idea. I also often present my ideas in the form of hand sketches. Clients usually experience hand sketches as warm and accessible. Last but not least, sketching allows me to intensively immerse myself in the creative moment, to momentarily ignore any external factors and just go with the flow.

'Nothing is sacred with the pencil,' says Aidan Conway, an architecture student, as he shows me a floor plan of his project, beautifully hand-sketched in pencil:

'I first drew this floor plan in AutoCAD, but it looked very lifeless and uncommunicative. I couldn't really connect with my idea. In the starting phase, when I'm still experimenting, I like to sketch with pencil, or even with charcoal, which is a very tactile method. Everything is still possible, because everything is still so malleable. This is the true "Push-Pull" tool for me.'

Users of the digital application SketchUp will be familiar with the notion of the 'Push-Pull' tool: a command that allows the user to push and pull a form, as if it were made of clay, until a desired result is achieved. For Aidan, the best way to give shape to a project is to sketch it by hand:

'If I want to really experience whether the direction I've chosen is delivering what I have in mind, I have to sketch it by hand. Only then can I really connect with the project. The fact that a hand sketch takes me a bit longer is actually a good thing: it provides me some needed time for reflection.'

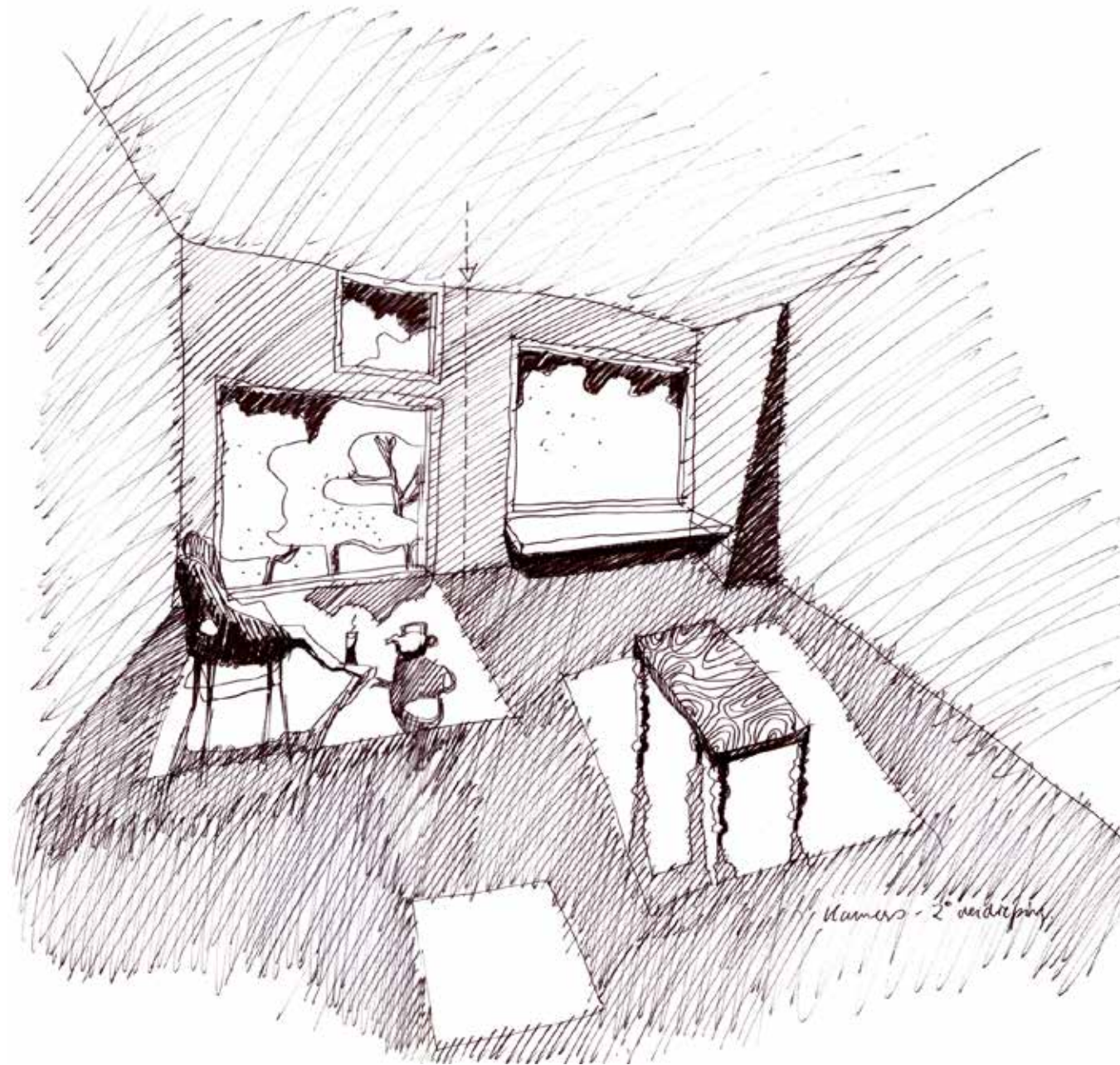
What Aidan describes here is very familiar to me. I also experience a design more intensely when I sketch it by hand. As I often say: when I'm sketching, the project 'asks' me what it needs. For example, if I'm making a three-dimensional drawing of an interior space, a wall might require a certain height. Of course, I can quickly type in a number in a computer application, but drawing it by hand requires me to think about it a bit longer, because making a three-dimensional sketch immediately forces me to address a number of questions. For example, regarding the location, dimensions, and properties of the openings. When I sketch these in space, I also consider the characteristics of the window frames: if I line them up with the outer wall, then I create a deep windowsill... So beautiful in the morning sun... Then I'm sketching the immediate experience of this particular place: a few cushions, a cup of coffee, a lounge chair. And what about the window frames? Are they thick and prominent, or thin and absent? Maybe I'd like them to be hidden?

All these considerations change the experience of the space. Whenever such questions arise, they only make me want to draw more sketches. And every simple sketch I make brings with it new options and a deeper level of understanding: of materials, of details, and so on. A sketch allows me to simultaneously experience all architectural levels. Thus I go on designing this space, experiencing it with undivided attention, critically reflecting upon any questions that might arise, making deliberate choices for each aspect of the design.

Analog and digital

According to José Saramago, recipient of the 1998 Nobel Prize in Literature, a text written using a computer should at some point be reviewed using pen and paper, allowing the writer to tangibly experience the story, word by word, letter by letter. These manual corrections can then later be implemented into the computer text. According to Saramago, the digital computer page has a deceptively perfect and definitive appearance, making any errors or defects much harder to notice.

Alternating between digital applications and manual techniques enriches the design process and provides a much-needed symbiosis between rationality and emotion, between functionality and beauty, between pragmatic principles and personal passions.



Ana Rocha

Architects often combine the best of these two worlds during the design process, sketching their earliest ideas by hand: observations on location, concepts, an initial floor plan, the integration of the design into the location, a first three-dimensional image of the building, the building’s envisioned identity. Only then do they submit these thoughts and ideas to the accuracy of a digital application. Then they print out the digital drawings and further improve the design by hand, which again allows them to experience the process more directly.

A design process is not the same as a design presentation. The architect experiments and creates by manually shaping physical materials. Digital applications are very useful for testing ideas or presenting results – but not so much for generating ideas.

Besides presenting already developed ideas, computer applications can also be suitable for visualising architectural challenges, but only when the architect is experienced enough to notice and identify the unanswered questions behind the seductively perfect-looking digital image of the project – only when the architect knows how to use the digital application to express their intuitions, rather than allowing the application to determine the course of the project.

Subliminal accident

In 2011, the Boston Society of Architects published an essay by James Wines titled ‘Mind and Hand: Drawing the Idea’:

‘I recall how impressed I was with the photo-fidelity of digital drawing a decade ago, when proficiency in computer rendering was applauded as some kind of transcendental feat. Everything churned out in those days looked too good to be true – and it was. As my eyes became accustomed to sorting out slickness from substance, I gradually acquired a highly refined aptitude for detecting mediocrity (or outright crap) lurking under the pictorial gloss. [...] When electronic mechanisms replace the filtration of idea development through tactile means, the fertile territory of “subliminal accident” is lost.’

The subliminal accident: sketching allows you to surprise yourself with new ideas, particularly in drawings that might not always seem elegant or accurate. I call this the power of accidents, the power of imperfection. Accidents lead to new ideas through deeper experimentation and deeper effort, through a deliberate, sensitive, tactile and profound connection with the project.

Developing a personal language

Besides providing seemingly endless opportunities for experimentation, our student years are also a time in which we begin to develop what will eventually become our artistic identity, our architectural personality, our individual cultural vision – all of which ultimately reflect the cultural mentality of the contexts and the country in which we are building.

In my experience, students who experiment with traditional crafts are able to connect more quickly with their own passions and interests, their own identity, their own methods of expression. As I see it, a design process that relies exclusively on computer tools often results in uninspired and impersonal projects, as opposed to the more intense and more personal emotional relationship with the design that can be achieved through traditional crafts.

I often hear frustrated architecture students complaining to their project supervisor: ‘I’ve been working all week on a computer model of an idea, but I’m not at all satisfied with the result...’ Having spent so much time working on an impersonal visualisation that fails to convey the student’s intentions, vision or ambition leads to confusion and even self-doubt, because there is no personal connection to the project proposal. The student is unable to identify with the digital image, and subsequently to connect with the project. In my opinion, registering your first thoughts using simple sketches allows you to experience more quickly something that is distinctively yours, something that is closer to your own personal goals and interests.

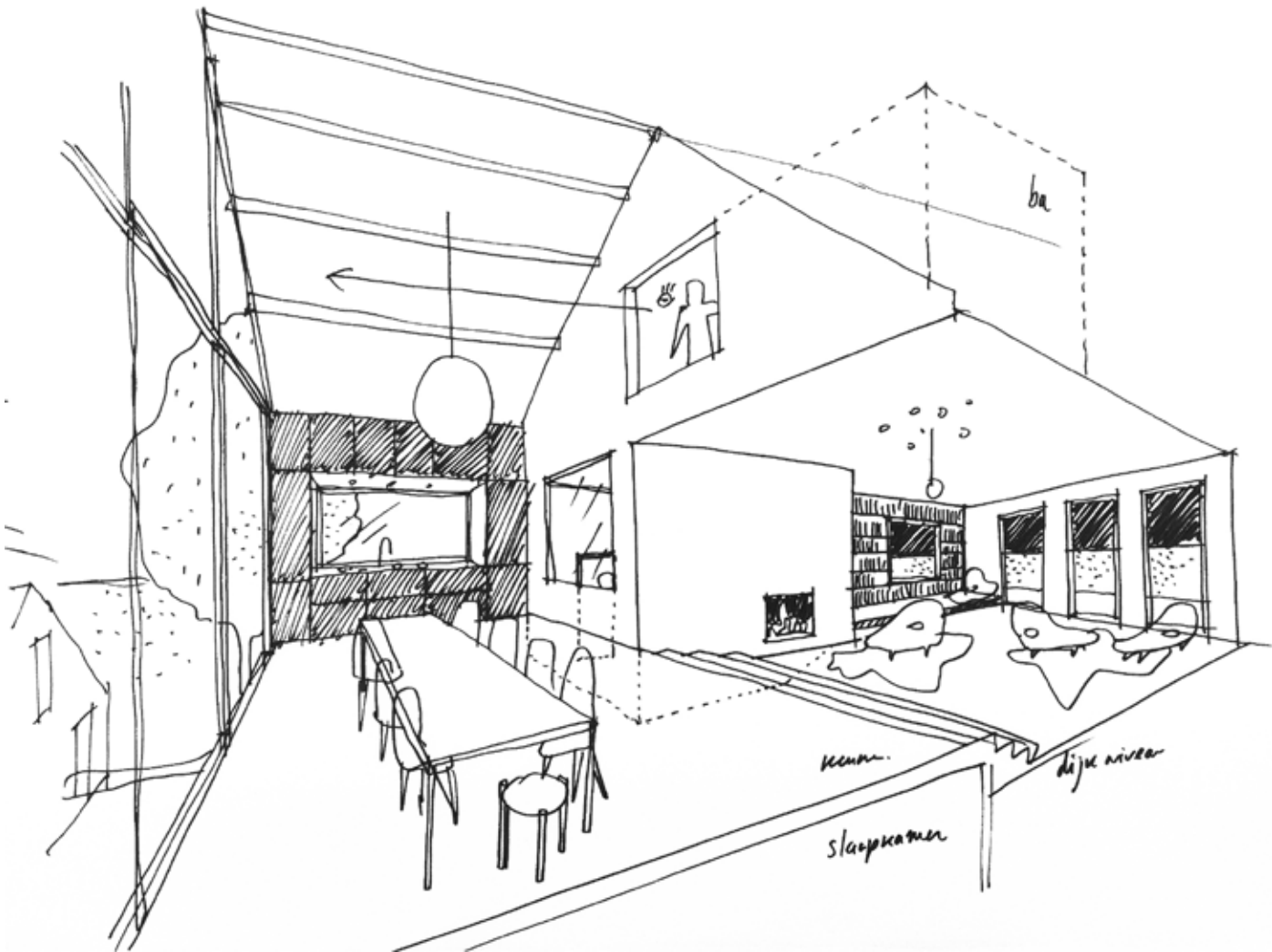
In the words of Wim Nijenhuis, writer on the topic of architecture, and tutor at ArtEZ:

‘Sketching [...] engages more of our senses – these senses trigger emotions, which in turn facilitate a deeper connection with what you’re making, with your own expression. These interactions bring the creator and the creation closer together.

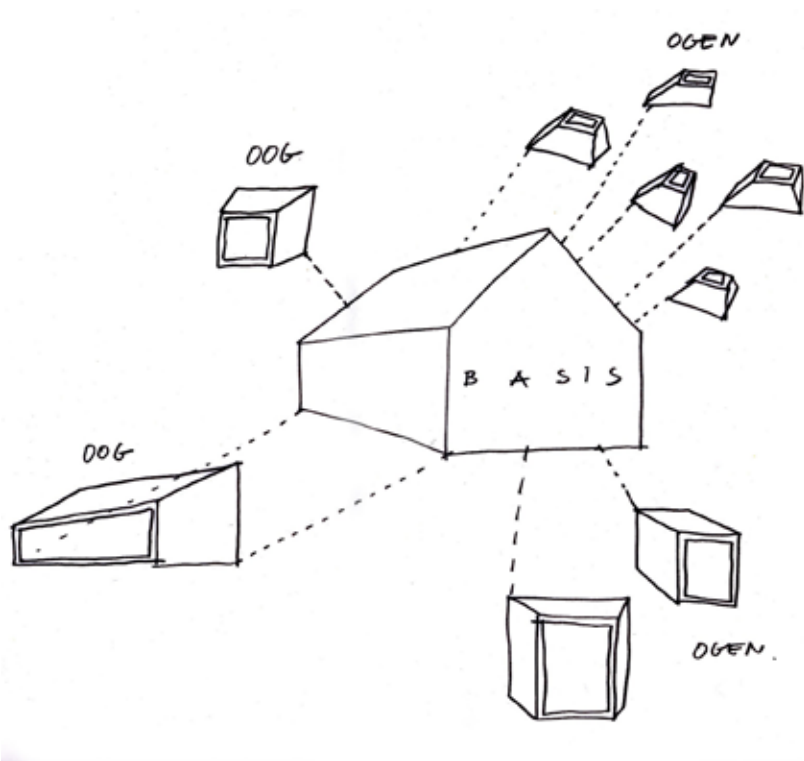
The sketches we make in our spare time can also help cultivate the development of a personal architectural language. I often sketch in my spare time. A simple doodle of something that draws my attention, a sketch of an existing building or of an architectural or landscape element that I find appealing. These very personal – even intimate – sketches, unrestrained by any professional goals or obligations, allow me to indulge many of my own architectural passions, and have in all likelihood played an important, though mostly unconscious, role in shaping my artistic language. When I look at my old sketches, I often recognise the same passions and interests that I find in my later architectural projects.

Sketching to capture and register inspiration
Sketching allows us to capture a creative moment, and to register a moment of inspiration before it is lost.

When I visit the location of a new project, I sketch my analysis on the spot: I experience the environment, smell the natural world, hear the sounds, observe the light, notice the existing buildings



Ana Rocha



Ana Rocha

and materials.

I use simple sketches of the location to register my first impressions in a more personal way than I could ever achieve with a photo. Photography provides hard facts, while a sketch instead presents a personal interpretation of the location – in the same way that the project, later on, will constitute a personal answer to a number of pragmatic questions.

This experience makes me feel inspired, so that during the analysis I often already have a sense of which interventions will be desirable for this location. I connect with my earliest ideas for the design by immediately scribbling my first impressions, on the spot, before I can forget them.

These sketches are done quite freely, mostly unrestricted by any external pragmatic factors. I'm just getting started with this project and I have very few anchor points. I experience the freedom to simply observe and imagine.

Putting simple thoughts, first impressions and earliest ideas on paper by hand requires very little experience. What is necessary, however, is an ability to observe patiently, and especially to be open to whatever you're seeing and feeling – your immediate response to your surroundings. To ask yourself: what do I want with this place, what kind of building do I wish to design? What will it look like? And then, while you're asking yourself these questions, to go on sketching, and to intuitively decide which sketches best represent what you have in mind. A simple design sketch, made during such a moment of inspiration, often already contains the key to the final result.

This very first sketch represents a pure idea that has not yet been elaborated, and which (often unconsciously) expresses the architect's own passions and interests. It visualises a design idea that has not yet been mediated by external factors such as building regulations, budgets or feasibility targets. In other words: unrestricted creativity.

Taking this earliest uncensored idea seriously and giving it a role in the design process allows us to further develop our architectural skills on both an aesthetic and a technical level, rather than always reaching for safe and familiar solutions. The earliest unrestricted sketch often contains the seeds of innovation.

Fresh ideas require the focused attention of hand and paper, layer upon layer, instead of immediately being locked into a digital drawing where they would be conditioned by technical factors such as precise dimensions. Digital drawing compresses that pure, uncensored idea into the available options of the application, so that the moment of inspiration is lost.

As wonderfully argued by Anton Ehrenzweig (quoted by Juhani Pallasmaa in his book *The Thinking Hand*):

‘Creativity is always linked with the happy moment when all conscious control can be forgotten. [...] it is not an advantage if the creative thinker has to handle elements that are precise in themselves such as geometr[y] [...]’.

Tool creates thought

Tool indeed creates thought, and each specific thought also requires its own specific tool.

As I see it, the architectural quality of a building reflects the craftsmanship applied during the design process.

A distinctive design is one that expresses the designer's passions, which in turn can be experienced more powerfully when they are communicated through personal, tactile materials. Materials that not only improve the quality of our work, but that also embody this quality, making our work more distinctively recognisable. I can say without a doubt that my architectural expression continues to be profoundly shaped by my hand sketches.

The quiet revolution

‘At the same time, as the software revolution increasingly takes precedence, there appears to be a fresh incentive among many architectural students (actually, a kind of quiet revolution) based on a new-found desire to hone their manual skills and learn to draw in the old way.’

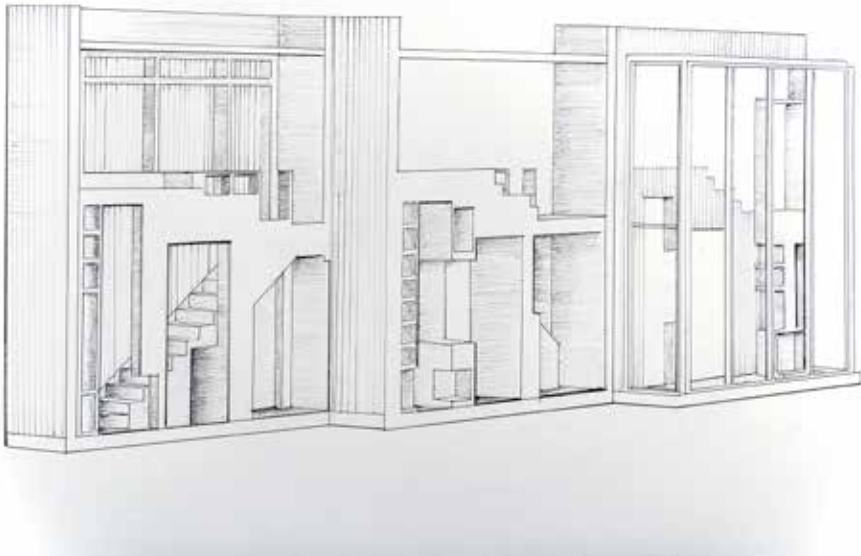
As James Wines observes here, we currently seem to be witnessing a counter-movement. More and more often, I find myself pleasantly surprised by students asking me how to make hand sketches and incorporate these in the design process. As educators, we increasingly discover that many of our students do not consider the use of hand sketches (and of other traditional methods, such as beautifully distinctive scale models) during the design process as some old-fashioned limitation that they must overcome as quickly as possible by learning digital techniques, but as a distinctive method and language of expression with which they can proudly identify. For many students, this modest, yet unmistakeable, new wave of interest in traditional crafts clearly stems from a realisation that many design issues cannot be addressed by software such as SketchUp or Revit.

There is no reason why we cannot think of ourselves as contemporary architects, while continuing to make use of the beautiful, rich qualities of a hand sketch. We can be technically innovative, driven, productive and effective, while still being inspired by our own passions, and continuing to express our own unique ideas through highly personalised tactile materials. We can be highly professional and enterprising, and still keep the artist in us alive, knowing that artistic expression provides the best cure for mediocrity, and that it leads us to produce architecture that we can be proud of. I believe in the revolution of the crafts.

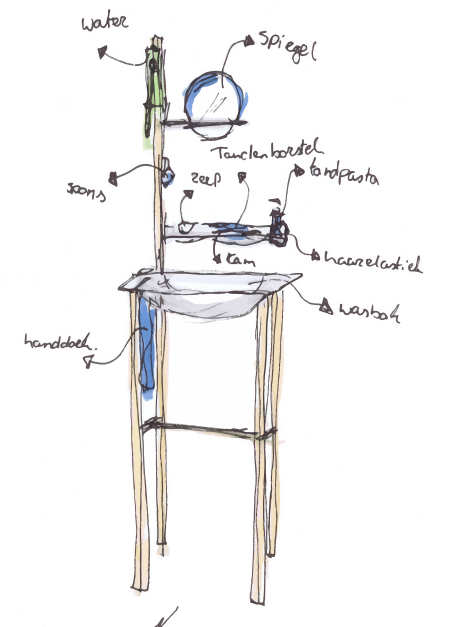
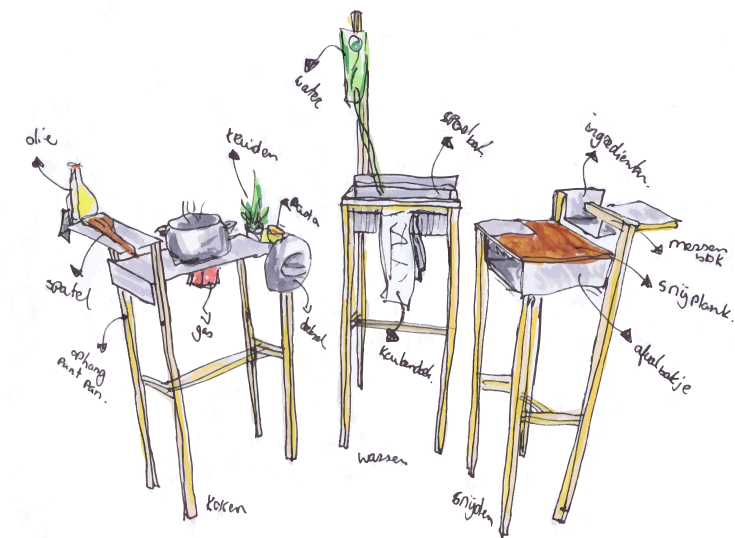
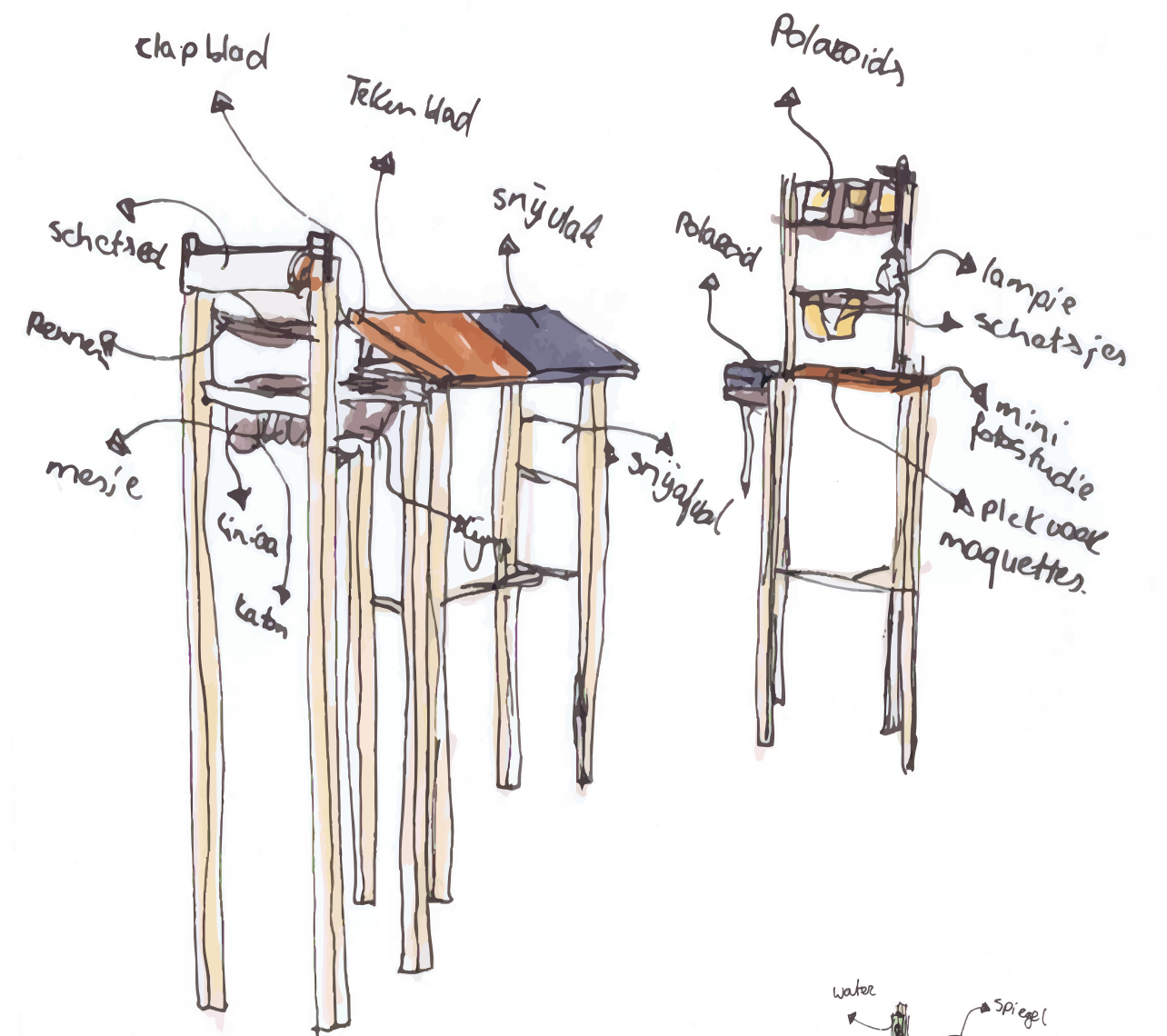
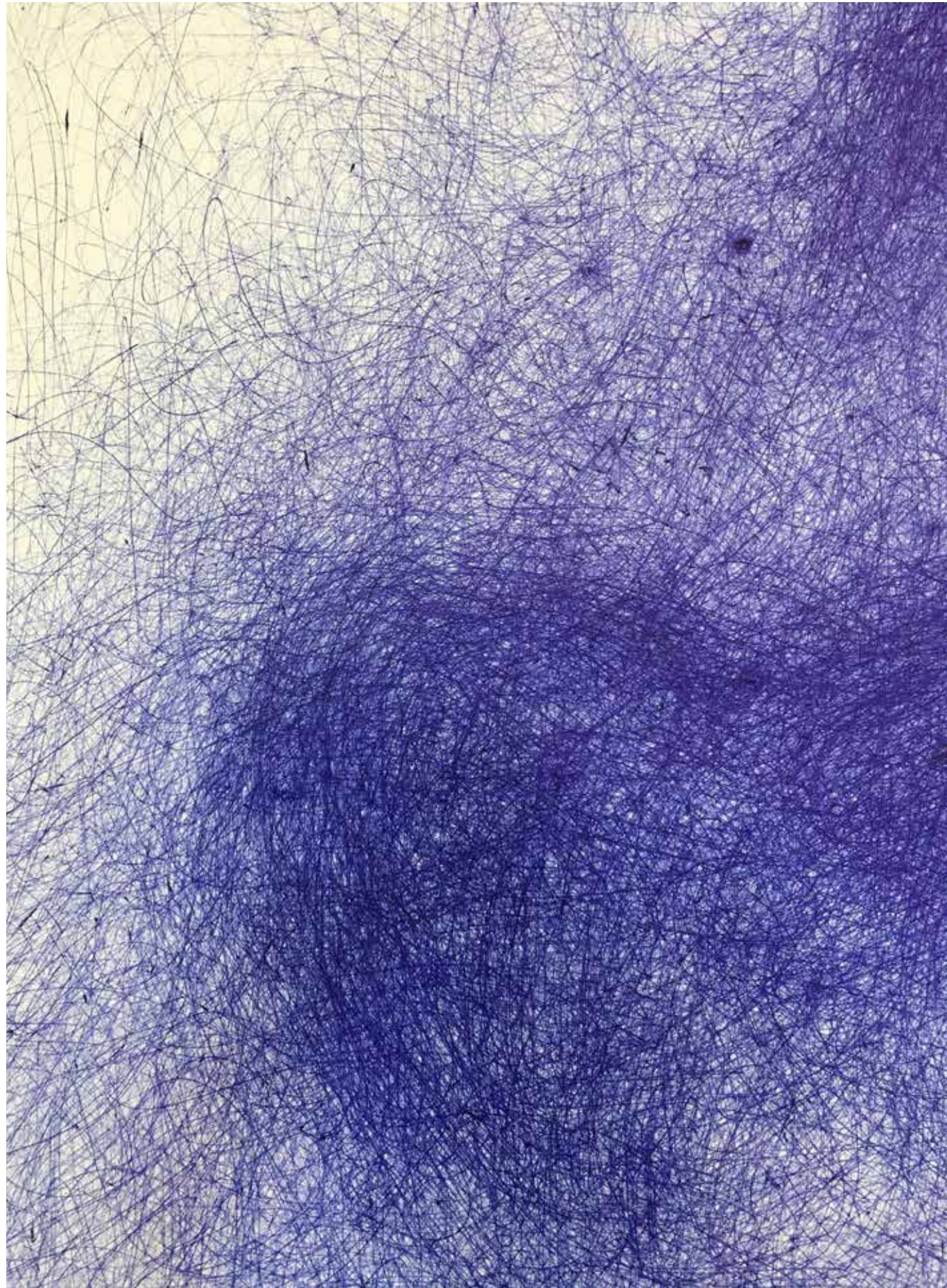
Written for architecture students



Jolanda Hettema



Bregje Tjallinks





JOSH PLOUGH

If as practitioners we're also going to be our own curators, then how do we define curating? Is it a practice or a discipline – and if it's a practice, which discipline does it attach itself to? And how about the exhibition itself? Already described by Julian Myers-Szupinska as social and collective forms, exhibitions not only include the products of a single person but express vast networks of other makers involved: conservators, shippers, installers, writers, editors, designers, administrative types of all sorts, interns, guards, funders, promoters, and so on. This way of seeing exhibitions allows us to understand that they are not stable things or single expressions. They allow for whatever research or work being presented to live again, to have another life outside that of the studio. They transform from ends to beginnings: or maybe they harbour the potential of beginnings. But we have to will this for it happen – it is by no means a forgone conclusion. Because even though these networks exist in the traditional notion of exhibition, we have to always ask: What could change? What new knowledge could be brought to the surface if the exhibition's context was shifted?

A further clarification can be found in the definition of 'apparatus' by Giorgio Agamben as 'literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions, or discourses of living beings.' Let's take this definition forward and play with its environment.

So which personality of an exhibition do we imagine? Is it the hands-behind-the-back, object-on-plinth, shrouded-by-hushed-silence version? Or it is the mixed realities of web-based curation which blends the digital and the physical? Or maybe it's just the perfect intermingling of fact and fiction, as our blemishless selfies mingle harmoniously with our projects on a curated Insta account?

These statements, while vaguely compelling, are non-exhaustive and offer only a tiny and maybe cynical reading of the profession. The point being that whenever the word 'exhibition' pops up, so to do images. And those constructions – whether remembered, experienced or imagined – are made of something: matter. The anthropologist Sharon Macdonald, when discussing the politics of museum display, suggests that exhibitions tend to be presented 'glass-cased' – that is, as objects to be gazed upon, admired, and understood only in relation to themselves. Research, however, must seek to move beyond this. This combination of distance and trope is what we must interrogate when thinking about curating our own practice.

So how to unmake the contexts that the term 'curating' has built for itself? And when we are considering interior architecture,

how do we put under the microscope the very material that the microscope is standing on? Searching for new approaches can feel like a bad trip, one where we look through the lens, only to be sucked down into the device, pulled through the table and back up through the lens again. Looping and searching, searching and looping. Mediation is what we need. And to intervene in this process, we should – instead of looking at the immediate environment – take a look at the constellation of things, sentiments, and immaterial structures that surround the practise itself.

To conceptualise this, we can look to the Subway fast food franchise for help, more specifically their Subway Sandwich Artists™. It's within the corporate structure that standards have to be maintained, there is no room for deviation: one foot long can be no shorter than 12 inches; the exact amount of cheese slices must be given to the customer and in the correct pattern; you must work from left to right; you cannot take too long to make the sandwich; always smile; never too much sauce; the customer is always right.

The architectural theorist Keller Easterling highlighted these patterns in her book Organization Space, noticing the different kinds of repeatable spatial formulas that were being replicated all over the world, and whose sole purpose was to make money and be 'apolitical'. She writes:

'[...] but what made them fascinating to me was that the more rational they were, the more they took on the irrational aspirations of global politics and became a pawn in these irrational games. That's how I got interested in thinking about these products, discovering their power, and asking questions about whether we, as architects who make spaces – the medium of this de-facto replicating polity – might be able to manipulate it.'

So instead of looping over and over, we can break the graveyard spiral by taking our eyes away from the lens and forcing our hands into the matter, to manipulate it: corpo-.

In this structure, this process, this context, this hierarchy, there is a lack of trust. The hierarchy does not engender trust, because trust means we cannot be certain of an outcome. We can only hope that we'll reach the place we want to. So Subway relies on petty rules and managerial surveillance to make sure the brand can in no way be diminished. Same sandwiches, same amount of cheese, same smell, same uniform, same decor; yet, different countries, different faces. But what does this image offer us? Well, it provides a structure



Mijke Tonnon

against which to compare curating; and all the better that it appears to be diametrically opposed to the creative process. We can layer this deep-filled corporate structure over curatorial tendencies, and see that while the words differ, the ingredients do match (and by ingredients, I mean structures that deny creativity). When placed over one another, we can notice how the motifs of the white cube overlap with the corporate standards of the yellow and green rectangle. We are coerced by the very word 'curating' to replicate these structures. To make sure the white cube brand can in no way be diminished...

We can trace the similarities between the (plexi)glass-cased structures. These same steps that demand uniformity, are denying the practitioner trust, chance and serendipity.

So if we take the exhibition as context, as an apparatus for critique and reflection, then how do we curate and exhibit interior architecture, or the research associated with it? One precursor to this question can be found in the relationship between the web and how artist production reacted to the new medium. It can give us some clues as to which angle to come from, and how to see these scenarios as an environment of different actors and contexts. A distinction that's made by the researcher and curator Marialaura Ghidini (herself quoting New Media and Digital Culture professor Anne Helmond) can help further hone an approach to curating a practice:

"While curating on the web is, at its core, responding to the characteristics of the web medium, its tools and interfaces, curating online is related to the practice that derives from displaying museum and gallery collections online. [...] In fact, curating on the web requires to reflect on the ecology of the adopted technology; that is, to understand websites not as "static and self-contained objects but, rather, as ecosystems that are inhabited and shaped by third parties through various interactions between the object (the website) and its larger context (the web)""

So, while one merely replicates an experience, the other responds to the characteristics of the medium: -real.

It's this response, combined with the physical act of reaching in, that we need to take with us. To move us away from the corporate-creative structure of the white cube and out into... Into where? Into the hands of others, maybe? But this gesture is less about asking someone to simply hold one's work, and more about trusting them to not only take care of it, but to meaningfully add to its co-creation and co-existence.

The academics Alex Brown and Léa-Catherine Szacka have already made a similar point – that architectural exhibitions, even as they provided 'a key setting for reframing and representing the discipline's response to expanding networks and systems [...] tended to remain – and perhaps still remain – closely connected to the display spaces of art institutions whose white cubes they attempted to challenge [...]'.

So how can a designer or interior architect place their work within a constellation of context, reflection and action so as to meaningfully reimagine new parts of their practice?

One possible way of doing so is by making collaborative workshops the basis of all research. To start the process off as we mean to finish it.

It was while I was the curator-in-residence for the Corpo-real MA that I was allowed the time to interrogate these sets of beliefs. So, together with the students, we started to think these things through. During a series of workshops, we explored nebulous terms such as research, context, and home. How could all of these affect the work of an interior architect?

Poetry as Context is an example of such a workshop. During one afternoon, the students were asked to print out and read each other's thesis abstracts. Once they had done so, they were asked to write poems that summed up their own research topics, using the words, sentences and topics belonging to their colleagues. Having completed the poems, they then had to contextualise the written collages somewhere in the studio: some were placed on seats, while others trailed up the wall towards Wi-Fi routers.

- . visiting an architectural space.
- . experimentation, and research.
- . an analysis of my personal experience.
- . create the best possible picture of what, living within the city.
- . 'natural/alternative' memories in architectural space create forgetfulness in the learner's soul.

The intention was to get the students to start thinking about the crucial role of context and language in the design process, and to become deeply familiar with each other's research topics; allowing them to start making connections between one another in a kind of informal research exchange.

We asked questions such as: How is your own topic influenced when constructed using the words of someone else? Who was that other person? Which new tangents were thought of when thinking about where to contextualise the poem in the studio?

How did the environment and the words interact? How did the form of a poem influence its content?

For me, instances such as these can help us develop more collaborative forms of research. The discursive and shared nature of the workshop meant that we were all talking, laughing, and sharing references while also working intensively on a given subject. The burden of the term 'curating', in the context of the art and design world, dissipated for an afternoon – even though what we were doing, for all intents and purposes, was to curate our research.

If we can conclude that interior architecture is predominantly for people, then we can look to these same people for the context – the structures into which we place our practices. So, instead of thinking about space, about infrastructures, about platforms, we can think about the invisible structures that support of all these things. We can think of the friendship groups, community groups, different age demographics and political affiliations in which to place our work. We can break down the white walls and the algorithms, and replace them with inquisitive, outstretched hands.

There is also a latent deviancy in seemingly solid definitions, and in the images that accompany them. All we need to do is respond to our assumptions by reaching further than the immediate. Take bread for example: an image, a smell, a taste, a memory, a

history. All these make up bread, forming a definition of it. But in October 2020, an Irish court ruled that Subway cannot call legally call its bread 'bread'. It has too much sugar in it. So there is wiggle room within these structures that attempt to dictate.

I can't propose any fixed model to curate one's practice, only a question: Do we want the corpo- in our work to stand for corporate, or corporeal? By answering this question, and by delving into the frameworks that support each different answer, we can get closer to contextualising our practices in constellations of trust – and introducing our work to all the uncertainty and creativity that comes along with these constellations.



“There is a whole new world that absorbs our interest, because ultimately, the Profession of Architecture is work in the service of humanity.”

Charlotte Perriand



Eva Visch



Esmeralda Dunnewind



Annemieke Haaksman



Workshop de Punt van Reide

MICHEL MELENHORST

During the past few decades, research has become increasingly important in architecture. There has been a movement from ‘searching’ to ‘researching’. Research by design and design by research, often used in a back-and-forth manner, have become well-known concepts. The professional practice has also changed quite a bit: architects are doing research! This research can support a design assignment or be experimental, fundamental, problem-solving, advisory, descriptive or artistic in nature. Many are trying to figure out what research within architecture is. Is it different? Is it unique? Research into research has become almost as important as the research itself.

Architecture education stimulates this investigative tendency; many schools are developing strategies for the future of research in education. Introducing scientific methods is an attempt to gain a firmer grip on design, making it less intuitive, easier to describe and classify, even reproducible as a method. Developing and disseminating knowledge gained in research, architecture as a spatial language can answer societal questions. Research, from academic to artistic, has found a place within education. A side effect of this is ‘scientification’ and restriction through obligatory methodologies. The importance of using intuition and direct sensory, subjective experiences and experiments as important drivers to feed a design is easily forgotten.

Let’s not kill spatial curiosity or neglect ‘other kinds of research’. Architecture’s strength lies in the fieldwork, inside space itself. It is not scholarly, lab-type or library research, but active research, or better still, ‘action research’. It is on a 1:1 scale, intentionally personal and possibly subjective, using direct experiences instead of sources sublimated through text or drawing. It is a compelling way of exploring, of being by necessity in direct communication with existing spaces. However, there is no real novelty here; architects have always loved to go out. Diogenes did, and possibly under the influence of some mind-expanding little helpers, Haus-Rucker-Co did, to name two outdoor architect representatives closer and further back in history. Within education, the experiments at the Corpo-real Master programme at ArtEZ explore in the same direction. The principles are not so different from other kinds of research: there is a presumption; you collect evidence to understand the presumption or find proof for it; the results of the investigation and the methodology used are made accessible and transparent to a larger audience; and this gives input for subsequent steps. The great thing about action research is that these three steps – question, collecting, result – combine in one act! How? Let’s look at some historical action research.

The story goes that the once-famous architect Piet Blom liked to take an evening stroll around the building site and critically reflect upon the day’s results of projects of his under construction. If dissatisfied with some beam, column or other parts, he would not hesitate to write an instruction in oil crayon on the offending component for the workers, such as ‘perhaps better not’ (a euphemism for ‘remove!’). For Blom, the architect who coined the term ‘structuralism’, to design was to solve a puzzle, in which all the pieces should fit regardless of style. He crafted, planed and sliced on his own half-finished buildings. Whether new or existing, finished or unfinished, made no difference to him. Blom kept looking, evaluating, changing and using the sensation of being in his space to continue his designs. The information this sensation gave him resulted in ongoing alterations in his plans – this, of course, to the despair of his clients, to say nothing of the contractors. Though this is not a ‘real’ research situation, it still shows an ongoing dialogue with space and buildings, and stresses the importance of ‘deep’ observation: having a fresh mind and taking nothing for granted.

It is quite a mental jump from Blom’s structuralist anarchy to Bernard Tschumi and his search for a theoretical framework linking architectural concepts, use, and actual space. Tschumi wrote about the tension between use and form that becomes visible in a building’s changing appearance and spatial conditions over time.

In the preface of his book Architecture and Disjunction, Tschumi reflects on some of his earlier essays. He concludes that what retroactively connects them is that:

‘While their common starting point is today’s disjunction between use, form, and social values, they argue that this condition, instead of being a pejorative one, is highly “architectural”... architecture being defined as the pleasurable and sometimes violent confrontation between spaces and activities’.

Tschumi wanted to understand architectural change and the effect it might have on society, and vice versa. To do so, he argues, it is necessary to go beyond the obvious and the known, since ‘[e]ducation and “the advice of experts” are means of maintaining the traditional structures in place, and their questioning is a necessary step towards any new approach.’ In an essay titled ‘Architecture and Transgression’, Tschumi borrows the term ‘transgression’ from Georges Bataille to architecturally go beyond the obvious.

As Bataille wrote:

‘Transgression opens the door into what lies beyond the limits usually observed, but it maintains those limits just the same. Transgression is complementary to the profane world, exceeding its limits but not destroying it.’

To transgress, we need tools of transgression, but Tschumi first needs to solve what he sees as a paradox in architecture. There is the experience of space – a real space that one can touch, we can move through it – but this space can never be at the forefront of architectural development. Then there is a concept of space. This space is in our mind, in words and drawings on paper. These are experiments in thought and form, such as the experimental and speculative spaces by Piranesi, Ledoux or Lebbeus Woods. Architecture ‘miss[es] either the reality or the concept’. Tschumi suggests taking a way around this paradox, ‘to refute the silence the paradox seems to imply, even if this alternative proves intolerable’.

He does so using three metaphors or ‘correspondences’.

The first one is with eroticism:

‘Architecture is the ultimate erotic object, because an architectural act, brought to the level of excess, is the only way to reveal both the traces of history and its own immediate experiential truth.’

It might seem a bit clumsy, this comparison with eroticism, but I think he means that we should have the guts to try out architecture, space, buildings – to not be too puritanical – as the only way to bring things further. Gordon Matta-Clark’s experiments from the seventies might come very close, as does the living lab situations of Theaster Gates and, in a very different manner, the work of RAAAF.

The second correspondence is with decay and rot:

‘In the paradox of architecture, the contradiction between architectural concept and sensual experience of space resolves itself at one point of tangency: the rotten point, the very point that taboos and culture have always rejected. This metaphorical rot is where architecture lies. Rot bridges sensory pleasure and reason.’

Tschumi convincingly illustrates his ideas on transgression in one a series of prints, titled Ads for Architecture, showing a photo of Le Corbusier’s Villa Savoye in a ruinous state, accompanied by the text:

‘The most architectural thing about this building is the state of decay in which it is. Architecture only survives where it negates the form that society expects of it. Where it negates itself by transgressing the limits that history has set for it.’

In his third and final correspondence, Tschumi states that the point where a building has collected traces over time, where it shows life and death, is where concept and real space might

join; in his book Architecture and Disjunction, he explains the text used in the Ads for Architecture:

‘Whether through literal or phenomenal transgression, architecture is seen here as the momentary and sacrilegious convergence of real space and ideal space. Limits remain, for transgression does not mean the methodical destruction of any code or rule that concerns space or architecture. On the contrary, it introduces new articulations between inside and outside, between concept and experience. Very simply it means overcoming unacceptable prevalences.’

Thus, time reveals the ultimate disconnection between form and use – the end of the concept – making clear that something new is needed in concept, in building, or in both. I think we should not wait for transgression to just happen, when it can be provoked or experimentally sought for through action research! It is concept development in action, in existing buildings and spaces, experimenting with these ‘to the max’. It is about finding new uses, testing new concepts, challenging form vs. use (including temporary use), occupation with guerrilla actions – such as Tschumi himself once practised – while constantly developing new tools and methods for transgressing the existing state of buildings. Therefore, action research is the perfect way to fuse, to merge concept and reality, thus challenging the rules and nature of architecture and its role in society.

These examples show two extremes of how research in action can function: the open-mind-rambles in Piet Blom-style, the theoretically underpinned discourse in Tschumi’s work. Of course, there are many more inspirations: the exhaustive observations of Georges Perec, or, a bit further back, Louis Aragon’s strolls through Paris, are action research as well. What they all have in common is a limitless curiosity and a great joy in observation – often the start for further explorations, and for developing techniques to provoke architecture beyond the limitations of its boundaries. This research is desperately needed. It might give answers to personal questions of how space works, or help solve societal problems regarding, for example, the limits of re-using existing buildings.

Techniques and tools used in action research – finding the question and researching it, its notation and its dissemination – can merge into one action. Performance and installation art can offer us help here. In works of artists such as Marina Abramović, Rachel Whiteread or Antony Gormley, we can find out how to measure, behave, or question space, and perhaps how to understand it. Not in the least by using our own body as a measuring device. Film and media art helps us work in real time, fixating time and experience, by registering it in live action. We need to transgress the rules and boundaries in exploring architecture, but we also need to do the same in notation and in sharing the results of this transgression. The Japanese filmmaker Toshio Matsumoto heavily experiments and transgresses the boundaries of the medium, for instance in his films Shift and Engram. Matsumoto himself puts it this way:

‘We have to do more to irritate and disturb modes of perception, thinking, or feeling that have become automatized in this way. I did several kinds of experiments from the 1970s to the 1980s that de-automatized the visual field. But when image technology progresses such that you can make any kind of image, people become visually used to that. That’s why there’s not much left today with a fresh impact. In this way, the problem is that the interpretive structure of narrating, giving meaning to, or interpreting the world has become so thoroughly systematized that one cannot conceive of anything else that is largely untouched. We have to de-systematize that.’

Architecture research needs all of the above: the down-to-earth Piet Blom-style, the will to provoke and transgress limits, a (large) pinch of Tschumi and Matsumoto, and the conviction that

architecture requires its very own way of doing research. Teaching and researching architecture in an art school offer the tremendous advantage of having many spatial and time-based disciplines under one roof. Though they are all architecture-related, they are not architecture – which is excellent for developing new insights and revelations within the individual fields transgressing mental, communicative and spatial boundaries. It is of little importance whether this approach is truly scientific; the science will come after the experiment. To paraphrase the Russian writer Maxim Osipov in his story ‘After Eternity: The Notes of a Literary Director’: ‘Architecture is conditional art that presupposes experimentation.’



Workshop de Punt van Reide



Workshop Hamburg City Nord



Tools for food



Bruggenbouwen



A room displaced



24-hours



Dutch Design Week



Diewertje Vogt

POSTSCRIPT

LOOKING FORWARD

On 14 January 2021, we invited specialists from the professional field to reflect together with us upon the current state and the outcomes of our curriculum. As a result of this reflection, and also based on the contributions in this publication by Josh Plough, Ana Rocha, Mark Proosten and Michel Melenhorst, we will now be further developing the two themes research and authorship, and implementing these more comprehensively within our curriculum.

We aim to develop the theme of research into a fully integrated learning line within our curriculum. Also, since authorship – being the owner of one's work – is so valuable in positioning oneself within the professional field, this theme will also be addressed more thoroughly in the curriculum.

ArtEZ Zwolle students design new and meaningful narratives rooted in a humanist tradition. Theory/research and visual work/authorship are connected through imagination – an imagination that interprets phenomena in our society, and provides an incentive for a valuable deepening of our perspectives.

Our goal remains to continuously increase our students' awareness of their position in the world, as a human being and as a designer. During their studies, students develop a professional profile as a designer with a distinctive identity, vision and ambition, while always maintaining a 'beginner's mind'.

Finally, we will continue to cherish the traditional crafts and methodologies that have been an important part of our education programme since its beginning in 1978.

ACKNOWLEDGEMENTS

We started this journey in 2019, unaware of how Covid-19 would drastically disrupt our plans for the following year. Nevertheless, all those involved continued to contribute enthusiastically.

We would therefore like to thank all former tutors who contributed to this IN_print: Henk de Haan, Wim Prinsen, Wim Ros and Hendrik-Jan van der Valk.

We also wish to thank Mark Proosten, Josh Plough, Ana Rocha and Michel Melenhorst for helping us to reflect upon our curricula, for the themes they have proposed, and for their fundamental and substantive contribution to our perspective of the future.

Last but not least, we wish to express our gratitude to Wilhelm Weitkamp, who was our director for twenty years until 2020, and

TEAM DOCENTEN

Kirsten Poortier, docent scriptie
Margreet Brinkman, docent filosofie
Christiaan de Bruijne, docent interieur
Eric de Leeuw, hoofd en docent ruimte
Jesse van Lienen, docent object
Robert van Middendorp, docent object
Holger Mührmann, teamleider Ad en docent ruimte
Irene Mulle, docent interieur
Patty Pontier, docent filosofie
Marie-Leen Ryckaert, docent design historie
Tiemen Voorhorst, docent tekenen
Ingrid van Zanten, docent interieur, head master Corpo-real
Nico Jansen, vaktechnisch instructeur
Nico van Maanen, vaktechnisch instructeur
Jan Minkjan, vaktechnisch instructeur
Machiel Sobering, vaktechnisch instructeur

DOCENTEN

Rob Bollen, Judith Funcke, Martin Groenesteijn, Bram van den Heuvel,
Mark Kuiper, Lotte van Laatum, Suzanna van der Meer, Rob ten Napel,
Kevin Nieuwenhuijs, Barbara Rink, Bram Ruiter, Eva Spierenburg, Gerwin Tiemens

GAST- EN OUDDOCENTEN

Ellen Algera, Jort van Ast, Jopje Bakker, Thomas Balke (Duitsland), Andreas
Baumann (Duitsland), Jeroen Boersma, Dianne Bonnekamp, Alexandra Bonazzi,
Bert Bos, Pieter Jan Boterhoek, Sander Breur, Raoul Bunschoten, Karel Buskes,
Tessa Cats, Dienand Christe, Isabel Cordeiro, Robbie Cornelissen, Jacqueline
Cové, Marie-Anne Defesche, Paul van Dijk, Martijn Frank Dirks, Rene Duursma,
Katja Efting, Judith Erdman, Judith Everaarts, Tine Groen, Johan de Groot, Henk
de Haan, Nelleke Hendriks, Rob Hendriks, Herzberger, Sophie Hilgerink, Rory Hol,
Richard Hutten, Beth Gali (Spanje), Frank Gillick (Duitsland), Thijs Hazeleger, Rixt
Hoekstra, Wendy Jansen, Ienke Kastelei, Aline te Kieft, Krijn de Koning, Dyneke
Kuiken, Brenda van der Laan, Lucien Lafour, Jan Lambeck - vanaf oprichting,
Erno Langeberg, Susanne Langenhof, Helen de Leur, Hans van Lunteren, Winny
Maas, Hans de Man, Alex Manassen, Susanne van der Meer, Hans Meerman,
Ruediger Meissne, Ben Mikx, Bertus Mulder, Jan Nuij, Beatrix den Olden, Ruud
Peters, Wim Prinsen - vanaf oprichting, Renée van Riessen, Ane Rocha (Portugal),
Michèle Roelofsma, (Engeland), Jos Roodbol, Wim Ros - vanaf oprichting, Marco
Savelsberg, Maarten van Severen, Thomas Scherze, Mart van Schijndel, Gerrit
Schilder, Menno Schrap, Dirk van Sliedregt - vanaf oprichting, Annelieke Stimm,
Peter Thule Kristensen (Denemarken), Hendrik Jan van der Valk - vanaf
oprichting, Maarten de Vrie, Ingrid Wiendels, Rikkert Wijk, Onno Zijlstra,
Jan Zwaan

Heeft u bij ons lesgegeven, maar staat u niet op de lijst?
Mail ons en we corrigeren het graag.

