

Learned from...

Weggommen

Het moet ergens rond de millenniumwissel geweest zijn, zittend in de blauwe kamer, toen er op de BBC-televisie een uitzending was over de constructie van de Piramides van Cheops en waarbij getoond werd dat er een lichtschacht vanuit de koningskamer zo gericht was naar de ster Osiris die slechts eens om de 10.000 jaar aan de hemel verscheen. De in het plafond van de blauwe kamer uitgesneden wit volume dat tot dan voor mij een element was waarbij natuurlijk licht inviel vanuit de bovenste kamer van het huis en omgekeerd er een blauw kunstlicht kon worden geschenen in die bovenste (gasten)kamer, kreeg plots een totaal andere betekenis. In 1972 had Pieter De Bruyne zijn studie over de Oudegyptische meubelkunst nog niet aangevat en nu was daar een gegeven dat een directe link gaf met de geschiedenis van het historisch bouwwerk. Tot dan had die lichtinbreng louter als 'barokke' referentie gewerkt, terwijl nu die (konings)blauwe kamer in een andere context werd geplaatst - waarin ik ook 'Tut Ank Amon'-taboeret had geplaatst, een in 1990 ontworpen replica door Pep Bonet. In 1983 toonde ik er aan Pieter De Bruyne de analysetekeningen van de Oudegyptische piramide waarbij het me voor het eerst duidelijk werd dat plan, neergeklapt zijaanzicht, dwarsdoorsnede en diagonaaldoorsnede in één geometrisch systeem vervat zaten, gebaseerd op de koningsel en de verdeling in 7 palmen. Tons Brunés, auteur van het boek *The Secrets of Ancient Geometry and its Use* waarin een poging werd ondernomen om de verhoudingen van die piramides wiskundig te bepalen vond toen dat er een fout van 1,46% zou gevat zijn in de wiskunde en meetkunde om de volume / ruimte proportie te vatten. ¹ Voor mezelf was het onmogelijk dat de Egyptenaren een dergelijke fout zouden hebben ingelast om iets te laten kloppen. Het was die fameuze avond in 1983 dat De Bruyne plots stil zat, naar die tekeningen bleef kijken en zei '*Verder doen! Niet stoppen! Altijd verder doen!*'; een uitspraak die er zowel op sloeg om mij de zin te geven om verder te studeren, en die ook hem waarschijnlijk de impuls gaf om de studie over de Oudegyptische meubelkunst verder uit te diepen, in de hoop van het secreet te vatten, wat hij in 1986 zou zeggen van tot een oplossing te zijn gekomen. Wat er echter toen voor mij uit resulteerde was dat er in de Egyptische bouwwerken een ruimtediagonaal aanwezig was, één maat die alles bepaalde, iets waar wij drie maten zouden voor nodig hebben om een ruimte te bepalen. Het werd me duidelijk dat we steeds minder en minder wisten naarmate de wereld vooruitging.

Deze studie over de piramides liep gelijktijdig met de analyses van de zeven kerken van Francesco Borromini en van de gotiserende barok van de Boheemse bouwmeester Giovanni Santini. En het was wonderbaarlijk dat bij Borromini de relatie tussen plan en langs- en dwarsdoorsnede aan de orde kwam, een ruimtelijke systematiek die verder ging dan de tot dan bepaalde geometrie in het Maniërisme terwijl er in de grondplannen van de gebouwen van Santini een emblematische betekenis verscholen zat. En nog meer: het interieur is tevens ook architectuur. *Nihil addi* schreef Borromini in de koepel van de San Carlino: 'Niets is toegevoegd'. (Later zou ik aan de studenten vragen over hoe zij aan een project werken: '*door toe te voegen of door weg te gommen?*').

Laboratorium

In de blauwe kamer staat en hangt een verlichtingsarmatuur van Arteluce uit de jaren 1960, twee eigen ontwerpen van De Bruyne. Ik herinnerde me nog die showroom van Pieter De Bruyne met al die voor mij fantastische armaturen ontworpen door o.a. Gino Sarfatti, en de 'Italian design' van de *Compasso d'Oro* zoals opgericht door Gio Ponti ter bekroning van de beste (mooiste) Italiaanse designproducten. Als student had ik een abonnement op het tijdschrift *Domus* omdat het me een duidelijke link gaf tussen zowel architectuur, interieur en design (industriële vormgeving). In 1979 was er zelfs een speciaal *Domus* nummer verschenen naar aanleiding van de 50^{ste} verjaardag van het

tijdschrift en waarin de recente architectuurgeschiedenis van Italië aan bod kwam.² En terwijl ik in 1979 even op bezoek was bij Pieter De Bruyne, na een lezing die hij had gegeven in het I.C.C. te Antwerpen en dat de aanleiding was voor de eerste *Italienische Reise* – het was de eerste keer dat ik kort in die blauwe kamer zou vertoeven- en hem informatie vroeg over enkele van zijn Aalsterse winkelontwerpen zoals o.a. Malpertuus, Textilis, Sonland, Elfi en de speelgoedboom bij Penne naar aanleiding van het onderzoek naar de hedendaagse architectuur in Aalst sinds 1920, vroeg hij me of ik enige interesse had om mee op studiereis te gaan met zijn studenten naar Milaan. Wat voor hem in februari 1980 de 75^{ste} keer zou zijn, was voor mij de eerste echte keer. Die ene reis bleef geen alleenstaand feit en werd later gevolgd door studiereizen met de eigen studenten. Het werd me met het jaar steeds meer duidelijk dat die eerste keer in Milaan een danige impact had dat ik niets anders hoefde te doen dan een idem parcours in die stad te maken: Figini Pollini, Asnago Vender, Giovanni Muzio, BBPR, Vittoriano Vigano ... Alles was en is er nog steeds in de stad die ik nu als een laboratorium van architectuur en design beschouw en ook zo als ‘idee’ probeer door te geven. In de Via Dante was er de voorstelling van de Fiat Panda die net de *Compasso d'Oro* had ontvangen, nu is dat de actualiteit van de Salone del Mobile, architectenvideo's in de vitrines van Rinascente, de Alessi-shop, enz. In de gebouwen van de Triennale was er toen ook de voorstelling van enkele meubels van Studio Alchymia, op basis van een *allestimento* door Andrea Branzi. De nogal formalistische benaderingen zonder enige visueel duidelijke referentie deed De Bruyne af met '*Pas op, deze dingen worden nog belangrijk!*' Achteraf zou het duidelijk worden dat er een briefwisseling was tussen Alessandro Mendini en De Bruyne over het participeren in de groep van Alchymia – een tentoonstelling met de vraag over het gebruik van het huis in de toekomst. Het was de periode van het Postmodernisme dat – naar Italiaanse ‘gevoeligheid’ – tevens een weerslag had in het alledaagse van de commerciële Milanese interieurs in o.a. de Corso Torino met halfcirkelvormige spiegels, kolommen in valse marmer, enz. ...

Maar die keer in Milaan was ook net het weekend van het carnaval op de Piazza del Duomo en waar, bij toeval, een meisje van ongeveer 8 jaar uitgedost stond in een satijnen purper jurkje met fel geel diadeem. Pieter De Bruyne had zijn plezier in het fotograferen van die meisje en haar te zeggen '*Che bella!*' (wat ben je mooi). Achteraf zou me deze anekdote bijblijven omdat de aanwezigheid van het dagelijkse leven te midden van een culturele houding en inzichtelijkheid en onderzoek zo van belang zijn: het ene kan niet zonder het andere. Maar ook: in 1986 had De Bruyne nog een ontwerp gemaakt voor de uitbreiding van de kinderschoenwinkel Elfi en waar op de tekeningen allerlei kleuren werden vermeld zoals groen, blauw en ook het purper en geel. Gezien het feit dat niet goed konden worden getraceerd welke kleuren hij voor ogen had, is het ontwerp nooit uitgevoerd geweest. Afstand nemen als eerbetoon.

Alchymia zou later nog aan de orde komen met de tentoonstelling 'Gentiana' in het Gentse Design museum en waarbij de tentoonstellingsmedewerker me uitlegde dat Mendini in het appartement van Gio Ponti woonde. Mendini als hoofdredacteur van *Domus*, ooit opgericht door Ponti; De Bruyne die in de jaren 1955-57 gewerkt had bij Ponti. In 1995 zou ik de woning van Pieter De Bruyne gaan bewonen. Milaan als een blijvend experimenteel *momentum*.

Ont-dekken

De blauwe kamer bezit een eigen uitwerking: in feite is het een inkasting in een bestaande woning waarbij De Bruyne een reeks 'bewegingen' heeft ingebracht. Kasten zijn er grotendeels als wandvolumes weggewerkt zoals de diatheekkast die als een *teatro scientifico* – om het naar Aldo Rossi een naam te geven – geplaatst is. Dia's als studiemateriaal voor lesopdrachten en onderzoek.

Pieter De Bruyne ging voortdurend op reis en merkwaardig genoeg zijn er nauwelijks beelden van hedendaagse architectuur te zien in zijn archief van meer dan 20.000 dia's. Steeds gaat het om kunsthistorische bouwwerken, van de woningen van de Etrusken tot

tempels te Nepal en Indië. Die reizen vormden steeds een aanleiding tot voordrachten voor de studenten of ter voedingsbodem reflectie in het eigen werk. En terwijl sommige meubels een expliciet verhaal en referentieel vertoog tonen, zoals de 'Benares-kast', de beide 'Palenque'-meubels of de 'Hulde aan Gio Ponti', blijven bij andere meubels secreten achterwege.

Tijdens een eigen studiereis in 1995 naar Toscane, na net verhuisd te zijn naar de woning van De Bruyne, wordt in Borgo Sansepolcro me plots iets heel duidelijk bij het zien van het schilderij '*Santa Maria della Misericordia*' (1445-1462), het eerste werk dat besteld wordt aan Piero della Francesca, schilder, mathematicus, meetkundige, uitvinder van monumentale vormen. De madonna, groter dan de andere figuren - een perspectivische fout - spreidt een blauwe mantel open en toont het rode kleed. De tussenruimte tussen mantel en kleed biedt plaats aan een achttal figuren. Simpelheid van geste en/of eenvoud van concept, verhaal en compositie? Opeens wordt de transformatie van dit gebaar omgezet: de 'Ladekast' uit 1975, rood volume in blauwwitte mantel en waarbij deze 'mantel' dient te worden geopend om de kast te ontdekken - ontdekken staat hier nu letterlijk voor *ont-dekken* -. De ladekast is daarenboven sinds 2005 een object van persoonlijke her-innering.

Maar de mantel als 'architectonisch concept' - of als thema in de architectuur zoals Oswald Mathias Ungers het had over 'de pop in de pop' - begreep ik verder als een ultiem perfect systeem zoals bij de verbouwing van een vroegere wasplaats op de terreinen van een *heerlijkheid* te Rekem. Bij de vraag naar de transformatie van het gebouw naar een hoogtechnologische drukkerij was de toepassing van een 'mantel' rondom het gebouw de meest ideale oplossing. In een gesprek met ir. Dirk Jaspaert kwam daar nog een stap bij: de glazen 'mantel zou niet op de grond worden geplaatst, maar opgehangen worden aan het gebouw zelf, zoals een echte mantel. Technologie en beeld in één expressief fragment.

Salve!

Het blauwe glas in de blauwe kamer zorgt ervoor dat het licht zelf eveneens blauw is: blauwe zonnestrallen, blauwe gevelwand aan de overzijde of kleur als massa in een derde dimensie. Alles is blauw en wat wit is wordt als blauw gezien. Een verblijf in de blauwe kamer maakt dat de ogen zich aanpassen aan deze kleur. Bijgevolg, het na enige tijd openen van de ramen maakt dat alles van de buitenwereld als oranje wordt gezien - de complementariteit van het kleurenspectrum -. En net de aansluitende traphal is geschilderd in dat identieke oranje... De traphal als anticiperen van het effect van kleur en tijd, of: Goethe's kleurenleer.

Enkele details maken dat de blauwe kamer specifiek is dan wat ze schijnt te zijn. Het eerste is het meest zichtbare element: de blauwe kast van 1969 staat er diagonaal geplaatst op een verhoging - sokkel - maar het vertelt ook over de sarcofaag in het graf van Toetanchamon, over de schedelobjecten in de blauwe kast. In feite is de blauwe kast aanleiding geweest tot het maken van de blauwe kamer: '*Ik heb hier mijn hoofd ingestoken en na een tijdje wist ik dat ik zo een kamer moest maken voor mezelf!*' verklaarde De Bruyne.

Een ander fragment in de blauwe kamer is het wit plaasteren beeld van een naakte vrouw die steeds naar de centrale zitplaats van het blauwe salon kijkt. Ze lijkt te observeren. Het is geen mooi beeld, gemaakt door een plaatselijke kunstenares en verder zonder enige directe betekenis, ware het niet dat Johan Goethe in zijn Weimar-huis eveneens een blauwe kamer had - de Juno-Zimmer - waarin ook glazen kasten aanwezig zijn met lades vol schedels en met een plaasteren figuur ...

Goethe zou nog een grotere rol spelen bij het bestuderen van het meubel 'Ruimtelijke constructie 3' (1983), ook wel 'Piazza' genaamd. Het toont een verzameling fragmenten als schaalmodellen van *follies*. Op één van de volumes, een blauwe kubus, staat een wit bolvolume geplaatst. In de tuin van het Gartenhaus van Goethe staat een monument, een

bol op een kubus, 'Steen van het goed geluk' (1777), ook wel het 'altaar van Agathe Tyche' genaamd, symbool voor het labiele op het standvastige. Dit monument, een extreem renaissancistisch beeld, lijkt nu na twee eeuwen evenzeer een uitdrukking van 'minimal art' te bevatten (zoals vele andere van zijn meubels die me abstractie te maken hebben). In zekere zin behoort het als verschijning zo tot de wereld van de hedendaagse beeldende kunst als tot het literaire en symbolische. Het heeft niets aan actualiteit ingeboet, integendeel. De integratie ervan in een meubel door De Bruyne is bijgevolg als een 'medium' te beschouwen: een omzetting van inzicht naar vorm, ter reflectie naar een nieuwe betekenis of de instandhouding van waarden.

Luce! Dammi Luce!

Een eigen geometrie ligt aan de oorsprong van de planwerking van de blauwe kamer. De aanwezige witte tafel met glazen bovenvlak presenteert zich als een blauw meubel met een reflectie van het licht vanuit de blauwe ramen. Het door Pieter De Bruyne zelf getekend analyseplan toont aslijnen, diagonaallijnen en welbepaalde geometrische setting van alle 'ingrediënten' die deel uitmaken in de ruimte. Vanuit haar betekenis en aanwezigheid, afwezig vanaf de straat en aanwezig in het private van het huis is ze er de belangrijkste ruimte van, *piano nobile*.

De eigen aanvangsjaren aan Sint-Lucas in de jaren 1970 werden gevoed door broeder ir. Louis Van Mechelen die ons samen met Marc Cole theoretische lessen gaf over de Gulden Snede en geometrie in kunst en architectuur. In 1976 was er ook de tentoonstelling van De Bruyne in de Sint-Pietersabdij te Gent waar het me duidelijk werd dat er een andere manier van ontwerpen was en dat de verschijningsvorm, meerlagigheid en betekenis belangrijker functies zijn dan louter het functionele an sich. Maar meer dan de '*schmuck*' of decoratie die de Barokarchitectuur kenmerkt, was het de structuur en licht als materie dat me boeide. Als laureaat van de Godecharle Prijs voor Architectuur was er de mogelijkheid om twee studiereizen te doen, die naar Tsjecho-Slowakije en naar Rome werden ingevuld. Het gevraagde reisverslag werd gebundeld in twee vierkante doosjes met de contactafdrukken van alle barokkoepels in de twee maal vier weken onderweg: van Praha tot Panenske Brezany, van Plasy tot Zeliv, enz., alles o.a. getraceerd vanuit het boek *Kilian Ignaz Dienzenhofer e il Barocco Boemo* van Christian Norberg-Schulz die af en toe op bezoek kwam bij Pieter De Bruyne en de 'Chantilly-kast' (1975) had bestempeld als het eerste Postmoderne object in de architectuurgeschiedenis.³ Deze foto's van de eerste reeks, hoewel genomen in 1981, zouden slechts later in 1998 via een tentoonstelling in de Galerij S65 aan het publiek getoond worden, getiteld '*Lichtkoepels / Lantern views*'.

De studiereis naar Rome in 1982 baseerde zich op het oeuvre van Francesco Borromini. Samen met het feit dat licht een essentieel element is voor de uitwerking van architecturale concepten en dat het als structuur in barokconcepten gelieerd staat, maakt dat elke studie over de geometrie het resultaat overstijgt naar de eigenschappen van de constante waarden. Licht als structurerend element, als materie zonder materialiteit. Borromini's laatste woorden voor zijn overlijden, '*Luce! Dammi luce!*' (Licht! Geef me licht!), zijn daarom van een intrigerende betekenis omdat ze op een heldere manier de essentie van (zijn) architectuur samenvatten: licht als een ongrijpbaar element, steeds veranderend, maar toch de structuur van een gebouw definiërend en daarom juist een vierde dimensie gevend aan het bouwwerk. Bij het onderzoek in de archieven van De Bruyne werd het via de ontelbare 'lichtbeelden' duidelijk hoezeer ook hij met 'licht' als belangrijkste architectonisch element was begaan. En ondertussen is het begrip '*lichtbeeldenreeks*' duidelijk ook van een andere orde dan '*powerpointfile*'...

Treppenhaus

De blauwe kamer sluit aan op de traphal die van gelijkvloers tot de eerste verdieping een geactualiseerde balustrade kreeg en waar hogerop de oude trapleuning bewaard

bleef om dan als ruimte bovenaan te eindigen in een 'lichtblauwe hemel', een kleur die ook zo door Aldo Rossi werd gebruikt.

In analogie met trapconstructies zoals bijv. de *Treppenhäuser* van Balthasar Neumann, grijpt De Bruyne bij bepaalde trapconstructies zoals deze in de woning van dr. Remans verder dan het geven van een oplossing aan een problematiek: de vorm gaat over in een 'beeld', de kleurtoepassing in 'verbeelding'. Los van elke functionaliteit is de trap tevens referentieel. De grens tussen meubel en architectuur vervaagt hier volledig. Tijdens één van de gesprekken vroeg hij me of ik de Japanse woning kende waarbij een trap doorheen het dak gaat, richting hemel. En terwijl in de klassieke architectuur nauwelijks een trap als aanwezig wordt gesteld (op enkele belangrijke referenties na), is ten tijde van het modernisme de trap soms visueel sterk zichtbaar aan de buitenzijde. Dit dubbelspel, kunsthistorisch beschouwd, was belangrijk voor De Bruyne. En het werd ook belangrijk voor een reeks oefeningen met studenten waarbij de trap als 'systematiek' werd ingezet om vijf 'verblijfruimtes' te verbinden, gebaseerd op beelden zoals o.a. Breughel's 'Toren van Babel' of de spits van Sant'Ivo della Sapienza. Dertig jaar na de vraag naar het Japanse voorbeeld heeft dit nadenken niets ingeboet: de huidige generatie jonge architectuurstudenten gaat op een verbluffende wijze om met de transformatie van beelden naar concepten waarbij de trap naast vorm ook *Gestalt* is geworden, soms duidelijk aanwezig, soms bijna verdwijnend.

Studio en studiolo

In de blauwe kamer staat de blauwe kast uit 1969 dat waarschijnlijk één van de meest essentiële meubelstukken van De Bruyne is: kleur is er aanwezig in drie dimensies, als inhoud van de kast die langs alle zijden bestaat uit blauw glas.

'*L'architettura e un cristallo*' titelde Gio Ponti in 1945. ⁴ Is dit meubel nu enkel meubel of is het (een schaalmodel van) architectuur? De interesse van De Bruyne als interieurarchitect was niet louter beperkt tot de meubelkunst. De ommekeer naar architectuur kwam er zeker via zijn lesopdrachten in de architectuurafdeling halfweg de jaren 1960, resulterend in opdrachten als analyses van kunsthistorische bouwwerken, maar zeker ook in zijn voordrachten over de geschiedenis van architectuur.

Naast de blauwe kamer, intentioneel bedoeld voor het beluisteren van muziek, is de witte ontwerphoek gesitueerd, een kamer van 3 bij 3 meter, langs twee zijden geflankeerd door een bibliotheek: werken met en tussen boeken. Maar die boekenwanden zijn er niet louter voor het plaatsen van boeken: ze maken het ook mogelijk om cultuurgerelateerde objecten te plaatsen, herinneringen, memorabilia. De ontwerp'kamer' is bijgevolg een vertaling van de wereld, zowel een *studio* naar het model van een kamer voor het ontwerpen als een *studiolo* naar het model van Federico Montefeltro in Urbino waarbij architectuur- en landschapfragmenten in houten inlegwerk verwerkt zijn als reisherinneringen.

Waar reisherinneringen bij keizer Hadrianus nog resulteerden in een eigen architectuurmuseum op ware grootte en bij Montefeltro in ambachtelijk uitgewerkte landschapsbeelden, zijn ze bij De Bruyne geabstraheerd in zijn meubelontwerpen. Niet alles dient steeds te worden gezegd, niet alles dient te worden publiek gemaakt. Studie betekent zoeken, onderzoeken. Soms is een woord of een aforisme voldoende om iemand inzicht te geven; soms is dat beeld, of een beeldvergelijk. En studenten een mentale (onderzoeks)ruimte aanbieden betekent ook hen vertrouwen geven: vragen naar dingen die voorbij het reeds gekende gaan. *Words & Things*.

Verwarring

Er is iets merkwaardigs aan die blauwe kamer. Niet zozeer dat ze blauw is, maar dat ze vervreemdt van de wereld. De uitwerking met hoeken onder 45°, planmatig geconcipieerd als een uiting van een tijdsgeslacht, kan een uitleg zijn maar de bevreemding van de kamer speelt zich voornamelijk af bij een persoonlijke aanwezigheid in de ruimte. Architectuur(ervaring) kan niet worden getoond, misschien zelfs niet worden

verklaard, enkel worden beleefd. De blauwe kamer geeft een concentratie van deze reflectie: twee spiegels zorgen voor een totale verwarring van het zien, een gezichtsverbijstering van het perspectief, een wegwerken van de architecturale wanden. Terwijl er vanuit de traphal een soort van *poché*-ruimte wordt gecreëerd (men komt niet direct in de ruimte binnen, er is een fractie nodig tot omschakeling) bestaat ze in de omgekeerde richting op die plaats in een geveinsde werkelijkheid en zet ze ons op een verkeerd spoor. De materie verdwijnt er, de kamer wordt er immaterieel, vervreemdend en verwarrend. En de blauwe kamer in zijn eigen huis is evenzeer verwarrend als deze van dr. Remans waar in de ruimte ernaast nog een Perzisch tapijt aan het plafond werd gespannen om zo beter de tekening te kunnen zijn, wat anders onmogelijk wordt door de plaatsing van meubilair).

De Bruyne werkte in een periode waar een tekening analoog was (het woord kwam zelfs nog nauwelijks ter sprake) en de uitvoering van meubel en architectuur met ambacht te maken had. Slechts één decennium na zijn overlijden zou de wereld gedefinieerd worden via digitalisering en niet-materialiteit. Computerschermen hebben het papier vervangen, glas wordt als massa ervaren.

De Veranneman-reeks van 1981 was een zoveelste keerpunt in het oeuvre van De Bruyne: een poging tot het laten verdwijnen van materie, het gebruik van doorschijnende materialen, het laten 'zweven' van massa. Vandaag is in de architectuurkritiek en -uitleg die andere woordenschat schering en inslag geworden: architectuur zou kunnen zweven en drijven.

Ik denk dat het vandaag niet eenvoudig is om aan te vangen met een studie van architectuur (ontwerpen): er is een overaanbod aan mogelijkheden en de deconstructie heeft ons naar een totale verwarring gebracht. Het gevolg ervan is een individualisering en stardom. Daarom moeten we opnieuw gaan naar het 'essentiële', misschien los van de vorm, en terug gaan 'zien' naar de dingen.

Het oeuvre van De Bruyne blijft in dit opzicht ook verwarrend: voor velen is het formalistisch, voor sommigen complex, voor anderen dan weer te ver gezocht. En waar het atelier voor De Bruyne zelf een mogelijkheid was om de dingen te experimenteren en uit te voeren, lijkt het daar juist ook juist zijn beperking te zijn geweest.

De Milanese architect Giorgio Grassi formuleerde het als volgt: *'Een essentieel stadium in het leren is wanneer de student de oude architectuur (die de traditie van zijn vak is) uiteindelijk niet alleen ziet als een getuigenis van een ver verleden, maar ook als een concrete bijdrage voor zijn eigen werk, als materiaal voor zijn werk.'*⁵ Dit is het ware mentorschap: de overdracht van kennis, van techniek, van materiaal.

1987

De blauwe kamer blijft wezenloos achter zonder haar bewoner. *Il futuro è passato*. (De toekomst is verleden tijd) Slechts sporadisch zal ze nog bezocht en *bewoond* worden. De witte 'Eldo 1005' zetel van Joe Colombo is er uit verdwenen. Bach-muziek zal er nauwelijks nog worden in beluisterd. De dia's zijn gearchiveerd, evenals de boeken. De Bruyne is overleden op een moment dat kan worden beschouwd als een keerpunt in de architectuur: waar geschiedenis eindigt en waar er een nieuwe hedendaagsheid is gestart. Er resten ons fragmenten van gesprekken, lezingen, postkaarten, brieven, schetsen, dia's, tekeningen, meubels, enkele interieurs en een paar gebouwen. Het huis in Aalst is nu een beschermd mo(nu)ment. De blauwe kamer lijkt er een kofferruimte van ingesloten geheimen te zijn geworden. Voor de Egyptenaren was blauw de kleur van de dood en de eeuwigheid. Voor ons is het de kleur van de hemel.

Milaan, design, Egypte, Cantu, ambacht, geometrie: alles behoort plots tot de wereld van de overdracht. Het specifieke van de jaren 1960 met haar economische mogelijkheden en toch het ambachtelijk kunnen en de jaren 1970 als een tijd van ultieme ideologische standpunten, gemeenschappelijkheid en het generieke zijn verworden tot een afgerond geheel. Milaan is meer dan ooit zo nabij en voor velen toch zo veraf. Aldo Rossi ontwierp er in 1972 het 'Gallaratese'-project als een einde aan de stad, maar deze is inmiddels

verder uitgebreid tot ver voorbij het project zelf. Andrea Branzi is los van het formele nu aanwezig doorheen zijn *allestimenti* en *ambiente rurali*. Egypte vertelt ons andere verhalen dan de secreten van de Derde Dynastie. Cantu is nog steeds een centrum voor de productie van het meubel. Ambacht lijkt nu een luxueuze *vintage* bezigheid. Geometrie behoort tot de wereld van computer *layers* en digitaal ontwerpen. Van daaruit is het meer dan nuttig om architectuurstudenten steeds opnieuw te wijzen op geschiedenis als referentie, in plaats van het hedendaagse. Toen Mies van der Rohe in 1959 van de RIBA een Gold Medal in ontvangst mocht nemen, had hij een speech voorbereid met als tweede punt: '*Learned most from old buildings.*'⁶ Of zoals datgene wat Bach van Vivaldi leerde, nl. de kunst om (in muziek) met evidentie te spreken, zo spreekt het oeuvre van De Bruyne over 'het alles' aan de hand van een logica in referentie tot een gehele cultuur.

Christian Kieckens, 2011 06 02

Voetnoten

- 1 Tons Brunés, *The Secrets of Ancient Geometry and its Use*, Kobenhavn, 1967, p. 133.
- 2 *28/78 Architettura, Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*, Editoriale Domus, Milano, 1979
- 3 Christian Norberg-Schulz, *Kilian Ignaz Dienzenhofer e il Barocco Boemo*, Officina Edizione, Roma, 1968
- 4 Gio Ponti, *L'architettura è un cristallo*, Ed*It, 1945
- 5 Giorgio Grassi, 'Een mening over het onderwijs en over de voorwaarden van ons werk', *Oase 28, Snelheid en zwaarte*, Sun Uitgeverij, Nijmegen, 1990, pp. 55
- 6 'Ludwig Mies van der Rohe, Cos'è architettura', *Casabella 800*, Electa Editrice, Milano, 2011, p. 106