

## DE VOET EN DE ZEEMIJL

een architecturale poëtica van de nabijheid en een verte.

Toen Luc Deleu in november 1993 de prijs Blanlin-Evrart in ontvangst mocht nemen, gaf hij nog maar eens uiting aan zijn verbazing over het feit dat zijn kunstenaarsstatus doorgaans ook meteen zijn hoedanigheid van architect verdringt.<sup>1</sup> De prijs was hem namelijk toegekend als beoefenaar van "de discipline beeldhouwkunst." Het juryrapport nuanceerde dit wel door te verwijzen naar een activiteit "die zich situeert in het grensgebied tussen het architecturaal project en het beeldend object." Dit afgeperkt domein zou beheerst zijn door de notie van het 'monumentale' die het publieke karakter van de sculptuur aan de orde stelt en een zogenaamde directe relatie tot stand brengt tussen het beeld en zijn architecturale en stedelijke context.

Behalve de merkwaardige versmalling van de complexe gegevenheid van dit oeuvre tot "de sculptuur", is er op het eerste gezicht niet zoveel mis met de interpretatie die het juryrapport naar voor schuift. Het monumentale lijkt inderdaad een dienstbare leessleutel te zijn om tot een begrip van Deleu's oeuvre te komen. Het legt het kluwen van dit werk open op de kruising van een aantal thematische lijnen die Deleu erkent en benoemt. Bovendien laat het toe om zijn verschijningsvorm te verbinden met de betekenisgrond waar hij zelf naar lijkt te zoeken. Voorbij de courante maar vage pretenties van de architectuur om het gebruik in de vorm te bestendigen en om via de 'figuur' of het 'gebaar' betekenis uit te dragen, tracht hij de wezenstrekken van het bouwwerk concreet in te zetten om zijn verhouding tot de waarnemer te registreren. Hiermee postuleert hij de mogelijkheid om het publieke karakter van architectuur te vestigen in een gedeelde, onbemiddelde perceptie. Die betrachting is te traceren in een groot aantal van zijn installaties en projecten maar ze komt nog het duidelijkst tot uiting in de Lessen in Schaal en Perspectief; met de Barcelonatoren heeft ze een magistrale uitwerking gekregen.<sup>2</sup>

In menig hieraan gerelateerd aspect vertoont Deleu's werk aanwijsbare analogieën met andere kunsten. Maar wat hem naar eigen zeggen tot nadenken stemt, is dat de architectuur dan pas met de cultuurproductie in verband wordt gebracht als die analogieën zeer nadrukkelijk tot uiting komen; wanneer ze met andere woorden te denken geeft dat ze op excursie gaat, dat ze zich buiten haar eigenlijke werkingsveld begeeft. Impliciet staat hier de aanname dat de architectuur zich alleen gewettigd kan bezighouden met behuizing, en dat de kwaliteiten die haar kunnen worden toegedicht hooguit in de categorieën van de doelmatigheid en de elegantie te vinden zijn. Uiteindelijk zou dan een zelfde vooronderstelling evengoed het prijzen van Deleu's beeldhouwwerk als het afwijzen van zijn praktijk op grond van een dubieuze excentriciteit rechtvaardigen.

Luc Deleu heeft zelf stof gegeven voor interpretaties die zijn werk buiten het domein van de discipline plaatsen. Zijn eerste publieke daad, kort na zijn afstuderen, was immers de aankondiging van zijn "afscheid van de architectuur."<sup>3</sup> Hij vertelt nu dat dit afscheid moet begrepen worden als een conceptuele stellingname; dat hij hiermee "de discrepantie tussen de doelstellingen van de modernisten en de uitwerking daarvan" aanklaagde. "De doelstellingen waren vergeten en de resultaten verstarde." Zo begrepen blijkt de aanmerking niet zozeer gericht tegen "de dagelijkse praktijk van de architectuur" -zoals het juryrapport ze verstaat- dan wel tegen een praktijk die ze als kritische discipline diskwalificeert. Afstuderen en een bouwactiviteit aanvragen had eind jaren zestig alles weg van het afzweren van de architectuur als kritisch-intellectuele activiteit. In 1993 merkt hij op dat de situatie niet veranderd is, dat het bouwen wordt verstikt door economische belangen en financiële imperatieven en dat de architectuur er in feite nauwelijks toe komt om in het culturele veld mee te spelen.

Wanneer hij zijn ambities tracht te verduidelijken, brengt hij het grote verhaal van het orbanisme in herinnering. Hij wil deel hebben aan wat hij de 'aardbouwkundige' taak van de discipline noemt: het vergroten van de verblijfskwaliteit van de planeet die onze woonplaats is. En hij meent hiermee aansluiting te vinden met de oorspronkelijke, sociaal-maatschappelijke doelstellingen van het modernisme. De architect-stedenbouwkundige moet voorstellen formuleren, ingenieuze en vernieuwende modellen uitwerken om te breken met de verstarde opvattingen omtrent huisvesting, het gebruik van territorium en ruimte, het inzetten van infrastructuur. Die taak is fundamenteel en kan in haar vervulling niet afhankelijk gemaakt worden van de gebeurlijkheden die verbonden zijn aan de opdracht. De architect-stedenbouwkundige moet vanuit een onafhankelijke positie opereren, en het is in een totale vrijheid ten opzichte van gezag en macht dat de discipline zich kan herbronnen en versterken, dat ze het veld van haar eigenwettelijkheid kan uitbreiden en aan betekenis winnen.

Deleu heeft het vermogen om complexe aangelegenheden terug te brengen tot hun simpelste uitdrukking en die reductie encenseert hij dan bij voorkeur in figuren van de tegenstelling als de antithese of het oxymoron. Zo positioneert hij zijn praktijk in het spanningsveld dat ingesteld wordt door de tegenstrijdige verlangens naar dienstbaarheid en autonomie. De hele architectuurgeschiedenis mag begrepen worden als een opeenvolging van evenwichtsoefeningen op de koord die tussen beide termen gespannen staat, toch toont Deleu weinig interesse in het opsporen van precedentes of in het uitbouwen van een eigen referentiekader om de paradox waartegen hij aanbotst te herleiden. Theoretische bedenkingen brengen hem niet verder dan het aanroepen van het versleten finaliteitstrinoom van “het ware, het goede en het schone.” En als hij het dan heeft over de ‘natuurlijke’ of ‘noodzakelijke’ verwantschap die het architectuurbedrijf met het kunstenaarschap zou onderhouden, meent hij zich te moeten bedienen van een triviaal etymologisch argument, alsof hij het over een teloor gegane kunst of wetenschap zou hebben waar alleen de taal nog een herinnering aan bewaart: “architectuur en stedenbouw zijn vervat in het begrip bouwkunst; men kan in die zin dus ook spreken over een bouwkunstenaar.”

Welbeschouwd zoekt hij nergens aansluiting om zijn praktijk van de architectuur te verantwoorden. Evocaties van de theorie hebben voor hem alleen een retorische betekenis. Zijn opvattingen zijn visceraal en hij stelt zich tevreden met de voorspraak van het kunstenaarschap om zijn gewilde bijzonderheid te legitimeren. Naar eigen zeggen bedrijft hij een “architectuur van het verzet.”<sup>4</sup> Maar het blijkt dat hij weinig illusies heeft omtrent wat dit kan opleveren. Meer dan een strategie is zijn verzet een tactiek die erop gericht is om wat de gelegenheid aanbiedt naar zijn hand te zetten, om zoveel mogelijk vacant gelaten posities te bezetten. Deleu voert het daadwerkelijke bouwen af als een secundaire kwestie. De onverzoende begeertes naar dienstbaarheid en autonomie wijken voor een onmiddellijke voldoening door de actie. Tegenstellingen en paradoxen worden tegelijk herleid en geactualiseerd in een genoeglijke, drieste daadstelling, in een actie die op effect bedacht is.

De containerconstructies, de neergehaalde kranen en masten, de manifesten en de schotschriften, en zelfs de stadsverbouwingsprojecten moeten de beschouwer rechtstreeks aanspreken. Het zijn werken die niet zozeer om duiding vragen dan wel genoeg nemen met het vinden van een publiek. In het essay dat Geert Bekaert in 1991, naar aanleiding van de tentoonstelling in het MuHKA aan Deleu's oeuvre wijdt, merkt hij op dat dit werk pas in de openbaarheid zijn betekenis krijgt. “Deleu opereert niet vanuit studeervertrekken. Hij is altijd onderweg, op zijn eentje, als wat hij 'a self-power man' heeft genoemd.”<sup>5</sup>

Na de MuHKA-tentoonstelling die een overzicht bracht van meer dan twintig jaar ‘verzetsactiviteit’, heeft Deleu een nieuwe wending gegeven aan zijn oeuvre. Hij is nog steeds “op zijn eentje” maar hij verkeert niet langer in afwachting van de gelegenheid om posities in te nemen. Hoewel het werk van de laatste jaren een duidelijke kritische inzet bewaart, heeft Deleu er een meer beschouwend karakter aan gegeven. Hij heeft nu toch de vrijplaats uitgebouwd tot studeervertrek. In het recente werk tekenen de contouren van zijn auteurschap zich scherper af dan ooit tevoren.

De Reis rond de wereld in 80 dagen werd ter gelegenheid van de Blanlin-Evartprijs voor het eerst geëxposeerd in de jubileumzaal van de K.U.Leuven. Dit werk kan moeiteloos in verband gebracht worden met de aandachtspunten van Het Urbanistisch Manifest<sup>6</sup> of het Mobile Medium University (Floating UIA).<sup>7</sup> Deleu bevestigt zijn architecturale karakter door er op te wijzen dat het een schaalstudie is: “Architectuur heeft, zolang we nog niet massaal in de ruimte reizen, twee schalen: enerzijds de menselijke schaal, anderzijds de aardschaal -de voet en de zeemijl.”

Zijn persoonlijke geografie van de planeet vertrekt van algemene bevindingen maar vertelt over de eigen beleving.<sup>8</sup> De Reis rond de wereld in 80 dagen zet trajecten uit om het territorium te verkennen. Het nauwgezette cartografische werk omlijnt de plaats die onze soort bewoont. De aarde is het tuig dat ons gekluisterd houdt. Het is alles wat we hebben. Water overheerst. Aan de antipode van Europa ligt alleen Nieuw-Zeeland. Het werk van de geograaf vereist zoiets als een mentale afscheiding: het onttrekken van het gegeven aan de ervaringswereld om het van buitenaf te bekijken. De globe en de kaart zijn mentale constructies die niet betrokken worden door hun maker; de geheugenplaatsen van een vervreemding. De reismeridianen worden samengehouden door de polen Madrid en Weber. De cirkel kent geen begin en ook geen einde. Madrid-Weber-Madrid: het is telkens weer dezelfde aanvang en dezelfde afloop. Een aankomst is ook een vertrek.

Met de herhaling wordt het kosmische getij nagepraat en het proces van de domesticatie nagespeeld. Herhaling en gewinning herstemmen de verbinding met de wereld -de nabijheid wordt omhelsd, de verte verwijdt. De roodwitte meridianen laten de planisferen van Mercator en Van der Grinten opzwellen aan de

reispolen. De bol komt in het vlak tevoorschijn, en in het werk de maker: wiskundige calculatie en minutieuze transcriptie -zijn afstandelijkheid en zijn nabijheid.

De reis is een vertelsel over de discontinue beleving, het verhaal van een verbreking en een herstel van de deelname aan de wereld die zich alleen in het 'werk' kon voltrekken, het verslag van een intieme exploratie van de verte die in de afzondering moest gebeuren.

De Reis rond de wereld in 80 dagen en De Onaangepaste Stad zijn de verzameltitels van de grote werken die het oeuvre van de laatste jaren domineren. Als om het thema van de herhaling te onderstrepen, wordt door elk werkstuk van de reis het hele verhaal uitgedragen. De Onaangepaste Stad wordt daarentegen slechts in fragmenten getoond. Het zijn de puzzelstukken van een groot werkstuk dat niet meteen zijn omvang of zijn betekenis prijsgeeft. Het project dat nog steeds in volle ontwikkeling is, houdt de aandacht op een bijzonder vraagstuk van de stedenbouw. Deleu stelt het voor als een theoretische studie die het articuleren van een stedelijk uitrustingsprogramma voor de westerse samenleving als doelstelling heeft. De studie werd aangezet in 1995, in de nasleep van Wien Usiebenpole waar het ontbreken van dergelijke gegevens beklemtoond werd door het functioneel arrangement van een lineaire stad voor 120.000 inwoners op de partituur van "An der schönen, blauen Donau" van Johan Strauss te regelen. Deleu beschouwt het collectieve uitrustingsprogramma van de stad als de belangrijkste parameter van het wooncomfort en onderstreept zijn organisatorisch potentieel. Hij stelt dat het op zijn minst evenveel professionele belangstelling verdient als de architectuur van representatieve gebouwen -dat het in feite voorbestemd is om het patrimonium van onze tijd voort te brengen. En hij herhaalt de bemerking dat de aandacht voor het individuele bouwen en wonen misplaatst is ten overstaan van de onverschilligheid waarmee we de vraagstukken van de gemeenschapsvestiging bejegenen. Het inzetten van een collectieve ordening om de zelfstandigheid en de ontplooiing van het individu te verzekeren is volgens Deleu de kerntaak van de architectuur en de stedenbouw. In 1990 illustreerde hij dit standpunt door de schets waarmee Le Corbusier de diversiteit van het wonen in de structuren van het Plan Obus voorstelt in hoofding van zijn Forumbijdrage Aarde, Passagiers en Gebouwen te plaatsen.<sup>9</sup> De stelling is de kiem die destijds Het Urbanistisch Manifest voortbracht. Nu vormt ze het substraat waarop De Onaangepaste Stad gekweekt wordt. De Onaangepaste Stad is een discursief project waarvan de geleidelijke uitbouw gekoppeld is aan opeenvolgende verdubbelingen van het betrokken bewonersaantal.<sup>10</sup>

De ambities van het project mogen concreet geformuleerd zijn, toch neemt het duidelijk afstand van de werkelijkheid. In feite ontwikkelt het geen instrumenten om reële stedelijke situaties te analyseren of om die uit te werken. Het is een simulatie die de realiteit behandelt als statistische grondstof, een spel dat de feitelijke herleidt tot een telraam.

De Onaangepaste Stad kan daarom bezwaarlijk beschouwd worden als het project van een stad. Veeleer is ze het ontwerp van een beeld van de stad. Eerst was dat beeld eenvoudigweg vooropgesteld als een herinnering aan de zinnebeelden van het modernisme: een emblematische lineaire stad waarvan de huisvesting helemaal was opgenomen in gemuteerde Unités d'Habitation. Het eigenlijke ontwerpwerk richtte zich volledig op de regie van de figuren en de patronen die uit de studie van het uitrustingsprogramma tevoorschijn kwamen. Met die choreografie van de functionele aandrag toonde De Onaangepaste Stad zich als het tegendeel van de uiteengelegde, gezoneerde stad. In die zin kon ze begrepen worden als een antithese van de Functionele Stad zoals ze naar vore treedt in de doctrine van La Charte d'Athènes; een kritiek van het modernisme geformuleerd in de taal van het modernisme.<sup>11</sup> Maar wat ze voor deze tijd heeft te betekenen, kon tot dusver niet anders dan in algemene termen worden verwoord.

Sinds de aanvang van de fase Vipcity is er een merkwaardige verschuiving in het project opgetreden. De laatste ontwikkeling van De Onaangepaste Stad integreert de eerdere versie en verdubbelt een bevolking die met Octopus het aantal van 38.000 bereikte. De bijkomende huisvesting is niet langer gecorreleerd met een infrastructuur die nochtans drager blijft van de urbane uitrusting en de publieke ruimte. De lineaire structuur wordt bebakend door gekoppelde kantoorgebouwen die de plaats van de monorailstations markeren en een variatie brengen op de fenomenale configuratie van de Barcelonatoren. Hun monumentaal alignement ritmeert het parcours dat de stedelijke uitrusting over een isotrope woonomgeving aflegt. De lijn breekt zich een baan door een omineuze verkaveling.

Nu De Onaangepaste Stad het masker van de stedelijke schijneenheid heeft afgeworpen, kan ze haar weerspannige actualiteit laten zien. De ontwerpwerk is thans gewijd aan de verstrengeling van het openbaar vervoer met de collectieve toerusting en de publieke ruimte. Een meerdeksse promenade wervelt langs het snoer en rebelleert tegen de statige cadans die door de torens wordt aangegeven. Zoals Plan Obus

het amfitheater van de Kashba ontziet, laat Vipcity het verkavelingstapijt ongemoeid.<sup>12</sup> Maar voorbij de aanvaarding van het recalcitrante, behoudzuchtige wonen brengt een parallel met Plan Obus de wezenstrekken van dit werk aan het licht.

Met zijn ontwerp voor Algiers heeft Le Corbusier de afwezigheid van een opdrachtgever aangegrepen om een allegorie van het feest en de ontgoocheling van de moderniteit te verbeelden.<sup>13</sup> Hoewel hij ze beschrijft als chef d'oeuvre urbanistique, kon hij de Kashba niet als model gebruiken. Ze is de metafoor van een archaïsche tijd die geen crises kent,<sup>14</sup> het tegendeel van de syncopische tijd- en ruimtebeleving waar Le Corbusiers kronkelende linten voor staan. De Kashba wordt geïsoleerd en bedreigd door de dans waarmee de Arabes hun vitaliteit celebreren. Tegenover de dramatische bestorming van de Algerse heuvelflanken staat Vipcity voor het spanningsloze verbond van een wederzijds aanvaarde onvolmaaktheid. Ook de lijnbaan en de verkaveling zijn elkaars tegendeel maar ze kunnen niet zonder elkaar. De choreografie van Vipcity wordt voor de onverschillige menigte van de kavels opgevoerd. Vandaag zijn de resten van de stad alleen nog faciliteit en spektakel. Het gevlinder van de torens wordt door hun gezamenlijke, statige mars gedisciplineerd. De zwierende lijnbaan is het dansende geraamte van de stad en De Onaangepaste Stad de zinnebeeldige voorstelling van de strijd die ze ooit tegen haar dissipatie leverde.

Tafari verbindt het Plan Obus en “de luisterende ruimten” van het Capitool van Chandigarh aan de poësis van de ‘onvervulde verlangens’ die in Le Corbusiers chambre à ciel ouvert<sup>15</sup> opgeroepen wordt, maar “onverbidelijk gescheiden (blijft) van het theoretische landschap waaraan (hij) zijn eigen sociale boodschappen toevertrouwt.”<sup>16</sup> In de kamer die zich omringt met leegte en waar “alleen fragmenten van de skyline van de stad verschijnen,” herkent hij “de laatste vrijplaats waar ‘le silence’ en ‘le grand large’ heersen,” een plaats van “geprogrammeerde afzondering”, van “de verbreking van elke gebruikelijke verbinding.”

In Plan Obus is het besef doorgedrongen dat het bewerkstelligen van de eenheid die het modernisme beloofde, eigenlijk buiten bereik is. De ontgoocheling die in het oxymoron van Vipcity gemodelleerd is, bekrachtigt de bres die de antithese van het ‘volmaakte rusten’ en de ‘frenetieke viering’ in Algiers slaat. De poëtica van de afzondering en “le grand large” thematiseert het gegeven van een architectuur die in zichzelf op zoek gaat naar diepte, die zich in een wereld geplaatst weet waaruit ze zin moet putten maar die ze uiteindelijk nooit bij machte is te verenigen of zelfs maar duurzaam met betekenis te bevuchten. Ze belijdt een geloof in het ‘werk’ als een zeldzaam oord voor wederkerige zingeving.

Morandi beleefde de wereld in zijn werkkamer. Hij had er potten, dozen, bekertjes en flessen met een laagje witte verf bedekt. Zijn stillevenen willen landschappen van de opgeschorte handeling zijn; de uitzichten die door de vensters ingelijst worden, alleen verstilde schildering. Ik denk dat het hem ging om die omkering. Het wordt geheim gehouden, maar de doelmatigheid en de elegantie zijn de alibi's van de architectuur. Het gaat weldegelijk om de dunne verflaag waarmee we het gerei beschilderen; om de nabijheid die erdoor verwijderd wordt en de verte die ermee wordt aangehaald.

Guy Châtel, oktober 2002.

---

<sup>1</sup> Niet nader gespecificeerde citaten en parafrazen komen allen uit Deleu's dankrede gepubliceerd in A+, nr. 128 – 3/1994, pp. 55-57 of uit het niet eerder gepubliceerde juryrapport dat hij in zijn archief bewaart.

<sup>2</sup> Voor de Barcelonatorenens cf. G. Châtel, Luc Deleu, in Horta and After, 25 Masters of Modern Architecture in Belgium, red. Mil De Kooning, Gent 1999, pp. 276-287, en idem., Les Tours de Barcelone, in La Ville Inadaptée/ Luc Deleu, red. Hans Theys, Toulouse 2001, p. 40.

<sup>3</sup> Luc Deleu neemt afscheid van de architectuur in het vacuüm voor nieuwe dimensies, tentoonstelling, Antwerpen 1970.

<sup>4</sup> Interview met Wouter Davidts, Antwerpen 1 mei 1998, in De Ferraris & Conscience, STILLS, Brussel/Gent 1999.

<sup>5</sup> Geert Bekaert, Luc Deleu, a self-power man, in Archis nr. 4, 1991, pp. 22-36.

<sup>6</sup> Het Urbanistisch Manifest werd gepubliceerd door het ICC, Antwerpen in 1980, ter gelegenheid van Deleu's tentoonstelling De vrije ruimte; in facsimile opgenomen in Luc Deleu Postfuturismus?, Antwerpen 1987, pp.40-50.

<sup>7</sup> Het ontwerpvoorstel om de Antwerpse Universiteit te vestigen op 3 vliegdekschepen, 1972-1989.

---

<sup>8</sup> Cf. G. Châtel en correspondenten Dries Vande Velde en Andrew & Ruth Stewart-Leach, In speculum orbis terrae, in DW en B 2002-3

<sup>9</sup> Cf. Luc Deleu, Aarde, passagiers en gebouwen, Forum - 34/1, maart 1990, pp. 5-14; het nummer met titel Drijvende vliegvelden en andere infrastructuur werd volledig gewijd aan het werk van TOP office & Deleu.

<sup>10</sup> Over Wien Usiebenpole, cf. La Ville Inadaptée/ Luc Deleu, red. Hans Theys, Toulouse 2001, 112 p. en Janny Rodermond, CIAM verbeteren, stedelijke projecten van Luc Deleu, in De Architect 1995-3, pp. 42-53; over De Onaangepaste Stad, cf. eveneens La Ville Inadaptée/ Luc Deleu en L. Deleu, Urbi et Orbi (D.O.S. XXI), Gent 2002, 152 p.

Na de vingeroefening van Bingbong (1996 –6.800 inw.) werd het ruimtelijk model van De Onaangepaste Stad als volgt uitgewerkt: Brikabrak (1998 – 9.500 inw.), Dinkytown (1998-99 –9.500 inw.), Octopus (1999 –38.000 inw.), Vipcity (sinds 1999 –76.000 inw.); de aangekondigde verdere ontwikkeling zou Notforyou (152.000 inw.) heten.

<sup>11</sup> Voor deze interpretatie en mogelijke betekenissen van de titel, cf. G. Châtel, Le projet d'une ville inadaptée, in red. H. Theys op. cit., pp.43-56.

<sup>12</sup> Le Corbusier, Plan Obus voor Algiers, 1931-1939.

<sup>13</sup> Ik volg hier de interpretatie van Manfredo Tafuri, Machine et Mémoire in The Le Corbusier Archive, Vol X, red. H. Allen Brooks, New York/ Paris 1983-84, Ned.vert. van Kees van der Ploeg, gepubliceerd in Wonen/TABK, nr. 5-85, pp. 10-25.

<sup>14</sup> M. Tafuri, op. cit., p. 20.

<sup>15</sup> Le Corbusier, dakappartement voor Charles de Beistégui, op de Champs-Élysées, Parijs, 1930-31.

<sup>16</sup> Voor dit en alle volgende citaten cf. M. Tafuri, op. cit., p. 18.