

De metamorfose van Bankside Power Station tot *Tate Modern* in Londen

De subversiviteit van het verleden

Tamara Rogić

In dit artikel¹ worden de formele manieren geanalyseerd waarop architecten de verbouwing hebben benaderd van een leegstaand, niet beschermd en desondanks historisch belangrijk industriegebouw. Bijna een eeuw na dato is de 'radicale breuk met het verleden van de modernisten' onder zowel oudere als jongere architecten nog steeds een levende mythe, ondanks de vele overtuigende argumenten die tegen een degelijke historische interpretatie van de modernisten in stelling werden gebracht. Het antwoord op deze mythe was de 'erfgoedcultus' van de monumentenbeschermers die na de Tweede Wereldoorlog ontstond, en die uitmondde in de huidige musealisering, niet alleen van individuele gebouwen, maar ook van complete historische stadscentra. Gedurende de laatste vijftig jaar hebben de aanhangers van de mythe en die van de cultus twee kampen gevormd, die tegengestelde belangen lijken te huldigen in hun benadering van de gebouwde omgeving. Het feit dat het ontwerp voor de verbouwing van het *Bankside Power Station* tot de *Tate Gallery* voor moderne kunst positieve kritieken heeft gekregen van beide zijden, zowel van toonaangevende architectuurcritici als van monumentenbeschermers, roept echter de vraag op of de strijdbijl misschien begraven is. De instructie voor de ontwerprijstvraag voor de verbouwing van de elektriciteitscentrale vermeldt dat het gebouw geen beschermd status geniet, een open uitnodiging aan architecten om flink in het gebouw in te grijpen. De voorstellen van zes architecten haalden de shortlist voor de tweede ronde. Een analyse van deze voorstellen (zie hieronder) leverde een verrassend resultaat op: de oude vorm van het gebouw bleek bepalend, in de zin dat die de vorm van het nieuwe direct beïnvloedde, hoe de conceptuele retoriek van de afzonderlijke architecten ook luidde. Daarmee wordt een vraag opgeroepen die nader onderzoek behoeft: hebben de aanhangers van de erfgoedcultus gewonnen of was het altijd al eerder een strijd in woorden dan in daden geweest, zoals gebruikelijk bij mythes?

Bankside – het meesterwerk van G.G. Scott zonder monumentenstatus

Bankside Power Station is het meesterwerk van G.G. Scott onder de industriële gebouwen en constructies van zijn gehele architectonische oeuvre.² Niettemin zijn zowel *Battersea Power Station* als *Waterloo Bridge* bekendere werken van deze architect – hoewel Scott aan het ontwerp van *Battersea*, dat oorspronkelijk was gemaakt door de firma *Halliday & Agate*³, eigenlijk alleen de finishing touch heeft gegeven door de buitenkant opnieuw vorm te geven. Stamp stelt: 'Bankside is onze zwanezang [...] Sir Giles Gilbert Scott heeft hiermee het laatste woord gesproken over het ontwerpen van krachtcentrales en [...] hij is er in geslaagd de volumes te ordenen en tegelijkertijd zijn stijl opnieuw te definiëren, en zo kon hij een stuk architectuur creëren dat een oorspronkelijke en zuiver monumentale expressie was van de kracht van industrie en elektriciteit – en dat tegelijkertijd urbaan en elegant was. *Battersea* was een compromis, *Rye House* is nooit afgemaakt, maar *Bankside* is een volmaakt meesterwerk.'⁴

In 1980 was *Bankside* de eerste centrale die ophield met het opwekken van elektriciteit, gevolgd door *Battersea* in 1983.⁵ *Battersea* werd in 1980 wettelijk beschermd als een 'Grade II' rijksmonument, wat in het Verenigd Koninkrijk inhoudt dat het gebouw niet kan worden gesloopt en voor iedere verandering een vergunning nodig is van de betreffende bouwdienst. In hetzelfde jaar schreef de actiegroep *SAVE Britain's Heritage* een rapport over de mogelijkheden om *Bankside* te herontwikkelen en nadat Stamp een architectonische beoordeling van het gebouw had geschreven, berichtte *The Twentieth Century Society* over het grote belang van *Bankside* voor de architectuur.⁶ Hoewel uit het beschikbare archiefmateriaal niet blijkt (en het voor dit artikel ook niet relevant is) door wie en op welk tijdstip er voor de plaatsing

¹ Dit artikel is een samenvatting van een case study uit *Architectural Interventions into Historical Industrial Buildings: An Investigation into Architectural Ethics*, het proefschrift in wording van de auteur. De historische en theoretische vragen die in de inleiding van dit artikel worden gesteld, worden in het proefschrift nader uitgewerkt, terwijl ze hier als referentiekader voor het artikel fungeren.

² G. Stamp, 'Giles Gilbert Scott and Bankside Power Station', in: R. Moore en R. Ryan (ed.), *Building Tate Modern*, Londen (Tate Gallery Publishing) 2000, pp. 176-190; The Tate Archive, archiefnr. TG 12/7/2/2, 'Introduction and Architectural Notes by G. Stamp' en 'K. Powell, 'The Twentieth Century Society Report on the Architectural Value of the Bankside'

³ Stamp (noot 2) p.180.

⁴ TG 12/7/2/2, 'Introduction and Architectural Notes by G. Stamp.'

⁵ R. Moore en R. Ryan (noot 2), p.191; http://en.wikipedia.org/wiki/Battersea_Power_Station

⁶ Zie ook, respectievelijk: TG 12/1/1/7, 'Save Britain's Heritage report'; TG 12/7/2/2, 'The Twentieth Century Society Report'.

van Bankside op de monumentenlijst werd geïjverd, is het wel zeker dat het *Department of National Heritage* in februari 1993 verklaarde dat 'de elektriciteitscentrale, ondanks protesten van *English Heritage*, geen plaatsing op de monumentenlijst verdient'⁷. Hetzelfde departement vaardigde bovendien het besluit uit dat het gebouw tot 1998 niet kon worden opgenomen op de monumentenlijst.⁸ Dus Battersea, 'een architectonisch compromis', is een monument, en Bankside, 'een meesterwerk van architectuur', is dat niet. En toch begon het niet-beschermde Bankside in 2000 een succesvol tweede leven doordat het werd verbouwd tot het *Tate Modern*, terwijl de herontwikkeling van het beschermde Battersea al dertig jaar lang een slepend proces is, waarbij het gekonkel heeft geleid tot het verval van dit beschermde monument.⁹

De architectonische visie van de Tate Gallery op de Bankside-centrale¹⁰

De Tate Gallery kocht Bankside aan in 1993. Hoewel de generatoren van de centrale ten tijde van de koop al dertien jaar buiten gebruik waren, verkeerde het gebouw als geheel in goede staat, aangezien het schakelstation nog steeds in gebruik was (het werd in 2005 afgesloten); daarom was het hele gebouw in onderhoud gebleven. In de zomer van 1994 schreef de Tate Gallery een ontwerpwedstrijd uit voor de herontwikkeling van Bankside. De winnaar werd in februari 1995 bekend gemaakt. De werkzaamheden aan het gebouw begonnen in 1997. Het Tate Modern werd in 2000 geopend als één van Londens milleniumprojecten, naast de Dome (de grootste tent ter wereld), de Millennium Bridge en het London Eye (het reuzenrad aan de Thames).

De keuze van de Tate Gallery om een museum voor moderne kunst niet in een nieuw gebouw maar in een verbouwd industriegebouw onder te brengen, kwam voort uit een uitgebreid onderzoek onder kunstenaars naar de vraag in welk soort ruimtes zij zouden willen werken en hun werk exposeren. De beschreven ruimtes moesten beschikken over natuurlijk licht, en waren bij voorkeur verbouwde ruimtes met een 'minimum aan architectonische ingrepen'. De Tate presenteerde de voorkeur van de geraadpleegde kunstenaars voor een aangepast bestaand gebouw boven nieuwbouw als een verlangen naar 'een nieuw stedelijk model' voor een museum voor moderne kunst, dat een alternatief zou kunnen zijn voor bestaande stedelijke modellen als het MOMA in New York en het Centre Georges Pompidou in Parijs. In de communiqués van de Tate Gallery

werden twee belangrijke redenen aangevoerd voor de keuze om een oud, leegstaand industriegebouw te gebruiken om de afdeling moderne kunst in onder te brengen. Ten eerste zou de afdeling bijdragen aan het herstel van Southwark, een deel van Londen waar zelfs taxichauffeurs in 1980 weigerden heen te rijden.¹¹ Ten tweede was het project ook een plan tot regeneratie van het architectonische erfgoed.

Concepten van de ontwerpdocracht werden voor advies naar verschillende externe partijen gezonden, onder wie Richard Burdett, de directeur van de *Architectural Foundation* in Londen, die ook voorzitter was van de adviescommissie van de prijsvraag. Hij stelde onder meer voor dat er meer toelichting over het architectonische potentieel van het gebouw in de opdracht moest worden opgenomen. Hij schreef: 'Laat de architectonische mogelijkheden van het gebouw zien, *vloeren en muren kunnen eruit worden gesloopt*'. (cursief van mij, TR)¹² *English Heritage*, de andere partij die werd geraadpleegd, was daarentegen heel verbaasd dat het gebouw niet op de monumentenlijst stond, ondanks hun voorstel om het de Grade II*-status (een speciale categorie van belangrijke Grade II-monumenten) te verlenen¹³. Ze wilden dat hun visie op het erkende architectonische en historische belang van het gebouw in de ontwerpdocracht werd opgenomen. Bovendien verzette *English Heritage* zich tegen 'de openlijke uitnodiging om ramen te verwijderen. Sommige wijzigingen zullen zeker nodig zijn, maar waarom kan dat niet aan de deelnemers worden overgelaten?'¹⁴

In de officiële versie van de ontwerpdocracht zijn de bovenstaande suggesties als volgt vertaald: 'Om het [Bankside] een publieke en stedelijke betekenis te geven zal het noodzakelijk zijn het te openen, door grootschalige interventies en door de constructie heen [...] Dat vergt een doortastende benadering, die dient te worden getemperd door respect voor de symmetrie en de kracht van de indrukwekkende baksteen- en raampartijen van Giles Scott.' Aangezien de Tate Gallery Bankside ziet als 'een sober, streng gebouw, ontworpen door de befaamde architect Sir Giles Gilbert Scott', stellen ze voor dat het 'op de volgende plaatsen mag worden gewijzigd [...] het slopen van de bestaande ramen en verticale raamstijlen op het westen, noorden en oosten [is toegevoegd]'. Tot slot moedigen zij de architecten aan om te werken 'vanuit een heldere visie, met een gedurfde strategie en met de moed om iets toe te voegen aan het indrukwekkende *statement* van Scott'.

7

R. Moore en R. Ryan (noot 2), p.191. Eigenlijk stelde *English Heritage* voor het op te nemen in de Grade II* monumentenlijst 'waardoor het zou gaan behoren tot de 6% van de gebouwen van speciaal architectonisch en historisch belang', zie ook TG 12/4/2/3, 'English Heritage's letter of complaint to the Tate'.

8

TG 12/4/2/6, 'Tate Gallery of Modern Art: Background Information.'

9

Zie <http://www.thepowerstation.co.uk/sales%5Fand%5Fleasing/> en http://en.wikipedia.org/wiki/Battersea_Power_Station voor een gedetailleerd overzicht van het *Battersea conversion process*.

10

Tenzij anders aangegeven, zijn alle gegevens en citaten in dit hoofdstuk afkomstig uit TG 12/4/2/6, 'Competition Brief', pp. 2,9,15 en 30.

11

TG 12/1/1/7, 'SAVE's report.'

12

TG 12/4/2/3.

13

TG 12/4/2/3, 'Letter from English Heritage to Stuart Lipton.'

14

Zie noot 13.

Het voordeel van de verborgen paradox

Uit de bovenstaande citaten zou men kunnen concluderen dat de Tate aan de deelnemende architecten een duidelijke boodschap overbracht over hun verhouding tot het verleden. Hun positie zou als volgt kunnen worden samengevat: wij geven u een niet-beschermd, oud industriegebouw dat nog in goede fysieke conditie verkeert, en wij willen dat u het open en toegankelijk maakt voor openbaar gebruik door het te ontdoen van zijn strenge karakter. Om dat te bereiken kunt u met het bestaande gebouw doen en laten wat u wilt. Het was echter precies de tegengestelde keuze die de Tate ertoe had aangezet een bestaand in plaats van een nieuw gebouw te nemen: de voorkeur van kunstenaars voor verbouwde ruimtes met *mini-male* architectonische ingrepen.

De ontwerpopdracht bevatte beide boodschappen. Het was duidelijk dat de architecten moesten besluiten welke van de twee ze wilden opvolgen. En het is ook duidelijk dat de deelnemers met dergelijke diametraal tegengestelde gegevens geen helder beeld kregen van de wijze waarop de Tate wilde dat ze met het gebouw omgingen en dat de Tate daardoor veel manoeuvreerruimte hield in haar keuze van het winnende ontwerp. Of eigenlijk zou je moeten zeggen 'het winnende bureau' in plaats van 'het winnende ontwerp', aangezien de ontwerpopdracht ondubbelzinnig vermeldde dat de winnaar niet gekozen zou worden op basis van het beste ontwerp, maar veeleer op basis van het best presterende bureau.¹⁵

Om op basis van dit laatste criterium in aanmerking te komen, moesten alle deelnemers al in de eerste fase van de prijsvraag een portfolio inzenden met ontwerpen die relevant waren voor het thema van de opdracht. De leden van de jury bezichtigden het merendeel van de relevante projecten van deze zes bureaus en bezochten ook de bureaus zelf vóór ze de uiteindelijke beslissing namen wie de winnaar zou worden. Na de bezoeken aan de kantoren van OMA werd het bureau beoordeeld als 'omringd door chaos en uitputting'.¹⁶ Uit de notulen van de juryvergaderingen over de zes finalisten blijkt dat bouwkundige overwegingen, zoals de circulatie van de verschillende gebruikers en de relaties met het gebied eromheen, in de beslissing over het winnende ontwerp een even belangrijke rol speelden als de werkwijze en organisatie van het bureau.¹⁷

De relatie tot het oude gebouw komt in de notulen echter niet naar voren als een belangrijk beoordelingscriterium voor de jury. En toch legt Sir Simon Hornby, voorzitter van de beoordelingscommissie, uit in de troostbrief die hij aan Kool-

haas schreef in antwoord op diens eerdere klacht over de juryuitslagen,¹⁸ dat de jury uiteindelijk het ontwerp van Herzog & de Meuron had gekozen 'omdat het meer rekening hield met het oude gebouw en er minder aan veranderde [dan het ontwerp van OMA].'¹⁹ In de belangrijkste publicatie van de Tate over de gedaanteverwisseling van Bankside, schreef Ryan: 'Waarom heeft het Zwitserse team gewonnen? Paradoxaal genoeg omdat zij de minst drastische veranderingen aan Bankside voorstelden. [...] De inwoners van Londen zullen de elektriciteitscentrale van Giles Scott nog steeds kunnen herkennen.'²⁰ Dat betekent dat het oude gebouw voor het publiek een belangrijke rol speelde, terwijl er achter de gesloten deuren van de jury andere motieven de doorslag gaven.

Doordat het Bankside-gebouw niet op de monumentenlijst stond, waren ongebreidelde wijzigingen toegestaan tijdens het verbouwingsproces, zelfs sloop was in het uiterste geval mogelijk. De Tate liet het aan de architecten over op welke wijze ze het gebouw wilden benaderen, dat wil zeggen welke delen van het gebouw ze wilden behouden en welke ze wilden wijzigen. Het lijkt echter op dat de Tate wel degelijk een standpunt tegenover het oude gebouw innam: de enige architectonische overweging die er voor de Tate werkelijk toe deed, was dat het *uiterlijk* van het oude gebouw voldoende overtuigend ongewijzigd bleef.

In twee cruciale fases van de verbouwing speelde de Tate een dubbelspel. Vertegenwoordigers van de Tate kochten een leeg gebouw terwijl ze zich bewust waren van zijn architectonische betekenis, en tegelijkertijd wisten ze het geruime tijd van de monumentenlijst af te houden. Op hetzelfde moment presenteerden ze hun keuze voor een verbouwing aan het publiek als zorg voor een aan zijn lot overgelaten, maar architectonisch gezien interessante ruimte om te verbouwen. Daarna boden ze de architecten een niet-beschermd gebouw aan, en door dat te doen gaven ze hun de vrije hand in de keuze hoe de verbouwing aan te pakken. Toch werd het ontwerp gekozen waarin het uiterlijk van het oude gebouw het minst werd aangetast. Het oude gebouw had het meeste baat bij hun spel: dankzij de nieuwe functie kreeg het in korte tijd een nieuw leven toebedeeld, zonder grote veranderingen. Het meesterwerk van G.G. Scott was gered door een ingreep die het oude gebouw slechts lichtjes beroerde. Tenminste – dat is wat de Tate ons voorspiegelt.

Door de geslaagde poging van de Tate om Bankside van de monumentenlijst af te houden werd voorkomen dat monumentenzorgers de leiding kregen van de verbouwing en werden de architecten de enigen die de gegeven architectonische condities zouden interpreteren. De Tate cre-

¹⁵
TG 12/4/2/6, p.4.

¹⁶
TG 12/4/6/1, 'Minutes from Assessors' meeting on 14&15 November 1994, 12th presentation – Rem Koolhaas – Office for Metropolitan Architecture', p.9.

¹⁷
Ibidem, 'Minutes from Assessors' meeting on 14&15 November 1994.'

¹⁸
TG 12/4/7/4/1, 'Correspondence'. Het is van belang op te merken dat dit archiefdossier niet de brief van Koolhaas bevat, maar alleen de brieven van de jury aan Koolhaas. Het blijft onduidelijk op welke punten van het jureringsproces de klachten van Koolhaas betrekking hadden.

¹⁹
TG 12/4/7/4/1, 'Letter to Koolhaas ref. nr. TGMA 8/2/1995.'

²⁰
R. Ryan, 'Transformation', in: R. Moore en R. Ryan (noot 2), p.19.

eerde een situatie waarin het mogelijk was om een vergelijking te maken tussen de ontwerpen en de standpunten ten opzichte van het oude gebouw van de bekendste hedendaagse architecten – zonder dat monumentenzorgers daar invloed op hadden. Door de prijsvraaginzendingen van de zes finalisten voor de verbouwing van Bankside te analyseren, zullen we de volgende vraagstukken aan de orde stellen: Hoe behandelden de architecten het concept van het oude gebouw? Op welke manier vertaalden zij hun conceptuele standpunten in een werkelijke ingreep? Welke architectonische elementen van het oude gebouw worden bij de verbouwing gerespecteerd en zijn in het nieuwe ontwerp nog steeds herkenbaar? Eerst wordt Bankside nu beschreven in termen van de intenties van het ontwerp van Sir Scott, de relaties tussen het gebouw en de stad en de algemene architectonische kenmerken.

De architectuur van Bankside Power Station

De elektriciteitscentrale van Bankside werd in 1947 door Sir Giles Gilbert Scott ontworpen en werd in twee fases gebouwd. In 1953 werden de westelijke helft van het gebouw en de schoorsteen in gebruik genomen, terwijl de andere helft van het gebouw officieel werd geopend in 1963.²¹ De centrale ligt op de zuidelijke oever van de Theems, tegenover *St. Paul's Cathedral*, dat het belangrijkste oriëntatiepunt werd voor Scotts ontwerp voor Bankside. Aan de ene kant wilde hij laten zien dat een elektriciteitscentrale een even schitterend gebouw kon zijn als een kerk.²² Aan de andere kant beïnvloedde de kathedraal, eenvoudigweg door zijn ruimtelijke nabijheid, de voorname beslissing in het ontwerp voor Bankside. Gezien vanaf de zuidelijke oever van de Theems geven de compositie van de bouwvolumes van St. Paul's en de plaatsing van de ingang van het gebouw in relatie tot het omringende stedelijke landschap de indruk van een symmetrisch gebouw, dat met de voorzijde naar de rivier is gekeerd. Door zijn positie bijna precies in het midden verdeelt het transept, waarin de zij-ingangen zich bevinden, de langgerekte massa van St. Paul's in twee delen. De kruising van het schip en het transept wordt gemarkeerd door een koepel. Scott bracht het aantal verticale elementen van twee – in het aanvankelijke ontwerp – terug naar één (afbeelding 1), zodat de nieuwe elektriciteitscentrale zich zou kunnen meten met St. Paul's, en vervolgens maakte hij de schoorsteen vrij door hem in het midden van gevel te plaatsen die parallel loopt aan de rivier (afbeelding 2). De schoorsteen, die aan een klokkentoren doet denken, werd de tegenhanger van de koepel aan de andere zijde van de rivier

(afbeelding 3). De symmetrische onderverdeling van Bankside werd nog benadrukt door het middelste deel van het gebouw naar achteren te verplaatsen, als een afzonderlijke kubusachtige massa waar de schoorsteen vóór staat, terwijl de terwijl de linker- en rechterdelen zich als vleugels zijwaarts uitstrekken. Door de drie bovengenoemde beslissingen slaagde Scott erin om het uitzicht vanaf de noordoever gelijkwaardig te maken aan dat vanaf de zuidoever: aan beide zijden van de rivier bevinden zich grote, symmetrisch geordende gebouwen, die met de gevels naar elkaar toe staan en zich voornamelijk met elkaar onderhouden door de positie van de belangrijkste verticale volumes.

Net als St. Paul's Cathedral heeft Bankside binnenin geen symmetrisch ingedeelde ruimtes. In plaats daarvan is de centrale verdeeld in drie langgerekte hoofdruimtes, die elk een afzonderlijk deel van het elektriciteitsopwekkingsproces herbergen: de ketelruimte, de turbinehal en het schakelstation. De ruimtes van de eerste twee vormen één bouwvolume, terwijl die van de derde een afzonderlijk volume vormt, dat lager en korter is dan het eerste. Elke ruimte stond vroeger vol met de bijbehorende machines. In de turbinehal bevonden zich alleen machines op het niveau van het souterrain en de begane grond (afbeelding 4), terwijl de ketelruimte over de volle hoogte met machines was gevuld (afbeelding 5). Om alle onderdelen van de machinerie in de ketelruimte bereikbaar te maken, waren er een aantal trappen en bruggen in gebouwd, die zich als gaanderijen door de turbinehal uitstrekten. Terwijl er tussen deze twee ruimtes fysieke en visuele verbindingen bestonden, was het schakelhuis als een afzonderlijke ruimte uitgevoerd, die door een muur van de andere twee werd gescheiden.

De twee delen van de grootste ruimte hadden dezelfde architectonische kenmerken: hetzelfde formaat (lengte, breedte, hoogte), dezelfde constructieve kenmerken – een stalen skelet waarop stalen dakspanten rustten, hetzelfde soort daklicht dat in het midden van de ruimte was geplaatst (afbeelding 6). Het enige verschil tussen de twee ruimtes zat in het aantal en de positie van de ramen. Deze verschillen kwamen eenvoudigweg voort uit de positie van de ruimtes binnen het gebouw: waar de centraal geplaatste turbinehal slechts één groep van vijf verticaal geplaatste, smalle ramen aan ieder uiteinde had, ontving de ketelruimte, een van de zijruimtes, natuurlijk licht door nog eens zes groepen ramen die in eenzelfde configuratie langs de langgerekte noordgevel waren geplaatst. Het schakelhuis is een ruimte met slechts een enkele horizontale strook ramen aan de uiterste bovenzijde van dit bouwvolume.²³

Een stalen constructie draagt de buitenmu-

21

Deze chronologische feiten zijn afkomstig uit A. Hardwicke, 'Chronology', in: R. Moore en R. Ryan (noot 2), p.191.

22

G. Stamp, 'Giles Gilbert Scott and Bankside Power Station', in: R. Moore en R. Ryan (noot 2), p.182.

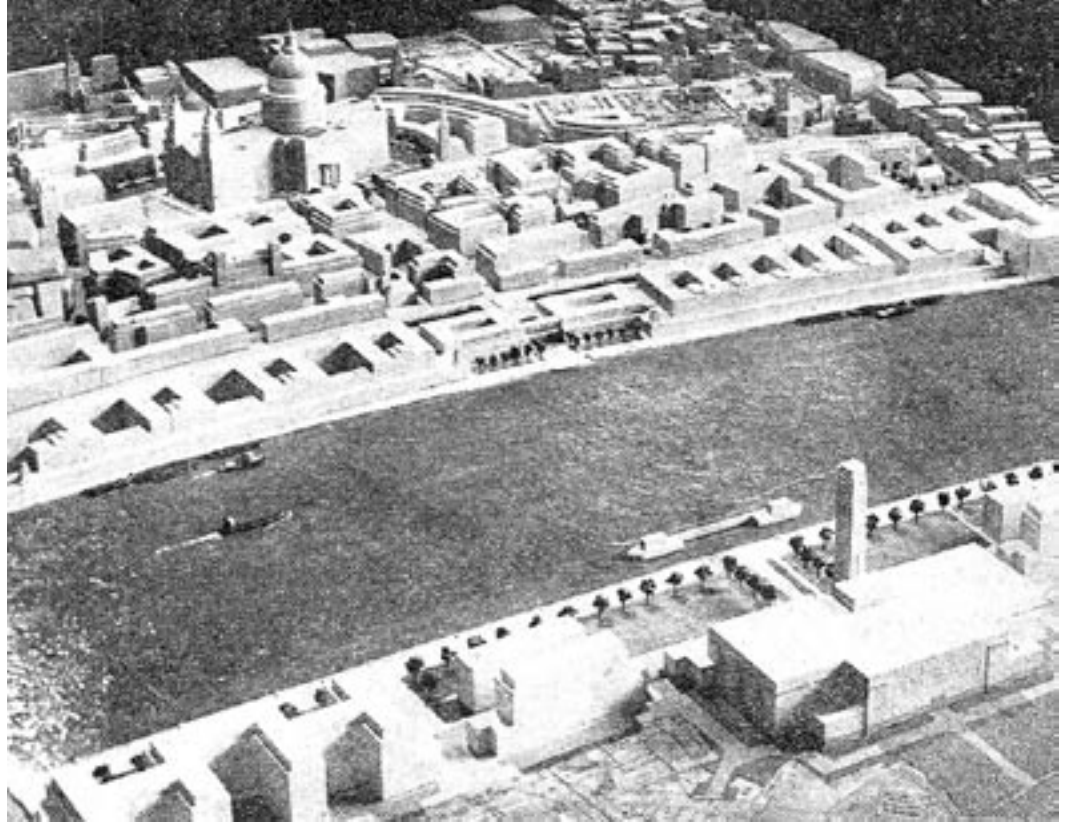
23

De dwarsdoorsnede van dit deel van het gebouw kon niet worden gevonden.



002
Alonzo C. Webb's perspectieftekening van het herziene ontwerp (bron: 'Building the Tate', p.184)

003
Model van Scott's definitieve ontwerp dat de relatie toont met St. Paul's (bron: 'Building the Tate', p.183)



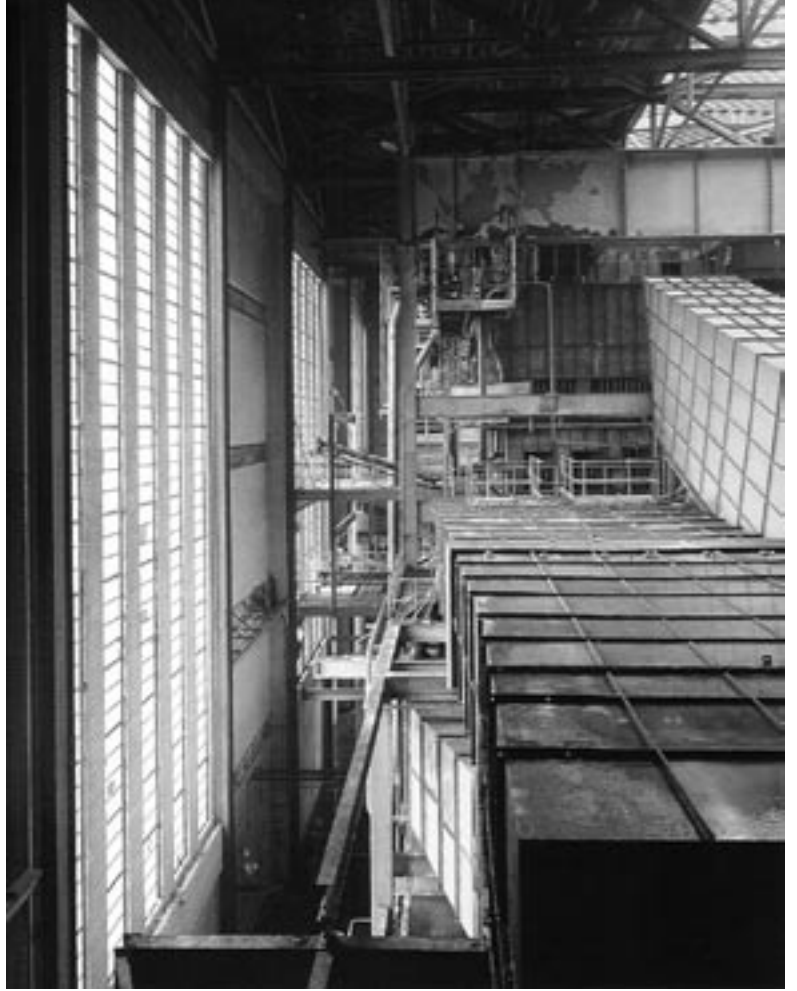
002
Alonzo C. Webb's perspective drawing of the revisited design (source: 'Building the Tate', p.184)

003
A model of Scott's final design showing relationship to St. Paul's (source: 'Building the Tate', p.183)

004



005



004

De turbinehal in 1994 voor de verwijdering van de vloeren (bron: 'Building the Tate', p.143)

005

Het boilergebouw in 1994 gezien vanuit de turbinehal (bron: 'Building the Tate', p.147)

006

Het boilergebouw en de turbinehal na uitgebruikname (bron: 'Building the Tate', p.151)

006

004

The turbine hall in 1994 before the removal of the flooring (source: 'Building the Tate', p.143)/

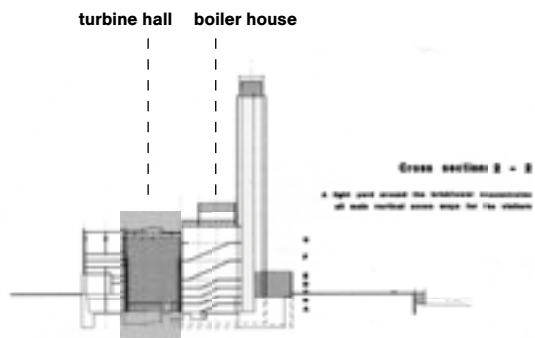
005

The boiler house in 1994 looked at from the turbine hall (source: 'Building the Tate', p.147)/

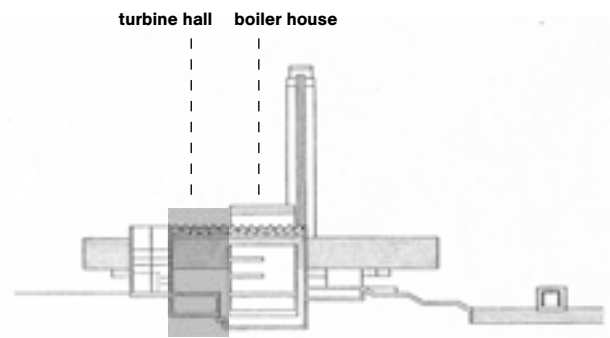
006

The boiler house and turbine hall after removal of the plant (source: 'Building the Tate', p.151)

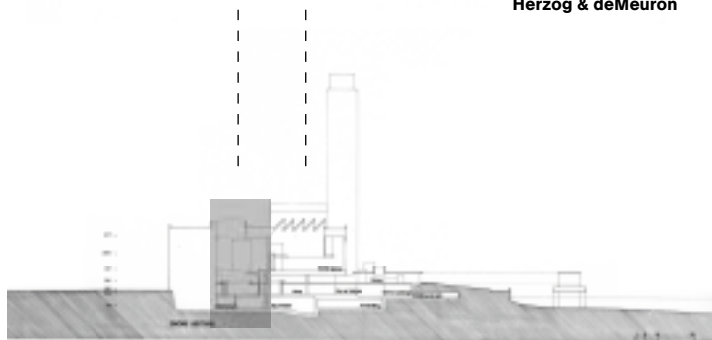




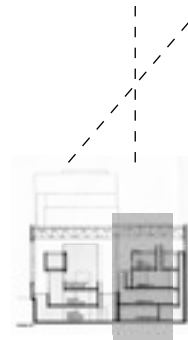
Herzog & deMeuron



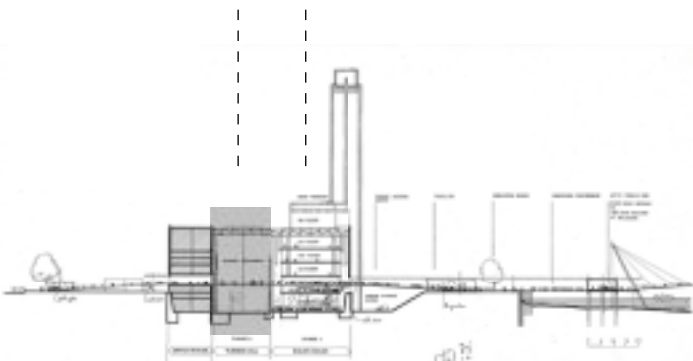
Tadao Ando



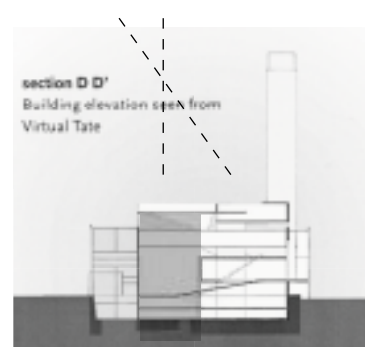
Jose Rafael Moneo



David Chipperfield



Renzo Piano



R. Koolhaas and OMA

007

Vergelijkende analyse van de zes gekozen ontwerpvoorstellen (bron: The Tate Gallery Archive Collection TG)

007

The comparative analysis of the six short-listed design proposals (source: The Tate Gallery Archive Collection TG)

ren, bestaande uit baksteen die aan binnen- en buitenzijde zichtbaar is. In de loop van de tijd is de rode baksteen gepatineerd, waardoor het gebouw aan de buitenzijde donkerbruin is geworden. Door de scherp afgetekende lagen metselwerk in alle gevels hebben de bouwvolumes plasticiteit gekregen en weten ze de indruk te wekken van massaliteit.

Bankside, dat is ontworpen in de late jaren veertig, is een levende getuige van de middenweg die Scott koos in het ontwerpen, tussen 'extreem, reactionair traditionalisme [en] extreem modernisme' in, en die in zijn eigen woorden werd gedefinieerd als 'de beste ideeën van het modernisme, geënt op de beste tradities uit het verleden'²⁴. In een stijl die Stamp beschrijft als meesterlijk toegepast expressionisme, slaagde Scott erin te bereiken wat hij wilde: laten zien dat een industriegebouw ook qua architectuur een schitterend gebouw kan zijn.

Drie wijzen om tot een interpretatie van het verleden te komen

*'Misschien moeten we het Perzische tapijt als esthetisch voorbeeld nemen, een tapijt dat in de loop van de tijd zichtbaar is opgelapt en versteld, waarin delen die formeel perfect zijn probleemloos kunnen bestaan naast tot op de draad versleten stukken. Op die manier zouden delen van het gebouw tot het modernste technologische niveau van afwerking en perfectie kunnen worden gebracht, terwijl andere delen gelaten worden zoals ze zijn.'*²⁵ David Chipperfield

*'Iedere ingreep aan de buitenkant zal er qua schaal absurd uitzien'²⁶ ... industriële gebouwen [hebben] rauwe, eerlijke, pretenteloze ruimtes die zich niet gemakkelijk laten intimideren door kunst.'*²⁷ Renzo Piano

*'Voor interventies in een bestaande context blijven twee keuzes over: infiltratie of overheersing. Om succesvol te zijn, is er voor het eerste subtiliteit nodig, voor het tweede kracht. In dit geval kunnen onze ingrepen in de bredere stedelijke context alleen maar suggestief zijn; de "kracht" is beperkt tot het inwendige van een bestaand gebouw. Het is dit dualisme dat de inspiratie is geweest voor het ontwerp.'*²⁸ OMA

'Het was onze strategie om de fysieke kracht van het reusachtige, op een berg lijkende bakstenen gebouw te aanvaarden en die zelfs te benadrukken, in plaats van die af te breken of te proberen te verzwakken.'²⁹ [We ontdekten] stap voor stap waar we ons moesten inhouden en waar we brutaler, agressiever moesten zijn. Dat had niets te maken

*met meer of minder respect voor het bestaande gebouw, maar alleen met wat het uiteindelijke resultaat zou worden. We gingen met het gebouw van Scott om alsof het een deel was van ons eigen bouwwerk, niet als iets dat slechter of anders was.'*³⁰ Herzog & de Meuron

'Het basisconcept: architectonische versmelting [omvat de volgende intenties]: het reactiveren van een gevoel van historiciteit en tegelijkertijd de bouwplaats transformeren tot een podium voor nieuwe creatieve energie. Wij willen een ruimte voor de toekomst creëren die wordt gevormd door het botsen van elementen uit verschillende tijdperken, die zich alle uitdrukken zonder verlies van hun eigenheid.'³¹ Op deze wijze ontstaat uit de intense botsing tussen de verschillende ruimtes die worden gecreëerd met de drie materialen [baksteen, glas en beton] 'een ruimte voor de eenentwintigste eeuw, gemaakt van materialen uit de twintigste eeuw.'³² Tadao Ando

*'Het aanvaarden van de intrinsieke economische waarde van de elektriciteitscentrale van Bankside betekent dat dit voorstel zoveel mogelijk van het bestaande weefsel zal behouden, zonder de iconografische impact ervan op de oevers van de Theems te veranderen.'*³³ Jose Rafael Moneo

Coëxistentie, overheersing, versmelting: drie termen, drie conceptueel uiteenlopende benaderingen voor ingrepen in een historisch gebouw, die kunnen worden geëxtrapoleerd uit de verklaringen van de zes architecten op de *shortlist* voor de tweede fase van de prijsvraag. Chipperfield definieert coëxistentie als het probleemloos naast elkaar bestaan van oud en nieuw, van formele perfectie en het tot op de draad versletene. OMA omschrijft overheersing als het tegendeel van infiltratie, benaderingen die met behulp van respectievelijk kracht en subtiliteit worden bereikt. Ando definieert architectonische versmelting als het resultaat van een botsing van ruimte en materie, terwijl versmelting voor Herzog & de Meuron het resultaat is van het benadrukken van het bestaande (het verleden). Moneo wil de symbolische kracht van het bestaande onveranderd laten, en kiest daarom voor versmelting. Piano geeft geen conceptuele definitie van zijn benadering, maar als we bovenstaande definities volgen, zou zijn ingreep hoofdzakelijk kunnen worden gedefinieerd als coëxistentie van oud en nieuw, in termen van materialiteit.

Het voornaamste onderscheid tussen deze definities ligt in de mate van abstractie. Terwijl de definities van OMA en H&dM uitsluitend conceptueel zijn, bevatten die van de anderen, buiten het abstracte niveau, ook verwijzingen naar ruimtelijke

24

G. Stamp, 'Giles Gilbert Scott and Bankside Power Station', in: R. Moore en R. Ryan (noot 2), pp. 179-180; De traditionele, negentiende-eeuwse eclectische architectuuropvatting van Scott blijkt duidelijk uit zijn neogotische kathedralen, die in heel Groot-Brittannië zijn gebouwd (de kathedraal van Liverpool behoort tot de bekendste kerken die hij heeft ontworpen).

25

TG 12/4/6/2, 'Chipperfield – Submission for Stage 1', p.1a.

26

TG 12/4/7/5/1, 'Renzo Piano Workshop Wednesday 30 November 1994 13:00-17:00.'

27

TG 12/4/7/9, 'Minutes of Assessors' Meeting on 16 and 17 January 1995 Stage 2 Presentations, 2nd session – Renzo Piano Workshop', p. 29.

28

TG 12/4/6/5, 'OMA – Submission for Stage 1: Urbanism, point 1.'

29

Herzog & de Meuron, 'Tate Modern', in: *Quaderns* (juli 2001) 230, pp. 62-71 hier p. 65.

30

J. Herzog, N. Serota en R. Moore, 'Conversation', in: R. Moore en R. Ryan, 2000, p.45.

31

TG 12/4/6/8, 'T. Ando – Submission for Stage 1', p.1.

32

TG 12/4/6/8, 'T. Ando – Submission for Stage 1', p.2.

33

TG 12/4/6/14, 'J.R. Moneo – Submission for Stage 1.'

composities en de materialiteit van het bouwen, waardoor ze in deze betekenis ook concreet architectonisch zijn. Ongeacht de mate van abstractie is elk van deze concepten door de architecten gebruikt als gereedschap ter toelichting op de voorgestelde concrete architectonische ingreep in het verleden. Daarom wordt elke ingreep hier geanalyseerd in termen van de vertaling van deze concepten in architectuur, dat wil zeggen, in materialen en composities van ruimten en vormen. Omwille van ruimtebesparing wordt voor iedere benadering slechts één project behandeld in de tekst, terwijl de andere in de voetnoten worden vermeld.

Coexistentie

Chipperfield³⁴ (afbeelding 7) zag twee materiële elementen uit het verleden, namelijk de huid van baksteen en het stalen kooigeraamte, alsmede de volgende ruimtelijke elementen: de compositie van de ramen, het volume van de schoorsteen en de ongestructureerde ruimte van Bankside, als de elementen waar zijn ingreep naar verwees. Alle elementen, met uitzondering van de 'ongestructureerde ruimte', moesten worden bewaard en dominant blijven in de ingreep. De 'pure kracht van de ongestructureerde ruimte in Bankside', volgens Chipperfield het krachtigste, maar ook het meest oppervlakkige esthetische overblijfsel van het oorspronkelijke industriële karakter van het verleden, diende te worden uitgewist.

Met als richtsnoer het door de modernisten gehanteerde, moraliserende begrip eerlijkheid, in zowel formele als materiële zin – Chipperfield bekritiseerde de ontwerpaanpak van G.G. Scott wegens zijn gebrek aan eerlijkheid – stelde hij een ingreep voor die de naam 'gebouw in een gebouw' kreeg. De bakstenen muur laat zien dat hij slechts een 'huid' is, doordat hij net beneden de onderkant van de ramen ophoudt. Zo wordt op de begane grond het stalen skelet zichtbaar gemaakt dat het metselwerk draagt. Hier laat zich de invloed van het begrip eerlijkheid gelden: de schijnbaar zware bakstenen muren dragen het gebouw niet, zoals Scotts aanpak van het gebouw suggereert, maar het is de stalen constructie die het werk doet.

De 'reusachtige ruimte uit één stuk' binnenin wordt gevuld met 'een opeenvolging van in elkaar grijpende abstracte ruimtes', ofwel eenvoudigweg dozen, die een reeks tentoonstellingsruimtes moeten bevatten. 'We stellen ons voor dat hierin plaats is voor een reeks open en gesloten ruimtes, ruimtes voor contemplatie, ruimtes voor beweging en informatieruimtes, die zich binnenin de inwendige "openbare ruimte" bevinden, maar daar ook uitkomen. De reeks dozen, die in beton zouden worden uitgevoerd, wordt opgestapeld in de voormalige

reusachtige ruimte uit één stuk, om de continuïteit en het overweldigende, ruwe industriële karakter ervan te doorbreken. De schoorsteen, het enige andere bouwvolume van belang in het oude gebouw, die in het voorstel voor fase 1 van de prijsvraag zou worden gehandhaafd maar dan opnieuw opgetrokken uit glas, wordt in fase 2 gesloopt. 'De rol die de schoorsteen als baken speelt, moet als minder belangrijk worden beschouwd dan het potentieel dat het gebouw krijgt als hij wordt gesloopt.' In het midden van het gebouw, waar eens de schoorsteen stond, vindt Chipperfield een plaats waar de compositie van in de elkaar grijpende volumes van het inwendige van het gebouw uiteindelijk ook aan de buitenkant kan worden waargenomen. Zo kan eindelijk ook van buitenaf een eerlijk beeld worden verkregen van de ruimtelijke configuraties in het inwendige van het gebouw.

Chipperfield bereikt de coëxistentie van het oude en het nieuwe door telkens weer zijn begrip eerlijkheid toe te passen: hij plaatst materiaal uit het verleden liever naast nieuwe materialen dan dat hij ze verweeft, en van elk laat hij de constructieve aard en de relatie met de omgeving zien. Bovendien wordt ook op formeel vlak eerlijkheid betracht, door de ruimtelijke logica van het interieur ook aan de buitenkant van het gebouw zichtbaar te maken.

Het is echter de ruimtelijke compositie van oude en nieuwe ruimtes in het gebouw die Chipperfields interpretatie van coëxistentie tegen spreekt: door de gehele 'reusachtige ruimte uit één stuk' met een reeks kleinere, abstracte ruimtes te vullen, wordt de grote, ononderbroken ruimte in kleinere delen gebroken, en daardoor kunnen oude en nieuwe ruimtes niet meer naast elkaar bestaan; het verleden kan niet meer worden herkend, en is dan ook van karakter veranderd.

Chipperfields metafoor van het Perzische tapijt verwijst niet alleen naar de materialiteit ervan, maar ook naar de vorm en naar esthetische overwegingen. Hij streeft naar de 'formele perfectie' van het Perzische tapijt, maar hij verwijst niet naar, noch definieert hij de regels waardoor die ontstaat. Formeel gezien zijn Perzische tapijten samengesteld uit afzonderlijke vormen, die deel uitmaken van een groter formeel geheel, en daardoor ook van de compositie van het tapijt als geheel. Er bestaat dus in het geheel een compositielogica die de leidraad vormt voor het arrangement van de afzonderlijke onderdelen. Chipperfield introduceert afzonderlijke ruimtes in zijn ingreep, die volgens een ruimtelijke logica zijn gerangschikt waarover hij alleen spreekt in termen van gebruik en de hoeveelheid openbare ruimte. Laten we ze echter in ruimtelijke zin bezien. De nu in het interieur van het gebouw geïntroduceerde ruimte-

Het voorstel van Chipperfield is geanalyseerd op basis van het materiaal dat is vastgelegd in TG 12/4/6/2, 'Submission for Stage 1' en TG 12/4/7/3/2, 'Submission for Stage 2'. De eerste vier citaten zijn ontleend aan Stage 1, pp. 2b, 2a, 3b, 4b, terwijl het laatste op deze pagina is ontleend aan Stage 2, p.3.

lijke logica communiceert slechts door één element met de buitenkant van het gebouw: door een groot, kubusachtig volume dat achter de plaats is gesitueerd waar eens de schoorsteen stond. Scott rangschikte de volumes van zijn Bankside door de regels van de symmetrie te volgen: twee even lange vleugels, die in het midden werden verbonden door een terugwijkende kubus, met daarvóór de schoorsteen, precies in het midden van de lange zijde van het gebouw. Chipperfield haalde Scotts schoorsteen en centrale kubus weg, en verving die door zijn eigen kubus. In tegenstelling tot die van Scott is zijn kubus doorgetrokken vanuit de hoofdmassa van het gebouw. En toch volgt de ingreep van Chipperfield door zijn afmetingen en positie de logica van de symmetrische organisatie van volumes die Scott heeft ingevoerd. In esthetische zin overheerst de 'formele perfectie' van het tapijt, die wordt bereikt door het naast elkaar bestaan van nieuwe en oude bouwvolumes.³⁵

Overheersing

De afwezigheid van iedere vorm van analyse van het bestaande gebouw is kenmerkend voor de 'machtsbenadering' die OMA hanteert.³⁶ (afbeelding 9) Het gebouw wordt opgevat en behandeld als een 'bakstenen doos'³⁷ waarvan het interieur ruimtelijk in drieën is verdeeld. De oude indeling van de ruimte is zichtbaar gemaakt door de stalen kooiconstructie van de turbinehal in zijn geheel te behouden. Het deel van het oude skelet dat de gevel droeg, wordt deels behouden aan de noordkant, alleen in het midden van het gebouw. Precies in datzelfde centrale deel is de oude gevel vervangen door een glazen 'raam', zo hoog als het hele gebouw en maar iets breder dan het middelste deel van het gebouw van Scott. De rest van de gevel is, in termen van materialen en compositie, onberoerd gelaten. Oude materialen, de 'bakstenen doos' en de stalen kooiconstructie zijn in het nieuwe gebouw gebleven en hebben hun aanwezigheid in het geheel in formele zin behouden, zij het slechts gedeeltelijk in hun constructieve of omgevingsgerelateerde functie.

In ruimtelijke en formele termen bestaat de ingreep uit drie 'blokken' die in het gebouw zijn gezet, en een blok dat eraan is gebouwd vóór het oostelijke deel van de noordgevel. Drie blokken bevatten zes verdiepingen, waarvan er vier zijn geplaatst in het gebied van het voormalige ketelhuis, terwijl de twee bovenste zich uitstrekken tot in het gebied van de voormalige turbinehal, over ongeveer één derde van de lengte van het gebouw. Er is geen enkele verdieping die zich over de hele lengte van het gebouw uitstrekt. Zoals het ketelhuis ooit was volgepropt met cabines, zo is het nu gevuld met tentoonstellingszalen. De turbi-

nehal is leeg gebleven, zodat die visueel alle nieuwe zalen kan 'bedienen'; in het verleden diende die leegte om het vrij bewegen van de hijskranen te garanderen en het onderhoud van de machines mogelijk te maken. Het enige nieuwe architectonische element dat in de voormalige turbinehal wordt geïntroduceerd, die OMA 'het pad van de kraan' noemde, is de grote trap die de hele breedte van de turbinehal beslaat en de verbinding vormt met de ingangspartij aan de noordkant van het gebouw. De plaatsing van de nieuwe volumes herhaalt daarom de ruimtelijke verdeling, evenals de inwendige organisatie van het oude gebouw. Van buitenaf is de symmetrie van de bouwvolumes van Scott niet alleen doorbroken door de plaatsing van het raam, maar ook door de positie van de zesde verdieping boven de westelijke vleugel van het gebouw. Het volume van de schoorsteen wordt gehandhaafd, al wordt de schoorsteen zelf ontdaan van zijn bakstenen huid, waardoor de constructie van het stalen skelet zichtbaar wordt en de nieuwe, asymmetrische compositie van het gebouw wordt benadrukt.

Aan de binnenkant zijn vooral de ruimtelijke organisatie van het oude gebouw en het hele karakter, de ruimtelijkheid en de materialiteit ervan ('het pad van de kraan')³⁸ ongewijzigd gebleven. Het nieuwe deel is uitgevoerd in andere materialen dan het oude. Qua constructie zijn het nieuwe en het oude echter veeleer vervlochten, dan dat ze als afzonderlijke constructieve eenheden functioneren. Van buitenaf gezien gaat de oude configuratie van ramen een dialoog aan met het nieuwe, terwijl de vroegere symmetrie van volumes is vervangen door een asymmetrische configuratie van volumes. Koolhaas verklaarde dat het nieuwe deel zich in het inwendige van het gebouw met 'kracht' oplegt aan het oude. Maar door de oude ruimtelijke organisatie evenals het algemene architectonische karakter van de bestaande inwendige ruimte te behouden, is er eerder sprake van infiltratie van het nieuwe dan overheersing van het oude. Alleen aan de buitenkant overheerst het nieuwe deel het oude, door de oorspronkelijke symmetrie te doorbreken met een asymmetrische configuratie van volumes.

Versmelting

Herzog & de Meuron³⁹ (afbeelding 10) erkennen de fysieke kracht van het Bankside-gebouw. Hun manier om tot een versmelting van oud en nieuw te komen wordt gestuurd door de oude elementen waar deze kracht zich ophoopt, te onderkennen en te gebruiken ten voordele van het nieuwe. Volgens hen is deze fysieke kracht gebaseerd op het totaalconcept van het gebouw, dat wil zeggen dat die in 'de symmetrie van het gebouw van Scott

35
Een ander plan dat uitgaat van coëxistentie is dat van Piano (afbeelding 8). (Zijn voorstel wordt besproken op basis van het ingediende materiaal in TG 12/4/6/6, 'R. Piano – Submission for Stage 1'). Piano plaatste alle expositieruimtes in het ketelhuis, terwijl de turbinehal leeg bleef. Hij stelde een nieuwe dakconstructie voor, die technisch zodanig zou worden uitgevoerd dat de nieuwe dakbalken de oude kolommen zouden kunnen vervangen. De tekeningen laten echter zien dat Piano de oude stalen kolommen wilde behouden, zonder dat ze een constructief doel dienden. Om hinderlijke reflecties te voorkomen zouden de tentoonstellingsruimtes geen daglicht krijgen. Om die reden haalde Piano het blok expositieruimtes weg van de gevel, waardoor het effect van een gebouw in een gebouw ontstond.

De elementen van het verleden die van invloed waren op Piano's interventie zijn de schaal en de configuratie van volumes van het oude gebouw en het industriële karakter van het interieur, zoals dat werd gedefinieerd door materialen, bijv. de stalen kolommen en de bakstenen muren, en de oude ruimtelijke driedeling. Deze bleven gehandhaafd in zijn plan.

Piano maakt een duidelijk onderscheid tussen het nieuwe en het oude door ze eenvoudigweg van elkaar te scheiden. De bakstenen buitenmuren zijn losgemaakt van het nieuw ontworpen blok binnenin en veranderen zo in een omhulsel. De stalen kolommen zijn teruggebracht tot loutere decoratie, en zijn overduidelijk alleen behouden gebleven om aan het 'industriële beeld' van het gebouw te beantwoorden. Als bijvoorbeeld alle behouden gebleven elementen zouden worden verwijderd, zou het nieuwe deel nog steeds goed blijven functioneren – maar andersom niet. Het verle-

den is een decor, dat als beeld wordt gehandhaafd. De oude en nieuwe materialen bestaan gewoon parallel aan elkaar.

Ook in ruimtelijke en formele termen is er sprake van coëxistentie van oud en nieuw in het gebouw. Door alle expositieruimtes in het ketelhuis te plaatsen behield Piano de oorspronkelijke driedeling van de ruimte en ook wordt de vroeger overvolle ruimte opnieuw gevuld, terwijl de lege turbinehal leeg blijft. Er bestaat voor Piano geen noodzaak om in te grijpen in de externe vorm van het oorspronkelijke gebouw. De ruimtelijke configuratie van Scott, die gedictieerd wordt door symmetrie, blijft de overheersende kracht. Van buitenaf gezien is er eerder sprake van overweldiging van het nieuwe door het oude, dan van coëxistentie.

36
OMA's voorstel wordt geanalyseerd op basis van het materiaal dat is vastgelegd in TG 12/4/6/5, 'OMA – Submission for Stage 1: Site, Building, Display.'

37
TG 12/4/6/5, 'OMA – Submission for Stage 1: Building – point 2 and Display – point 3.'

38
TG 12/4/6/5, 'OMA – Submission for Stage 1: Building – point 2.'

39
Tenzij anders wordt aangegeven, is het voorstel van Herzog & de Meuron geanalyseerd op basis van het materiaal dat is voorgelegd in TG 12/4/6/13 'H&DM – Submission for Stage 1'

ligt⁴⁰, zoals die is uitgedrukt in het spel van de gebouwde massa's. Ze troffen haar ook aan in de verdeling van de inwendige ruimte van het gebouw in drie delen⁴¹ en in de afzonderlijke elementen, zoals in de massa van de schoorsteen,⁴² de ruimte van de turbinehal⁴³ en de afmetingen en architectonische kenmerken van de ramen in de noordgevel: 'Die kathedraalachtige ramen zijn de beste ramen die je kunt hebben. Je krijgt zo zijlicht dat van de vloer tot aan het plafond loopt [...] Het zou dom zijn om ook maar één andere opening in de gevel te maken.'⁴⁴ Dit zijn de aspecten van het verleden waarop H&dM het nieuwe deel hebben gebouwd.

Door in elke langgerekte ruimte zalen met verschillende ruimtelijke kwaliteiten onder te brengen, respecteert H&dM de ruimtelijke driedeling van het bestaande gebouw.⁴⁵ De enige fysieke verbinding tussen de twee zijruimtes is het uitzicht/entreeplatform dat de turbinehal op de begane grond doorkruist. De drie ruimtes worden verder visueel met elkaar verbonden door twee lange en twee korte doorzichtige glazen dozen, die ogenschijnlijk zijn opgehangen aan de oude stalen hoofdconstructie en uitzicht bieden over de turbinehal vanuit de gangen van de expositieruimtes die in het ketelhuis zijn ondergebracht. Deze dozen liggen verticaal en horizontaal in één lijn,

waardoor ze een statische, symmetrische constellatie van massa's vormen die in het raster van de oude constructie is geplaatst. De beide zijruimtes, het ketelhuis en het schakelhuis (die op het moment van schrijven werden verbouwd) zijn in verticale richting onderverdeeld in een aantal etages. Alleen de turbinehal is leeg gebleven over de volle hoogte van het gebouw.

Hun interventie in het interieur is naar buiten doorgetrokken in de vorm van een 'lichtbalk', een uit glas opgetrokken bouwvolume dat zich op het niveau van het dak uitstrekt over de hele lengte van het gebouw. H&dM zien deze 'balk' voornamelijk als een horizontaal contrapunt voor de verticaliteit van de schoorsteen, die ze bevrijden van de uitbreiding die het kantoor van Scott er omheen had gemaakt, waarmee ze het oorspronkelijke idee van onafhankelijkheid in vorm en massa weer in ere herstellen. De lichtbalk vormt ook hun manier om te breken met de symmetrie die Scott aan de bouwmassa's had toebedeeld, aangezien de balk niet over de hele lengte van het gebouw loopt, maar een paar meter vóór de oostelijke gevel stopt. Op de begane grond wordt de symmetrie van de noordgevel doorbroken doordat in de noordwestelijke hoek van de bakstenen romp van het gebouw een glazen doos is geplaatst. De glazen doos die als contragewicht aan de oostzijde

40
J. Herzog, N. Serota and R. Moore, 'Conversation', *Building Tate Modern* (noot 2), p. 41

41
Herzog & de Meuron, 'Tate Modern', in *Quaderns* nr. 230, juli 2001, (62-71), p. 65

42
J. Herzog, N. Serota and R. Moore, 'Conversation', *Building Tate Modern* (noot 2), p. 52

43
Ibidem, p. 45

44
Ibidem, p. 41, 47

45
TG 12/4/6/14, 'J.R. Moneo – Submission for Stage 1: Drawings'

46
T. Ando (Afbeelding 11) (Het voorstel wordt geanalyseerd op basis van het materiaal dat is vastgelegd in TG 12/4/6/8, 'T. Ando – Submission for Stage 1.') verwijst naar het oude gebouw als 'deze slapende berg bakstenen' en een 'oude bakstenen construc-

tie.' Buiten de materialiteit ervan is hij niet geïnteresseerd in enige andere vorm van begrip van het gebouw. Eigenlijk ziet hij het hele gebouw als 'een muur', die het district Southwark scheidt van de rivier en van de 'stad' in het noorden. Ando ziet de botsing tussen heden en verleden gematerialiseerd in het vermogen van materialen om iets te vertegenwoordigen: baksteen 'symboliseert de menselijke productieve bedrijvigheid en het tijdperk van de materialiteit' en daarom behoudt hij de bakstenen huid. Ando erkent de stalen kooiconstructie niet als drager van welke betekenis dan ook voor verleden of heden. Toch blijven de stalen kolommen bij de zuidelijke wand van de turbinehal bewaard. Glas drukt abstractie uit en 'symboliseert het post-materiële tijdperk dat door het beeld wordt gedomineerd' en daarom wordt het deel van zijn ingreep dat

008

De formele benaderingen van het verleden:

008

Formal approaches to the old:

	tektoniek / tectonics		ruimtelijke organisatie / spacial organisation			
	coëxistentie / coexistence	versmelting / fusion	interieur van het gebouw / interior of the building		exterieur van het gebouw / exterior of the building	
			behoud / conservation	transformatie / transformation	behoud / conservation	transformatie / transformation
Chipperfield	x			x	x	
Piano	x	x	x		x	
OMA		x	x			x
H&dM		x	x			x
Ando		x	x		x	
Moneo			x		x	

van het gebouw functioneert, loopt door langs de hele onderkant van een reeks van de oorspronkelijke, kathedraalachtige ramen.

Transparante, doorschijnende glazen dozen die zowel in als buiten het gebouw verschijnen, zijn het kenmerk van deze interventie. De rest van de ingreep, dat wil zeggen de expositieruimtes, is in een ander 'nieuw' materiaal uitgevoerd: beton. Dat betekent dat alle nieuw aangebrachte architectonische elementen uitgevoerd zijn in een materiaal dat duidelijk te onderscheiden is van de oude materialen. Qua constructie werken het nieuwe en oude deel samen en zijn ze als zodanig van elkaar afhankelijk. Derhalve kan men in materiële zin bij deze ingreep spreken van een symbiotische versmelting.

Wat de ruimtes betreft zijn het oude en het nieuwe niet met elkaar versmolten, maar is het nieuwe weer ondergeschikt aan het oude. In termen van uiterlijke vorm is er een interessante strategie in het spel. Wie andermans kracht voor eigen doelen wil aanwenden, kan dat doen door de kracht van de ander te accentueren, zoals H&dM doen in het interieur van hun gebouw, of door er een confrontatie mee aan te gaan, zoals OMA doet met zijn duidelijke asymmetrische benadering van de configuratie van volumes. Met de asymmetrische plaats van de lichtbalk zijn H&dM ook van plan deze confronterende strategie toe te passen. In tegenstelling tot de asymmetrie van OMA, die niet over het hoofd is te zien, is het gebaar van H&dM echter zo bescheiden dat voetgangers het slechts van één kant kunnen waarneemen: vanaf de voetgangersbrug die de Tate Modern verbindt met St. Paul's Cathedral.⁴⁶

De decoratieve retoriek van het nieuwe versus de esthetische subversiviteit van het verleden

Als de drie conceptuele benaderingen – coëxistentie, overheersing en versmelting – eenmaal vertaald zijn in materialen en ruimtelijke configuraties hebben ze meer gemeenschappelijk dan wanneer ze in woorden worden gepresenteerd. Alles de voorstellen bevatten in termen van materialiteit ingrepen die uitgevoerd dienen te worden in een andere combinatie van materialen dan het oude gebouw. Als men de hierboven genoemde definitie van coëxistentie opvat als het naast elkaar bestaan van het oude en het nieuwe, maken alle ingrepen in materiële zin gebruik van deze benadering.

De interventies verschillen echter in het niveau waarop de coëxistentie van oude en nieuwe materialen zichtbaar wordt gemaakt. In hun ingrepen, die ze 'gebouw in een gebouw' noemen, ma-

ken Chipperfield en Piano de manier waarop oude en nieuwe materialen naast elkaar bestaan, volkomen transparant, door ze in de constructie en in hun relatie met de omgeving van elkaar te scheiden te houden. Zoals we zagen, was Chipperfield consequenter dan Piano in de toepassing van deze behandelwijze van materialen. In de vier resterende ingrepen, van OMA, Ando, H&dM en Moneo, wordt geen scherp onderscheid tussen oude en nieuwe materialen gemaakt in constructief en omgevingsgerelateerd opzicht; ze hebben geen afzonderlijke rollen. Ze spelen veeleer gezamenlijk een rol in de tektoniek – de technische en constructieve functie van bouwkundige vormen. Als versmelting inhoudt dat het volkomen onmogelijk is om de afzonderlijke delen te herkennen die zijn samengebracht, dan voert het opzettelijk voorkómen van de coëxistentie van oude en nieuwe materialen door ze in constructief en omgevingsgerelateerd opzicht in elkaar over te laten gaan, ons tot een benadering van de interventie in oude gebouwen die *tektonische versmelting* genoemd kan worden. De benadering van Chipperfield en van Piano kan dientengevolge *tektonische coëxistentie* worden genoemd. In termen van materie kunnen zo twee benaderingen worden gedefinieerd voor het plegen van interventies in historische gebouwen: *tektonische coëxistentie* en *tektonische fusie* van het oude en het nieuwe.

De interventies kunnen verder van elkaar worden onderscheiden op basis van de manier waarop ze omgaan met de oude en nieuwe *ruimtelijk-formele configuratie van het interieur en van het exterieur*. In vijf interventies werd de bestaande driedeling van de ruimte in het inwendige van het gebouw gehandhaafd, terwijl slechts één ingreep een transformatie daarvan met zich meebracht. Ook op het punt van de ruimtelijke configuratie van oude en nieuwe vormen is er sprake van naast elkaar blijven bestaan van beide. We kunnen zelfs een stap verder gaan en de hierna volgende situatie analyseren. Het 'schip' van het ketelhuis was altijd volgestouwd met machines, hetgeen betekende dat deze ruimte oorspronkelijk was onderverdeeld in kleinere eenheden. De ruimte van de voormalige turbinehal was oorspronkelijk over de volle hoogte leeg. Niet alleen wordt in deze vijf interventies de driedeling van het interieur gehandhaafd, ook blijft de ruimtelijke constellatie in ieder afzonderlijk schip behouden: een onderverdeeld ketelhuis en een zaalachtige turbinehal. De ruimtelijke eigenschappen zelfs worden herkend in de namen: het onderverdeelde huis en de open hal. Als we deze interpretatie van de ruimtelijke configuratie van het inwendige van het gebouw accepteren, kunnen we de benadering van *het interieur* in de genoemde vijf interventies betitelen als *behoud van de ruimtelijke confi-*

van buitenaf zichtbaar is, uitgevoerd in dit materiaal. Tenslotte wordt beton, dat door zijn neutraliteit tussen deze twee bemiddelt' in het gebouw toegepast, waar het de twee materialen moet samensmelten.

Het ruimtelijke concept van zijn interventie en de vorm die dat krijgt, lijken voort te komen uit zijn op de materie gerichte overwegingen. Teneinde Southwark en de City met elkaar te verbinden, stelt hij voor 'de muur' te doorbreken, dat wil zeggen het gebouw, door het op twee punten te doorboren met twee glazen schachten waarin een 'geometrische expositieruimte' is ondergebracht. De botsing tussen baksteen en glas – tussen het verleden en het heden dus – zou zo bij de zuidelijke en noordelijke gevel plaatsvinden. Toch streeft Ando eerder naar versmelting dan naar botsingen, hetgeen hij bereikt door in het inwendige van het gebouw een derde horizontaal volume aan te brengen, dat zich, over de hele lengte ervan, achter de noordelijke gevel uitstrekt. Dit is een betonnen bouwvolume, waarvan de constructie zowel de nieuw aangebrachte glazen schachten draagt als de oude bakstenen huid. Elk element, alle horizontale schachten en het oude bakstenen omhulsel, hebben visueel hun eigenheid behouden, maar constructief zijn ze versmolten, doordat de stabiliteit van de één afhankelijk is van de andere twee.

Door in het formaat en de locatie van het betonnen blok de afmetingen en positie van het ketelhuis te herhalen, behield Ando de oorspronkelijke ruimtelijke verdeling van het interieur van het gebouw. Ook in deze ingreep is de voormalige turbinehal niet gevuld, maar wordt deze alleen op twee punten doorkruist. Van de buitenzijde gezien behield Ando niet alleen Scotts symmetrische configuratie van volumes, maar

liet hij zijn eigen ingreep zelfs daardoor bepalen, wat zichtbaar is in de symmetrische positie van de glazen schachten in relatie tot de noordgevel. Net als in de interventies van Piano en OMA, diende de oude ruimtelijke logica van het interieur als leidraad voor de ruimtelijke logica van het nieuwe deel, en opnieuw overheerst het oude het nieuwe. Van buitenaf werd, net als in Chipperfields interventie, de compositie van volumes beheerst door symmetrie. Hoewel men kan zeggen dat er in materiële zin een versmelting is bereikt, doordat alle materialen en onderdelen van het gebouw constructief onderling afhankelijk zijn, is die interpretatie niet zo ongecompliceerd in ruimtelijke en formele zin. In termen van ruimtelijke en compositorische logica van het interieur en exterieur van het oude gebouw is het weer de oude logica die overheerst – omdat de nieuwe delen simpelweg die oude logica volgen. De versmelting in materiële zin, zoals hierboven beschreven, kan wel een symbiotische versmelting worden genoemd, terwijl de formele versmelting dan eerder een fusie door onderwerping is. Het lijkt erop dat de 'slappende berg bakstenen' eigenlijk helemaal niet slaapt; heimelijk heeft hij opnieuw zijn heerschappij gevestigd.

J.R. Moneo (afbeelding 12) (Het voorstel is geanalyseerd op basis van het materiaal dat is vastgelegd in TG 12/4/6/14, 'J.R. Moneo – Submission for Stage 1') erkent de iconografische impact van het oude gebouw op het stedelijk landschap en het visuele effect van zijn voorstellen tot wijziging van het uiterlijk van het gebouw – het nieuwe daklicht – is minimaal. Het ritme van de ramen is zo imponerend, dat er in de gevels geen wijzigingen nodig zijn. De vorm van de nieuwe entree van het gebouw aan de kant van de

guratie. De benadering in de zesde interventie kunnen we dan *transformatie van de ruimtelijke configuratie* noemen.

Alle ingrepen volgen dezelfde benadering van de gevelconfiguratie van het gebouw: Ze hebben allemaal de oorspronkelijke rangschikking van de ramen behouden. In de behandeling van de compositie van de bouwvolumes verschillen ze echter. OMA en H&dM stellen zich ten doel de symmetrische compositie van Scott te doorbreken. De andere respecteren de symmetrie niet alleen, maar gaan zelfs zover dat zij zich in hun interventies erdoor laten leiden. Opnieuw kan men hier spreken van *behoud* en *transformatie van de ruimtelijke configuratie*, ditmaal van het *exterieur*.

De zes interventies op de *shortlist* kunnen in twee groepen worden verdeeld, afhankelijk van de wijze waarop ze met het oude en het nieuwe omgaan in termen van de toepassing van de materialen in constructief en omgevingsgerelateerd opzicht. Ze kunnen ook in tweeën worden verdeeld op basis van de behandeling van de ruimtelijke configuratie van het oude en het nieuwe, zowel binnenin als aan de buitenkant van het gebouw. Het plan van Chipperfield volgt de tektonische coëxistentie en kiest voor behoud van de ruimtelijke configuratie van de buitenzijde van het gebouw, terwijl het inwendige wordt getransformeerd. Piano kiest eveneens voor tektonische coëxistentie, maar wil zowel binnen als buiten de ruimtelijke configuratie behouden. OMA prefereert tektonische versmelting, behoud van de ruimtelijke configuratie in het interieur en transformatie van de ruimtelijke configuratie aan de buitenzijde van het gebouw. Verbazend genoeg, gezien hun conceptueel tegengestelde standpunten, maakt H&dM gebruik van dezelfde combinatie van benaderingen als hierboven genoemd. Ando kiest ook voor tektonische versmelting, maar verkiest het behoud van de ruimtelijke compositie voor zowel het interieur als het exterieur van het gebouw. Moneo stelt precies dezelfde benadering voor als Ando.

Deze uiteenlopende combinaties van benaderingen laten zien dat het niet mogelijk is om uit de resultaten de meest voorkomende combinatie en dus de meest voorkomende aanpak te kiezen. Eén getalsmatig resultaat komt er echter wel uit naar voren: tektonische versmelting kwam vaker voor dan coëxistentie, het behoud van de ruimtelijke organisatie van de buitenkant was frequenter dan de transformatie ervan, wat heel duidelijk werd in de behandeling van het interieur van het gebouw. Hoewel de architecten waren uitgenodigd om de strijd aan te gaan met het oude deel, het te verkleinen, op te delen of zelfs te slopen, lijkt het erop dat het oude de overhand heeft behouden. Op heimelijke, subversieve wijze – juist

omdat het niet beschermd was – veranderde het oude gebouw de retoriek van de architecten in pure decoratie.