

A man in a dark suit and white shirt is standing behind a long, dark table. He is holding a mobile phone to his ear with his right hand. On the table in front of him is a laptop and a glass display case containing several small, clear glass objects. The background is a plain, light-colored wall. The entire image has a reddish-pink tint.

Het Bouwcentrum en Wall Relief no 1.

Cultuurhistorische analyse en aanbevelingen

CRIMSON, 2011

Het Bouwcentrum en Wall Relief no 1.

Cultuurhistorische analyse en aanbevelingen

Inhoud

005	Inleiding De opgave
011	Deel 1. stedenbouw
027	Deel 2. programma
035.....	Deel 3. architectuur
059	Deel 4. beeldende Kunst
065.....	Deel 5. conclusies en aanbevelingen Stedenbouw & Architectuur Beeldende kunst
072.....	Puntsgewijs
075.....	Literatuur

Inleiding

De opgave

Het Bouwcentrum van architect Boks is één van de grootste architectonische ensembles in de Rotterdamse binnenstad die door één architect zijn ontworpen, en bovendien één van de belangrijkste symbolen en zenuwcentra van niet alleen de Rotterdamse maar ook de Nederlandse wederopbouw. Bovendien vertegenwoordigt het een zeldzame experimentele rijkdom voor zo een belangrijk institutioneel gebouw. Tenslotte is het de drager van een zeer groot en uiterst uniek werk van een van de belangrijkste beeldhouwers van het naoorlogse Europa.

Dat gezegd zijnde zijn de hiervoor opgenoemde kwaliteiten en feiten nauwelijks zichtbaar, dan wel grotendeels onbekend, en dus onbenut als toegevoegde waarde voor dit deel van de Rotterdamse binnenstad. Door de grote stilistische en typologische verschillen tussen de verschillende bouwfases valt het niemand op dat het in feite om één samenhangend ensemble gaat, van één architect en één opdrachtgever. Het experimentele en grillige tentoonstellingsgebouw dat bovendien de status van monument heeft is alleen te zien voor bezoekers van het complex, en voor bewoners van de tot achterafstraat gedegradeerde Diergaardesingel. Het Bouwcentrum als institutie heeft niet meer de machtige en bekende rol die het had in de jaren veertig tot en met zestig en is verhuisd naar kleinere behuizing aan de Schiekade en het bakstenen Wall Relief No 1. van de Engelse beeldhouwer Henry Moore, leidt een sluimerend bestaan in de gevel van een zeer onzorgvuldig gerenoveerd bouwvolume, waar het bovendien niet langer naast de publieksingang staat, maar aan een vrij smalle en weinig gebruikte stoep.

Nu staat dit gehele complex op het punt om de grootste transformatie door te maken sinds de bouw van de vierde fase van het Bouwcentrum aan het Kruisplein in 1967, en gaat het bovendien meedoen in het nog grotere Central District-project waarmee het hele stationsgebied van Rotterdam een radicale verandering zal doormaken waarin bovendien een zeer ambitieus programma is geformuleerd voor het activeren van de openbare ruimte door middel van zwaar geprogrammeerde en openbare plinten van de kantoor- en woongebouwen.



Boks presenteert zijn uitbreidingsplan voor het Bouwcentrum

Het Bouwcentrum-complex aan het Weena tegenover het Groothandelsgebouw



Heel specifiek betekent dit voor het Bouwcentrumcomplex dat van de vier fasen waarin het is gebouwd door Boks - 1947, 1955, 1963 en 1967 - het bouwvolume van de tweede fase wordt afgebroken, en wordt vervangen door een volume dat in schaal dat van de tot nu toe dominante derde fase verre zal overtreffen. Dit bouwwerk, ontworpen door de Architecten Cie., is een uitwerking van een stedenbouwkundig plan voor het Bouwcentrumcomplex door PALMBOU - Urban Landscapes, en als zodanig onderdeel van het masterplan voor Central District, door DS&V samen met Maxwan ontworpen, waarvan de directeur - Rients Dijkstra - de supervisie voert over het geheel.

Deze cultuurhistorische analyse wordt opgesteld op het moment dat de belangrijkste stedenbouwkundige en ook bouwkundige keuzes reeds zijn gemaakt. Dat betekent dat de positie van het nieuwe gebouw ten opzichte van het bijzondere tentoonstellingsgebouw van Boks uit 1947 zo goed als vaststaat, en bovendien dat ook vaststaat dat de uitbreiding uit 1955, waar het Wall Relief no 1. van Moore onlosmakelijk deel van uitmaakt, in zijn geheel zal worden afgebroken.

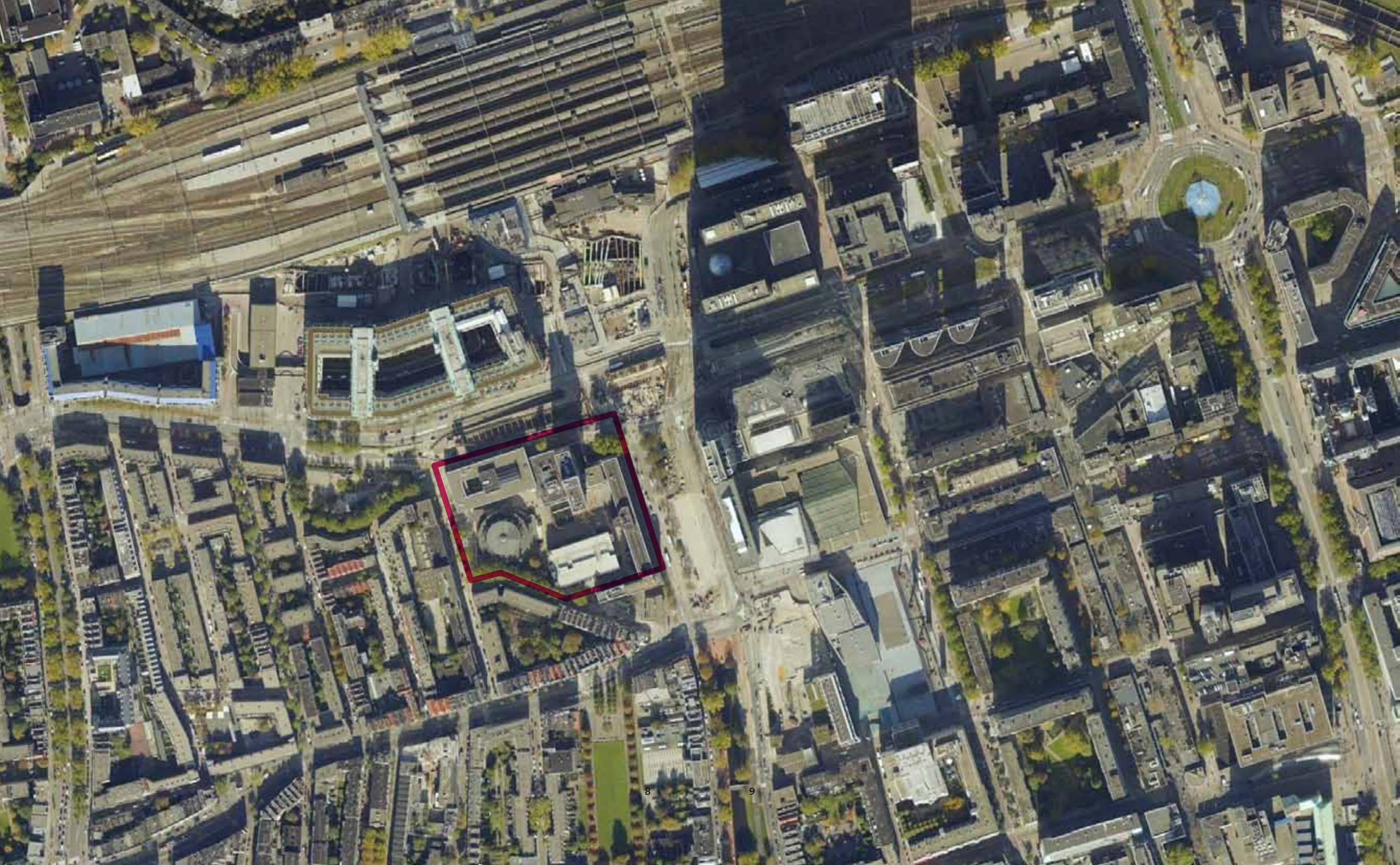
De analyse, en de daaruit voortkomende aanbevelingen, betreffen dan ook de architectonische uitwerking van de relatie tussen het nieuwe gebouw en het monumentale tentoonstellingsgebouw, wat betekent dat we voor een cultuurhistorische analyse een relatief grote aandacht zullen hebben voor onderwerpen als materiaalkeuze en detaillering, juist omdat beide gebouwen elkaar zo dicht op de huid zitten. Daarnaast zullen we echter ook uitzoomen naar de stedenbouwkundige schaal, en dan met name naar de inkadering van het tentoonstellingsgebouw in het nieuwe complex enerzijds, en in de Diergaardesingel anderzijds.

Maar de meest complexe vraag is wellicht die naar de wijze van omgang met het kunstwerk, het Wall Relief no. 1 van Henry Moore. Dit werk, dat in feite een sculpturale uitwerking is van een door Boks geconcipieerd bouwkundig element - een bakstenen muur - verliest zijn drager, of sterker nog: wordt geamputeerd van het lichaam waar het bijna zestig jaar deel van heeft uitgemaakt. Dit werpt fundamentele vragen op over de locatie van het kunstwerk; is het, nu het wordt losgemaakt van het gebouw, ook footloose en moet het als een los object worden beschouwd; of gaat het hier in de eerste instantie om een vanwege de sculpturale toevoeging waardevol architectonisch fragment, waarvan de positie in de stadsplattegrond deel uitmaakt van haar cultuurhistorische waarde? Deze

vragen zouden daarbij academisch blijven als zij niet zouden worden beschouwd in het licht van de grootschalige verandering die het gebied doormaakt, en die dus het kunstwerk sowieso in een heel andere positie zullen plaatsen. Zijn, met andere woorden, de cultuurhistorische waarden hoe we die ook definiëren, nog wel ervaarbaar op het moment dat de nieuwbouw is gerealiseerd?

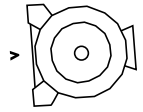
Onze analyse legt voor de architecten en stedenbouwkundigen die betrokken zijn bij het gebouw en bij het gebied de lat hoog. Wij gaan niet uit van een nieuwe situatie waarin de huidige waarden zo goed mogelijk worden geconsolideerd; daarvoor zijn deze waarden in de huidige situatie, maar misschien al heel lang, te veel ondergesneeuwd geraakt en weinig zichtbaar en ervaarbaar gebleven. Wij gaan uit van een situatie waarin door zorgvuldige manipulatie van de plannen en projecten in hoofdlijnen, de cultuurhistorische waarden veel beter tot hun recht komen dan in hun huidige situatie, en zij dus een positieve rol gaan spelen in de ontwikkeling van dit gebied.

Deze analyse en aanbevelingen begeven zich in een smalle marge doordat de grote stedenbouwkundige en bouwkundige keuzen reeds zijn gemaakt, maar zijn desalniettemin ingrijpend en fundamenteel van aard. Zij vergen een nauwkeurige en inhoudsvolle afstemming tussen de verschillende partijen, en een close reading, niet alleen van het bestaande complex, maar ook van de nieuwe situatie en wat deze impliceert.

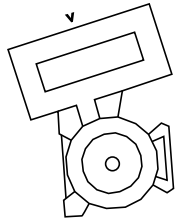


Deel 1. stedenbouw

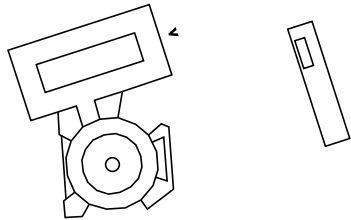
Niet alleen de architectuur maar ook de stedenbouwkundige situatie van het Bouwcentrum-complex is bepaald geweest door de turbulente periode waarin het complex is opgezet en gebouwd. Als we kijken naar de drie verschillende bouwfases, zien we niet alleen een groot stilistisch verschil, maar vooral een groot verschil in stedenbouwkundige plaatsing. Terwijl de tweede fase aan het Weena - met de sculptuur van Henry Moore - en de derde fase aan het Kruisplein, op een strakke en logische wijze de moderne verkeersboulevard en het voorplein van het station markeren, staat het tentoonstellingsgebouw op een merkwaardig informele wijze in de stad. Het heeft zijn huidige hoofdentree aan het binnenterrein, waar het als een semi-losstaand paviljoen de ruimte insteekt, maar haar oorspronkelijke hoofdentree was aan de Diergaardesingel, een smalle straat met een bocht waarin ooit een singel lag, die de oorspronkelijke Diergaarde markeerde. Het Bouwcentrum lijkt echter los te staan van deze met woningen en bedrijfsgebouwtjes bebouwde straat; het gebouw staat niet in de rooilijn, maar is naar achter geplaatst en wijkt af van een mogelijke middenas. De wigvormige ruimte die overblijft tussen de stoepwand en de rooilijn van het gebouw wordt deels opgevuld door een sportveldje, waarmee het gebouw nog verder los komt te staan. De zijkant - voor zover men daarvan kan spreken bij een als paviljoen opgevat alzijdig gebouw, gaat deels schuil achter hekwerken en bosjes; hier bevindt zich ook het grote stalen noodtrappenhuis dat in het vorige decennium is aangebracht. Maar ook de aansluiting op de tweede fase aan het Weena lijkt ongemakkelijk en zelfs geïmproviseerd te zijn gebeurd. Het gebouw sluit met zijn dichte zijvleugels net niet aan op de rechthoekige doos van de uitbreiding, maar staat er enige meters vanaf. Dit levert vanaf de Diergaarde singel een kleine spleet op die, beveiligd door een hek, doorzicht geeft op een licht verhoogd maaiveld, en op de zijkant van het paviljoen - met alweer een noodtrappenhuis - tegenover de zijgevel van het te slopen gebouw aan het Weena. Ook hier zien we een ambiguë situatie, alsof er eerst een vrijstaand paviljoen stond waar door een ongelukkige



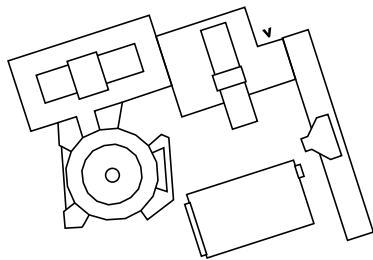
1949 opgeleverd



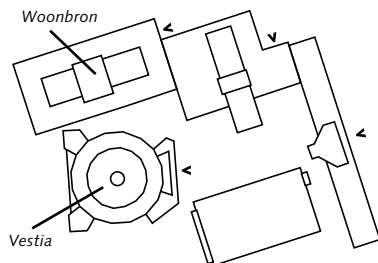
1956 1^e uitbreiding



1965 2^e uitbreiding



1971 3^e uitbreiding



2003 verbouwing voor opdeling / Vestia-Woonbron



samenloop van omstandigheden een nieuw, andersoortig gebouw net te dicht tegenaan is gebouwd. In feite gaat het hier echter om een complex dat door één architect in verschillende fases is gebouwd.

De vraag is dus: waar komen deze architectonische en stedenbouwkundige ongerijmdheden en tegenstrijdigheden vandaan?

Daarvoor moeten we terug naar de zeer dynamische en zelfs chaotische periode net na de bevrijding toen Rotterdam in hoog tempo de overstap moest maken van een niet geaccepteerd stedenbouwkundig plan voor de wederopbouw van de verwoeste binnenstad naar een nieuw en op een veel modernere leest geschoeid plan. De locatie van het Bouwcentrum tussen het Kruisplein, het Weena en de Diergaardesingel kan gezien worden als een archeologische vindplaats waarin de verschillende lagen laten zien hoe complex deze overgang precies was. Zoals uit de uitvoerige stedenbouw- en architectuurhistorische literatuur die over deze kwestie is geschreven blijkt, was het immers geen eenvoudige vervanging van één plan door een ander plan, dat vervolgens wel werd uitgevoerd. Het eerste plan dat Stadsbouwmeester W.G. Witteveen reeds in grote lijnen in 1941 af had, en in 1944 met een enorme mate van precisie had uitgewerkt, was immers tijdens de oorlog deels in uitvoering. Dit plan dat uitging van een grote eenheid van architectuur, stedenbouw en verkeersplanning, van een van 'stad tot stoel' doorontworpen stadsbeeld, van een monumentale en hybride traditioneel-moderne architectuur, dat zich kenmerkte door monumentale boulevards, veel wigvormige superblokken, representatieve pleinen en een consequent doorgevoerde ornamentiek, heeft dus hier en daar in de stad duidelijke sporen nagelaten. Een zeer bekend voorbeeld is de ABN-AMRO bank aan de Coolsingel, gebouwd in een stijl die veeleer aan de vooroorlogse periode doet denken, en die bovendien afwijkt van de rechte rooilijnen van de Coolsingel. Het gebouw is namelijk ontworpen aan een andere Coolsingel, één die niet zou aansluiten op de Leuvehaven, maar die zou afbuigen naar de Schiedamse Vest. Tot op de dag van vandaag moet de overgebleven ruimte aan de Coolsingel, die is ontstaan door deze terugbuiging van de rooilijn, worden opgevuld door modernistische paviljoens die eerst na de oorlog door de architect Maaskant werden neergezet om de afwijking te corrigeren, en zodoende de breuk van de twee plannen te lijmen.

Iets soortgelijks is aan de hand met het Bouwcentrum, maar daarvoor moeten we dieper in de archieven van de overgang tussen het monumentale Witteveen-plan



Oorspronkelijke aansluiting tussen het Tentoonstellingsgebouw en de eerste uitbreiding



Situatie in 2011



Actuele situatie van de ingangspartij van het Tentoonstellingsgebouw



plan Witteveen, 1944



Plan C



Basisplan, 1946

en het revolutionaire Basisplan voor de Wederopbouw van Cornelis Van Traa, dat uitging van een grootschalig raster van verkeerswegen, van architectonisch onbepaalde kavels en blokken, die met een grote flexibiliteit open stonden voor de functionele en typologische eisen van de ondernemers die de stad moesten opbouwen. Tussen deze twee als ideologisch tegenovergesteld gepresenteerde plannen zat echter een overgangperiode, waarin Van Traa als voormalig assistent van Witteveen in feite een proces overzag van langzame en stapsgewijze transformatie van het uitgewerkte Witteveen-plan tot het totaal andere Basisplan. Deze stapsgewijze evolutie van het ene plan naar het andere, ging gepaard met een steeds grotere invloed van ondernemers, modernistische architecten en directeuren van stedelijke instituties, die de extreme precisie en gefixeerdheid van het Witteveen 'Gesamtkunstwerk' als benauwend en als een obstakel voor de dynamiek van de naoorlogse periode ervoeren.

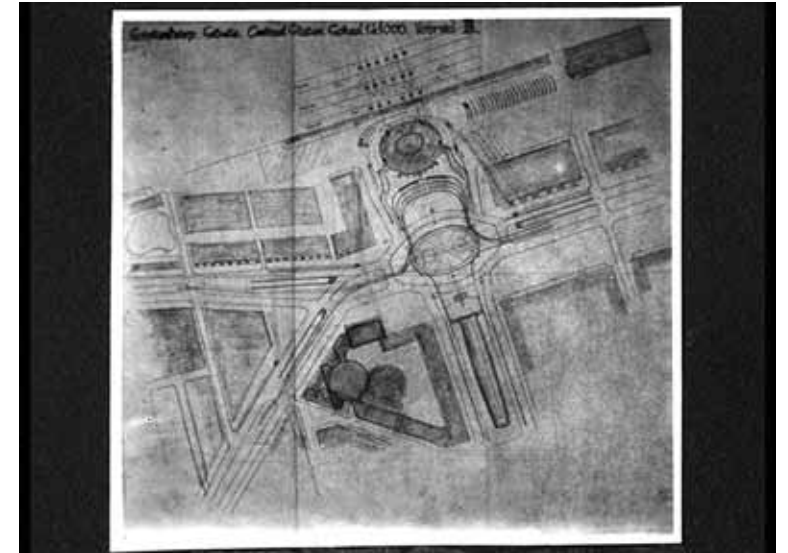
Toen Joost Boks in 1946 de opdracht kreeg van de oprichters van het Bouwcentrum - waarover later meer - om een ontwerp te maken voor een tentoonstellingsgebouw en belendende functies, was dit project van stapsgewijze transformatie van het Witteveen-plan nog in volle gang. Als we kijken naar de meest uitgewerkte versie van het plan Witteveen uit 1944 zien we geen aanleiding voor het Bouwcentrum-complex in de wijze waarop hij het Diergaardesingelgebied heeft ingevuld. Maar als we vervolgens kijken naar het Basisplan van Van Traa uit 1946 zien we het paviljoen van Boks reeds ingetekend, maar als een toevallig, niet logisch ingepast paviljoen met een merkwaardige scheve verhouding tot de bestaande context buiten de brandgrens, alsof het een object was dat Van Traa aantrof en met moeite kon inpassen.

In feite was dit ook het geval, al was het op het moment van tekenen nog niet opgeleverd. Het architectonische en stedenbouwkundige ontwerp voor het Bouwcentrum moet dus tot stand zijn gekomen in de naar huidige normen uiterst korte periode tussen twee regerende plannen, waardoor het met terugwerkende kracht geen logische relatie met de stedenbouwkundige structuur van de stad lijkt te hebben of te hebben gehad. We vinden de logica van de positionering van het tentoonstellingsgebouw echter in één van de schetsplannen die door historici als Cor Wagenaar en Annet Tijhuis zijn 'opgegraven' als sporen van de complexe overgang tussen de twee hoofdplannen, en wel in het zogenaamde 'Plan C' uit 1946. Hierin zien we met potlood ingetekend aan het zuidelijke, ten opzichte van het Kruisplein diagonaal lopende, deel van de Diergaarde singel duidelijk

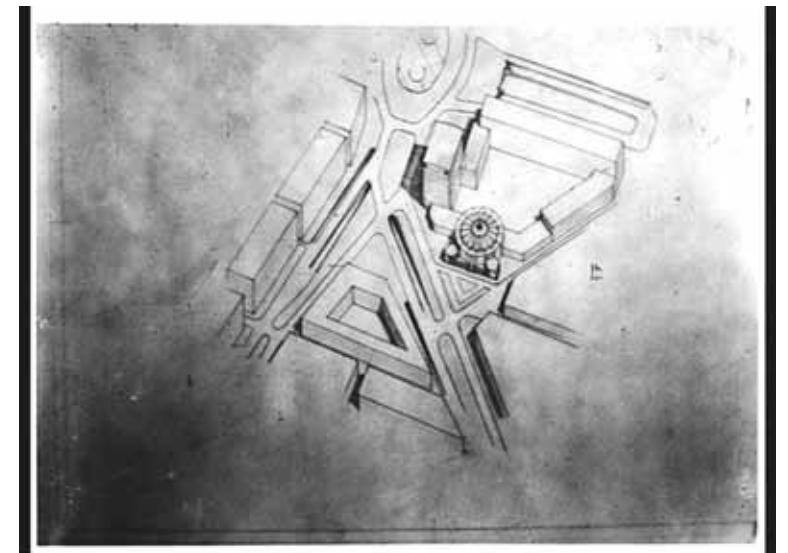
afgetekend de footprint van het tentoonstellingsgebouw: een achthoekig paviljoen waarvan de relatie met de rechte rooilijn van de straat is aangeheeld door twee driehoekige uitstulpingen, precies zoals het gebouw aan het noordelijke deel van de diergaarde singel staat. Ook zien we in Plan C. hoe er vanuit de Kruiskade een nieuwe straat is doorgebroken in noordoostelijke richting naar het toekomstige stationsplein. Hierdoor zou het Bouwcentrumblok een meer driehoekige vorm hebben gekregen aan drie boulevards.

Als we vervolgens kijken naar twee ongedateerde tekeningen uit het Boks archief in het Nederlands Architectuur instituut zien we hoe Boks over een deel van het Plan C, waarin zijn gebouw reeds is aangegeven, een alternatief tekent. Hij verschuift zijn gebouw in noordelijke richting, met de hoofdingang nu parallel aan het Kruisplein, en aan de doorgebroken boulevard vanuit de Kruiskade. In een daaropvolgende axonometrische tekening zien we hoe door het afschuiven van de wigvormige blokken er een monumentale voorruimte voor het verplaatste paviljoen komt, waaraan de hoofdingang zich in volle glorie kan aanbieden. Vanuit de zijkanten van het paviljoen ontwikkelen zich daarbij bouwvolumes die overgaan in grotere volumes die vervolgens het hele blok omkaderen tot en met het Kruisplein. Op basis van deze stedenbouwkundige principes heeft Boks het tentoonstellingsgebouw uitgelijnd, in datzelfde jaar echter werd het Basisplan definitief gemaakt, werd de diagonale doorbraak tussen kruiskade en Weena vervangen door een straat die haaks stond op beide verkeersaders, en kwam het Bouwcentrum met zijn hoofdingang aan een vrij smalle straat te staan, die bovendien niet correspondeerde met de plaatsing van het gebouw.

De merkwaardige oriëntatie van het Bouwcentrum is dus het gevolg van de enorme haast waarmee beslissingen werden genomen en plannen werden uitgevoerd in de naoorlogse tijd, gecombineerd met de stapsgewijze manier waarop het monumentale en door diagonalen gedomineerde stadsbeeld werd vervangen door het modernistische door een raster bepaald stedelijke systeem van Van Traa. De bouwdelen die Boks later ontwierp, het nieuwe gebouw aan het Weena in 1955, de schijven aan het Kruisplein en het parkeerblok op het binnenterrein in 1967, anticiperen op de potentiële schaal van het Basisplan. De eerste uitbreiding aan het Weena, met haar bescheiden hoogte en lichte architectuur, vormt een groot contrast met het tegenoverliggende monumentale en immense Groothandelsgebouw. Daarnaast vertegenwoordigen ze met hun ruimtelijke plaatsing op een orthogonaal grid met verschuivingen naar voren



Stedenbouwkundige schetsen uit het archief Boks





SOUTHWESTERN



Situatie aan de zuidkant van het complex



en naar achteren precies de soort 'open' verhouding tussen architectuur en stedenbouw die door Van Traa werd gezocht, waarin gebouwen als objecten losjes maar onder rechte hoeken hun plaats hebben gekregen op het raster van verkeerswegen.

Aan de Diergaardesingel, daar waar het modernistische ontwerp van Van Traa en Boks de structuren en ook de architectuur van de vooroorlogse stad ontmoet, is echter wel een onduidelijke en rommelige situatie ontstaan die nooit goed is opgelost en die nu de Diergaardesingel tot een smalle en enigszins marginale straat heeft gemaakt, met een met hekwerken en prikbosjes ingevulde achterkant van het grootschalige complex tegenover negentiende-eeuwse panden van de vooroorlogse stad. Deze slecht aangeheelde confrontatie op de brandgrens tussen twee stadsbeelden is later het onderwerp geweest van het zeer vooruitstrevende en invloedrijke eerste project van het jonge architectencollectief Mecanoo: de jongeren huisvesting Kruisplein uit 1985. Met één rechte hoge schijf haaks op het Kruisplein, en een lagere gebogen schijf die de overgang maakt naar de Diergaardesingel, hebben zij geprobeerd te onderhandelen tussen de twee schalen en geometrieën van het voor- en het naoorlogse Rotterdam.

Als we vervolgens kijken naar de stedenbouwkundige keuzes die zijn gemaakt door de Gemeente en haar adviseurs, en die de randvoorwaarden vormen voor het project van de Architecten Cie. voor het Bouwcentrum, kunnen we vaststellen dat men resoluut heeft gekozen voor de grote schaal en de modernistische typologie van het Rotterdam van na het Basisplan, en men niet op zoek is gegaan zoals Mecanoo naar een vorm van stedenbouwkundige 'derde weg' tussen de voor- en de naoorlogse stad, of tussen de modellen Witteveen en Van Traa. "Sterker nog, door een groot volume aan het Weena te bouwen, krijgt het Groothandelsgebouw een stedenbouwkundige tegenspeler, waardoor deze straat een symmetrie krijgt, die tot nu toe niet was voorzien, maar die als het ware wordt opgeroepen door de stedenbouwkundige en architectonische schaal van het Groothandelsgebouw. De horizontale verdeling die het nieuwe gebouw verdeelt in een basement en een opbouw, reageert bewust op het tegenoverliggende monument en creeert een nieuwe stedenbouwkundige samenhang, die wij vanuit de cultuurgeschiedenis, alleszins te verdedigen vinden, omdat hier de dynamiek van Rotterdam wordt verenigd met de maat en schaal van de bestaande bebouwing." In het masterplan voor Central District wordt gekozen voor een opschaling van de bouwvolumes aan het Weena en aan het Kruisplein, met daarbij

een royale toegankelijkheid en een grotere openheid van het binnenterrein van het Bouwcentrum-gebied. In dit plan worden de grote lijnen geschetst en wordt er weinig gezegd over de zijdes aan de Diergaarde Singel, en dus over de aanhechting aan de kleinschaligere structuren van de vooroorlogse stad, noch over de nieuwe inpassing van het Tentoonstellingsgebouw of - uiteraard - het kunstwerk. In de stedenbouwkundige uitwerking door PALMBOUT, die als basis diende voor de prijsvraag waar uiteindelijk het project van de Architecten Cie. uit is gekomen, kiest men eveneens voor een compositie van schijven met een nauwkeurige beschrijving van de door- en toegankelijkheid van de plinten en het binnenterrein. Met de positie van het tentoonstellingsgebouw wordt echter weinig anders gedaan dan de openbare ruimte er omheen op te ruimen en schoon te maken door een meer heldere beplanting en een betere profilering. Dit geldt eveneens voor de begrenzing van het complex aan de Diergaardesingel. Het achterstallige onderhoud wordt als het ware gepleegd, maar de fundamentele wrijving tussen de twee stadsmodellen wordt niet opgelost, en zo impliciet geaccepteerd. Hiermee worden echter een aantal onvermijdelijke problemen vooruitgeschoven naar de architectonische en de urban-designschaal, de fase die nu aan de orde is. De opgave blijft om het tentoonstellingsgebouw op een logische wijze deel te laten zijn van het complex, en om het complex ook aan de Diergaarde singel een waardige en kloppende positie te geven. Wij hopen aan te tonen dat dit vanuit zowel cultuurhistorische als vanuit stedenbouwkundige redenen, en dus vanuit de stadsontwikkeling, een belangrijke opgave is die voor een belangrijk deel de kwaliteit en aantrekkelijkheid van het Central District-project zal beïnvloeden. Maar voordat we dit omzetten in conclusies en aanbevelingen, zullen we eerst verder ingaan op de cultuurhistorische betekenis van het Bouwcentrum als een institutie, op de architectonische waarden van het tentoonstellingsgebouw, en op de rol en de betekenis van het kunstwerk in het complex.





Deel 2. programma

De oprichting van het Bouwcentrum gaat terug tot 1940 toen een groep vooruitstrevende architecten, wetenschappers, statistici en mensen uit het bouwwezen samen kwamen om de gehele 'keten' van bouwbedrijven aan elkaar te binden, en tot een samenhangend geheel te smeden. Voor de architect zou dit betekenen dat hij juist zijn handen zou kunnen vrijmaken en weer 'tot scheppende arbeid' zou kunnen komen, omdat alle benodigde kennis, adviezen, materialen, berekeningen en andere vormen van kennis op een gemakkelijke wijze binnen zijn handbereik zouden komen. Het initiatief lag in het verlengde van projecten en onderzoeken die reeds voor de oorlog waren begonnen, en waarin werd gezocht naar een rationalisatie van het bouwen. Dit in tegenstelling tot vele andere Europese en Nederlandse initiatieven om het bouwen in één keer te industrialiseren en dus als het ware een bestaande kleinschalige industrie te vervangen door een geheel nieuwe. Uit boeken als J.J. van der Wal's *De economische ontwikkeling van het bouwbedrijf in Nederland uit 1940*, bleek al dat de Nederlandse bouwbedrijven in feite een complexe structuur van dikwijls kleinschalige bedrijven en adviseurs waren. Van der Wal pleitte voor een verandering van binnenuit, waarbij de bouwbedrijven op basis van kennisontwikkeling steeds beter op elkaar afgestemd zouden worden en daardoor steeds betere producten konden leveren. Zijn boek dat uitkwam in het eerste jaar vormt in zekere zin een van de bases voor het Bouwcentrum. Enkele jaren later zou Van der Wal samenwerken met de statisticus en de grote pleitbezorger en decennia lang directeur van het Bouwcentrum aan het boek: *Het Bouwbedrijf in Nederland*, waarin de statistische methode van Van Ettinger werd gekoppeld aan de economische benadering van Van der Wal om een methodologie op te zetten voor de integratie en rationalisatie van de bouw en vooral ook om de communicatie van het bouwproces te optimaliseren.¹

¹) J. van Ettinger en J.J. van der Wal, 'Het bouwbedrijf in Nederland', in: *Boeiende Statistiek*, Serie 1, no. 20, een uitgave van de Nederlnadsche Stichting voor Statistiek, Leiden 1943.

Dit laatste, de communicatie, was misschien wel het centrale onderdeel van het initiatief. Het boek wordt dan ook overheerst door ideogrammen en statistische diagrammen naar voorbeeld van Otto Neurath en Gerd Arntz, uiterst simpele en moderne verbeeldingen van complexe processen en dataverzamelingen. De jonge wetenschap van de statistiek ging immers uit van het feit dat rationalisering en modernisering kon gebeuren door het op elkaar afstemmen van de verschillende disciplines en bedrijven, en van een zo zuiver mogelijke communicatie onderling en met het publiek. Een ander cruciaal figuur in de eerste fase van het Bouwcentrum was de architect J.H. van den Broek, één van de centrale figuren in de moderne architectuur en de vernieuwing van de woningbouw voor de oorlog, die door overname van het bureau van Brinkman & Van der Vlugt ook tijdens de oorlog een van de voornaamste adviseurs van de grootindustriëlen zou worden, en daarmee samen met Willem van Tijen van doorslaggevende invloed was op het omvormen van het plan Witteveen tot het veel modernere Basisplan voor de wederopbouw. Van den Broek vertegenwoordigde de centrale rol van de architect als de scheppende generalist binnen de door Van der Wal en Van Ettinger getheoretiseerde integratie van de bouwbedrijven. Van Ettinger, die ook voorzitter was van de Stichting Bouw en redacteur van het tijdschrift Bouw, zag in het Bouwwezen en in de Wederopbouw het belangrijkste instrument om de Nederlandse samenleving en economie van na de oorlog op een fundamentele wijze en in samenhang opnieuw vorm te geven. 1946 was het jaar waarin deze initiatieven uitkristalliseerden en waarin de echte start van het Bouwcentrum ligt. In dat jaar was de gehele complexe organisatie van het Bouwcentrum als een onafhankelijk adviesorgaan gevoed door talrijke commissies min of meer definitief. In dat jaar kwam ook een andere ambitie van het centrum naar boven: de internationale. Het Bouwcentrum stelde zich steeds nadrukkelijker op als een Europees centrum voor de vernieuwing van het bouwwezen, en vond daarvoor ook aanzienlijke steun bij door J.H. van den Broek en andere protagonisten gefrekwenteerde architectenorganisaties als de Union Internationale des Architectes, maar ook bij jonge Atlantische organisaties als de VN. In dat jaar kwam dan ook de brochure, *The Way Ahead* uit, waarin op een zeer heldere en retorische wijze de verschillen van de bouweconomie, voor de oorlog, net na de oorlog en in de toekomst werden toegelicht door de bekende modernistische aan Arntz en Neurath ontleende ideogrammen. Bovendien werd hierin ook maximaal de rol van Rotterdam als het symbool en als het laboratorium voor de wederopbouw van de naoorlogse Europese samenlevingen ontvouwen.

Aangezien statistiek en communicatie zo centraal stonden in deze reorganisatie van het bouwwezen, verklaart dit waarom het eerste wat men wilde realiseren niet een kantoorgebouw was waarin men studie kon verrichten, maar een heel tentoonstellingsgebouw. Het is opvallend dat bij de beopdrachting direct al een programma van eisen meegegeven werd dat veeleer gelezen kan worden als een draaiboek voor het vertellen van een verhaal. Zoals Van den Broek schrijft in één van de eerste toelichtingen op het programma en gebouw van het Bouwcentrum, is het doel van het Bouwcentrum: "Het geven van objectieve, aanschouwelijke, mondelinge en schriftelijke voorlichting op het gebied van het bouwwezen". Dit gebeurde door het programma in te delen in drie delen, of eigenlijk drie theoretische 'verdiepingen'. Op de begane grond kwam het meest basale, technische en objectieve deel, door Van Ettinger genaamd het 'Technisch Wetenschappelijke: een collectie van bouwstoffen, documentatie van architectonische, technische en economische voorbeelden en kennis, een bibliotheek en een lezingzaal. Daarboven zou de verdieping komen voor het 'Technisch-Commerciële'. Hier zou gelegenheid worden geboden aan firma's om hun diensten, producten en methodes aan te prijzen en te vergelijken. De bezoeker zou hier, terdege voorbereid door de objectieve kennis verkregen op de begane grond, uit het scala van firma's en producten kunnen kiezen. De derde laag van het programma zou bestaan uit de Technisch-Sociale component, waar tentoonstellingen, presentaties en demonstraties op allerlei actuele gebieden zouden plaatsvinden, maar waar ook industriële vormgeving, inrichtingsaspecten en andere meer subjectieve en maatschappelijke vraagstukken zouden spelen. Zo zou iedere speler in het bouwproces op iedere laag zich op de hoogte kunnen stellen van het proces, en daarmee invloed en recht van spreken verwerven. Dit ligt in het verlengde van de tijdens de oorlog geformuleerde ideeën om de burgers te emanciperen als deelnemers in belangrijke maatschappelijke processen, niet door hen te politiseren zoals in de jaren zestig en zeventig zou gebeuren, maar door hen op een gerichte en precieze wijze van kennis en vocabulaire te voorzien. Bovendien gaat het uit van de realisering dat het bouwen een dusdanig complexe aangelegenheid was geworden, met zoveel verbindingen met zoveel andere kennisvelden, dat ook de technicus en/of de architect zich niet langer kan veroorloven puur vanuit zijn eigen vakopvatting en in het isolement van zijn discipline problemen op te lossen. Ook voor de gespecialiseerde deskundigen was het Bouwcentrum een machine om hen te confronteren met de kennis in de andere disciplines. De heldere opzet van het programma, de heldere en zeer visuele grafiek van de uitgaven en de complexe nationale en internationale



BOUWBESLAG

L17

FLUCK' EN YANUA' POKINGU

MET

organisatie van het Bouwcentrum, moest fungeren als een machine om deze kennis over te brengen op de doelgroepen.

Opvallend in de documenten en uitgaven van het beginnende Bouwcentrum is de precisie en systematiek waarmee de verschillende onderwerpen van voorlichting worden georganiseerd, evenals de verschillende wijzen van voorlichting die men daarvoor ter beschikking heeft. Van vloerafwerking tot kinderbescherming, van geluidsisolatie tot vakantieoord, van alles wordt vastgesteld wie de doelgroep is en op welke wijze gecommuniceerd moet worden: via tentoonstellingen, lezingen, monsters of kleine adviezen. Het is duidelijk uit de vroege geschiedenis van het Bouwcentrum, die gelijk op liep met de architectonische en stedenbouwkundige vormgeving, dat het inhoudelijke programma, net als het gebouw zelf, als een complex bouwwerk werd ontworpen.

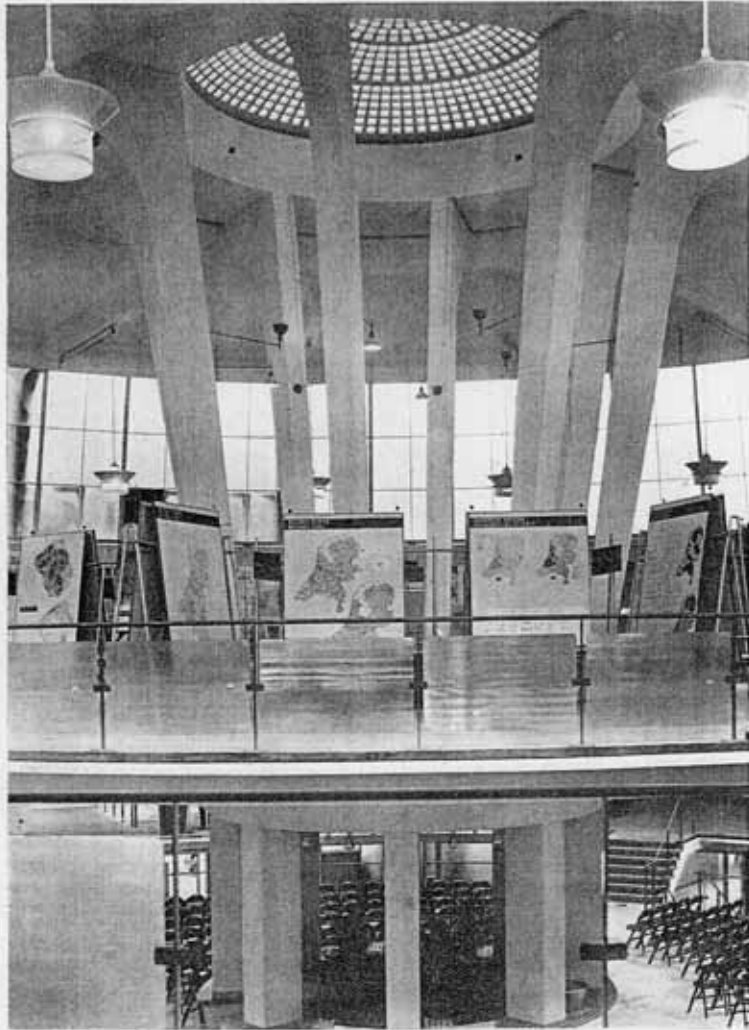
Het is dan wellicht ook tekenend dat in de uitbreidingen de volstrekte helderheid en transparantie van het Bouwcentrum veranderde in een serie aan elkaar geschakelde maar veel abstractere volumes, die bovendien voor een steeds groter deel gesloten was voor het publiek. Wellicht is dit de bouwkundige parallel met een bouwwezen dat na een initiële en zeer inhoudelijke en idealistische eerste fase ook niet de krachten van bureaucraties, schaalvergroting en verkokering kon weerstaan.

Maar aangezien we het hier voornamelijk hebben over het oorspronkelijke tentoonstellingsgebouw, de eerste fase van het Bouwcentrum, is het belangrijk om te wijzen op de enorme cultuurhistorische waarde van hetgeen zich in de aanloop naar en tijdens de vormgeving en bouw van het gebouw heeft afgespeeld.

Deel 3. architectuur

Het werk van Joost Boks en met name het Tentoonstellingsgebouw van het Bouwcentrum zijn van bijzondere cultuurhistorische waarde omdat ze de discussies en de thematiek van de architectuur tijdens en onmiddellijk na de oorlog zo goed laten zien. Tekenend voor de periode tijdens en onmiddellijk na de bezetting was dat de tegenstellingen die nog voor de oorlog speelden in de architectuurtijdschriften, op de ontwerpscholen maar ook in de gebouwen die verrezen, op een complexe en tegenstrijdige manier deels op de spits gedreven en deels opgeheven werden. Voor de oorlog behoorde Boks tot een groep van aan de TU Delft opgeleide jonge architecten die zeer actief waren in het organiseren van lezingen en het schrijven van artikelen; zo slaagden zij er reeds in 1930 in een symposium te organiseren in Delft waar de elite van het Europese Modernisme, wat toen nog een avant garde stroming was, bijeen te brengen: Walter Gropius, Adolf Behne, Marcel Breuer en André Lurçat spraken samen met Johan van Loghem, Cornelis van Eesteren, Gerrit Rietveld en Jan Duiker op uitnodiging van de studenten over de toekomst van de architectuur en stedenbouw. Enkele jaren later, in 1932, was Boks ook betrokken bij het uitnodigen van Le Corbusier voor een lezing in Delft. Dat plaatste hem zeer duidelijk in de Delfts groep die zich voor het modernisme had uitgesproken, een avant-gardistische minderheid, dikwijls gepolitiseerd, internationalistisch en geïnteresseerd in theorie. Zij zetten zich af tegen wat de 'Delftse School' werd genoemd, de kring rond de katholieke hoogleraar Granpré-Molière en Berghoef die een eveneens zeer ideologisch en getheoretiseerde op traditie en spiritualiteit gebaseerde bouwkunst voorstonden.

Het vooroorlogse werk van Boks voltrok zich dan ook langs relatief voorspelbare lijnen; het was een typisch Nederlandse vorm van een 'vrijer' modernisme, kenmerkend voor de jaren dertig, waarin duidelijk modernistische motieven als de stalen spiltrappen, de strookramen, de witgestucte muren werden gecombineerd met zadeldaken en metselwerk. Voor de oorlog beperkte het



Gezicht op de 2e verdieping met kap en koepel.

bouwmassa. Dit hangt samen met en is het gevolg van het eigen wezen van de centraalbouw. Ik meen, dat de architect, die naar het motief van de centraalbouw grijpt, zich altijd goed van dit dwingend karakter van de centraalbouw zal moeten doordringen en zich moeten afvragen, of de opgave, waaraan hij werkt, het verdraagt.

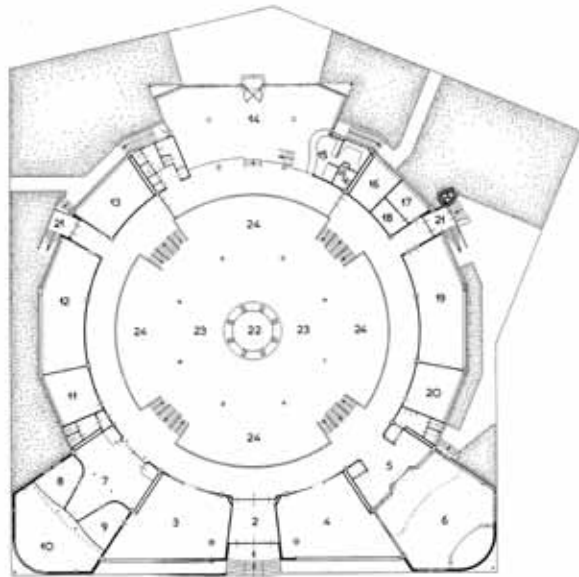
Over de situering van het gebouw in het stadsplan

98

kan ik weinig zeggen. Het ligt een beetje afzijdig en doet voornamelijk tamelijk zelfstandig aan. Als ik het goed begrepen heb, verdwijnt het straks een beetje achter de bebouwing van de toekomstige stationsboulevard en de hoofdingang is daar zelfs van afgewend. Ik geloof niet, dat deze situatie interessant wordt, en dat vind ik wel jammer, zowel voor Rotterdam, als voor het Bouwcentrum, als voor

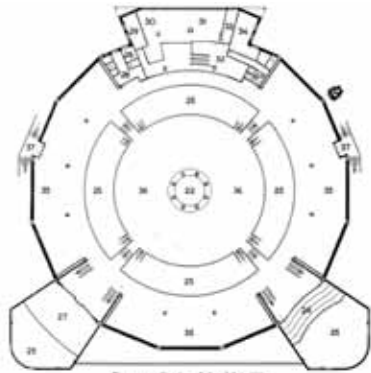
34

35



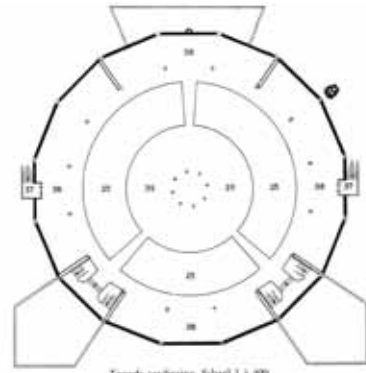
Begane grond, Schaal 1 à 400.

- | | | |
|-------------------------|-----------------------------|--|
| 1. Entree. | 5. Spreekkamer. | 17. Telefoon. |
| 2. Hal. | 10. Bibliotheek. | 18. Telefooncentrale. |
| 3. Bureau. | 11. Leesaal. | 19. Overgang en veranda van galerijen. |
| 4. Bureau. | 12. Tekenkamer. | 20. Kantoren. |
| 5. Vestibule. | 13. Internationaal contact. | 21. Dienstingang. |
| 6. Speciale literatuur. | 14. Café-Bouwcentrum. | 22. Indirectieplan. |
| 7. Leesaal. | 15. Privé-kamer. | 23. Monsten van bouwmateriaal. |
| 8. Bibliotheecaris. | 16. Transformator. | 24. Tentoonstellingen. |



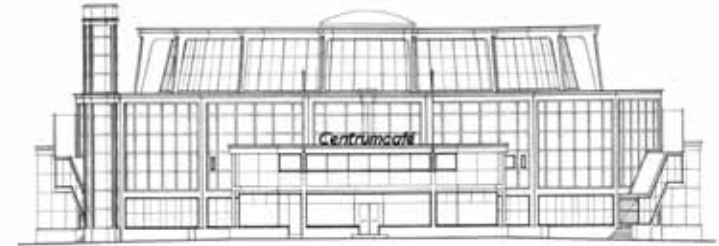
Eerste verdieping, Schaal 1 à 400.

- | | | |
|-----------------|----------------------------|---|
| 1. Bibliotheek. | 17. Entree (personeel). | 11. Privé-kamer. |
| 2. Ingang. | 18. Kantoorpersoneelkamer. | 12. Entree. |
| 3. Vestibule. | 19. Bibliotheek. | 13. Tentoonstellings-afdelingen. |
| | | 14. Tijdelijke industriële tentoonstellingen. |

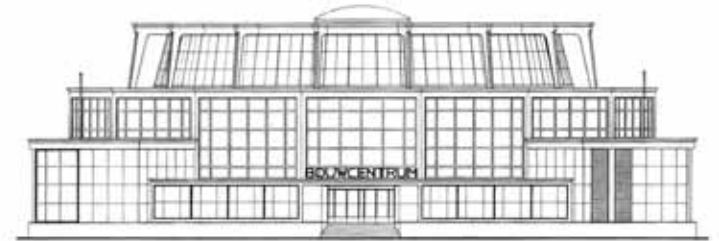


Tweede verdieping, Schaal 1 à 400.

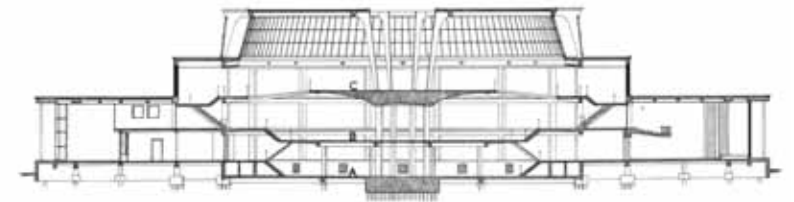
- | | |
|--------------------|-----------------------------------|
| 1. Bibliotheek. | 11. Tentoonstellings-afdelingen. |
| 2. Naaf afgevoerd. | 12. Tijdelijke tentoonstellingen. |



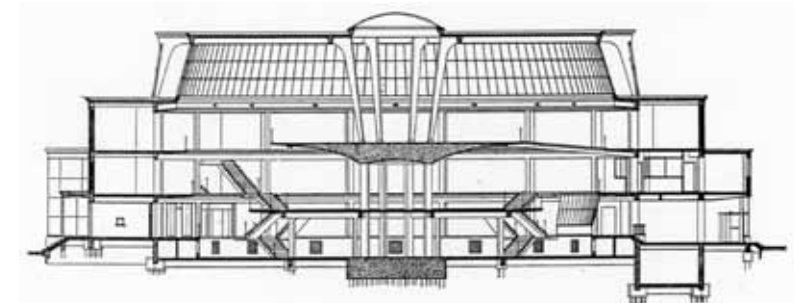
Oostgevel tentoonstellingsgebouw Bouwcentrum Rotterdam 1948



Westgevel tentoonstellingsgebouw Bouwcentrum Rotterdam 1948



Doorsnede tentoonstellingsgebouw Bouwcentrum Rotterdam 1948



Doorsnede over de ruimten 1-22-14. Schaal 1 à 400.
Het Bouwcentrum te Rotterdam. Architect Ir J. W. C. Boks, B.N.A.

werk zich grotendeels tot villa's en vakantiehuizen, een enkel bedrijfspand en een kinderdagverblijf. Zijn meest zichtbare werk uit die periode was de verbouwing van het ronde en monumentale Café Loos, aan de kop van het station Hofplein, middenin het uitgaanscentrum van Rotterdam.

De grote transformatie van het werk en het denken van Boks zou, zoals bij zoveel van zijn tijd en generatiegenoten, plaatsvinden tijdens de bezetting. We zien immers bij veel van de vooroorlogse ideologische dan wel pragmatische modernisten dat zij tijdens de bezetting ineens wèl ornamentiek, monumentaliteit, traditioneel materiaalgebruik en classicistische motieven gingen toelaten in hun werk. Voor deze versmelting van twee voorheen gepolariseerde stromingen - vooralsnog echter een versmelting in één richting - bestaan verschillende verklaringen en historische duidingen. Zo werden er tijdens de oorlog onder andere door Willem van Tijen de zogenaamde Doornse leergangen georganiseerd, waar de 'Delftse School'-traditionalisten debatteerden met de modernisten, en zij hun gezamenlijke uitgangspunten voor de architectuur van een herrijzend Nederland formuleerden. Op deze bijeenkomsten in 1940 en 1941 spraken de uitersten van de architectuurwereld, zoals Granpré-Molière en Gerrit Rietveld. Hier werd de ideologische basis gelegd voor wat Willem van Tijen later de Shake Hands architectuur zou gaan noemen: de ontmoeting van moderne, op functionalistische basis ontworpen en met industriële middelen gebouwde architectuur met traditionele typologieën en klassieke ornamentiek.

Een andere verklaring is echter dat de Duitse bezetters en de verduitsde instellingen modernistische architectuur simpelweg niet toelieten en pleitten voor een 'volkse' architectuur, een architectuur die de beste waarden en de tradities van het volk weerspiegelden, dat wil zeggen het Nederlandse volk als een 'familiegenoot' van het Duitse. Zo kunnen we bijvoorbeeld ook de monumentale en ornamentale architectuur waarmee Witteveen zijn wederopbouwplan vulde begrijpen als een mogelijkheid om een voor de Duitsers aanvaardbaar plan te maken, dat stedenbouwkundig gezien toch de modernste ideeën over verkeersafwikkeling en gebouwtypologie herbergde.

Nog een alternatieve verklaring kan zijn dat in een periode van verwoesting, bijvoorbeeld van een heel stadscentrum zoals dat van Rotterdam, er behoefte is aan architectuur die zelf de oriëntatiepunten en de herkenbare iconen levert, en zich dus veel meer moet richten op communicatie, op verhalen vertellen, op

het publiek, in plaats van een pure transparantie van functie en constructie na te streven. We zien in elk geval dat in Rotterdam ook architecten als J.H. van den Broek en Van Tijen tijdens de oorlog, ineens een bijna vertellende, anekdotische architectuur gingen maken, dat wil zeggen tekenen, want de meeste van deze papieren ontwerpen zouden nooit gerealiseerd worden.

Bij Boks zien we dat deze plotselinge conversie van duidelijk modernisme naar een monumentale, neo-traditionaistische, protopostmoderne architectuur zich heel snel aandeede. Van geornamenteerde daklijsten op noodgebouwen voor bedrijfspanden van Drukkerij Arps aan de Schiekade in 1940, ging het al snel naar de opmerkelijke filigrain grachtenpandgevel van de Brandwaarborgmaatschappij, een onuitgevoerd gebleven ontwerp voor de Wijnhaven uit 1942. Uitgesproken traditionalistisch, naar het model van zijn gehate leermeesters uit Delft (Bergheof en Granpré-Molière) was het ontwerp voor een Zweedse kerk in 1943, met middeleeuwse erkers en een rustieke toepassing van natuursteen, onder een Scandinavisch aandoend dak. In het ontwerp voor het notarishuis, een monumentaal en zwaar classicistisch gedecoreerd kantoorgebouw aan de Botersloot, zien we hoe Boks zich moeiteloos inbedde in het stedenbouwkundige regime van W.G. Witteveen dat op dat moment gold. Het gebouw is horizontaal gecomponeerd; de plint en het trappenhuis zijn bekleed met natuursteen, de kantoorverdiepingen zijn in baksteen opgemetseld en het geheel is afgewerkt met een ornamentale daklijst. Het is een typisch voorbeeld van de moderne kantoorfuncties, gevat in statige, klassieke architectuur.

Als we kijken naar de eerste schetsen van het Bouwcentrum zien we een typisch voorbeeld van de free form architectuur uit de tijd dat het Basisplan nog niet was vastgesteld, en het plan Witteveen al van zijn voetstuk was gevallen; de combinatie van modernisme met traditionele elementen bleef, maar de vorm als geheel was vrijer, collage-achtiger en de footprint leek wel zoekende naar houvast bij ontstentenis van een duidelijk stedenbouwkundig kader. Het tentoonstellingsgebouw moet in eerste instantie worden opgevat als een interieur, een grote circustent-achtige ruimte van beton, staal, glas en klinkers waarbinnen het tentoonstellingsprogramma van Van Ettinger c.s. uitgevoerd kon worden. Binnen een zestienhoekige trommel bestaand uit een met straatklinkers ingevuld betonconstructie, vrijst een tuil van vier kolommen die zich openvouwen in een parapluconstructie, die weer met betonnen steunberen gesteund worden op het dak van de trommel. Zo kan boven de dichte trommel een kleinere, geheel

glazen trommel verrijzen, met een gesloten dak behalve het middendeel, dat met glasstenen is ingelegd. Binnen deze bijna heroïsche constructie zijn twee vloeren opgehangen de los zijn gemaakt van de galerijen die rondom lopen, zodat ze lijken te zweven in de grote tentconstructie. Zo konden ook alle tentoonstellingsvloeren van natuurlijk licht worden voorzien, zelfs de begane grond achter de gesloten wanden van de trommel en onder de zwevende vloeren van de eerste en tweede verdieping. Op de begane grond werd de meest fundamentele en objectieve tentoonstelling ingericht: de technisch-wetenschappelijke presentatie van materialen en technieken. Op de eerste verdieping - een grote zevende vloer rondom de tuil van kolommen - kwam de technisch-commerciele afdeling, met nieuwe technologieën, methodes, materiaalsamenstellingen en aanbiedingen van fabrikanten. Op de hoogste, kleinste maar lichtste verdieping was de technisch-sociale afdeling waar de maatschappelijke en culturele kant van het bouwwezen werd getoond.

Zo kon de bezoeker die vanuit de Diergaardesingel het gebouw binnenging, vanuit de basis steeds verder omhoog klimmen totdat hij bovenin de ultieme cultureel-maatschappelijke doelstelling van het bouwen kon aanschouwen. Maar daarvoor moest de bezoeker wel deze dichte trommel ingeleid worden, wat betekende dat het gebouw ook in de stad neergezet moest worden. De trommel - die in principe overal neergezet had kunnen worden, werd aan de stedelijke ruimte gekoppeld door twee wigvormige en dubbelhoge bouwvolumes aan de noord en zuidzijde te koppelen, en hiertussen een één laag tellend bouwvolume op te rekken, met in het midden de op zichzelf bescheiden ingangspartij. De twee toegevoegde volumes zijn modernistisch ontworpen en gematerialiseerde abstracte volumes, die ieder op een andere manier waren opengewerkt door middel van een uiterst ranke kolom en hoge glazen puien die de wanden van betonplaten onderbraken. In het noordelijke volume, aan de Weenakant, was een bibliotheek voorzien, aan de zuidelijke kant zit nog steeds een lezingenzaal. De bibliotheek is echter waarschijnlijk tijdens de uitbreiding van 1955 of later, dichtgemaakt met dezelfde betonplaten, terwijl de lezingenzaal zijn oorspronkelijke vorm grotendeels heeft behouden, als ook zijn functie. Het middendeel heeft echter het meest geleden, eerst doordat de hoofdingang in 1955 werd verplaatst naar de uitbreiding aan het Weena, en een tweede maal in 2000 toen het gebouw tot kantoorgebouw werd verbouwd.

Waar eerst een volume met glazen pui stond, afgescheiden van de straat door een lange borstwering die functioneerde als bloembak, en die in het midden onderbroken werd door de trap die naar de verdiepte entree deur leidde, is het nu een anonieme kantoorgevel geworden. Waar ooit de ingangspartij was is nu een nooduitgang gelijk met de pui, in plaats van verdiept in de glazen gevel. De borstwering met beplanting is vervangen door een schuin aflopende borstwering die het daklozen, hangjongeren of andere ongewenste figuren onmogelijk maakt hier te zitten. De letters 'bouwcentrum' zijn bovendien verdwenen, en wat ooit een straat met ventweg was waar bezoekers van het Bouwcentrum konden parkeren of uit voertuigen konden stappen is nu een met een voetbal kooi ingevulde restruimte.

Aan het echte binnenterrein, heeft Boks het gebouw aan de stad geklonken door toevoeging van weer een ander element: het zogenaamde Centrumcafé, een twee verdiepingen hoog bouwvolume met een rechte rooilijn parallel aan het Kruisplein, met een dubbelhoge café- en restaurantzaal dat uitkeek op het met een vijver en plantsoentjes ingerichte binnenterrein. Wat dus in beginsel een alzijdig volume was, geheel gericht op de innerlijke logica van het tentoonstellingsconcept, werd door de drie toegevoegde bouwvolumes een stedelijk gebouw dat, net als een Frans stadspaleis, een op het verkeer en bezoekers gerichte stadskant had die relatief bescheiden was vormgegeven en die was geflankeerd door smallere volumes, en aan de andere kant een veel meer open zelfs monumentalere gevel had die zich richtte op de tuinen achter het paleis. als we bovendien naar de plattegrond kijken, zien we dat de vorm van de drie uitbouwen is bepaald door een imaginair vierkant dat om de zestienhoek is getrokken en dat de buitencontouren van de uitbouwen heeft bepaald.

Maar ook deze uiterst leesbare logica van het gebouw heeft de diverse uitbreidingen en functieveranderingen niet overleefd. Reeds door de eerste uitbreiding van 1955 werd de ingang naar het Weena verplaatst en vanaf 1963 bereikte men het binnenterrein door een onderdoorgang in de nieuwe modernistische schijf aan het Kruisplein en werd het Centrumcafé de ingang van het tentoonstellingsgebouw. In 2000, toen het van functie veranderde, werd het tentoonstellingsgebouw opnieuw een losstaand gebouw, met als enige ingang het vroegere Centrumcafé. Nu is het gebouw dus in plaats van een op klassieke wijze dubbel geörienteerd stedelijk gebouw, een paviljoen op een binnenterrein geworden dat met haar achterkant aan de straat staat.



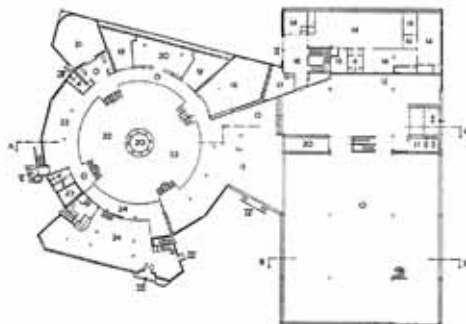


BOUWCENTRUM

Begane grond: 1:100

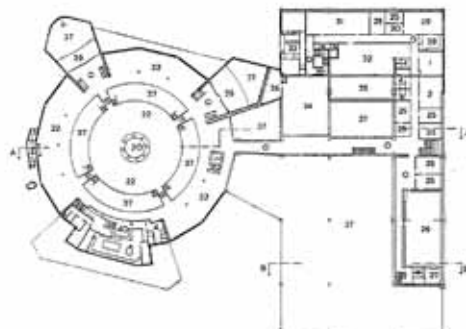
- 10. Grote expositiehal
- 11. Bezoekhal
- 12. Mediecapote
- 13. Expositie studeerboekkade
- 14. Wastiplaats
- 15. Garderobe werkplaat
- 16. Hal inkomende goederen
- 17. Berging inkomende goederen
- 18. Luchtzuiver
- 19. Vergaderzaal
- 20. Voorlichting
- 21. Lezingzaal
- 22. Expositie
- 23. Toesprekerkamer
- 24. Restaurant

- I Hoofdingang
- II Ingang goederen
- III Ingang restaurant
- IV Noodsituatie
- V Noodsituatie



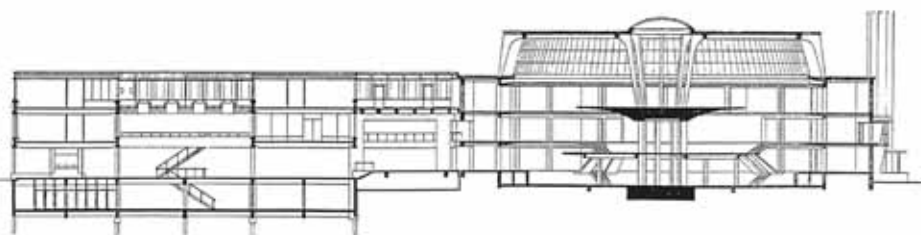
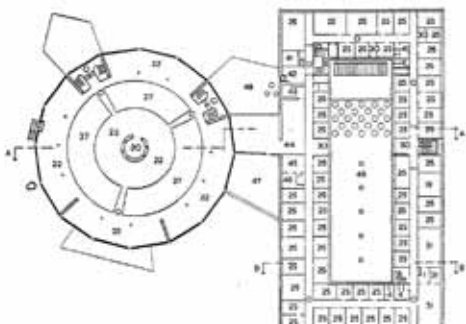
Tussenverdieping I: 100

- 25. Kantoorruimten
- 26. Kamer directeur
- 27. Pantry
- 28. Ontkoker kamer
- 29. Ontvoering
- 30. Speel- en wachruimten
- 31. Telefoonkamer
- 32. Drukkerij
- 33. Wastang
- 34. Bibliotheek
- 35. Magazijn bibliotheek
- 36. Administratie bibliotheek
- 37. Vide
- 38. Conciëgiekamer
- 39. Balcon lezingzaal
- 40. Keuken restaurant



Kantoorverdieping I: 100

- 41. Kas
- 42. Postkamer
- 43. Kantore rekken
- 44. Kantore
- 45. Telefooncentrale
- 46. Telefoon
- 47. Jeroen
- 48. Plac. dak



Doorsnede A-A

De eerste aantasting van het concept werd door Boks zelf ondernomen met het ontwerp van de eerste uitbreiding aan het Weena in 1955. Vanwege het toegenomen belang van het Weena als stadsboulevard, besloot men de ingang van het complex in het lang verwachte nieuwe gebouw aan deze zijde te leggen. Wat mee heeft gespeeld in deze beslissing was ook dat de ruimere en monumentale voorruimte door de doorbraak van de straat tussen de Kruiskade en het Weena uiteindelijk niet werd gerealiseerd, en dat een groter en drukker Bouwcentrum niet zijn hoofdingang aan de smalle Diergaardesingel kon hebben. Het nieuwe gebouw dat Boks ontwierp was weliswaar minder complex en minder speciaal dan het tentoonstellingsgebouw, het is toch een bijzonder en vooruitstrevend gebouw. Het is bovendien een gebouw waarin we ook bij Boks het typische verschijnsel zien dat aan het begin van de jaren vijftig, de stilistisch hybride, rijk geornamenteerde en zelfs esthetisch experimentele 'oorlogstijl' over was, en de naoorlogse International Style consensus het had overgenomen. Het nieuwe gebouw aan het Weena was immers een uiterst functionele, uiterst scherp belijnde en transparante doos, verwant aan het internationale modernisme. Toch herkennen we ook in deze doos elementen van het voor Boks kenmerkende plasticisme en gelaagdheid. De inkepingen in de betonnen vloerbalken in het drie verdiepingen tellende gebouw en de ronde betonnen klommen geven de constructie niet alleen diepte maar ook massa. Het feit dat de ronde kolommen en de ingekeepte vloerbalken alleen de eerste twee bouwlagen beslaan, en daarboven een uiterst lichte glazen pui ondersteunen, geven de gevel een klassieke opbouw, en een stevige beëindiging, die uiteraard nodig was met een kolossaal gebouw als het Groothandelsgebouw aan de overkant. De vier in rode handvormsteen gemetselde muren, die van de vier zijden iedere keer de laatste travee bedekken, geven het gebouw een dikte en een gelaagdheid en bovendien een asymmetrisch en daarmee dynamisch effect.

Boks sprak over dit project jaren tevoren als 'het spook van de uitbreiding'; dat het hem ook niet makkelijk af is gegaan zien we aan de inmiddels afgebroken verbinding tussen het oude en het nieuwere gebouw. Zoals hij zelf schreef in 1956: "Het aldus (in 1947, Crimson) ontstane gebouw bood in zichzelf geen kans tot uitbreiding. De cirkelvorm biedt nu eenmaal weinig aangrijpingspunten en zo is het verklaarbaar dat een uitbreiding van deze centraalbouw veel hachelijke kanten zou bezitten en dat zeer veel studie nodig is geweest om het geheel tot een dragelijke oplossing te brengen."² Vanuit de begane grond, achter de bibliotheekuitbouw,

2) J.W.C. Boks, 'Uitbreiding Bouwcentrum te Rotterdam', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 74, 24 juli 1956, no. 29-30, pp. 334.



boopcentrum



Aansluiting tussen het oorspronkelijke Tentoonstellingsgebouw en de uitbreiding van 1955, met de trap die het hoogteverschil tussen beide delen overbrugt. Boven is de nieuwe bibliotheekruimte te zien door de glazen wand

Entreehal van de uitbreiding. De entree is aan de andere kant van de hal te zien, rechts van de trap bevond zich de nieuwe tentoonstellingszaal



die zoals de hele oudbouw iets verhoogd was ten opzichte van het maaiveld, werd een wigvormig bouwvolume richting de uitbreiding gebouwd. Hier werd het hoogteverschil overbrugd door een brede trap van 5 treden en werd de oudbouw verbonden met de grote nieuwe tentoonstellingsruimte en foyer op maaiveld. Bovenop dit bouwvolume werd bovendien een smal en twee verdiepingen tellend volume gebouwd dat de hogere verdiepingen van beide gebouwen rechtstreeks met elkaar verbond. Op deze manier kon men vanuit de nieuwe hoofdingang, aan het Weena naast de noordelijke bakstenen wand, een zeer ruime hal inlopen, dan met een ruime trap een halve verdieping omhoog en zo boven in het dan voor de bezoeker uiterst verrassende oorspronkelijke tentoonstellingsgebouw uitkomen.

Ondanks de onheldere positie van het tentoonstellingsgebouw die deze uitbreiding tot gevolg had, ontstond er in 1955 toch weer een nieuw geheel van een uiterst zakelijk tentoonstellingsgebouw gekoppeld aan een meer expressief zestienhoekig gebouw. Bovendien kreeg het nu een ingang die niet alleen op een meer zichtbare plek zat, maar bovendien werd gemarkeerd door een uniek en zeer opvallend en monumentaal beeldend kunstwerk door Henry Moore, waarover later meer.

Maar toch zou de 'nachtmerrie van de uitbreiding' zoals Boks hem ook heeft aangeduid voortduren, en weer werd Boks gedwongen door de aaneenschakeling van steeds nieuwe aan het bouwwezen verbonden stichtingen en instituten om al in 1963 een tweede uitbreiding te ontwerpen. Ditmaal ging het om een zeer zakelijk vormgegeven schijf, op een plint van tentoonstellingsruimte en showrooms. De onderdoorgang gaf direct toegang tot het binnenterrein, en zo tot de centrumcafé-zijde van het tentoonstellingsgebouw. Maar ook hier zou het niet bij blijven: het bureau van Boks -hijzelf was inmiddels vanwege gezondheidsredenen teruggetreden, zou reeds in 1967 een derde, grootste en laatste uitbreiding realiseren. Het gat tussen de tweede en de derde uitbreiding, een gat dat direct toegang en uitzicht gaf vanaf het Weena en het stationsplein op het tentoonstellingsgebouw, bood ruimte voor een geheel nieuwe ingangspartij en bovendien een zestig meter hoge kantoor-schijf, voor de nog steeds uitdijende bedrijven, stichtingen, instituties en adviesbureaus die aan het Bouwcentrum kleefden. Dit gebouw, ontworpen door Boks' voormalige medewerker Wout Eijkelenboom, zou met zijn laagbouw tegen de westelijke zijde van de eerste uitbreiding worden gebouwd, en tegen de zijgevel van de derde uitbreiding. Hier zou dan een voorplein ontstaan voor nieuwe tentoonstellingsruimten en voor een nieuwe publieksingang voor het gehele complex. Daarbovenop zou een reeds door

Van Traa voorziene hoogbouw komen. In het binnenterrein moest een zeer grote parkeergarage worden gebouwd.

Deze laatste uitbreiding zou dus zowel zorgen voor het drastisch verkleinen van het binnenterrein, en natuurlijk voor het verlies van het rustige, tuinachtige karakter dat Boks had voorzien in 1947 en dat zo'n aantrekkelijke omgeving vormde voor het tentoonstellingsgebouw en vooral voor het Centrumcafé. Maar het opnieuw verplaatsen van de ingang, dit keer naar de veel prominentere plek aan het Kruisplein en het Stationsplein, betekende dat daarmee het tweede gebouw van Boks in de marge kwam te liggen als een gesloten gevel langs een drukke verkeersweg, en dat het kunstwerk van Henry Moore ver weg van het publiek, net niet aan de achterkant van het gebouw kwam te liggen. Dit verlies werd gecompenseerd door de plaatsing van een groter kunstwerk, 'Sylvette', een beeldhouwwerk door Carl Nesjar naar een ontwerp van Pablo Picasso, dat voor de nieuwe ingang van het nieuwe Bouwcentrum zou komen bij oplevering van het gebouw in 1970.

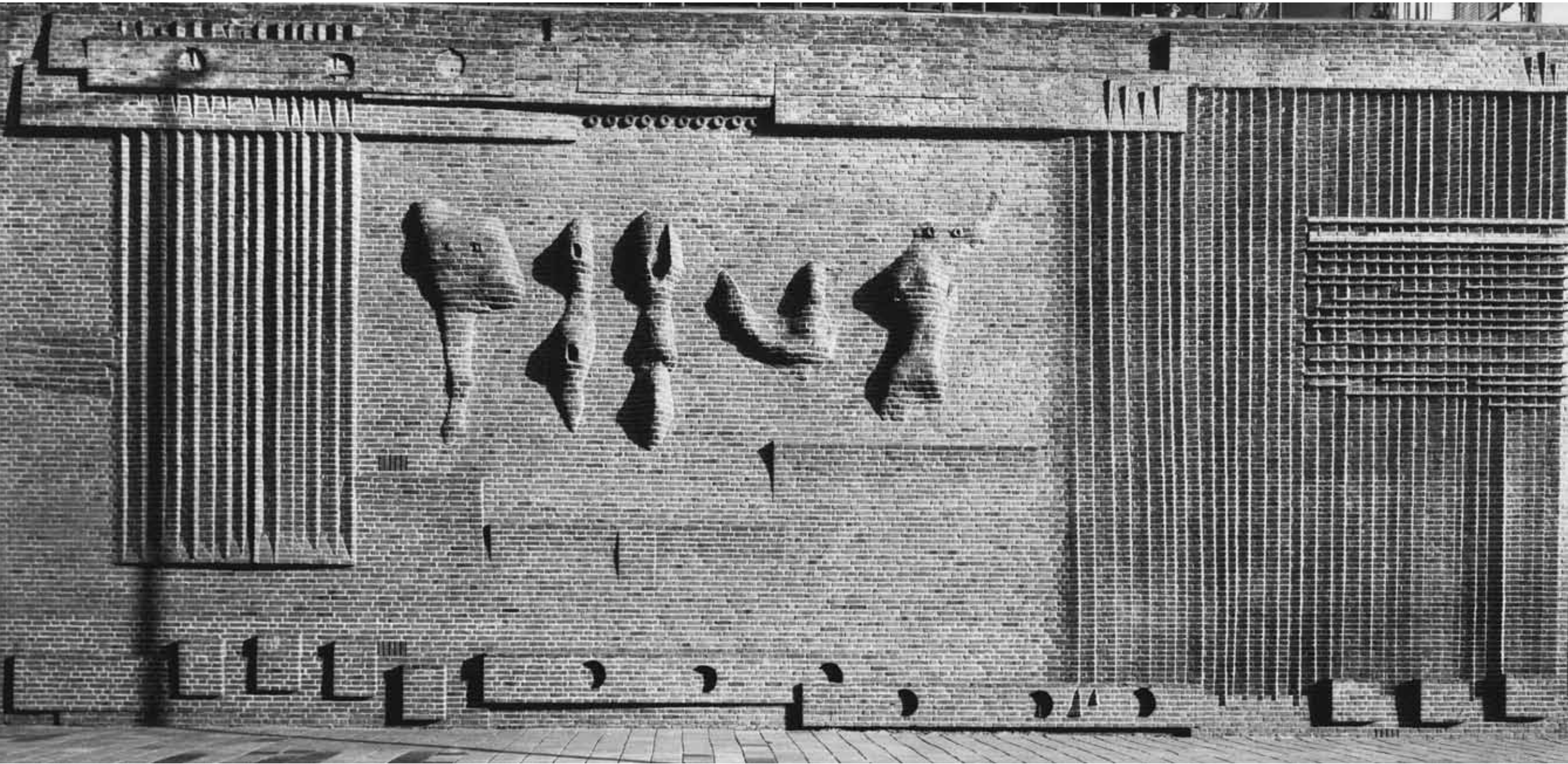
Samenvattend kunnen we zeggen dat hier een complex gebouwen is komen te staan dat bijna onleesbaar en onbegrijpelijk is geworden door de ontzagwekkende snelheid waarmee niet alleen stedenbouwkundige ontwikkelingen elkaar opvolgden, maar ook programmatische en economische ontwikkelingen de opdrachtgever steeds weer dwong tot bouwkundige ingrepen, die telkens de definitief lijkende keuzen van de vorige periode te niet deden. Het meest opvallende is dat tot en met de laatste fase (als adviseur) een en dezelfde architect bij dit project betrokken is geweest, en sterker nog: één opdrachtgever. J.H. van Ettinger heeft immers zelf alle uitbreidingen als opdrachtgever begeleid. Zelfs deze zeldzame eenheid van bestuur en ontwerp gedurende drie decennia heeft niet kunnen voorkomen dat er een cyclus ontstond waarbij telkens nieuwe ruimtelijke knelpunten ontstonden zodra de nieuwe ruimte-eisen werden ingewilligd. De uitbreiding van 1967 was echter niet de laatste ingreep in het project, renovaties in 1991 en 2000, reageerden op het vertrek van het Bouwcentrum - wiens rol in de jaren tachtig uitgespeeld raakte - door het complex in feite opnieuw in verschillende delen op te knippen met verschillende eigenaren en doeleinden. Zo werd de derde uitbreiding aan het kruisplein bekleed met aluminium platen, waardoor de eenheid met de vierde uitbreiding verdween. De tweede uitbreiding werd een kantoorgebouw en werd van binnen en van buiten zwaar getransformeerd, onder andere door een nieuwe aparte ingang te maken in de



bakstenen wand aan de oostzijde. Het tentoonstellingsgebouw werd losgeknipt van de uitbreiding door de opbouw over de eerste en tweede verdieping af te breken en de zuidelijke wand van de eerste uitbreiding aan te helen met gemetselde portalen. Het Tentoonstellingsgebouw werd getransformeerd in een spectaculair hoofdkwartier van de woningcorporatie Vestia, die echter wel zware maatregelen moest nemen om het gebouw wat betreft akoestiek en luchtbehandeling geschikt te maken voor een kantoorfunctie. Deze renovatie heeft verder tot gevolg gehad dat de oorspronkelijke fijnheid van kozijnen verdween, dat de constructie verdween achter isolatie en installatietechniek, dat de noordelijke wand werd aangeheeld maar niet met de rijke plasticiteit en afwisseling van materiaal van het origineel, dat de brandtrappen werden vervangen met niet passende stalen elementen, en uiteraard dat de originele hoofdingang aan de Diergaardesingel is verworden tot de droevige achterkant die zij nu is, waar slechts overwegingen van veiligheid en beheersbaarheid een rol lijken te hebben gespeeld.

Toch is door de relatieve toegankelijkheid van het Vestia hoofdkwartier en door de evidente trots en plezier waarmee de renovatie is gebeurd dit gebouw wel bewaard voor de toekomst, en is haar cultuurhistorische waarde voor een ieder duidelijk zichtbaar.

Nu staat de nieuwste transformatie van het complex te gebeuren, en opnieuw gaat het hier om een drastische schaalvergroting. De vraag is dan ook of met het nieuwe gebouw op de plaats van de tweede uitbreiding er opnieuw een reeks nieuwe ruimtelijke knelpunten worden geproduceerd, of dat er dit maal wel op een genuanceerde wijze wordt gekeken naar de waarde van het bestaande, terwijl de architectuur van het complex weer een schaa sprong doormaakt.



Deel 4. beeldende Kunst



In 1954 gaf de vereniging Nederlandse Baksteenindustrie de opdracht aan de Britse Beeldhouwer Henry Moore om een ontwerp te maken voor een baksteensculptuur van ca. 8,5 meter bij 19 meter aan de noordzijde van de nieuwe vleugel van het Bouwcentrum, naast de nieuwe ingang aan het Weena. Het was de architect Boks zelf die met het idee kwam om deze wand als een sculpturale bakstenen wand te laten ontwerpen. Dat Henry Moore hiervoor werd aangezocht is gezien zijn oeuvre vreemd, omdat het vrijwel zijn enige werk zou blijven dat in baksteen is uitgevoerd, en omdat hij beroemd is geworden met vrijstaande bronzen sculpturen. Moore was op dat moment echter misschien wel de beroemdste beeldhouwer in Europa, die zeer veel opdrachten kreeg verbonden aan grootschalige architectuurprojecten. Er waren plannen voor twee beelden bij het Centraal station van Rotterdam, en in 1953 was er een grote tentoonstelling aan zijn werk gewijd in het Boijmans. In een van zijn meest recente en meest monumentale beelden verwerkte hij vier expressieve, zoö- of antropomorfe figuren in de gevel van het nieuwe Time Life gebouw in het centrum van Londen. De sculpturen voor het Time Life gebouw zullen één van de aanleidingen zijn geweest om voor Henry Moore te kiezen. Er is één groot verschil met Relief no. 1, en dat is dat in Londen de beelden door hun plaatsing als losse objecten in een frame en als beeldend kunstwerk los van de architectuur komen. In Rotterdam was het de opdrachtgever zelf, de vereniging Nederlandse Baksteenindustrie, die erop stond dat het kunstwerk werd vervaardigd in de normale bakstenen waarmee zij bouwden en die elders in het gebouw werden toegepast. Daarmee namen zij ook afstand van de tendens om in Rotterdam bijvoorbeeld op blinde gevels van de nieuwe kantoor en woongebouwen uit de jaren vijftig met geglaazuurde baksteen

of tegels of mozaïekwerk, kunstwerken toe te voegen aan de architectuur als losse decoratiestukken. De keuze om hier de beeldende kunst en de architectuur te laten vervloeien was dus een keuze en een voorwaarde van de opdrachtgever.

Voor hij de opdracht aannam deed Moore zelf in Nederland onderzoek naar de mogelijkheden van baksteen en de staat van de Nederlandse metselkunst. Hij ontdekte dat deze op een zeldzaam hoog niveau stond wat betreft formele mogelijkheden en tevens dat de gebruikte bakstenen in Nederland kleiner waren dan die hij kende in Engeland en dus meer mogelijkheden boden voor sculpturale manipulatie. Op basis van zijn onderzoek maakte hij een gipsmodel van zijn ontwerp, dat door de opdrachtgever en de architect werd geanalyseerd. Boks zelf maakte op basis van het ontwerp constructietekeningen voor de muur, ondermeer met wapeningen die de uitstulpende mensfiguren zouden kunnen dragen. Op basis hiervan werden twee oudere metselaars - die het vak in de jaren twintig en dertig hadden uitgeoefend, vóór de zo door het Bouwcentrum zelf gepropageerde industrialisatie en rationalisering - ingehuurd om de muur op te metselen aan de hand van het gipsmodel van Moore en de bouwtekening van Boks. Iedere week werden foto's van de vorderingen naar Moore in Engeland gestuurd, die ze met aantekeningen terugstuurde. Bij zijn bezoek aan de bouwplaats toen een groot deel al was gerealiseerd, bleek dat de laatste beeldhouwkundige ingrepen die hij van plan was te doen niet nodig waren, zo trouw hadden de metselaars en de architect het ontwerp uitgevoerd.

Wat dus duidelijk wordt uit het proces van opdrachtgeving, ontwerp en uitvoering is dat het hier gaat om een uniek werk, ook voor het oeuvre van Moore, omdat het architectonische ontwerp, de constructie en de beeldende kunst onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, zowel fysiek als in conceptie. Nog meer dan een tatoeage, is het beeld van Moore verbonden met het lichaam van het gebouw. Als we echter het kunstwerk als beeld beoordelen zien we dat het wel degelijk een zeer persoonlijk, geëmotioneerd en potentieel emotionerend beeld is dat totaal is verbonden met het oeuvre van Henry Moore. Het kunstwerk bestaat uit 16000 handvorm klinkers die in een structuur van geometrische en biomorfe vormen zijn gemetseld. Langs de onderkant zien we een serie bouwkundig aandoende balk- en blokvormen, met daarin ronde gaten, die terugkomen langs de bovenkant van de wand; aan de linker en aan de rechterkant zijn zones waarin een patroon van verticale richels van boven naar onder lopen, op plekken doorkruist met

horizontale richels. In het midden boven een patroon van lichtelijk uitstulpende horizontale banden komen zes vagelijk zoö- en antropomorfe figuren naar voren; drie grote, twee kleinere en weer een grote. Vooral met strijklicht worden de figuren en de patronen dramatische verschijningen in het stadsbeeld; 's nachts met autolichten die er langs strijken en ze van vorm en grootte lijken te doen veranderen, krijgen ze zelfs iets spookachtigs en macabers.

We moeten het werk dan ook niet alleen maar zien als een puur op schoonheid gerichte sculpturale exercitie om de bouwkunst of het metselen te vieren. Eerder is het werk verwant aan de beelden en tekeningen die Moore maakte gedurende de oorlog. Deze gaan vaak terug op een hele reeks schetsen die hij maakte van families die in de donkere metrotunnels lagen te slapen tijdens de Duitse bombardementen op Londen. De mensvormen bedekt met dekens in het donker, kregen een bijna sculpturale kwaliteit die hem zijn leven lang zou achtervolgen. Rotterdam was bovendien op het moment dat hij het beeld maakte nog voor het allergrootste deel een verwoeste, lege ruïne en Nederland een straatarm land in opbouw met hele verse herinneringen aan oorlog, honger en ontberingen. Bovendien stond Rotterdam in de hele wereld voor de stad die haar centrum had verloren. Het jaar dat Moore zijn tentoonstelling had in het Boijmans museum werd in Rotterdam het beeld De Verwoeste Stad van Ossip Zadkine onthuld, dat retroactief werd bestempeld tot de uitbeelding van een stad wiens hart was uitgerukt en daarom haar handen ter hemel strekt. Het beeld van Moore is tegelijkertijd droeviger en stiller, door de spookachtige mens en dierfiguren die door het baksteen heen lijken te zijn gedrukt - of die lijken te slapen onder een deken van baksteen - en complexer door de combinatie met de geometrische, naar techniek en bouwen verwijzende patronen. Hier wordt met andere woorden een verhaal verteld over verlies, over wederopbouw, over de relatie tussen lichamen en gebouwen.

Toen Henry Moore in 1976 werd geïnterviewd over dit zeldzame en niet echt bekende werk zei hij :

"Relief sculptures tell best when they get a side light. This relief is, unhappily, on a wall facing north and is best photographed only in the summertime - either early in the morning or in late evening when, for short spells, it catches the sun. This leads me to say that architects often forget about the sun when choosing a site for a sculpture. I think it is because they design their building indoors and

often choose what looks like the right spot for a sculpture only from their plans, forgetting the existence and direction of outdoor sunshine.”³

De kunstenaar zegt dus niets minder dat wat betreft de sculpturale werking en dus de beleving van het beeld, het op de verkeerde plaats staat. Moore had gelijk als hij zegt dat het beeld niet is neergezet vanuit de belangen van het beeld zelf, maar vanuit de logica en logistiek van de architectuur. Boks en zijn opdrachtgevers wilden immers een sculptuur op de belangrijkste plek van het gebouw, naast de hoofdingang, een hoofdingang overigens die slechts vijftien jaar dienst heeft gedaan en reeds in 1970 werd gesloten.

We zien hier dus dat, ook al is het beeld in zijn be-opdrachting, ontwerp en realisering onlosmakelijk verbonden met de architectuur, het uiteindelijk toch op een geheel andere wijze kan worden beschouwd. Of men bekijkt het als een toegevoegde waarde voor een onderdeel van het gebouw, en dus in eerste instantie als een stuk architectuur, of men bekijkt het als een beeldend kunstwerk dat als beeld en als idee, nog altijd los gezien kan worden van datgene waaruit het fysiek is voortgekomen en dus ook aan andere criteria moet beantwoorden. Deze vraag: beschouwen we de Wall Relief no 1. als een sculpturaal architectonisch fragment, of als een sculptuur, is fundamenteel voor de omgang met dit onderdeel in het nieuwste uitbreidingsproject van het Bouwcentrum.



Henry Moore met de metselaars Gerrit Philips en Kees Molendijk, achter hen staat Joost Boks

3) Henry Moore in: Finn David, **Henry Moore: Sculpture and Environment**, Abrams, New York 1976, p.180.

Deel 5. conclusies en aanbevelingen

Stedenbouw & Architectuur

Het grootschalige en ambitieuze Central District project geeft voor het eerst sinds het Basisplan uit 1946 een nieuw stedenbouwkundig kader aan het Bouwcentrum-complex. Terwijl de laatste uitbreiding uit 1970 nog beschouwd kon worden als verder bouwend binnen het Basisplan, en waren de renovaties en transformaties tussen 1991 en 2000 slechts interne ingrepen, staan we nu aan de vooravond van een schaalvergroting en een oriëntatieverandering op de stedelijke schaal. De in verschillende fasen geprojecteerde hoogbouw aan het Kruisplein en aan het Weena, zullen beeldbepalend gaan worden voor het complex, en zich niet slechts als uitbreidingen van het oudere deel aandienen. Het naar voren trekken van het stationsplein waardoor het Kruisplein in feite de rol van het Stationsplein overneemt, maakt dat het Bouwcentrum als geheel een prominentere positie krijgt in de stad.

De stedenbouwkundige veranderingen zijn met andere woorden van een zodanige aard dat de complexe geschiedenis en de bestaande stedenbouwkundige en cultuurhistorische waarden niet voorin het bewustzijn hebben gelegen van de stedenbouwkundige ontwerpen die de kaders vormen waarbinnen het nieuwe gebouw aan het Weena is ontworpen. We zien bijvoorbeeld ten eerste dat de aansluiting bij de wijken en straten aan de andere kant van de Diergaardesingel een marginaal onderdeel is van de plannen. Nu het Bouwcentrum op een architectonische schaal wordt ontworpen is het tijd om ook naar dit onderdeel te kijken, om daarmee te vermijden dat de Diergaardesingel nog sterker dan nu reeds het geval is de achterkant wordt van een complex dat zich door zijn schaal



*Henry Moore en Joost Boks
bewonderden hun eindproduct*

en programma afkeert van de stadswijk om zich volledig te richten op het nieuwe Stationsgebied.

Dit geldt des te sterker voor de omgang met de eerste aanleiding voor deze cultuurhistorische analyse: het tentoonstellingsgebouw van het Bouwcentrum, ontworpen door Joost Boks als eerste fase van het complex, in 1947. In de stedenbouwkundige plannen en in het prijswinnende plan van de Architecten Cie. wordt het gebouw weliswaar geaccepteerd als een losstaand monument en zelfs met enige omzichtigheid behandeld maar wat echter tot nu toe ontbreekt is een nauwkeurigere analyse van hoe dit gebouw in de stad staat en heeft gestaan – of had moeten staan – en hoe het zich verhoudt tot de andere gebouwen in het complex. We komen dan tot de conclusie dat het gebouw door een reeks stedenbouwkundige en programmatische veranderingen die architect Boks en zijn opdrachtgever niet hadden kunnen voorspellen, zich op een ongemakkelijke manier is gaan verhouden tot haar stedenbouwkundige en architectonische omgeving. Dit zou ook kunnen verklaren dat het zich nu ook moeilijker dan voorzien laat inpassen in het nieuwe geheel. Al lijkt het hier te gaan om een vrijstaand en alzijdig paviljoen, in feite is het een gebouw dat juist de aansluiting zoekt zowel met de openbare ruimte als met de gebouwen waar het tussen staat. Het gebouw te behandelen als een vrijstaand paviljoen levert meerdere problemen op: ten eerste dat het dan ruimtelijke rafelranden en onduidelijke bouwvolumes oplevert, ten tweede dat de ruimte ontbreekt om het gebouw echt als een vrijstaand paviljoen in een groene omgeving tot zijn recht te laten komen, ten derde dat het gebouw zich in feite op een steeds verder verdichtend binnenterrein is gaan richten in plaats van op de Diergaardesingel zoals in het oorspronkelijke plan. Onze conclusie is dan ook dat het gebouw zowel stedenbouwkundig als architectonisch op een zelfbewustere wijze als onderdeel van het nieuwe complex zou moeten worden beschouwd.

Dit kan in de eerste instantie op een architectonische wijze worden opgevat, door niet slechts het nieuwe gebouw op gepaste afstand van het oude gebouw te plaatsen, maar door de tussenruimte goed te ontwerpen en daarvoor in te durven grijpen in zowel de formele logica van de oud- als de nieuwbouw. Deze benadering vergt uiteraard ook van de nieuwbouw dat deze zich in haar materialisering, expressie, levendigheid en openbaarheid van de plint verhoudt tot het monumentale Tentoonstellingsgebouw. Wij pleiten daarbij niet voor een mimicry van de klinkers in een zestienhoekig betonframe in de zogenaamde 'Shake

Hands' stijl van de vroege naoorlogse architectuur, maar voor een architectuur die een soortgelijke gelaagdheid, diepte en generositeit heeft, gekoppeld aan een heldere, tektonische benadering. Op deze wijze zullen beide gebouwen zich tot elkaar kunnen verhouden, en wordt het mogelijk elkaar in formele zin op te zoeken.

Het nieuwe gebouw heeft aan de Diergaardesingel zijn meest openbare en representatieve functies, maar ook logistieke elementen als een hellingbaan naar de parkeergarage en een expeditietoegang. Juist hier zou ook een doorgang moeten worden gerealiseerd naar het binnenterrein, en zal de omgang met het monument moeten worden vormgegeven. Wij pleiten dan ook voor een zeer zorgvuldige maar integrale benadering van de ontmoeting van de twee gebouwen, de openbare ruimte en de semi-openbare ruimte, de verkeersafwikkeling en de meer utilitaire onderdelen van het gebouw. Hierbij zal het houden van gepaste afstand niet genoeg zijn, maar zullen de ruimtelijke en functionele knelpunten alleen opgelost kunnen worden als beide gebouwen elkaar in formele zin gaan beïnvloeden; zo kan ruimte worden gevonden en zo kan opnieuw invulling gegeven worden aan een van de thema's van Boks' architectuur: het aansluiting zoeken met nieuwe gebouwen vanuit het zestienhoekige paviljoen door middel van de uitbouwen.

Daarnaast pleiten wij hartstochtelijk voor een nauwe betrokkenheid van de stedenbouwkundig ontwerpers van de Gemeente Rotterdam bij het, zowel op de korte termijn en de kleine schaal als op de langere termijn en de iets grotere schaal, opnieuw vormgeven van de Diergaardesingel. Het gaat hier in feite om drie onderdelen; ten eerste betekent het goed ontwerpen van de aansluiting tussen de twee gebouwen en de vormgeving van de doorgang naar het binnenterrein dat de openbare ruimte in het noordelijke deel van de Diergaardesingel mee moet worden genomen in een integraal ontwerp. Het is voor de toekomst niet langer houdbaar noch aanvaardbaar dat de oude hoofdingang van het Bouwcentrum een hermetisch gesloten achterkant is geworden, door een sportkooi afgescheiden van de straat. Het straatprofiel en de inrichting van dit gebied moeten diepgaand worden verbeterd. Als immers wel door het nieuwe gebouw en de herinrichting van het binnenterrein de kwaliteit van het binnenterrein sterk wordt verbeterd, en de Diergaardesingel-zijde niet, zal deze nog sterker het karakter van een achterkant krijgen, wat zowel uit publieke als vanuit cultuurhistorische overwegingen echt niet aanvaardbaar is. Wij pleiten dan

ook voor een spoedige uitwerking en misschien een ambitieverhoging van de voorstellen hieromtrent in de stedenbouwkundige voorstellen van de Gemeente en haar adviseurs. Hierin moet uiteraard ook de eigenaar en de gebruiker van het tentoonstellingsgebouw een rol spelen; wij begrijpen dat de hoofdingang van het gebouw voorlopig aan het binnenterrein zal blijven liggen, maar er moet gezocht worden naar een vriendelijker en meer openbare uitstraling van het gebouw aan de Diergaardesingel, waarbij het zeer wenselijk is dat een deel van de verdwenen architectonische elementen van de ingangspartij terugkomen, zoals de plantenbakken, de trap en de luifel met de letters 'Bouwcentrum'.

Op langere termijn moet er op stedenbouwkundige schaal worden gekeken naar hoe het vernieuwde complex zich verhoudt tot de Diergaardesingel en de wijk daarachter, en daarmee ruim zestig jaar achterstallig stedenbouwkundig onderhoud worden ingehaald. Een simpel opruimen en opnieuw ontwerpen van de straatprofielen en het groen zal dan niet genoeg zijn. Zeker bij de eventuele volgende fasen in de vernieuwing van het gebied, waarbij wellicht de parkeergarage zal worden vervangen, moet er gekeken worden naar gevels, plinten en rooilijnen van de noord en oostzijde van de Diergaarde singel. De oorspronkelijke tekeningen van Boks uit het einde van de jaren veertig geven genoeg aanleiding om aan het tentoonstellingsgebouw nieuwe gebouwen te koppelen die daarmee het bouwblok als geheel kunnen afmaken. In elk geval pleiten wij ervoor dat de gemeente Rotterdam met name het voortouw neemt in het nadenken over de aansluitingen, zowel op de korte termijn en op het niveau van de herinrichting van de openbare ruimte, als op de langere termijn en het opnieuw vormgeven van de bebouwing aan deze straat, waardoor het Bouwcentrum eindelijk de kloppende stedenbouwkundige omgeving krijgt waar zij al zo lang naar op zoek is.

Beeldende kunst

Een van de meest complexe vraagstukken van deze studie is de omgang met het kunstwerk van Henry Moore: Wall Reliëf no. 1 uit 1955, dat is gemaakt als een onlosmakelijk onderdeel van de uitbreiding uit 1955 aan het Weena. Uit het onderzoek blijkt hoe onlosmakelijk deze relatie daadwerkelijk was. Niet alleen is de plaats van het kunstwerk door de architect zelf bedacht, maar ook de aard en de materialisering van het kunstwerk is bepaald door de opdrachtgevers, waarbij er een hele directe relatie ligt met de betekenis en de activiteiten van het Bouwcentrum als een institutie binnen de wederopbouw. Het kunstwerk is,

ook al is het ontworpen door een van de beroemdste naoorlogse kunstenaars van de wereld, zowel fysiek als ideematig niet los te zien van het gebouw waar het nu nog deel van uitmaakt. Deze verwevenheid van het beeldhouwwerk met de architectuur en de institutie van het Bouwcentrum is tot nu onderschat door de beeldende kunst instanties en deskundigen die zich over het beeld hebben uitgesproken en roept bovendien een hele reeks vragen op die bij de meeste andere monumentale kunstwerken niet zo naar voren komen. Daarnaast moeten we echter ook erkennen dat als we naar het werk kijken - niet vanuit de stedenbouwkundige of institutionele omgeving, maar vanuit de sculpturale en conceptuele betekenis - het door zijn plaatsing op het noorden, aan een verkeersweg, wellicht niet optimaal tot zijn recht komt als een autonoom kunstwerk. Dit was althans zeker de mening van de beeldhouwer zelf die zich ruim twintig jaar na oplevering hierover heeft uitgesproken. Daarbij komt bovendien dat nog geen vijftien jaar nadat Moore zijn beeld opleverde, dat specifiek was ontworpen om de nieuwe ingang van het Bouwcentrum te markeren en te flankeren, deze ingang weer werd verplaatst naar de Kruisplein-zijde, waardoor het kunstwerk ook zijn functionele aanleiding in feite verloor.

Het feit dat het kunstwerk zo onlosmakelijk deel is van het gebouw en de omgeving waarin het staat, maar dat het als autonoom kunstwerk wellicht niet optimaal tot zijn recht kwam, zeker sinds het sluiten van de ingang aan het Weena, stelt ons voor een moeilijk probleem. Die omgeving waar het beeld zo onlosmakelijk deel van uitmaakt verdwijnt immers; dat zou betekenen dat het sculpturale deel van dit gebouw – het kunstwerk – mede verdwijnt. Er is echter brede consensus over de noodzaak tot behoud van het beeld, als een uniek werk van Henry Moore. Moeten we dan vervolgens dit beeld, losgemaakt van zijn context, zien als een autonoom beeldend kunstwerk dat 'vrij' komt? Of gaat het hier om een architectonisch fragment dat verwijst naar een verdwenen institutie en een verdwenen gebouw? Wat ook het antwoord is, en ook al gaat het misschien om beide, er zijn ons inziens grofweg drie benaderingen mogelijk voor de omgang met de Wall Relief No. 1.

A. Behoud ter plaatse.

Als we het beeld zien als een onlosmakelijk met haar gebouw en haar omgeving verbonden element is het denkbaar dat het precies blijft staan waar het staat, daarmee verwijzend naar een verdwenen maar voor de stad Rotterdam uiterst belangrijk deel van haar geschiedenis, zoals bijvoorbeeld de poort van het oude

Coolsingelziekenhuis op de Lijnbaan. Het kunstwerk zou daardoor binnen een totaal veranderde omgeving een herkenbaar oriëntatiepunt zijn, en de blik van de stedelingen van het nieuwe stationsplein naar het Weena trekken. Deze benadering zou kansrijk zijn als daarmee ook een deel van de verloren kwaliteiten van het beeld worden teruggevonden, zoals de markering en flankering van een ingang van het nieuwe gebouw of van een ruimte met een publiek karakter. Verder vergt het van de architectuur een uiterste nauwkeurigheid en flexibiliteit om het kunstwerk op een even logische en principiële wijze in de tektoniek en materialisering van het nieuwe gebouw te passen als deze in het oude paste. Dat wil dus ook zeggen dat de interne logica van de voorliggende gevelontwerpen aangepast moet kunnen worden en dat er ook programmatische en logistieke keuzes moeten worden genomen om het beeld in te passen.

B. Verplaatsing van het beeld buiten het complex.

Als we het beeld zien als een autonoom kunstwerk dat nu bovendien is bevrijd van de architectonische omgeving waardoor het is kunnen ontstaan, kunnen we het zo gaan behandelen en het daar neer zetten waar het zowel wat betreft bezonning als culturele omgeving en publiek het best tot zijn recht komt. Het beeld zou als het ware kunnen worden 'geschonken' aan één van de beeldende kunstinstellingen in Rotterdam die dan de beste plek voor het nu autonoom geworden beeld zou kunnen uitzoeken. Iets dergelijks is bijvoorbeeld reeds gebeurd met het andere aan het Bouwcentrum verbonden beeld, 'Sylvette' naar Pablo Picasso, dat bij het Boijmans van Beuningen staat, aan de Westersingel. Deze oplossing heeft echter niet onze voorkeur, omdat daarmee zo volledig wordt voorbijgegaan aan de context waarbinnen het beeld is ontstaan, dat het ook een nadelige invloed zal hebben op hoe het als kunstwerk begrepen kan worden.

C. Verplaatsing van beeld binnen het complex.

Als we het beeld zien als een beeldhouwwerk dat voor een belangrijk deel van haar inhoud en haar schoonheid verbonden is aan de wijze waarop het zich tot de architectuur en de plek in de stad verhoudt, en we aanvaarden dat deze omgeving volledig is veranderd, kunnen we overwegen het opnieuw in te bedden in deze omgeving zodat het als kunstwerk het beste tot haar recht komt. Als het kunstwerk verplaatst wordt naar waar het oorspronkelijk voor bedacht was: bij de hoofdingang van het gebouw, maar dan op zo'n manier geplaatst dat het wèl het zonlicht vangt zoals Moore dat miste aan het Weena, namelijk op het oosten gericht, dan kan voldaan worden aan beide gedaantes van het kunstwerk: als

een toegepast en als een autonoom werk. Zo zou recht kunnen worden gedaan aan de beleving van het kunstwerk, maar ook aan het idee van het kunstwerk als een markering van het Bouwcentrum. Wat deze optie uiteraard niet doet is het markeren van de plek, en daarmee van de oude ingang en daarmee van het vroegere Bouwcentrum. Dit onderdeel van de cultuurhistorie, het kunstwerk als een overgebleven architectonisch fragment dat op zijn oude plaats is overgebleven, vervalt daarmee. Wat echter terugkomt is een vernieuwing van de ruimtelijke en beeldende logica van het gebouw. Alles in ogenschouw nemend, heeft deze optie onze voorkeur, omdat hier het kunstwerk als autonoom werk het best tot zijn recht kan komen, terwijl het als organisch onderdeel van een levend gebouw en ook als toegepast ontwerp een logica terugkrijgt die het sinds 1970 niet meer heeft gehad. Dat weegt wat ons betreft op tegen het verlies van het ook cultuurhistorisch niet onbelangrijke gegeven van de oorspronkelijke plaatsing in de stad.

Maar voor zowel optie A als optie C geldt dat het opnieuw in het complex integreren van het kunstwerk de lat hoog legt voor de architecten en de opdrachtgever om de gelaagdheid, de schaal en de tektonische inbedding van het kunstwerk tot een van de uitgangspunten van het ontwerp van de plint en de gevel te maken. Dit speelt zich af op twee niveaus, ten eerste dat van de dikte van de gevel, met de bakstenen sculptuur als de buitenste dikke schil, ten tweede dat van de plek en de maat van het kunstwerk in de gevel, als een vlak of een element dat terugkomt. Nu zien we hoe het kunstwerk een relatie heeft met de twee andere bakstenen muren aan de zuid en de oostkant van het gebouw; in het nieuwe gebouw zouden ook dergelijke visuele relaties moeten kunnen worden gelegd om het kunstwerk goed in te bedden.

Puntsgewijs

- Het is aan de Gemeente en aan de woningcorporatie Woonstad die het merendeel van de aldaar gelegen woningen bezit, om een visie te ontwikkelen over de grens van het Bouwcentrum-complex met de Diergaardesingel, en op de aansluiting op de negentiende-eeuwse bebouwing en de openbare ruimte van de achterliggende wijk. Dit is voorwaardelijk voor een verbetering van de positie van het Bouwcentrum aan deze zijde.
 - Het is aan de eigenaar en aan de gebruiker van het tentoonstellingsgebouw van het Bouwcentrum om samen met de Gemeente een oplossing te vinden voor de zeer onwenselijke situatie van een aan eisen van beheersbaarheid en veiligheid opgeofferde cultuurhistorische waarden van de oorspronkelijke hoofdingang aan de Diergaardesingel. Zoveel mogelijk van deze waarden moeten worden teruggebracht, ook vanuit het oogpunt van de kwaliteit van de openbare ruimte van deze plek.
 - Het is aan de architecten en aan de ontwikkelaar van het nieuwe gebouw om zowel in architectonische als logistieke zin een integrale oplossing te maken voor het gebied tussen het nieuwe gebouw en het tentoonstellingsgebouw, waarin zowel de doorgang naar het binnenterrein als de hellingbaan naar de parkeergarage worden opgelost op een wijze die recht doet aan het oude gebouw. Wij pleiten daarbij niet voor het houden van gepaste afstand, maar juist voor het opzoeken van het oude gebouw in formele zin. Dit betekent niet dichtbouwen, maar het zorgvuldig als een ensemble ontwerpen, met een doorgang en een doorzicht tussen de Diergaardesingel en het binnenterrein.
 - In de materialisering en de tektonische uitdrukking van de plint, ofwel de eerste twee verdiepingen van het nieuwe gebouw, moet gestreefd worden naar de gelaagdheid, de hiërarchie van materialen en bouwkundige elementen, die ook de architectuur van het oude Bouwcentrum kenmerkt. Op basis hiervan kan de dialoog van het oude met het nieuwe gebouw gevoerd worden en is het mogelijk dat beide gebouwen een nieuwe alliantie aangaan.
- Van de drie opties die er bestaan voor de omgang met het kunstwerk – behoud ter plaatse, verplaatsing naar buiten het complex, verplaatsing binnen het nieuwe complex – hebben wij in de huidige configuratie een voorkeur voor de laatste optie omdat hier zowel de betekenis van het kunstwerk als een toegepast architectonisch element, een markering van de ingang, opnieuw tot zijn recht kan komen, alsook zijn betekenis als een autonoom kunstwerk dat goede bezonning en zichtbaarheid nodig heeft.
 - Bij verplaatsing binnen het complex moet het kunstwerk een duidelijke hoofdrol krijgen in de ingangspartij van het complex als geheel, gericht op een goede bezonning en op een duidelijke signaalfunctie vanuit het stationsplein.
 - De eerste optie – behoud ter plaatse – is echter ook aanvaardbaar mits er een ingang of een belangrijke functie met een openbaar karakter naast of in de directe omgeving van het beeld komt en dat deze ruimte bijzonder is vormgegeven en ook duurzaam als een openbare plek gebruikt zal worden.
 - In beide gevallen dient de architectuur zich aan te passen om het kunstwerk opnieuw een logische plek te geven binnen de tektoniek en de architectonische logica van het nieuwe gebouw, zoals zij die ook had binnen het oorspronkelijke ontwerp. Dit heeft opnieuw met dezelfde architectonische gelaagdheid en hiërarchie te maken die hierboven is genoemd. Het heeft echter ook te maken met het transparant houden van de gevel direct boven het kunstwerk, zodat vermeden wordt dat deze de gevel lijkt te dragen. Tenslotte dient ook in de gevelcompositie het kunstwerk zich thuis te voelen, doordat er een visuele relatie is met elementen of patronen, op een wijze die herinnert aan de relatie van het kunstwerk met de bakstenen muren aan de oost en zuidzijde van het huidige gebouw.



Literatuur

J. van Adrichem, J. Bouwhuis, M. Dölle (reds.), **Beelden in Rotterdam**, Centrum Beeldende Kunst / Uitgeverij 010, Rotterdam 2002, pp. 180-181.

A. Aronsohn, 'Enkele gewapend-betonconstructies van het Bouwcentrum', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 67, 22 februari 1949, no. 3, pp. 100-105.

Hans Willem Bakx, **J.W.C. Boks, architect (1904-1986)**, Stichting Bonas / NAI, Rotterdam 2011.

J.W.C. Boks, 'Het gebouw voor het Nederlandshe Bouwcentrum te Rotterdam', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 65, 22 april 1947, no. 16, pp. 123-127.

J.W.C. Boks, 'Uitbreiding Bouwcentrum te Rotterdam', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 74, 24 juli 1956, no. 29-30, pp. 333-143.

'Het Bouwcentrum in een nieuw stadium, mededelingen van de Stichting Bouwcentrum', bijlage in: **Bouw**, jaargang 3, 20 maart 1948, no. 12, pp. I-III.

'The Bouwcentrum Rotterdam', in: **RIBA Journal**, vol. 56, no. 8, June 1949, pp. 362-365.

'Het Bouwcentrum', in: **de Maasstad**, jaargang 7, 1949, no. 7, pp. 125-127.

'Bouwcentrum wordt uitgebreid', in: **Bouw**, jaargang 9, 1954, no. 22, pp. 438-441.

'Bouwcentrum geopend als internationaal instituut', in: **Bouw**, 1949, no. 22, pp. 370-379.

'Bouwcentrum in een vierde fase', in: **Bouw**, jaargang 24, 1969, no. 8, pp. 328-332.

J.H. van den Broek, 'Het Bouwcentrum te Rotterdam', in: **Bouw**, jaargang 66, 1948, pp. 377-382.

H. Bunnik, 'Tentoonstellingen in het Bouwcentrum', in: **Bouw**, 1970, no. 25, pp.1084-1088.

Gerda ten Cate, **EGM Architecten**, Uitgeverij 010, Rotterdam 2003

Anne-Mie Devolder (ed.), Hélène Damen, **Architectuur Rotterdam 1945-1970, 48 gebouwen gedocumenteerd**, folder no. 6, Bouwcentrum.

J. Van Ettinger, 'De architect en het Bouwcentrum', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 74, 24 juli 1956, no. 29-30, pp. 344-349.

J. van Ettinger, **Bouwcentrum: idee, realisatie, perspectieven**, ringband uitgegeven door het Bouwcentrum, 1966. NAI boeknummer 129237.

J. van Ettinger, '25 jaar Bouwcentrum in beweging', in: **Bouw**, jaargang 23, 1968, no. 17, pp. 626-642.

'Huis van het bouwwezen ingewijd', in: **Bouw**, 1949, no. 1, pp. 12-14.

Jubileumuitgave Bouwcentrum met artikelen van J. van Ettinger, J.J. van der Wal, H.T. Zwiers, J.P. Mazure, **Bouw**, jaargang 8, 1953, p. 419-454.

Jean Leering, **BeeldArchitectuur en Kunst, Het samengaan van architectuur en beeldende kunst**, Uitgeverij Thoth, Bussum 2001, p. 340.

C.E. Parel, 'De borstweringen', in: **Bouw**, 1970, no. 25, pp. 1078-1083.

Persdocumentatie van het Bouwcentrum, 17 mei 1967.

F.E. Röntgen, 'Uitbreiding van het Bouwcentrum', in: **Polytechnisch Tijdschrift**, jaargang 11B, 1956, nr. 19-20, pp. 322b-331b.

F.E. Röntgen, 'Uitbreiding van het Bouwcentrum te Rotterdam', in: **Polytechnisch Tijdschrift**, jaargang 22, 1967, no. 25, pp. 1034-1036.

A.J. van de Steur, 'Bij en over het gebouw van het Bouwcentrum', in: **Bouwkundig Weekblad**, jaargang 67, 22 februari 1949, no. 3, pp. 93-100.

'Uitbreiding Bouwcentrum', in: **Bouw**, 24 juni 1967, no. 25, p. 979.

'Uitbreiding Bouwcentrum', in: **Bouwwereld**, jaargang 63, 1967, no. 18, pp. 1924-1925.

'De vlag in top! Feestelijk gebeuren op het Bouwcentrum', mededelingen van de Stichting Bouwcentrum, bijlage in: **Bouw**, jaargang 3, 29 mei 1948, no. 22, pp. I-II.

K.L. de Vries, 'Bouwcentrum in een nieuw huis', in: **Bouw**, 1970, no. 25, pp. 1066-1077.

www.sculptureinternationalrotterdam.nl

Het Bouwcentrum en Wall Relief no 1.
Cultuurhistorische analyse en aanbevelingen

In opdracht van de Architecten Cie. en Maarsen Groep vastgoedinvesteringen

Crimson Architectural Historians
(Ewout Dorman, Wouter Vanstiphout, Cassandra Wilkins)

Rotterdam, augustus 2011

*Mathenesserlaan 179-181
3014 HA Rotterdam The Netherlands
P: (31) 10 2827724 F: (31) 10 2827725
crimson@crimsonweb.org www.crimsonweb.org*

Crimson
ARCHITECTURAL HISTORIANS



Crimson

ARCHITECTURAL HISTORIANS