



# HET TSCHUMIPAVILJOEN

## EEN BREDE CULTURELE GESCHIEDENIS

**JAAR** 2011

**TYPE** Essay (E.J. Dorsman, 'Het Tschumipaviljoen - een brede culturele geschiedenis',  
in: Tschumipaviljoen, <http://www.tschumipaviljoen.org/paviljoen>, 2011)

**OPDRACHTGEVER** Stichting Tschumipaviljoen

**LOCATIE** Groningen

Het Tschumipaviljoen is ontworpen door de Frans-Zwitserse architect Bernard Tschumi, gevestigd in Parijs en New York. Het is gerealiseerd in het kader van de kunst- en architectuurmanifestatie *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, in 1990 georganiseerd door de gemeente Groningen in samenwerking met het Groninger Museum. Met de manifestatie gingen het Groninger Museum en de gemeente Groningen voor het eerst een intensieve samenwerking aan met als doel om zowel de samenhang als de grenzen tussen kunst, beeldcultuur, video, architectuur en openbare ruimte te verkennen.<sup>1</sup> De manifestatie vond plaats ter gelegenheid van de 950<sup>ste</sup> verjaardag van de stad Groningen en werd gehouden in vijf paviljoens, ontworpen door vijf van de zeven internationaal opererende architecten waarvan het werk twee jaar eerder was bijeengebracht op de tentoonstelling *Deconstructivist Architecture*, in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York: Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Rem Koolhaas en Zaha Hadid. De Groninger manifestatie bekrachtigde het gedachtegoed waarmee de vijf, samen met Daniel Libeskind en Frank Gehry, in 1988 tot een momentum in de architectuurgeschiedenis waren gemaakt. Tegelijkertijd bood het hen de mogelijkheid om dit als groep in een 'architectuurevenement' tentoon te spreiden.

### WHAT A WONDERFUL WORLD!

Dat een groot deel van de groep 'Deconstructivisten' voor *What a Wonderful World!* naar Groningen gehaald werd, was allerminst toevallig. Daniel Libeskind, net als Frank Gehry ook onderdeel van de tentoonstelling in het MoMA, was al naar Groningen gehaald voor het project *Stadsmarkeringen*, dat eveneens ter ere van het 950-jarig bestaan van Groningen werd georganiseerd. Frank Gehry werd betrokken bij het vervolg op *What a Wonderful World!*, de manifestatie die uiteindelijk pas veel later uitmondde in *A Star is Born*. De stad wenste op innovatieve

wijze ruimtelijke thema's te benaderen en wilde met *What a Wonderful World!* op een experimentele manier het beeld van de stad en de kwaliteit van de openbare ruimte onderzoeken; het werk en de ideeën van de Deconstructivisten sloot hierop aan en leek uitermate geschikt om de manifestatie van ruimtelijke impulsen te voorzien.

Het onderwerp van de manifestatie, *Music Video's in Architecture*, paste bovendien goed bij de grondbeginselen van het Deconstructivisme, zoals geformuleerd door Mark Wigley, medecurator van de tentoonstelling in het

<sup>1</sup> Ernie Tee, Jola Meijer (red.), *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, Groninger Museum & Dienst Ruimtelijke Ordening Gemeente Groningen, 1990.

MoMA.<sup>2</sup> Net zoals het Deconstructivisme trachtte de manifestatie de relatie tussen beeldende kunst, architectuur, design en video te exploreren, alsmede hun onderlinge hiërarchie ter discussie te stellen.<sup>3</sup> De keuze voor video-clips paste vanzelfsprekend in de inmiddels jarenlange traditie van het Groninger Museum om aandacht te besteden aan veranderingen in stijl, aan het mengen van disciplines en aan nieuwe categorieën binnen (of eigenlijk: buiten) de kunstwereld. Museale aandacht voor het relatief jonge fenomeen van de videoclip was in die context begrijpelijk. De videoclip zorgde voor een nieuwe visuele categorie, bestaande uit een menging van beeld en muziek. Hij was in essentie bedoeld als reclame en kwam dus in feite voort uit de wereld van de commercie; daarna was de clip pas, zij het zeer succesvolle, kunstentertainment. Begin jaren 1990 was er, behalve in het MoMA in New York, nog maar weinig aandacht besteed aan de videoclip als artistieke uiting. Alleen al het feit dat het om een nieuwe visuele categorie ging, was echter in de ogen van Frans Haks en Niek Verdonk, directeur van respectievelijk het Groninger Museum en de afdeling Bouwen en Wonen van de gemeente Groningen, voldoende reden om er vanuit museaal en artistiek perspectief aandacht aan te besteden. En zo geschiedde.

Voor de manifestatie werden 200 video-clips in 13 categorieën geselecteerd, zodat een goed inzicht kon worden geboden in de grote variëteit aan video-clips. Om naast een breed overzicht voldoende inzicht te kunnen bieden in de videoclip als medium, als kunstuiting, werd besloten dat zowel de presentatie ervan als de omgeving radicaal verschillend zou moeten zijn van de, gebruikelijke, huiselijke entourage. Aanvankelijk was het idee om een aantal architecten tentoonstellingsruimtes te laten inrichten in het museum, maar de manifestatie werd uiteindelijk aangegrepen om de beeldcultuur in relatie tot de stad te onderzoeken; de *Music Video's in Architecture* werden ingezet om als programmatische aanjager van de openbare ruimte te dienen.

Het zoeken naar een relatie tussen de stedelijke ruimte en een nieuwe beeldcultuur, naar een nieuw stedelijk beeld en naar nieuwe ideeën over het stadsbeeld was een gevolg van het denken over architectuur en stedenbouw

vanaf de jaren na 1970, waarvan eind jaren 1980 algemeen werd aangenomen dat deze tot een verlies van stedelijke identiteit had geleid. Het denken over de betekenis en het beeld van de stad en stedelijke cultuur werd hierdoor enorm gestimuleerd, wat na 1980 resulteerde in een continue zoektocht naar nieuwe podia voor het stedelijk leven. Het bouwen werd weer opgevat als 'vormgeven aan de stad', als het inrichten van de openbare ruimte: het oprichten van een decor waarin het stedelijk leven zich ontvouwt. Voor de manifestatie vormde dit onderzoek naar de programmatische invulling van de openbare ruimte en naar de rol van de architectuur als stimulator van het openbare leven, uitgangspunt om vijf paviljoens voor video-clips te ontwerpen en realiseren. De paviljoens werden beschouwd als kleine, bijzondere gebouwen die op een onderscheidend idee waren gebaseerd: het idee om een relatie te leggen tussen architectuur, locatie, openbare ruimte, het medium video en de clip. Kern van de opgave was het creëren van een omgeving voor de videoclip, niet op de schaal van de huiskamer, maar juist op de schaal van de stad – en de vraag of dit tot een nieuwe categorie gebouwen zou leiden, tot een nieuwe typologie? Of zou het fenomeen van de videoclip een wezenlijk andere benaderingswijze van de architectuur kunnen voeden? In de opgave werd daarnaast een duidelijke stellingname gevraagd naar de relatie tussen vorm en functie. Tijdens de manifestatie zouden de paviljoens bestemd moeten zijn voor de presentatie van video-clips, zodat dertig à veertig mensen deze op een voor het karakter van de videoclip typisch snelle en vluchtige manier zouden kunnen beleven. Na de manifestatie zou een stellingname ten aanzien van vorm en functie echter ook inzicht moeten bieden in een mogelijke functiewijziging, of in de vraag of de paviljoens opnieuw de openbare ruimte met gebeurtenissen zouden kunnen vullen.

De keuze voor vijf architecten die onder het mom van *Deconstructivist Architecture* waren tentoongesteld, was dus geenszins een verrassende. Het onderzoek naar vorm en functie van de Deconstructivisten sloot aan op de gewenste creatieve omgang met de stad, zowel vanuit het perspectief op het gebruik als op de kwaliteit van het beeld van de stad. Daarnaast was een belangrijk uitgangspunt dat architecten met een bepaalde verwantschap geselecteerd werden, zodat actuele ontwikkelin-

---

<sup>2</sup> Voor de definitie van het Deconstructivisme volgens Wigley, zie: Philip Johnson & Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988.

<sup>3</sup> Zie voor de uitgangspunten en achtergronden van de manifestatie de heldere inleiding van Frans Haks en Niek Verdonk, in: Ernie Tee, Jola Meijer (red.), *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, Groninger Museum & Dienst Ruimtelijke Ordening Gemeente Groningen, 1990, pp. 8-13.

gen in de architectuur zichtbaar zouden kunnen worden – ontwikkelingen waaraan de manifestatie mogelijk zou kunnen bijdragen en waarvan deze de grenzen zou kunnen helpen verleggen.

## HET ARCHITECTONISCH VERTOOG

De initiatiefnemers van de manifestatie kozen met Tschumi, Coop Himmelb(l)au, Eisenman, Koolhaas en Hadid dus niet alleen voor een onderzoek naar de relatie tussen architectuur, beeldende kunst en stedelijke ruimte, maar mengden zich tegelijkertijd in een actueel architectonisch vertoog.<sup>4</sup> Zoals mooi verwoord door Ed Taverne in de catalogus van *What a Wonderful World!*, was de manifestatie zodoende een zoektocht naar contemporaine architectuur; architectuur die actueel is, maar die bovenal vragen aan de orde stelt die haar eigen aanwezigheid overstijgen en die betrekking hebben op de betekenis en het functioneren van de stad als ruimtelijke totaliteit. Taverne doelde daarmee op architectuur die de confrontatie met nieuwe ruimtelijke scenario's en onbekende stedelijke programma's niet uit de weg gaat.

Met het uitnodigen van de Deconstructivisten omarmde de manifestatie een groep architecten, waarvan men kon verwachten dat deze een nieuwe architectuur zou ontwikkelen die op een eigenwijze manier een nieuw idee van de stad vertegenwoordigt. De manifestatie paste daarmee naadloos in de nieuw ontwikkelde planvormen van de gemeente Groningen, die niet gericht waren op een statisch, allesomvattend masterplan, maar juist op het strategisch ontwikkelen van enkele locaties op basis van een zo hoog mogelijke architectonische kwaliteit. De paviljoens werden ingezet om conventionele ideeën over architectuur en stad los te wrikken, kortom: om de gevestigde verhoudingen tussen beeldende kunst, architectuur en stedelijke ruimte danig te verstoren. Eveneens in de catalogus van de manifestatie schreef Taverne dat naast de ontwikkeling van het nieuwe Groninger Museum, de vorm en locatie van de paviljoens illustratief waren voor het uitbreken van het museum uit de gevestigde orde van de stad. Het omkeren van deze stelling was, verontrus-

tend genoeg, ook waar: de paviljoens zouden bewijzen dat de stad definitief haar intrede in het museale bolwerk had gedaan. De consequentie hiervan was dat het zoeken naar een nieuwe architectuur die verdergaat dan de gebruikelijke relatie tussen compositie en programma, resulteerde in vijf paviljoens waarvan de architectuur fysiek haar weerstand leek te verliezen – paviljoens die een louter dynamisch moment in de stad zouden worden. *What a Wonderful World!* werd de ware opvolger van *Deconstructivist Architecture*.

## DECONSTRUCTIVISME

*Filosofie van de architectuur – architectuur van de filosofie*. Hoewel de curatoren bij de geboorte van *Deconstructivist Architecture* nadrukkelijk stelden dat zij geen nieuwe architectuurstroming of –beweging wilden definiëren, wordt het Deconstructivisme inmiddels gezien als de laatste grote architectuurontwikkeling die niet enkel op basis van stilistische gronden bestaansrecht heeft verworven. Weliswaar moet een onderscheid worden gemaakt tussen de kunsthistorische interpretatie van het Deconstructivisme, zoals verwoord door Johnson en Wigley, tegenover de meer filosofisch geïnspireerde opvatting ervan, die zich vooral baseert op het wijsgerige Deconstructivisme van Jacques Derrida. Maar deze benaderingen zijn minder tegengesteld dan vaak wordt beweerd.<sup>5</sup> De eerste opvatting, nauwkeurig omschreven door Wigley in de catalogus van *Deconstructivist Architecture*, beschouwt het Deconstructivisme als voortzetting van het Russische Constructivisme, overigens volledig in de geest van het filosofisch Deconstructivisme, maar zonder hiernaar expliciet te verwijzen. De tweede, meer filosofisch bepaalde opvatting, richt zich op het ter discussie stellen van de opgeworpen hiërarchische systemen die ons begrippenapparaat en ons wijsgerige zowel als architectonische vertoog uiteindelijk met zichzelf in conflict brengen.<sup>6</sup> Wat beide benaderingen echter bindt is de structurele onderzanding en ondergraving van vanzelfsprekend geachte hiërarchieën en het vertoog over 'gevestigde' architectuur. Dat Groningen ervoor koos om vijf paviljoens te reali-

<sup>4</sup> De inhoud van de alinea 'Het Architectonische Vertoog' is gebaseerd op de scherpe analyse van Ed Taverne in zijn bijdrage aan de catalogus; E.R.M. Taverne, 'Een nieuwe architectuur voor A Wonderful World', in: Ernie Tee, Jola Meijer (red.), *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, Groninger Museum / Dienst Ruimtelijke Ordening Gemeente Groningen, 1990, pp. 14-17.

<sup>5</sup> Het voert te ver om er hier op in te gaan, maar deze zogenaamde tegenstelling wordt omschreven door Eric Bolle, zij het op een enigszins oppervlakkige wijze, in: 'De filosofische wortels van de deconstructivisme. Derrida, Tschumi en Eisenman', *de Architect*, nr. 4, april 1989, pp. 71-75.

<sup>6</sup> Idem.

seren die zich in het deconstructivistisch vertoog stortten, vereist dus enige achtergrond; een korte introductie.

De term *Deconstructivist Architecture* ontstond als titel van de tentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York, als onderdeel van het Gerald D. Hines Interests Architecture Program, van juni tot augustus 1988.<sup>7</sup> De tentoonstelling werd samengesteld door gastcurator Philip Johnson en medecurator Mark Wigley. Als oprichter van het Department of Architecture and Design in 1932 was Johnson reeds verantwoordelijk geweest voor veel baanbrekende tentoonstellingen, met als meest memorabele natuurlijk die in 1932 over moderne architectuur, waarbij hij samen met Henry-Russel Hitchcock en Alfred Barr de 'International Style' profeteerde, zoals ook de gelijknamige catalogus getiteld was. In het voorwoord van *Deconstructivist Architecture* stelt Johnson echter dat deze tentoonstelling geen vergelijkbaar doel kende. Het leek Johnson heerlijk en interessant om weer een stijl te benoemen, zo redeneerde hij, maar het werk van de verzamelde architecten maakte dit eenvoudigweg onmogelijk. De beste bedoelingen van Johnson ten spijt, het benoemen en bij elkaar brengen van de zeven architecten bleek voldoende om een architectuurera te bepalen.

Dat zowel Johnson als Wigley zich nadrukkelijk uitspreken tegen het Deconstructivisme als stijl of beweging, lijkt inherent aan het veelzijdige karakter van het werk van de bijeengebrachte architecten – niet zozeer hun ontwerpen en gebouwen als wel hun werk- en denkwijze is de basis geweest voor de tentoonstelling. Het Deconstructivisme representeert geen stijl of beweging, het heeft geen on-dubbelzinnige formele kenmerken; *it is*, in de woorden van Johnson, *not even "seven architects"*. *Deconstructivist Architecture* is de samenloop van het werk van een aantal belangrijke architecten uit verschillende hoeken van de wereld, die een vergelijkbare aanpak en benadering vertoont, met mogelijk vergelijkbare vormen als gevolg. Maar, zo stelt Johnson tevens, die vormen komen niet nergens vandaan. In de catalogus van de tentoonstelling wordt de link gelegd tussen het werk van de Deconstructivisten onderling en het werk van de Russische Constructivisten in het tweede en derde decennium van de twintigste eeuw. Interessant aan de analyse van Johnson is dat er vergelijkbare formele thema's te bespeuren zijn zonder dat deze per definitie met voorbedachte rade van elkaar zijn overgenomen. Ook wijst Johnson op het

contrast tussen de verwrongen beelden van de Deconstructivisten en de pure beeldtaal van de International Style. Het contrast in de beelden is groot, maar beiden zijn kinderen van hun tijd, die wijzen op het verschil in perceptie van tijd en ruimte. Waren de Constructivisten hun tijd ver vooruit? Zijn de overeenkomsten in vormtaal met de Deconstructivisten een voorbode geweest voor ontwikkelingen in de twintigste eeuw? Een stroming met heldere beelden en een eenduidige vormtaal is niet meer van deze tijd, zo lijkt Johnson te willen zeggen. In de architectuur zijn inmiddels veel – tegengestelde – trends te ontwaren, overeenkomstig onze *'quick-change generation'*; een overkoepelend en overredend '-isme' dient zich niet meer aan. De zeven voor *Deconstructivist Architecture* geselecteerde architecten zijn bijeengebracht om een beeld te schetsen van een op dat moment groeiend fenomeen, als een zorgvuldige dwarsdoorsnede waarvan de samenloop betwijfeld kan worden, maar waarvan de realiteit, vitaliteit en originaliteit nauwelijks ontkend kan worden.

## CONSTRUCTIVISME – DECONSTRUCTIVISME

Naast de filosofische benadering van het Deconstructivisme hebben de overeenkomsten in bepaalde type vormen en de vergelijking met het Constructivisme aan de oorsprong gelegen van de benoeming en, zo is gebleken, de definitie ervan. Zoals Wigley overtuigend uitlegt in de catalogus van *Deconstructivist Architecture* zijn de geanalyseerde vormprincipes die de Constructivisten en de Deconstructivisten met elkaar verbindt, een direct gevolg van het gedachtegoed dat aan het filosofisch Deconstructivisme ten grondslag ligt. Dat hij deze niet met zo veel woorden benoemd in de catalogus heeft de misvatting opgeleverd dat Wigley het Deconstructivisme in de architectuur puur formeel, als een kunsthistorische beeldtaal heeft beschreven. Niets is minder waar; Wigley legt het zeer verhelderend uit, in termen van architectuur en niet van filosofie welteverstaan.

Architectuur, zo stelt Wigley, heeft altijd gestaan voor stabiliteit en orde, gebaseerd op het gebruik van eenduidige geometrische vormen in zorgvuldige composities. De architect streeft naar pure vormen, objecten waaruit elke instabiliteit en wanorde is verdwenen. Gebouwen dienen stabiele ensembles te zijn, geconstrueerd volgens com-

<sup>7</sup> Voor de alinea's over het Deconstructivisme is rijkelijk geput uit het voorwoord van Johnson en het verhelderende essay van Wigley over Deconstructivist Architecture, in: Philip Johnson & Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988, pp. 7-20.

positorische regels die voorkomen dat vormen met elkaar conflicteren; de vormen mogen elkaar niet 'vervormen', ze dragen daarentegen bij aan een harmonieus geheel. Architectuur gaat kortom over harmonie, eenheid en stabiliteit; elke afwijking hiervan wordt gezien als een bedreiging, als een vervuiling en besmetting van de compositie. De projecten die voor *Deconstructivist Architecture* waren bijeengebracht, vertonen echter een andere 'sensibiliteit'; één die, volgens Wigley, de droom van de pure vorm verstoort: de droom wordt een nachtmerrie. Het is echter ons vermogen om af te wijken van onze manier van denken over vorm dat de projecten 'deconstructief' maakt. Ze zijn niet direct ontstaan uit de Deconstructivistische filosofie of theorie, maar komen voort uit een architectuurtraditie die bepaalde deconstructivistische kwaliteiten bevat.

Wigley zet uiteen dat Deconstructivisme niet verward moet worden met het uit elkaar halen van constructies; het gaat niet om afbraak of vermomming. Het diagnosticeert weliswaar structurele problemen binnen ogenschijnlijk stabiele constructies, maar deze gebreken leiden niet tot ineenstorting van gebouwen – de kracht van het Deconstructivisme daarentegen, zo beweert Wigley, zit juist in het uitdagen en tarten van traditionele waarden zoals harmonie, eenheid en stabiliteit. Het stelt een alternatief perspectief op architectuur voor: één dat gebreken als een intrinsiek deel van constructies beschouwt. Een Deconstructivistische architect is dus niet iemand die gebouwen ontmantelt of afbreekt, maar iemand die de inherente dilemma's in gebouwen blootlegt, hun geaccepteerde vormen bevraagt alsmede de traditionele manier van denken over het architectonisch object ter discussie stelt. De projecten die voor de tentoonstelling verzameld werden, doen dit door formele strategieën te gebruiken die ontwikkeld werden door de Russische avant-garde, aan het begin van de twintigste eeuw, toen verontrustende architectonische mogelijkheden eerst zichtbaar werden. De Constructivisten vormden een bedreiging omdat zij de klassieke compositieregels afbraken en onpure, scheefgeometrische composities creëerden.

De projecten van de tentoonstelling *Deconstructivist Architecture* verkennen allemaal de relatie tussen de vroege instabiliteit van de Russische avant-garde en de stabiliteit van het hoge modernisme, zo betoogt Wigley. Zoals hij mooi omschrijft, combineren ze de esthetiek van het hoge modernisme met de radicale geometrische vormen van de Constructivisten. Door een vinger op de zere plek

van het perfecte modernisme te leggen, irriteren ze het van binnenuit, *distorting it with its own genealogy*. Niet noodzakelijkerwijs wordt bewust door de Deconstructivisten uit het Constructivistisch repertoire geput; het is veel eerder een logisch gevolg van de door hen ingezette ontmanteling van een architectonische traditie, waarvan óók het modernisme onderdeel was, dat ze uitkomen bij de strategieën zoals die door de avant-garde waren ontwikkeld. De radicale geometrische configuraties waarvan de Russen ontdekten dat deze ingezet konden worden om architectuur te destabiliseren, zien we ook, weliswaar onderdrukt, binnen het hoge modernisme. En terwijl de Constructivisten niet in staat bleken om deze vormstrategieën structureel te maken, zijn de Deconstructivisten hierin wel geslaagd, met als doel om de radicale mogelijkheden binnen de architectuur nog verder uit te buiten – mogelijkheden die door de avant-garde beschikbaar waren gesteld maar onvoldoende benut. Hier komt, zo legt Wigley uit, ook de term Deconstructivisme vandaan; de Deconstructivisten vervolmaken de onderneming die de Constructivisten ooit begonnen zijn, maar transformeren deze ook: *they twist Constructivism*.

Doordat het Deconstructivisme de architectuur van binnenuit structureel vervormt, lijkt het alsof de perfecte vorm altijd al door imperfectie werd aangetast, maar dat deze nu expliciet zichtbaar wordt gemaakt. Het Deconstructivisme kan gezien worden als het zichtbaar maken van een aan perfectie inherente imperfectie. En dit geldt niet alleen voor Deconstructivistische gebouwen zelf, maar ook voor de relatie met hun context. Aangezien het Deconstructivisme het ongewone binnen het gewone zoekt, verplaatst het de context eerder dan dat het ermee instemt. Het negeert de context niet, is niet anti-contextueel; het creëert juist een hele specifiek interventie, gebaseerd op het idee dat het onbekende en onvertrouwde al binnen de context aanwezig is. Een belangrijke reden om het Deconstructivisme niet als stijl of beweging te zien is deze werkwijze van binnenuit; het Deconstructivisme vormt geen avant-garde, het is geen nieuwe retoriek. Daarentegen ontmaskert het juist het onbekende en ongewone dat in de traditie verborgen ligt. *It is the shock of the old*.

## VIDEOPAVILJOENS

Een eenduidige stroming, stijl, avant-garde of niet, het Deconstructivisme was meer dan een willekeurige verza-

meling eigentijdse projecten. De interventie die vijf van de zeven Deconstructivisten in Groningen op het niveau van de stad en op het niveau van de samenhang tussen architectuur, videokunst en openbare ruimte mochten uitvoeren, is in dat perspectief een interessante exercitie gebleken. Zoals Wigley terecht heeft benadrukt, voerden de Deconstructivisten geen overeenkomstige esthetiek; ze gaven geen uiting aan een nieuwe tijd of cultuur, ontwikkelden geen eigentijds expressionisme. Wat hun rol in de manifestatie en de stadsopgave van Groningen echter relevant maakt, is dat zij het verborgen potentieel van het modernisme verkenden en zich mengden in de door de manifestatie opgeworpen discussie, kortom: dat zij de kans kregen om het denken over architectuur en stad in Groningen te ontwrichten. Wat nogmaals beklemtoond moet worden, is dat dit onderzoek naar de 'mogelijkheidsvoorwaarden' van de traditionele architectuur er niet op uit was om deze te vernietigen; het doel was om de grenzen ervan, van binnenuit, bloot te leggen en te verkennen. Het beoogde de structuur van het bouwen open te leggen, de openingen te vinden die er al in zitten, de zwakke plekken.<sup>8</sup> Het Deconstructivisme heeft daarmee de structurerende rol laten zien van datgene wat traditioneel als structurele zwakte wordt bestempeld. Bovendien heeft het, door de grenzen van de discipline op te rekken, tevens positie gekozen in het analytische werk zelf ten opzichte van de politieke en institutionele structuren die de praktijk bepalen. Ook hiermee paste het in de aard van de manifestatie, die als methode om puntsgewijs stedelijke transformatie te bestuderen en realiseren haar laboratoriumfunctie nog moest bewijzen.

De strategisch voor de manifestatie gekozen locaties voor de paviljoens waren geconcentreerd in het zuiden van de binnenstad, met uitzondering van het paviljoen dat Hadid ontwierp, dat zich midden in het centrum bevond, tussen de Aa-kerk en de voormalige Korenbeurs. De overige paviljoens werden gesitueerd in de singelzone, in de buurt van het bestaande zowel als nieuw te bouwen Groninger Museum, op plekken waar belangrijke routes de singel doorkruisen. De keuze voor deze zone markeerde de betekenis die ze zou krijgen met het ontwerp van het nieuwe Groninger Museum, in de zwaairom van het Verbindingskanaal. Maar de concentratie van locaties was tevens van

belang om de manifestatie overzichtelijk te houden en een architectuurstatement te kunnen maken. Deze gedachte was, ondanks het uiteenlopende karakter van het werk van de grillige groep Deconstructivisten, niet een geheel onterechte. De vijf architecten waren tenslotte geen onbekenden van elkaar, los van hun werk en positie op dat moment. Koolhaas had gestudeerd aan de Architectural Association (AA) in Londen en was daarna met een beurs naar New York vertrokken, waar hij als gastmedewerker verbonden was aan het Institute for Architecture and Urban Studies van Peter Eisenman. Ook Tschumi zou later verbonden raken aan het instituut van Eisenman en doceerde bovendien aan de AA, waar ook Koolhaas doceerde. Hadid studeerde eveneens aan de AA en werkte later bij OMA, het bureau van Koolhaas. Coop Himmelb(l)au was het enige bureau dat geen directe relatie met de andere vier had, maar dat naast hun bureau in Wenen een vestiging in Los Angeles had en een docentschap voerde aan het SCI-ARC, in diezelfde stad. Dat de architecten met elkaar verbonden waren, had dus een langere geschiedenis dan hun gezamenlijke betiteling als Deconstructivisten. De conceptuele werkwijze en experimentele aanpak van de opgave van de paviljoens was hiervan een treffende illustratie.<sup>9</sup>

Het paviljoen van Eisenman bevond zich op de kruising van de Ubbo Emmiusingel en de Ubbo Emmiusstraat, naast het huidige Groninger Museum, en is het enige van de vijf paviljoens dat niet meer bestaat omdat het direct na de manifestatie werd afgebroken. Het was gebaseerd op het idee dat de technologische ontwikkeling van de video en de groei van de *homevideo* het concept van bewegend beeld radicaal zou veranderen – en daarmee de perceptie van de wereld. In de overtuiging van Eisenman moesten voor het paviljoen gangbare opvattingen over tijd en ruimte herzien worden, als ook worden geconfronteerd met de beleving van tijd en ruimte in videoclip. Zijn ontwerpconcept is een vertaling van de wijze waarop videobeeld geprojecteerd wordt, het zogezegde zigzagpatroon van een elektronenbundel dat bewegend beeld veroorzaakt. Dit patroon vormt de basis voor de plattegrond van het gebouw en de route erdoorheen, alsof het gebouw de onrustige belichaming is geworden van de elektronenbundel. De route doorkruist het geprojecteer-

---

<sup>8</sup> Hilde Heynen e.a., *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 646-650. Hierin wordt het boek 'The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt' (1993) van Wigley besproken en is deze gedeeltelijk opgenomen.

<sup>9</sup> Voor de beschrijving van de paviljoens is gebruik gemaakt van de projectteksten die de architecten zelf aanleverden voor de catalogus van de manifestatie, zie: Ernie Tee, Jola Meijer (red.), *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, Groninger Museum / Dienst Ruimtelijke Ordening Gemeente Groningen, 1990, pp. 45-76.

de beeld, waardoor de toeschouwer letterlijk onderdeel van medium en paviljoen wordt.

Uitgangspunten voor het paviljoen van Coop Himmelb(l)au vormden licht, geluid en bewegend beeld als ruimtelijke elementen. Het paviljoen bevond zich op de plek van het huidige Groninger Museum en verbeeldde het onderzoek naar de invloed van beweging op de werking van licht en geluid; kan deze beweging ook input zijn voor het beeld? Uiteindelijk draaide Coop Himmelb(l)au de vraag om en werd de beweging van de videoclip uitgangspunt voor de beweging van het paviljoen. Platform, scherm en dak zweefden boven het water van de zwaai-kom, gescheiden van de beweegbare videoruimte eromheen. De videoruimte opende en sloot zich onder invloed van de videoclip en de presentatieruimte. Wanneer de ruimte zich opende, waren de clips ook vanaf de oever te zien.

Aan de videobusstop van Koolhaas op het Emmaplein lagen meerdere vragen ten grondslag: wat zijn de mogelijkheden van video, is het mogelijk om een bushalte te maken die meer is dan de gebruikelijke botsing tussen glas en staal? Geheel in de geest van Wigley kwam Koolhaas met een onvoorstelbare ontmoeting tussen het paviljoen voor de wereldtentoonstelling in Barcelona van Mies van der Rohe (1929) en het stadsmeubilair van J.C. Decaux, reclamegigant. Een blok marmer, een kolom; daarboven zweeft een glazen plaat. Een gordijn scheidt het videoscherm van de straat. Zoals Koolhaas zelf aangeeft, betekent de herinterpretatie van het Barcelona-paviljoen van Mies tegelijkertijd de demystificatie ervan. In tegenstelling tot de ingehouden monumentaliteit van het Koolhaaspaviljoen, was het paviljoen van Hadid gericht op het creëren van een speelse plek tussen de met de ruggen naar elkaar gekeerde Aa-kerk en Korenbeurs, middenin de binnenstad. De plek was, in de woorden van Hadid, als een kleine plaats, maar zonder duidelijke dimensies. Het paviljoen is op deze plaats gezet, als een venster op de wereld waarin mensen te zien zijn die door

de videobeelden heen lopen en zodoende onderdeel worden van de voorstelling. Het belichaamt een verticale route die dwars door in het horizontale vlak geprojecteerde videobeelden loopt.

## TSCHUMI

Het vijfde paviljoen, dat inmiddels bekend staat als het Tschumipaviljoen, werd gerealiseerd op het Hereplein. De opgave van het paviljoen bleek geschikt om de ideeën over vorm en functie die Tschumi in de decennia daarvoor had ontwikkeld, in de praktijk te testen. Voor Tschumi was het paviljoen in Groningen, net als voor de overige architecten, één van de eerste gebouwen die hij realiseerde. Koolhaas had inmiddels een aantal projecten gerealiseerd, Eisenman en Coop Himmelb(l)au eveneens, maar ook voor Hadid was het, naast uitgevoerde interieuroopdrachten, haar eerste gebouwde resultaat. Tschumi was bezig met de uitvoering van zijn eerste te realiseren project, Parc de la Villette in Parijs, waarvan hij de prijsvraag in 1983 had gewonnen. Hoewel Tschumi nog weinig gebouwen realiseerde, ontwikkelde hij in de eerste decennia van zijn carrière een zeer onderscheidende benadering van architectuur. Om deze te begrijpen is het van belang Tschumi zowel als architect als theoreticus te zien. Tschumi is een van de weinige architecten die tevens als intellectueel erkenning heeft gekregen.<sup>10</sup> Vanaf midden jaren 1970 is hij blijvend geïnspireerd en beïnvloed door teksten van denkers als Barthes, Foucault, maar ook Derrida.<sup>11</sup> En hoewel van het Deconstructivisme, voor zover beschouwd als een voortzetting van de filosofie van Derrida, vaak wordt beweerd dat zij eerder de fundamentele kloof tussen theorie en praktijk bestendigt dan overbrugt, kan Bernard Tschumi bij uitstek worden gezien als een architect die theorie en praktijk op overtuigende wijze aan elkaar gekoppeld heeft. Tschumi is inmiddels wereldwijd bekend vanwege zijn grote verscheidenheid aan projecten, die theoretische vraagstukken op succesvolle wijze met grootschalige architectuurontwerpen verbindt.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Hans van Dijk, 'With a little help from my friends.' Tschumi's vuurproef in la Villette', *Archis*, nr. 9, 1988, pp. 20-25.

<sup>11</sup> Hilde Heynen e.a., 'Dat is architectuur'. *Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 491-496. Hierin wordt de tekst 'Architecture and Transgression' (1976) van Tschumi besproken en is deze gedeeltelijk opgenomen.

<sup>12</sup> Zie onder andere: Hans van Dijk, 'De vorm van de anti-vorm'; Ole Bouman, 'Architectuur voor Lazarus'; Ole Bouman en Hans van Dijk, 'De bevestiging van de vooruitgang vind ik intens wenselijk.' Een vraaggesprek met Bernard Tschumi', *Archis*, nr. 6, 1995, pp. 52-67.

Beslissend in de ontwikkeling van Tschumi waren zijn vroege jaren, waarin hij het begrip orde ter discussie stelde en het architectuurdebat continu probeerde open te stellen voor andere disciplines. Het onderzoekende karakter van zijn vroege werk combineerde hij met docentschappen, zoals hij nog steeds doet. Afgestudeerd aan de ETH in Zürich verhuisde Tschumi in 1970 naar Londen om aan de Architectural Association te doceren.<sup>13</sup> In 1976 vertrok hij naar New York om les te gaan geven aan het instituut van Peter Eisenman en aan de Universiteit van Princeton, voordat hij begin jaren 1980 *visiting professor* werd aan de Cooper Union in New York. Vanaf 1970 had Tschumi zich bezig gehouden met een aantal theoretische exercities, zoals *The Manhattan Transcripts* en *The Screenplays*, waarin hij experimenteerde met collage-technieken en de techniek van filmmontage. *The Screenplays* (1976) zijn onderzoeken naar architectonische concepten zowel als technieken, die de relatie tussen gebeurtenissen (het programma) en architectonische ruimtes exploreren door gebruik te maken van filmbeelden en een aan de film verwant begrippenapparaat. *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) vervolgen het onderzoek van *The Screenplays*, in zoverre dat deze de relatie tussen architectuur en gebeurtenissen onderzoeken rond de vraag: *what happens in space?* Middels foto's, diagrammen en architectuurtekeningen probeerde Tschumi een architectonische interpretatie van de realiteit te geven. De transcripten probeerden datgene te verbeelden wat normaal gesproken geen onderdeel van de architectonische representatie vormt, namelijk de complexe relatie tussen ruimte en het gebruik ervan – tussen de set en het script, tussen type gebouw en programma, tussen objecten en gebeurtenissen. Ze hadden als doel om een ander begrip van architectuur te bieden, waarin ruimte, beweging en gebeurtenis onafhankelijk van elkaar bestaan, maar niettemin onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Gevolg was dat, analoog aan de grondbeginselen van het Deconstructivisme, conventionele architectonische structuren langs nieuwe wegen werden opgebouwd.

Nadat Tschumi in 1983 de prijsvraag voor Parc de la Villette won, trad hij toe tot de wereld van de professionele praktijk en begon hij aan de realisatie van een grote reeks iconische gebouwen, doordrongen van grondig theoretische

onderzoek. Zijn verbondenheid met de academische wereld bleef echter bestaan en vormt in veel opzichten de crux van zijn indrukwekkende oeuvre. In 1988 werd hij decaan van de Graduate School of Architecture, Planning and Preservation aan Columbia University in New York. Zijn toegewijde onderwijsactiviteiten hebben niet alleen studenten van over de hele wereld geïnspireerd maar hebben hemzelf ook altijd een stimulerende omgeving geboden voor zijn voortdurende theoretische en intellectuele reflecties op het beoefenen van architectuur.

## TSCHUMI'S FUNDAMENTELE GEDACHTEN

Om de rol van Tschumi binnen het discours van het Deconstructivisme en binnen de manifestatie in Groningen te duiden, ligt een verdere introductie van zijn denken voor de hand. De fundamentele plaats die het denken binnen zijn ontwerpen inneemt, maakt het onmogelijk hieraan voorbij te gaan. Dit is, zoals uiteengezet, ook de inzet geweest van de benadering zoals ontwikkeld in zijn vroege werk. Tschumi dacht tegen de architectonische orde van zijn tijd in en ging op zoek naar alternatieve definities van architectuur. Een opvallende insteek daarbij was het toejuichen van plezier in de architectuur; hij riep op tot het negeren van verwachtingen en pleitte voor een architectuur die niet alleen uit noodzaak werd geboren maar ook uit het rijk van het plezier putte. Overeenkomstig de beweegredenen van de Deconstructivisten zocht Tschumi zodoende de grenzen van de rede op, niet om het noodzakelijke en de norm zonder meer te verwerpen, maar om de grenzen ervan uit te dagen, te overschrijden en opnieuw te trekken. Met diepgravende onderzoeken zoals *The Screenplays* en *The Manhattan Transcripts* probeerde Tschumi bij te dragen aan de definitie van architectuur. Tegelijkertijd probeerde hij algemeen geldende, geaccepteerde opvattingen te veranderen door mythes te ontkrachten over conceptualisme, representatie, transparantie en beeld. In een essay uit 1976, getiteld *Architecture and Transgression* (Architectuur en Transgressie – 'overschrijding') heeft Tschumi het helder verwoord: 'Heel simpel gezegd is transgressie niets anders dan het overwinnen van wat gangbaar maar onaanvaardbaar is.'<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Voor de biografische informatie over Tschumi is geput uit: Michele Costanzo, 'Twenty Years After [Deconstructivism]. An Interview with Bernard Tschumi', *Architectural Design*, vol. 79, 2009, afl. 1, 2009, pp. 24-29. Ook is gebruik gemaakt van de biografische gegevens die zijn opgenomen in de catalogus van de manifestatie: Ernie Tee, Jola Meijer (red.), *What a Wonderful World! Music Video's in Architecture*, Groninger Museum / Dienst Ruimtelijke Ordening Gemeente Groningen, 1990, pp. 77-82.

<sup>14</sup> Hilde Heynen e.a., 'Dat is architectuur'. *Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 491-496.



Het zoeken naar de grenzen van de discipline werd gevoed door wat Tschumi heeft omschreven als de fundamentele paradox van de architectuur, namelijk: hoe kan architectuur tegelijkertijd een denkbeeld zijn, een product van de geest, als ook een subjectieve ervaring van de reële ruimte? Is er een kortsluiting van de paradox mogelijk, waarbij de zintuiglijke ruimte-ervaring en ruimtelijke praktijk het onstoffelijke concept van de architectuur wordt?<sup>15</sup> Een grote invloed op dit onderzoek naar de inherente eigenschappen van architectuur is de overtuiging van Tschumi dat er geen eenduidige relatie bestaat tussen vorm en functie – ze hebben uiteraard met elkaar te maken en beïnvloeden elkaar, maar er is volgens Tschumi geen duidelijke hiërarchie of causale relatie. En in tegenstelling tot het filosofische Deconstructivisme van Derrida, dat uitgaat van de omkering van traditionele hiërarchieën, dient elke hiërarchie in de wereld van Tschumi te worden uitgebannen.<sup>16</sup> Onacceptabel voor hem is dat architectuur altijd lijkt te gaan over totaliteit, synthese, samenhang en harmonie, terwijl een eenduidige norm ontbreekt; alles is immers onderworpen aan interpretatie. Voor programmatische logica en architectonische logica is geen gemeenschappelijke basis.<sup>17</sup>

Het kritische onderzoek naar de relatie tussen vorm en functie vormt de kern van Tschumi's werk; zijn ontwerpen zijn ervan doordrongen. Uitvoerig heeft hij het modernisme en postmodernisme bekritiseerd, omdat deze zich te weinig hebben gericht op functie en programma. Zoals Koolhaas schreef over de wolkenkrabber als condensator van stedelijkheid, zo bejubelt Tschumi het verenigen van programma's zonder intrinsieke samenhang. Een goed stedelijk weesfel is volgens hem afhankelijk van de interactie tussen mensen, ideeën en objecten.<sup>18</sup> Zo bezien is zijn onderzoek naar de gebeurtenis als grondslag van de architectuur een vanzelfsprekend uitgangspunt gebleken. Het zoeken naar de grenzen van de discipline en naar de

incorporatie van nieuwe disciplines zoals film, filosofie, journalistiek en grafiek past in deze overtuiging. Maar ook het opnieuw uitvinden van de architectuur van binnenuit is hierin een continu proces gebleken. Tschumi heeft strategieën ontwikkeld waarin hij het programma als basis nam voor het denken over plattegrond, compositie en vorm, om geaccepteerde opvattingen hierover onder druk te zetten. Het beeld, zo oordeelde Tschumi, bestaat vrijwel altijd alleen in combinatie met activiteit.<sup>19</sup>

Ten tijde van de realisatie van het paviljoen voor *What a Wonderful World!* heeft Tschumi het kernachtig samengevat in het essay *Event Architecture*: 'Bij architectuur gaat het evenzeer om de gebeurtenis die plaatsvindt in een ruimte als om de ruimte zelf. In de wereld van vandaag, waar spoorwegstations musea worden en kerken nachtclubs, moeten wij leren omgaan met de uitzonderlijke mate van onderlinge inwisselbaarheid van vorm en functie en met het verdwijnen van traditionele of algemeen aanvaardbare oorzaak-gevolgrelaties, zoals die door het modernisme heilig waren verklaard.'<sup>20</sup>

## HET TSCHUMIPAVILJOEN

'Ik geloof niet dat het mogelijk is, of zin heeft, om gebouwen te ontwerpen waarmee men traditionele constructies *formeel* tracht te vertroebelen, dat wil zeggen gebouwen die vormen vertonen die ergens tussen abstractie en figuratie in liggen, of ergens tussen constructie en ornament, of die om redenen van esthetiek in stukken zijn gehakt en ontworpen. Architectuur is geen illustratieve kunst, zij illustreert geen theorieën. (Ik geloof niet dat je deconstructie kunt ontwerpen...) Je kunt geen nieuwe definitie ontwerpen van de stad en haar architectuur. Maar je zou wel in staat moeten zijn de voorwaarden te ontwerpen, waardoor een niet-hiërarchische, niet-traditionele maat-

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Hans van Dijk en Donald Lambert, 'Opdrachtgevers zijn heel goed in het maken van tegenstrijdige en belachelijke programma's.' Een vraaggesprek met Bernard Tschumi', *Archis*, nr. 9, 1988, pp. 26-33.

<sup>17</sup> Ole Bouman en Hans van Dijk, 'De bevestiging van de vooruitgang vind ik intens wenselijk.' Een vraaggesprek met Bernard Tschumi', *Archis*, nr. 6, 1995, pp. 60-67.

<sup>18</sup> Hilde Heynen e.a., *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 491-496.

<sup>19</sup> Hilde Heynen e.a., *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 609-612. Hierin wordt de tekst 'Event Architecture' (1991) van Tschumi besproken en is deze gedeeltelijk opgenomen.

<sup>20</sup> Idem.

schappij kan ontstaan – zodat nieuwe relaties tussen ruimten en gebeurtenissen kunnen ontstaan.<sup>21</sup>

Met deze geloofsbelijdenis uit eveneens het essay *Event Architecture* lijkt Tschumi afstand te nemen van de principes van het Deconstructivisme. Maar wie verder kijkt dan deze ogenschijnlijk oppervlakkige tegenstelling met wat Tschumi het ontwerpen van deconstructie noemt, beseft dat elke zin het gedachtegoed van het Deconstructivisme ademt. Niet het verbeelden of verwezenlijken van de Deconstructivistische filosofie behoort tot zijn architectuurbenadering; het Deconstructivisme *is* de benadering, het *is* de methode, de grondhouding waarmee de discipline wordt beoefend. Juist omdat de Deconstructivistische filosofie en theorie zich binnen de fundamentele paradox van de architectuur bevinden, kunnen deze slechts bestaan bij de gratie van een onderzoekende en zich continu ontwikkelende werkwijze, die de grenzen van de discipline opzoekt, ten einde ze opnieuw te trekken *en* opnieuw te verleggen. Tschumi stelt in dat verband dat het bij architectuur niet om de voorwaarden van het ontwerp gaat, maar om het ontwerpen van voorwaarden, die een verrijkende confrontatie tussen ruimtes en gebeurtenissen voortdurend versterkt.<sup>22</sup>

Met de structurele aandacht van Tschumi voor het functioneren en opnieuw uitvinden van architectuur mag het fascinerend heten dat zijn paviljoen als enige van de vijf nog in gebruik is – niet zoals oorspronkelijk bedoeld, maar wel met een vergelijkbaar programma als expositieruimte. Het paviljoen heeft daarmee een interessant antwoord op de opgave geformuleerd. Niet alleen is de op zijn kant gezette, glazen galerij in staat gebleken om een directe relatie te leggen tussen de oorspronkelijk gesitueerde videoclips, de architectuur zelf en de openbare ruimte; het paviljoen heeft ook bevestigd, zoals Tschumi betoogt, dat architectonische logica niet enkel afhankelijk is van haar programmatische basis, maar op basis van haar eigen merites in staat is om plaats te bieden aan steeds nieuwe stedelijke programma's en ruimtelijke scenario's. En toch heeft de opgave van de manifestatie met het Tschumipaviljoen een nieuw type gebouw gekregen. De 'Glass Video Gallery', zoals Tschumi het paviljoen zelfde noemde, keert het principe van de klassieke gesloten, donkere projectieruimte voor film – een verlengstuk van de huiskamer met reclameborden en neonlicht – letterlijk

binnenstebuiten, zodat hetgeen zich normaal in de huiskamer, bar of foyer afspeelt naar de straat wordt gebracht. De verkenning van de grenzen van het paviljoen leidt in deze tot het programmeren van de openbare ruimte, aangezien het omkeren van de definitie en de vorm van het paviljoen de gebeurtenis van binnen naar buiten verplaatst. De ingreep van Tschumi is daarmee een nadrukkelijk stedelijke interventie. In feite is de openbare ruimte rondom het paviljoen van groter belang dan het paviljoen zelf – of, zoals Tschumi zou zeggen: bij architectuur gaat het evenzeer om de gebeurtenis die plaatsvindt in een ruimte als om de ruimte zelf, het beeld bestaat vrijwel altijd alleen in combinatie met een gebeurtenis.

Dat het beeld enkel in combinatie met programma bestaat, is in het paviljoen tot het uiterste doorgedreven. De Glass Gallery bestaat uit een aantal opeenvolgende ruimtes die slechts gescheiden worden door glazen vliezen. Gevel, muur, dak; alle zijn van glas en dusdanig gekanteld dat hun oorspronkelijke eigenschappen ter discussie lijken te staan. Naast de programmatische invulling van de ruimte rondom het paviljoen creëert de galerij door het optillen en kantelen ervan bovendien een ruimte onder het paviljoen. Vanwege de volledige transparantie is de stedelijke ingreep die het paviljoen teweegbrengt echter enkel te ervaren wanneer deze wordt opgeladen met gebeurtenissen, al wordt binnenin de notie van het paviljoen verzorgd door het kantelen en overhellen ervan – een aanslag op je evenwichtsorgaan, dat voelbaar maakt wat nauwelijks zichtbaar is. Het paviljoen functioneert als een ingreep die zichtbaar kan zijn, maar tevens onzichtbaar kan worden. Het is een verlengstuk van de openbare ruimte dat zichzelf en de omgeving met activiteiten kan vullen, maar tevens in de openbare ruimte kan verdwijnen. Het kan dienen om te kijken, maar ook om bekeken te worden.

Meer dan wat ook wordt het paviljoen, dat volledig transparant is en niets bezoedelt, bepaalt door programma en inhoud. Het is nauwelijks te ervaren zonder dat er iets gebeurt. En het mooie is dat je dat in feite niet ziet: zoals Tschumi het 'ontwerpen' van deconstructie ontkrachtte, zo belichaamt het paviljoen in feite de grote thema's van het Deconstructivisme. De thema's zijn er reeds, maar je ziet ze pas als ze expliciet worden gemaakt. In zijn uitputtende studie naar het Deconstructivisme, *The Architectu-*

---

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

*re of Deconstruction: Derrida's Haunt*, heeft Mark Wigley het scherp uiteengezet: stabiliteit en instabiliteit zijn inherent aan elkaar. Wat de architectuur uiteindelijk doet beven, 'is precies de wederzijdse afhankelijkheid van deze twee aspecten, in die zin dat de oprichting van een bouwwerk altijd de aantasting van dat bouwwerk maskeert, in de zin dat architectuur altijd beeft, dat juist haar stabiliteit slechts een effect is van de onderdrukking van de onbeheersbare bewegingen tot in haar fundamenten, de bewegingen die haar funderen'.<sup>23</sup>

## HET VERVOLG

Hoewel het Tschumipaviljoen het enige is dat nog functioneert, staat de videobusstop van Koolhaas nog steeds op het Emmaplein. De laatste keer dat daar een video te zien was, kan ik me echter niet herinneren. De overige drie paviljoens konden helaas niet blijven staan op de plek waarvoor ze gecreëerd waren. Aanvankelijk was ook geen plan voor afbraak bedacht, maar het paviljoen van Eisenman was onmogelijk te verplaatsen. De paviljoens van Coop Himmelb(l)au en Hadid zijn echter bewaard gebleven en naar (tijdelijke?) locaties in de provincie verhuisd. Het paviljoen van Coop Himmelb(l)au bevindt zich inmiddels bij Seaports in Delfzijl, terwijl het paviljoen van Hadid op een industrieterrein van Appingedam is veiliggesteld. Hoewel de paviljoens nog bestaan, wordt daarmee enigszins voorbij gegaan aan de vraag die onderdeel was van de manifestatie, namelijk: zegt de relatie tussen functie en vorm iets over een mogelijke functiewijziging van de paviljoens en het gebruik ervan na de manifestatie? De filosofie van Tschumi en de levensgeschiedenis van het Tschumipaviljoen, inmiddels 20 jaar, hebben hierop bevestigend geantwoord: ja, zij hebben een relatie en zij beïnvloeden elkaar, maar de architectonische logica sluit een om het even welk toekomstig gebruik, nooit uit. Gezien de geschiedenis van de paviljoens en de unieke omstandigheden waarbinnen deze tot stand gekomen zijn, is de vraag gerechtvaardigd of ze niet in samenhang met elkaar een betere bestemming kunnen krijgen, of beter gezegd: of ze niet een plek in de stad een betere bestemming kunnen *geven*. Ze belichamen een belangrijke episode uit de architectuurgeschiedenis; niet alleen voor Groningen maar ook voor de ontwikkeling van de architectuur en stedenbouw in de laatste decennia van de twintigste eeuw.

---

<sup>23</sup> Hilde Heynen e.a., *'Dat is architectuur'*. *Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, pp. 646-650.