

In gesprek met Wim G. Quist



Willem Gerhard Quist in zijn woning in Dordrecht, 1985. (Foto Ton Poortvliet)

Op een steenworp afstand van het museum Boymans-Van Beuningen te Rotterdam is in een oud herenhuis aan de Westersingel 91 het architectenbureau gevestigd van Willem Gerhard Quist. De benedenverdieping is ingericht als tekenkamer en in een zijvertrek aan de achterkant van het pand heeft Quist een soort 'werkhoek'. In deze ruimte, vanwaar nog juist de contouren van de door A. Bodon ontworpen nieuwe vleugel van het museum Boymans-Van Beuningen door de bosschages te zien zijn, vindt het gesprek plaats met de 55-jarige Quist, die nader zal ingaan op zijn taak het Amsterdamse Rijksmuseum te renoveren. Quist is niet

onbekend met de hoofdstad. In 1930 werd hij er geboren en tot zijn dertigste jaar heeft hij er gewoond. In 1960 studeerde hij af aan de Academie van Bouwkunst in Amsterdam. Zijn voorliefde ging uit naar het interieur en vooral ook naar gebruiksvoorwerpen. Sieraden hadden zijn specifieke belangstelling en dan met name die moderne sieraden waarmee in Nederland enige belangrijke ontwerpers als Emmy van Leersum, Gijs Bakker en Françoise van den Bosch zich hebben geprofileerd. Tijdens zijn studie was Quist al bezig zijn eigen werktafel en andere meubels te ontwerpen; aan het ontwerpen van stoelen heeft hij zich nooit gewaagd, 'want een stoel is een heel moeilijk onderwerp', aldus Quist. In 1960 verliet hij Amsterdam en vestigde zich als architect in de Maasstad, waar hij terecht kwam in een 'puur civiel-technische wereld'.

U bent in Rotterdam uw loopbaan begonnen?

Ja, dat was het ingenieursbureau van Gemeentewerken. Die bouwen havens, bruggen, kanalen enz. In de tijd dat ik in Amsterdam zat, had je als architect de mogelijkheid, na selectie uiteraard, om één dag per week te werken bij de afdeling bruggen van Gemeentewerken Amsterdam; want Amsterdam heeft ontzettend veel bruggen, kleintjes, grote, maar meestal kleine, en er is een traditie in Amsterdam, dat architecten daar een rol in spelen. Dat kunt u ook zien. Juwelen van bruggen tot in het

Afb. 1. Een beraadslaging van de architect met verschillende betrokkenen.



detail toe. P. L. Kramer, een van de belangrijkste architecten van de Amsterdamse School, is daar een goed voorbeeld van. Ik dacht: in Rotterdam kan dat ook; maar dat kon helemaal niet, want Rotterdam heeft niet zoveel bruggen. Er zijn een paar hele grote, maar daar houdt het in feite mee op. Maar, zei men toen, we zijn wel bezig met een ander probleem. Er moet een waterproductiebedrijf komen buiten Rotterdam. De dienst van de gemeentelijke drinkwaterleiding, die al jarenlang samenwerkt met Gemeentewerken, wilde hiervoor niet naar een architectenbureau toe, want men dacht: daar zit niet voldoende technische kennis. Maar, vond men, die mannen van Gemeentewerken zijn technisch wel goed, maar qua vormgeving lopen ze een beetje achter. Op dat moment solliciteerde ik en bood men aan, dat ik als architect aan dat project, het project Berenplaat, zou kunnen meewerken; máár, in dienst van Gemeentewerken. En toen heb ik ja gezegd, maar wilde geen ambtenaar worden. Er is toen – dat kan wel in Rotterdam, maar niet in Amsterdam – een afspraak gemaakt, dat ik vier dagen per week in dienst zou zijn bij Gemeentewerken voor dat project en één dag voor mij zelf mocht beginnen. Vanaf dat moment heb ik jarenlang in die wereld gezeten. Nu is het merkwaardige, dat het knutselen aan zo'n groot puur technisch gebouw, het mede vorm geven aan een brug, heel dicht aan ligt tegen vormgeving van

interieurs, waar het gaat om het detail zo zuiver mogelijk te maken. Dus ik voelde me daar zeer wel in thuis. De Berenplaat ontstond, we gingen door met het waterleidingbedrijf in de Biesbosch, óók voor Rotterdam. En vervolgens het drinkwaterproductiebedrijf Kralingen.

In die periode – het was inmiddels '68 geworden – werd ik benaderd door de regenten van Kröller-Müller voor de uitbreiding van het museum. Die hadden de Berenplaat gezien en vonden het interessant. Ik werd ook benaderd door Eindhoven of ik aan de Technische Hogeschool wilde komen om daar aan het onderwijs mee te werken. Beide zijn doorgegaan en dat betekende, dat ik ook in die museale wereld terecht kwam, waar een geweldig soort mensen werkt. Toen ik in Otterlo kwam, maakte ik kennis met de interesse van Rudi Oxenaar en Ellen Joosten die heel gericht de dingen aanvoelden; zij hebben mijn ogen extra opengezet. In Amsterdam was ik al erg geïnteresseerd geraakt in beeldende kunst, maar toen kreeg ik er nog eens extra een voeding en een oriëntatie bij, die natuurlijk van onschatbare waarde waren. In dezelfde periode mocht ik mijn afdeling van een Technische Hogeschool opbouwen, waar kritische mensen rondlopen, uit de afdeling wiskunde, uit de afdeling elektro, maar ook uit de eigen afdeling bouwkunde; dus je wordt geïnspireerd kritisch na te denken. Je wordt gevoerd door mensen die dat hun hele leven al doen en tegelijkertijd oefen je je in het maken van dingen. Dat alles vloeiende samen en vanuit mijn reeds aanwezige belangstelling was het eigenlijk achteraf gezien een heel harmonisch proces.

In de tussentijd bent u aan een eigen bureau begonnen.

Ja, het bureau bestaat dit jaar 25 jaar. In 1960 is het begonnen; weliswaar thuis, maar wèl met één opdracht.

Nu naar uw bemoeienissen met Nederlandse musea.

Allereerst het museum Kröller-Müller. Daar heb ik in twee fasen aan gewerkt. In '70 zijn we begonnen met het ontwerp van het hele plan. Een korte periode is alleen aan de ingang gewerkt, omdat de Russen kwamen

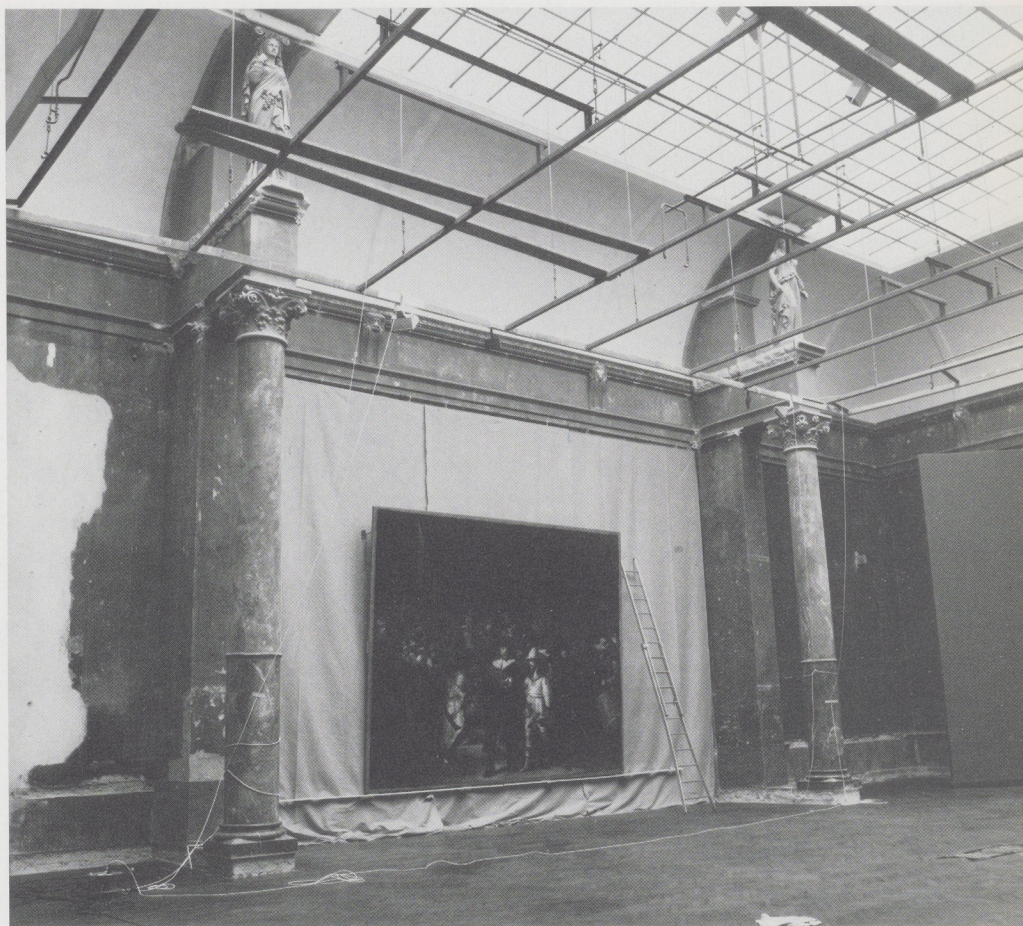
Afb. 2. De Vermeer-uitbouw uit 1906 met de chamottekleurige bronzen beelden.



met hun collectie; dat was gewoon een breekijzer om in Den Haag te zeggen, dat er een betere ingang zou moeten komen omdat anders de beveiliging onvoldoende zou zijn. [Gedoeld wordt op de tentoonstelling *Van Van Gogh tot Picasso*, schilderijen en tekeningen uit de 19de en 20ste eeuw uit het Poesjkin Museum te Moskou en de Hermitage te Leningrad, 30 april – 30 juli 1972]. Toen die er eenmaal was, mochten we doorgaan met het besteksklaar maken van het hele plan en dat was eind '77 gerealiseerd. Ik ben in 1975 gevraagd om Rijksbouwmeester te worden en kwam toen qualitate qua met het Rijksmuseum in aanraking. Simon Levie is ongeveer in die periode benoemd. Ik heb de heer Van Schendel nog goed gekend. Aan

hem heb ik de beste herinneringen overgehouden. Een heel bijzonder mens. Vanuit Den Haag raakte ik in gesprek over de problematiek van het Rijksmuseum in haar algemeenheid. Het Rijksbouwmeesterschap doe je niet voor je hele leven. Er gelden afspraken, dat je het voor een aantal jaren doet waarna het verlengd kan worden. In die periode heeft Simon mij gevraagd: als je niet bijtekent, dus na vijf jaar, dan zou ik het heel nuttig vinden als jij bij het Rijksmuseum als architect kwam werken. Zo ben ik bij die opdracht betrokken geraakt. En ongeveer in diezelfde periode – ja, ik weet niet eens meer hoe dat precies liep – kreeg ik de opdracht voor het Museum van het Onderwijs in Den Haag, waar ik te

Afb. 3. De renovatie van de Nachtwachtzaal. Een proefopstelling, 1984.



maken had met een heel ander soort problematiek, maar toch ook museaal gericht. Later kwam de opdracht voor het Maritiem Museum in Rotterdam, dat dit jaar gereed komt. En we hebben een paar jaar geleden het Noord-Brabants Museum gekregen. Dus een samenloop van werk in het bureau met puur technische opdrachten en opdrachten waar een verfijning tot in het detail aan de orde kwam. Dit alles is dus heel sterk gestimuleerd door Otterlo, omdat mevrouw Kröller, de stichteres van dat museum, detaillering niet meer dan vanzelfsprekend vond.

Is de opdracht voor het Rijksmuseum te vergelijken met het renoveren van een willekeurig oud gebouw?

Het is zeker te vergelijken met welk ander gebouw ook, omdat – en dan zeg ik dat met enige nadruk – ik een samenhang zie tussen dat waterleidingproduktiebedrijf en een museum, omdat ik, misschien wat arbitrair, wat erg sterk, maar toch zou willen stellen: elke opgave is hetzelfde. Elke opgave is moeilijk. De ene is gradueel wat moeilijker dan de andere, maar of het nu een simpel dingetje is of het is een heel ingewikkelde zaak, als je naar een eindresultaat wilt werken dat zo goed mogelijk is, dan kost het allemaal evenveel inspanning.

Het Rijksmuseum stelt natuurlijk heel bijzondere eisen. Het gebouw van Cuypers heeft in de loop der jaren erg geleden; en dat is heel begrijpelijk. Er is immers intensief

Afb. 4. De gerenoveerde Eregalerij in het voorjaar van 1985. Op enkele plaatsen is de ornamentiek van Cuypers weer zichtbaar gemaakt.



mee omgegaan en het is in de loop der jaren dichtgegroeid. Door de groeiende collectie knutselt iedereen eraan en probeert men zijn plek zo goed mogelijk in te vullen, maar de structuur van het gebouw van Cuypers raakt langzamerhand verloren. Het is een gebouw, dat ook geleden heeft onder de gebrekkige techniek die er was in de tijd dat het ontstond. Wij ontdekken dingen waarvan je nu zegt: dat is niet goed gebouwd. Ik zeg dit niet om vervelend te doen over onze collega's van honderd jaar geleden, want men zal later over ons werk soortgelijke dingen zeggen. Het is een gebouw met puur technische beperkingen en die hebben een zwaar leven moeten leiden. Dan hoef ik nog niet eens te praten over de bouwfysica. Daarom is het

Rijksmuseum zo'n moeilijke opdracht, maar inhoudelijk lig ik er niet méér van wakker dan van een veel eenvoudiger gebouw.

Wilt u nu met het Rijksmuseumgebouw terug naar Cuypers, wilt u de architectuur van Cuypers weer terugbrengen of zegt u: nee, ik ben een hedendaags museum aan het maken, waarin Cuypers alleen herkenbaar moet blijven. Het laatste. Ik zal nooit imiteren. Dat we in de Eregalerij nu toevallig die met ornamenten beschilderde stalen balken tegengekomen zijn [afb. 4], vonden we leuk maar ook moeilijk, want dan komt de vraag op, hoe doe je dat? Waar bewaar je wat? Welke kleurstelling hoort daar nu bij, hoe zet je het voort op plekken waar het helemaal is verdwenen. Hetzelfde hebben we gehad in de

Afb. 5. De door Eschauzier gerenoveerde Eregalerij, ca. 1945. In 1959 verdwenen de banken en werden de beschilderingen aan het oog onttrokken.



Nachtwachtzaal [afb. 6]. Dus het gaat om incidenten, die dan ineens in hun volle glorie weer teruggebracht worden. Maar om een kopie te maken of om exact aan de hand van Cuypers het gebouw aan te pakken, nee dat wil ik perse niet.

Hebt u van tevoren bestudeerd hoe Cuypers' gebouw globaal in elkaar zat of zegt u: ik blijf liever op een afstand. Ik vraag dit omdat u zegt: als bij zo'n Nachtwachtzaal zo'n paar aardige details tevoorschijn komen, vind ik het leuk om deze terug te halen. Maar het wordt natuurlijk dwingend naarmate je meer van het gebouw afweet.

Misschien mag ik daar een anekdote bij vertellen uit de tijd dat ik met het museum Krölller-Müller bezig was. Toen Otterlo

begon, kwam ook de vraag naar voren: hoe begin je? Je moet in de geschiedenis duiken. Rudi heeft me natuurlijk wel van alles verteld maar... dan kun je niet om Hammacher, de vorige directeur, heen. Dus ik ging met de pet in de hand mijn opwachting maken bij professor Hammacher, die trouwens een ontzettend sympathiek mens is. Met veel ontzag – en dat heb ik nog – maar met een bepaald verwachtingspatroon ging ik naar hem toe. En om het maar even heel kort te zeggen, wat Hammacher, op de hem eigen, zorgvuldige manier zei: 'ga jij je gang nou maar'. Een vertrouwen geven, dat werd centraal gesteld, jezelf zijn maar wel met alle zintuigen open. En dat heb ik zo geweldig gevonden; dus dat betekent dat je er goed induikt maar ook zo zuiver mogelijk probeert jezelf te zijn, met respect voor het werk van je voorgangers. In zekere zin is dat ook het geval met het gebouw van Cuypers. We hebben het grote boek van De Stuers [Victor de Stuers, *Het Rijksmuseum te Amsterdam; platen van P.J.H. Cuypers*, Amsterdam 1897] waar al die tekeningen in staan en tegelijkertijd probeer je als het ware afstand te nemen, niet uit onverschilligheid maar om de essentie te zoeken. En die essentie vind ik in de ruimtelijke structuur: de wijze waarop de trappartijen, de Eregalerij, de hoofdas met de binnenplaatsen zijn aangelegd. Dat je op allerlei plaatsen kunt ontdekken, hoe het museum in elkaar zit, dat is de harde kern van het gebouw. De beschilderingen zijn ornamenten. Wel wezenlijk voor Cuypers' architectuur maar niet voor ons.

Nu u spreekt over de binnenplaatsen: daar is een hele duidelijke ingreep gedaan, waar u rekening mee zult moeten houden. Ze zijn volgebouwd. Daar is geen terug naar Cuypers meer mogelijk.

Nee, maar je moet jezelf wel de ruimte geven om (met woorden) daar zó kritisch tegenover te staan, dat je zegt: we zouden ze moeten uitbreken. Zoals er ook – dat is weer een andere kleine anekdote – nog iemand in Otterlo was, dr. C.H. van der Leeuw. Die was helemaal niet zo'n Van de Velde-adept [Henry van de Velde (1863-1957), architect van het in 1938 geopende, als tijdelijk gebouw bedoelde Rijksmuseum

Afb. 6. De geheel gerenoveerde Nachtwachtzaal waar de ornamentiek van Cuypers weer gedeeltelijk is teruggebracht. Om de lichtval te verbeteren is een velum aangebracht, 1985.



Krölller-Müller te Otterlo]. Samen met Rudi Oxenaar heb ik gezegd: zullen we dat oude gebouw maar niet afbreken? We vroegen dit ook aan de regenten. Van der Leeuw vond het prima. Maar ja, je moet zoiets uitspreken om vervolgens meer ontspannen er voor te pleiten om het te bewaren.

En zo is het hier ook. Alleen met die binnenplaatsen ligt het een nuance anders. Die volgebouwde binnenplaatsen zijn niet goed. Vanuit de architectuur had dat nooit mogen gebeuren. Want er is in het gebouw iets heel wezenlijks; de onderdoorloop. Het museum straalde door in de poort naar de nieuwe stad, dat is nu voorbij. Maar ik vind het daarom één van de punten die we in de komende jaren heel serieus moeten nemen,

en die mening deelt Simon Levie ook volledig en anderen die ik er over gesproken heb ook. We moeten die afschuwelijke natuursteen eruit gooien. Daar moeten weer hekken komen en er moet glas komen en we moeten met kunstmiddelen daar lichtplekken maken. Het moet iets sprankelends krijgen. Nu is het er een dooie boel.

Dat betekent dan ook dat de onderdoorrit bij de renovatieplannen meegenomen moet worden, en dat lijkt me een groot probleem. Je zit met dichtgebouwde binnenplaatsen en je hebt een onderdoorrit die zijn functie gedeeltelijk is kwijtgeraakt. Hoe denkt u dat op te lossen? Want de onderdoorrit bepaalt toch het aanzien van het museum, zowel van binnen als van buiten?
Dat is heel moeilijk. Dat weet ik eigenlijk nog

niet, maar we moeten dóórzoeken naar een sprankelende onderdoorrit. Maar ik wil wel de functie van onderdoorrit behouden. Het is nu een wrange, nare plek, altijd nat en vies en het geeft ook aanleiding voor iedereen om daar te kladden en om daar rommel op te hangen. Ook die vitrines die er zijn gemaakt, zijn verre van een succes. Het moet echt anders, maar dat is in deze tijd waar er zoveel geldnood is, natuurlijk niet zomaar voor elkaar. We zijn momenteel met het *vlekkenplan* bezig en daar gaat het nu in de eerste instantie om. [Het vlekkenplan is een ontwerp voor het toekomstige gebruik van de museumruimten in de vorm van plattegronden van de verdiepingen van het gebouw, waarop de voorgenomen herindeling met verschillende kleuren voor dienruimten, tentoonstellingsruimten, facilitaire ruimten en andere dergelijke bestemmingen als sectoren is aangegeven].

Hoe staat u in het algemeen tegenover het werk van Cuypers? Hebt u er affiniteit mee? U komt steeds terug op Krölller-Müller, dat in onze eeuw is gebouwd, terwijl Cuypers nog echt een 19de-eeuwer is.

Nou als u de vraag zo direct stelt, dan ligt mijn affiniteit meer bij Berlage, bij Van de Velde, bij mensen als Brinkman en Van der Vlugt dan bij Cuypers. Zelfs een Amsterdamse Schoolvertegenwoordiger als De Klerk ligt mij meer dan Cuypers, omdat de hele atmosfeer waarin de architectuur gebracht werd niet de mijne is. Ik ontdek in het gebouw, dat Cuypers op een hele principiële manier over ordening heeft nagedacht. Dat kun je aan het Centraal Station zien. Dat zie je eveneens heel sterk in het Rijksmuseum en tot op zekere hoogte is hij ook heel indringend met de constructie bezig. Dus qua milieu heb ik minder affiniteit met Cuypers dan met anderen; toch vind ik zijn werk een inspiratiebron. Ik zou niet eens willen zeggen: een te respecteren collega. Ik vind, dat hij veel hoger staat. Hij is een van de belangrijkste architecten uit de geschiedenis, zonder twijfel.

Hoewel u nu zegt, ik heb niet zoveel affiniteit met Cuypers, zult u toch een dialoog met hem moeten hebben, een imaginaire dialoog.

Daarom vind ik het ook vanzelfsprekend dat

wat we tot leven kunnen roepen, het ontmantelen van de kolommen in De Nachtwachtzaal, het herstel van de kroonlijsten daar, dat we dat ook doen; dat heb ik van ganser harte gedaan.

Hoe denkt u over nieuwbouw in het museum?

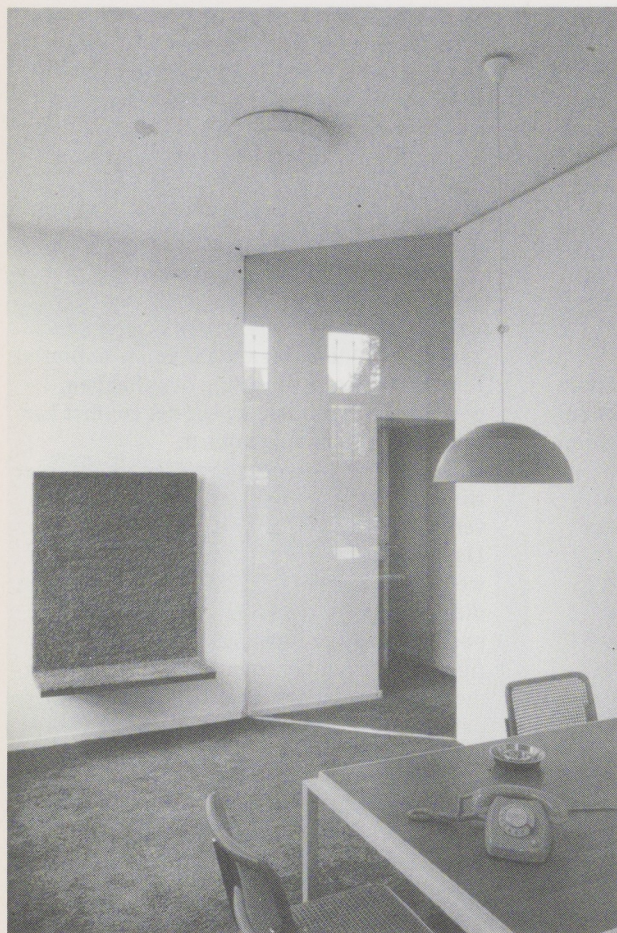
U zegt nu: ik probeer Cuypers zoveel mogelijk te respecteren waar dat kan, maar ik vind ook wel dat ik heel duidelijk mezelf moet herkennen.

Wat voor nieuwbouw staat u voor ogen binnen het museum en hoe denkt u die te realiseren?

In harmonie met Cuypers of in disharmonie?
Nee, in harmonie. Maar daar kun je natuurlijk een verschillende opvatting over hebben, over wat nu harmonie is. Uit het conflict kan een overeenstemming komen.

Die ingewikkelde denkwijze zou ik zeker niet willen. Ik vind dat wat je ook voor boeiend verhaal vertelt, het werk het moet bewijzen. Daar ligt het moment van de waarheid. Wat we gedaan hebben in de Villa [de voormalige dienstwoning van de hoofddirecteur aan de oostkant van het Rijksmuseum], de kleine ruimte in de hal beneden, dat is voor mij het meest helder om aan te geven. Dat scherm dat we erin gezet hebben, de wijze waarop het glas tegen de muur loopt, wat ook een beetje op de rand balanceren is [afb. 7]; kan dat als constructie nog wel, is het niet teveel gevraagd om een glasruit in een gestucte wand te laten lopen? Hoe gaat het met het schoonmaken? Toch heel nadrukkelijk die wand scheef afsnijden. De wijze waarop het glas niet in het kozijn zit maar tegen die plaat aanstaat, zo tot op het scherpst van de snede detailleren. Op een manier die in deze tijd ontstaan is, met de mogelijkheden van deze tijd. En je dan op dat moment eigenlijk helemaal losmaken van Cuypers en zeggen, zo doe ik het. Ik zat nu net weer met Verheul, één van mijn medewerkers, te praten over de Vermeer-uitbouw. We doen het allemaal op onze eigen manier, maar wel met datzelfde spitse, tot in het millimetertje doorgedacht in de geest van Cuypers. En dan moet maar blijken of het dezelfde zorgvuldigheid heeft. *Nou denk ik, dat u niet alleen met Cuypers te maken heeft maar natuurlijk ook met een museumstaf die voortdurend zijn weerwoord heeft, en dat is in een museum als het onze niet gering, neem ik aan.*

Afb. 7. De door architect Quist ontworpen ruimte in de z.g. Villa (de voormalige directeurswoning) voor het tonen van kunstvoorwerpen ter beoordeling. Opmerkelijk zijn de koud op de gestucte muren staande glaswanden.



Nee, dat is inderdaad niet gemakkelijk. Bij het Prentenkabinet bij voorbeeld, daar spelen hele praktische overwegingen vaak een belangrijke rol, wat logisch is. Wij praten vanuit een werksituatie, u praat vanuit hoe u denkt dat het, naar uw idee, het beste zal functioneren; en we zullen dichterbij de oplossing komen naarmate u meer begrijpt hoe ook de details werken. Het gesprek met dat Prentenkabinet moet eigenlijk nog helemaal beginnen. We moeten dieper ingaan op de vraag: wat staat Cuypers, het gebouw, aan het Prentenkabinet toe om op die plek in het gebouw een eigen leven te leiden. Dat gesprek moeten we gaan voeren met elkaar. Dat ligt nog helemaal voor ons. De meest intensieve gesprekken hebben we tot nu toe

gehad met de afdeling Schilderijen omdat daar het grootste deel van ons werk zich op concentreerde, afgezien van de raampartijen. Ik heb dat als heel goed ervaren, voortreffelijk, omdat ik bij Pieter van Thiel een manier van luisteren aantroef die heel inspirerend was. In zekere zin was dat ook in Otterlo het geval. Rudi Oxenaar en Ellen Joosten riepen niet meteen als ik wat zei: kan dat wel? Ze zeiden eigenlijk niets, ze luisterden en we gingen een gesprek voeren over kunst en over hoe je daar naar kijkt. Er ontstond een soort kritisch gevoel en ik werd gecorrigeerd en bijgestuurd zonder dat ik het merkte. Een overeenkomstige aanpak was er in het contact met Van Thiel. We hadden het meer over de dingen om de dingen heen. Welke materialen, welke sfeer zoek je? En ik vind dat een detail dat geslaagd is, als ik dat zelf mag zeggen. De rechte doorgangen in de kabinetten-oost, daar ben ik eigenlijk ontzettend blij mee. Het hele simpele. Kan dat nou wel? Eist Cuypers niet het boogje dat we nog in het metselwerk aantreffen toen we gingen slopen? Moet dat nou een halve ronde boog zijn of...? We hebben gewoon voor die rechte gekozen. Pieter heeft erg gepleit voor een hardstenen vloer. Eerst zat dat er financieel niet in en ik dacht, dat het architectonisch niet eens zo nodig was, maar nu die er ligt ben ik er dolgelukkig mee, want het is prachtig; en ook de schoongemaakte gewelven zijn magnifiek. Dat geeft het gebouw je. Dat is een resultaat van naar elkaar luisteren [afb. 8].

Bent u zich ook internationaal gaan oriënteren, zoals Van Kasteel dat heeft gedaan bij de restauratie/renovatie van het Amsterdams Historisch Museum? Die is bij voorbeeld het Whitney Museum in New York gaan bekijken toen hij was aangesteld als architect. Hebt u bepaalde ideeën uit internationale museumbouw opgedaan?

Dat is een belangrijk punt. Het spijt me dat ik steeds maar weer naar de geschiedenis terugga, in dit geval naar het waterleidingproductiebedrijf; maar dat is ook het meest duidelijke om u een beeld te geven hoe het gaat. Ik zou zeker niet eerst willen rondkijken en dan beginnen. Ik geloof dat het essentieel is om met elkaar – enerzijds de gebruiker-opdrachtgever en anderzijds de

Afb. 8. De oostelijke kabinetten met de door de directeur van de afdeling Schilderijen voorgestelde hardstenen vloer.



architect met wie het gesprek gevoerd wordt – te komen tot een ontwerp, dat je zo onbelast mogelijk moet maken. Dus niet verstoord door beelden. Ik heb gemerkt dat, wanneer je voor iemand een huis ontwerpt, je praat over zijn wenslijstje; dat is natuurlijk heel simpel: er moet in geslapen en gekookt kunnen worden; men moet met elkaar om de tafel kunnen zitten, de auto misschien kwijt kunnen, er moet een berging zijn, dat is in feite het program van het huis; en je kunt ook praten over: hoe leef je, hoe ga je met je kinderen om, hoe ga je met je vrouw, je levensgezel om. Hoe wens je te leven, adem te halen, te bewegen en gelukkig te zijn in dat huis? Wanneer je dat gesprek in een vroeg stadium belast met een ontwerptekening, dan

wordt er gedacht vanuit die tekening. Dan wordt er gekeken vanuit een lijn op het papier en dat is een afleiding van de vraag: hoe voel ik me nú? Ik geloof, dat je ook in het geval van het museum eerst met elkaar daar grondig over moet praten. Desnoods ook je eigen gedachten in termen van vorm een kans moet geven. Dat er dan op een zeker moment de behoefte ontstaat om dat te gaan toetsen, als het ware voor te leggen aan de geschiedenis tot aan de meest recente geschiedenis toe om dat, wat je tastenderwijs wilt gaan benaderen, in feite te beproeven en in dat beproeven ook bevrucht te worden. Daar moet je heel zorgvuldig mee omgaan. In Otterlo is eerst een plan gemaakt en hebben we zelfs eerst die ingangspartij

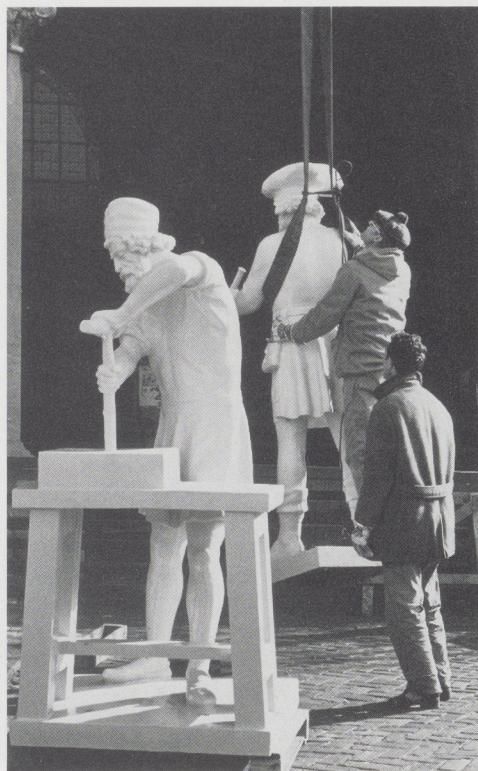
gebouwd en toen zeiden de regenten – en dat was voor mij volkomen nieuw – jij moet maar eens de wereld rond. De Rijksgebouwendienst die in feite de zakelijke opdrachtgever was, die had daar helemaal geen geld voor over. Toen hebben de regenten dat betaald. Met het waterleidingproduktiebedrijf hebben we ook eerst plannen gemaakt en daarna zijn we overal gaan kijken om nog eens extra ideeën op te doen. Voor het Rijksmuseum is nog nooit een studiereis gemaakt, maar vanaf zeventig ben ik een aantal keren in Amerika geweest om naar musea te kijken. Ik heb met Rudi Oxenaar en Ellen Joosten in Europa rondgekeken; ik heb ook in m'n eentje musea bezocht en ben me verder in de museumwereld gaan oriënteren. Verder heb ik in de jury gezeten voor de National Gallery in Canada en ben naar allerlei museale plekken gegaan en dat doe ik tot op de dag van vandaag nog steeds. Ik ben een echte museumfreak.

Het exterieur van het Rijksmuseum is in dit gesprek nog maar terloops ter sprake geweest. Stelt de huidige opvatting van Monumentenzorg u voor problemen bij de restauratie van het museumgebouw? Ik denk bij voorbeeld aan het vervangen van de vier chamotte beelden op de Nachtwacht-uitbouw van 1906 aan de achterkant van het museum. Daar is nogal wat over te doen geweest. Hoe kwam die kwestie op u over?

U noemt de chamotte beelden. Ik ben daar, laat ik het zo zeggen, volgend in, met name als het over die beelden gaat; want ik heb daar iets moeten leren wat helemaal tegen mijn gevoel, tegen mijn opvatting inging. Wat was het geval? De chamotte beelden op de Vermeer-uitbouw [afb. 2, 9 en 10] waren verteerd. Wat doe je dan? Je probeert ze te vervangen. Dat kan niet meer in chamotte [een soort zandkleurige gebrande leem]. Het is ook onverstandig, want chamotte is niet sterk genoeg. Dus waar denk je dan aan? Opnieuw gieten in brons of in een ander materiaal. Een materiaal – of het nu metaal of wat anders is, ik denk niet zo snel aan kunststof – dat de tijd, de aanvallen ten gevolge van ons klimaat wel kan weerstaan. En wij kwamen toen, ook uit een oogpunt van giettechniek op brons uit. Daar is geld voor vrijgemaakt en het is gebeurd. En dan

Afb. 9 (onder). Het vervangen van de chamotte beelden door geverfde bronzen figuren, 1984.

Afb. 10 (rechts). Het plaatsen van de geverfde bronzen beelden op de Vermeer-uitbouw, 1984.



doet zich de vraag voor, hoe moet dat beeld er dan in zijn huid, in zijn patine uitzien? Ik zou gekozen hebben voor brons.

U bent al een trouw volger van Berlage, zou ik zeggen.

Ik kon niet anders. En dan komen er andere mensen om de hoek kijken en die zeggen: ja maar dat kan niet. Die kleur moet je daar boven terugbrengen zoals hij was. Ik doe er ook helemaal niet verdrietig over of boos, integendeel; het is gebeurd, ik zou het nooit gedaan hebben maar ik vind het best leuk; echt leuk om mee te maken dat het geschilderd werd, maar eigenlijk is het uit mijn oogpunt bezopen.

Er is natuurlijk ook een praktische kant. Als je bronzen beelden maakt, zullen ze vermoedelijk



op den duur gaan roesten en zal het kopergroen eraf gaan lopen.

Nee, daar moet je dan een voorziening voor treffen dat het opgevangen wordt, zodat dat groene druipwater niet over het gebouw loopt.

Maar een bronzen beeld toont toch heel anders dan een chamotte beeld? Denk alleen maar aan de kleur.

Dan zeg ik in de discussie, wat natuurlijk een gemakkelijke opmerking is: Wat zou Cuypers hebben gedaan? Als hij nu nog geleefd zou hebben – en daarom is het een makkelijke opmerking – en nu weer zo'n gebouw zou hebben gemaakt, zou hij dat dan nog zo gedaan hebben? Ik heb daar het antwoord niet op en ik neem het een ander niet kwalijk als hij dat ook niet heeft.

Ik denk dat deze opmerking niet helemaal eerlijk is, want men kan ook stellen: Toen Cuypers aan het Rijksmuseum werkte, was er niet zo'n luchtverontreiniging als tegenwoordig en vormde het gebruik van chamotte geen probleem. Als u de argumentatie gebruikt 'wat zou Cuypers gedaan hebben', vind ik dat niet helemaal eerlijk tegenover degene die zegt: de bedoeling die Cuypers had met die chamotte beelden – in dit geval toch een vrij wezenlijk ornament – gaat verloren als je ze van een geheel ander materiaal maakt.

Nou dat vind ik niet oneerlijk. Ik vind het juist een eerlijkheid naar de geschiedenis als totaal, naar die bepaalde periode, hoe vaag dat ook mag klinken. Je moet de vraag stellen: Waar ging het toen om en waar gaat het nu om? Het ging en gaat om een sculptuur op dat gebouw. Dat is wezenlijk voor die opvatting over vormgeving van architectuur. In de toonzetting, de kleurstelling van het gebouw had Cuypers behoefte aan een chamotte kleur [afb. 2]. Ik denk niet, dat als er een ander materiaal zou zijn, anders dan chamotte maar met een overeenkomstige kleurstelling, dat Cuypers die zou hebben afgewezen. Het ging hem niet om chamotte op zich, het ging hem om de kleur en om dat beeld. En wanneer hij toen te horen zou hebben gekregen, chamotte kan niet, je moet het in marmer doen (wat voor marmer dan ook), dan zou hij dat zeer zorgvuldig hebben overwogen. Zo'n man was het, dat kunnen

we aflezen uit zijn gebouw.

Nu een ander punt betreffende het exterieur: de roedenverdeling van de ramen. Die is immers ook een punt van discussie geweest. Kunt u daar uw visie op geven?

Ja, ik zal u ook vertellen wat de meest recente situatie is, de situatie van vandaag. Het gebouw met deze raamverdeling, met deze roedemaat, dit roedeprofiel met een enkel glasruitje, dat is het gegeven [afb. 11]. Indertijd was er nog geen airconditioning, dus het kon allemaal. De eisen zijn tegenwoordig veel hoger: het klimaat moet binnen optimaal zijn, ook als het buiten minimaal is. Vorst en droogte, ook de samenleving is veranderd, vandalisme, inbraak enz. Dus de ramen, zoals Cuypers die ontwikkeld heeft, deugen niet volgens de eisen van vandaag. Wat doe je dan? Het beste is thermopane dubbel glas. Dat wordt in de fabriek vervaardigd en daar aan elkaar gemaakt; vuil komt daar nooit tussen. Verder denk je aan dubbel glas, want dat is ook uit een oogpunt van onderhoud het beste. Dat betekent dat een 4,5 mm glasruitje door een 2,5 cm dikke glasruit vervangen moet worden. Dat kan niet in zo'n dun profielje. Dus het profiel moet dikker. Afschuwelijk. Als je denkt aan vandalisme, aan inbrekers, dan is zo'n roede die er nu zit niks; met je vinger druk je er als het ware al doorheen. Het voordeel van dubbel glas is dat je in de binnenste glasruit een UV-wering kunt opnemen en die ook kunt laten uitvoeren in hard glas. Wat was onze reactie? Kijk ook naar het Centraal Station. Waarom gaan we niet opnieuw, net als met die beelden, zo principieel mogelijk vanuit de techniek en vanuit de problematiek die er ligt, kijken naar die ramen. Als die roeden niet meer kunnen, dan kunnen ze niet, dan gaan ze eruit. Dan maak je één ruit. Nu kun je de vraag stellen, is dat dan grof of niet? Je zou het met een opgeplakte roede..., daar praat ik niet eens over, dat is zo banaal. Wij hebben toen een proefraam gemaakt. Ik zou het nog altijd durven om die roeden eruit te laten. Maar het is collectief bezit. Dat betekent dat de architect niet de enige is, dat er een directie van het museum is, dat er een directie van Monumentenzorg is, kortom dat er allerlei

Afb. 11. De vensters aan de oostzijde van het Rijksmuseum met de karakteristieke roedenverdeling, die architect Quist wilde veranderen.

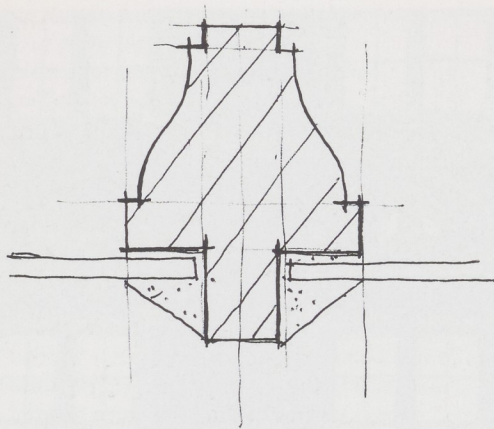


deskundigen naar het gebouw kijken en in dat spanningsveld ontstaat een oplossing die technisch minder is, maar ook oplosbaar: de achterzetramen. Dan maak je het thermopane-raam zelf. Maar omdat je het niet in een fabriek maakt, loop je dus vervolgens tegen het probleem aan, dat er vuil tussen komt en dat die kozijnen gaan rotten. Je zegt misschien, nou dat duurt 15 à 20 jaar en de mensen na ons moeten ook werk hebben en die gaan dat dan maar weer herstellen. Maar wij weten dat met een achterzetraam één keer per jaar dat raam er afgehaald moet worden. Dat het moet worden schoongemaakt en dan weer er tegenaan moet worden gezet. Dit alles kost veel geld in het onderhoud. Dat is een

beslissing voor het museum, daar heb ik geen moeite mee, en zo is het uitgevoerd en ik geloof, dat het een verstandige beslissing is, in architectonische zin. Die oorspronkelijke roedenverdeling die is er weer; die achterzetramen zorgen voor een UV-wering en voor een inbraakwering en de bouwfysica is zo goed mogelijk opgelost.

Maar nu, waar worden we nu mee geconfronteerd? Ik hoorde het vandaag net, van mijn collega Verheul, die dinsdag op het museum was. Waarschijnlijk moeten wij 400 ruitjes opnieuw plaatsen, want die roeden staan geen glaslatjes toe. Op ware grootte is zo'n roede 3 cm, ik teken dat al veel te grof [zie afb. 12]. Dit is de roede, hier zit nu nog steeds het dunne ruitje, dit is stopverf en

Afb. 12. Schetsje van een roedeprofiel door Wim Quist.



hierachter zit dan dat achterzetraam. Je begrijpt dat dit zo'n dik pakket van glas moet worden. Dan wordt die roede dus groter en voordat je het weet is het een enorm ding geworden. Wij zeiden meteen: onaanvaardbaar. Wat doet zich nu voor? Wij hebben ontdekt, niemand weet wat de oorzaak daarvan is, dat de stopverf van vandaag niet de stopverf van honderd jaar geleden is. Die stopverf, ondanks dat die nu heel recent geplaatst is, die stopverf is aan het uitdrogen. Dus eigenlijk kunnen wij in technische zin het Cuypers-detail niet meer maken, want de samenleving geeft ons geen stopverf die dat kan doen. Nu al moeten wij dat gaan vervangen, want de stopverf is al uitgedroogd. Met gevaar voor rot, met gevaar voor alle andere ellende. Nou, wie lost dat probleem op? Wij moeten het doen maar degenen die ons kritisch beoordelen, die roepen: je zoekt het maar uit.

Je zou toch denken, tegenwoordig kan een architect alles. Is er niet een soort stopverf, waarmee het probleem is op te lossen?

Dat gaan we nu onderzoeken. Een heleboel architecten zeggen dat ook te gemakkelijk. Ik ga er eigenlijk van uit, dat wij alle constructies kunnen maken, maar dan zal het misschien op de details als deze, die je nu noemt, juist wel eens kunnen vastlopen. In die discussie toen, twee à drie jaar geleden, zei iemand van het museum: ja maar, dat is toch een banaal technisch probleem, dat los je maar op. Toen ben ik ontzettend boos geworden. Ik zei, dat

vind ik geen opmerking, want er zijn geen banale technische problemen. Jullie moeten respect hebben voor de moeilijkheden en de begrensdheden van architectuur en jullie mogen niet denken: zoek het maar uit, want er is van alles. Al die gemakkelijke praatjes in de samenleving, dat wij alles kunnen; er kan steeds minder. Dat is namelijk de grote vergissing. Dakbedekking van teer vroeger, dat lag dertig jaar, maar de teer die er toen was, is er niet meer, want ze wringen die olie zo uit, dat het residu dat gebruikt wordt voor dakbedekking, niet de kwaliteit heeft van vroeger. Wij stellen zulke hoge eisen aan het materiaal en het gebruik is zoveel zwaarder geworden, niet alleen vanuit het milieu maar ook vanuit het omgaan met de dingen, dat wij wel denken dat alles kan. Toen de kunststoffen en allerlei andere kunstmaterialen de markt gingen overspoelen, toen dachten we, alles is ineens mogelijk. Dat is helemaal niet waar, want die dingen verouderen veel sneller dan wij denken. *Als ik even mag terugkomen op de kwestie van die chamotte beelden en van die roedenverdeling. Ziet u dat nu achteraf als concessies?* Nee, geen moment. Ik heb dat niet ervaren als iets, waardoor ik minder goed mijn vak zou kunnen uitoefenen. Nee hoor, zeker omdat het zo zorgvuldig is besproken. Dit is een gemeenschappelijke verantwoordelijkheid en je moet ook oppassen, dat het niet te principieel wordt, want wat is mijn principe? Oud zei: het gaat niet om de waarheid maar om de klaarheid, en daar zit veel in. De rijkdom die je krijgt als je gewoon met elkaar over de dingen praat, dat is een vorm van cultuur waar je voor open moet staan; en als het dan op een bepaald moment anders moet en je krijgt bovendien toch de ruimte om daar een eigen ontwikkeling in door te zetten, dan vind ik dat alleen maar best. Ik leer ervan. Pas wanneer het op een onzuivere manier tot een 'Prinzipienreiteri' verwordt, dan vind ik het vervelend. Dat heb ik nog nooit meegemaakt, ook niet bij andere gebouwen.

Wanneer u nu deze opdracht, waar wij heel globaal over hebben gesproken, vergelijkt met de vorige opdrachten die u hebt gehad, is dit dan een volkomen nieuwe opdracht? Natuurlijk

kun je zeggen, elke opdracht is een nieuwe, maar in essentie.

In essentie is het anders dan alle andere opdrachten. Het Rijksmuseumgebouw heeft in het verleden een behoorlijke knauw gekregen. Ik wil met deze opmerking anderen geen verwijt maken, maar het feit blijft dat de binnenplaatsen zijn dicht gebouwd en dat er op alle mogelijke plaatsen in het gebouw betimmeringen zijn aangebracht die in strijd zijn met de oorspronkelijke architectuur; bovendien zijn er ramen weggetimmerd. Dat is het grote probleem. En ik vind dat het onze taak is om voortdurend in het gesprek te vragen: wat zegt het gebouw? Wat biedt het gebouw aan mogelijkheden? We dienen heel kritisch tegen het gebouw aan te kijken, want Cuypers is niet heilig en ook het gebouw niet. Met elkaar hebben we immers iets uit de cultuurgeschiedenis meegekregen waar wij goed mee moeten omgaan. En als wij ingrepen doen in het gebouw, dan vind ik dat het altijd mogelijk is, dat je het mes in een gebouw moet kunnen zetten en dat je daar ook helemaal niet serviel in moet zijn. Maar dan moeten wij dat met open ogen en na een scherp gesprek doen. In Amsterdam is het gebouw één geheel en dat stelt speciale eisen; in Otterlo is het een gebouw naast een gebouw, in Den Haag ook, maar ook daar heb ik een keer met het oude gebouw te maken gehad (en daar heeft men mij zeer boos op aangekeken); het ging toen om de aula. Ik zei: Wij moeten als het ware een stuk van het oude gebouw afhakken en daar een nieuwe 'aanklontering' tegenaan maken. Dat laat Berlage ons toe. Maar dat vond men heiligschennis. Dat vind ik onzin. Dit geldt ook voor het gebouw van Cuypers. Maar ik vind wel dat in het verleden er veel te weinig vanuit de structuur van het gebouw, vanuit de architectuur van Cuypers is gedacht, althans op een aantal plekken.

Tot besluit nog een vraag over het vlekkenplan, dat, naar ik uit dit gesprek opmaak, langzamerhand gestalte krijgt. Voor u aan een opdracht als die van het Rijksmuseumgebouw begint, zal u zich vermoedelijk toch hebben afgevraagd: kan ik deze tot een goed einde brengen, waarbij dat einde, ik wil niet zeggen

tot in detail, maar toch in grote lijnen wel al in uw hoofd zat.

Dat is heel merkwaardig. Ik zou haast zeggen, was het van het begin af aan maar zo geweest dat er een duidelijke gedachte was over het gebouw als totaal. Wij hebben jaren gewerkt zonder die gedachte. Wij hebben voortdurend gevraagd: is er een beleidsplan en wat betekent dat voor het gebouw? Het was gewoon een vicieuze cirkel waar wij in zaten. Wij kregen ook te horen: wij kunnen geen beleidsplan opstellen en als wij het al konden, heeft het niets te maken met het gebouw. Dat ging lijnrecht tegen mijn opvattingen in. Dat was wel eens vervelend, want het was onduidelijk. Maar ook daarmee leer je leven. Wij zijn gewoon die dingen gaan doen die noodzakelijk waren. Voor het museaal omgaan op die plek van Amsterdam is het van het grootste belang, dat er een beleidsplan is, inhoudelijk, maar ook in organisatorische en ruimtelijke zin. Dus een vlekkenplan, want een museum is een grote fabriek. Alleen gaat het om kunst, ze maken er geen chocolade, maar in feite is het precies hetzelfde. Het is even rationeel uit te werken. Ik geloof dat Simon Levie in grote lijnen er ook zó over denkt en dat hij zijn uiterste best doet om de samenhang in het museum, nu en straks, zo helder mogelijk te krijgen. Wil je inhoudelijk goed met je bezit en het gebouw omgaan, dan ben je verplicht daar een beleid voor uit te stippelen en het ook uit te werken in ruimtelijke en organisatorische zin. Dat is dat vlekkenplan en dat eindigt in de jaren negentig. Dan zit het restaurant op een andere plek, is het Prentenkabinet goed gehuisvest, is de afdeling Schilderijen uit haar fysische problemen gekomen en kunnen alle mensen op een goede wijze hun werk uitoefenen. Met als grote lijn de museale samenhang ten behoeve van de bezoeker, want daar gaat het natuurlijk om. Maar of dat zo fraai uitgewerkt zal kunnen worden, is weer helemaal afhankelijk van de groei van de collectie, van de museale opvattingen die in de komende jaren verder ontwikkeld worden; want ook die zullen wel weer nieuwe fricties geven.

Rotterdam, 18 april 1985.