

Koen Deprez

# De ruimte doorbladerd

HOOFDSTUK I  
BERICHT UIT HET HEELAL

Sint-Pieters-Leeuw,  
7 maart 2006

Van:  
Koen Deprez  
Galgstraat 127  
1600 Sint-Pieters-Leeuw  
België

Aan:  
Adolf Loos  
Beatrixgasse 26  
III Wenen  
Oostenrijk

*Geachte heer Loos, beste Adolf,*

Het is vijftig jaar geleden dat ik voor het eerst heb kennisgemaakt met uw essay *Ornament und Verbrechen*. Samen met uw andere gedenkwaardige uitspraak 'architectuur is enkel kunst in het geval van het grafmonument en het teken' maakte deze stelling destijds bijzonder grote indruk op mij. En dat u ook nog eens een onderscheid heeft gemaakt tussen wonen en architectuur heb ik altijd als een vondst beschouwd. Net zoals Wittgensteins boekje met een even geniale beweging uit elkaar hield wat

duidelijk kan worden gezegd en wat niet kan worden gezegd – wat zich enkel toont. Ik had de neiging u te geloven en heb me daar ook lang aan vastgeklampt. Maar dat lint is nu definitief gebroken en door de val ben ik heel ergens anders terechtgekomen. Wat betreft het graf en het teken ben

ik het in extenso met u eens. Maar tijden veranderen, en uitspraken die honderd jaar geleden gemaakt zijn kunnen vandaag, in de adem van de uitspraak, heel anders aankomen en zelfs op hun waarde of misbruik worden getoetst.

Adolf, het lijkt me rechtvaardig te stellen dat *Ornament und Verbrechen* alle kenmerken van een moordwapen in zich draagt. Als het functionele mes van de moderniteit werden ornament en misdaad, met de scherpste kant, gebruikt om het overvloedige vlees van een cultuur in ontbinding weg te snijden. Het Wenen van de Habsburgers of het Biedermeier Wenen, ja Adolf, daar was wat voor te zeggen. Veel van uw Weense vrienden uit het fin de siècle leken op het verval heel uiteenlopend te reageren. Otto Weininger pleegde al vroeg zelfmoord. Freud was de keizer van het symbolisch verband

Koen Deprez

# Leafing through Space

CHAPTER I  
MESSAGE FROM THE UNIVERSE

Sint-Pieters-Leeuw,  
7 March 2006

From:  
Koen Deprez  
Galgstraat 127  
1600 Sint-Pieters-Leeuw  
Belgium

To:  
Adolf Loos  
Beatrixgasse 26  
III Vienna  
Austria

*Dear Mr Loos, dear Adolf,*

It is twenty-five years since I first came across your essay *Ornament and Crime*. Together with your other memorable statement 'Only a very small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument', it made an extremely deep impression on me at the time. Furthermore, I have always considered the distinction you made between housing and architecture very enlightening – just as Wittgenstein, in an equally

brilliant movement, draws a line between what is sayable and what is unsayable (that is only showable). I was inclined to believe you, and clung to the notion for a long time. However, that ribbon has now snapped, and my fall has left me in a very different place. As regards the

tomb and the monument, I still broadly agree with you. But times change, and statements made a hundred years ago can have a very different impact when uttered today, and their value or misuse may have to be reassessed.

Adolf, I think it is fair to say that *Ornament and Crime* has all the features of a murder weapon. As the functional knives of modernity, ornament and crime were used to slash away the surplus flesh of a decaying culture. Certainly, Adolf, there was something to be said for that in Habsburg or Biedermeier Vienna. Many of your *fin-de-siècle* Viennese friends appear to have responded to the decay in very different ways. Otto Weininger committed suicide early on. Freud was the lord of the symbolic link, and Klimt

en Klimt bevestigde dat met verf. Wittgenstein schreef de *Tractatus Logico-Philosophicus* hoofdzakelijk tijdens de Eerste Wereldoorlog, aan het front, en meende daarmee voorgoed afgerekend te hebben met het gezwets binnen de filosofie. *Ornament und Verbrechen* is binnen het denken over moderne architectuur uitgegroeid tot een isme met ongeziene kracht en dat kan nooit goed zijn. Wittgenstein deed iets anders. Hij corrigeerde zich nog tijdens zijn leven op een moment dat de *Tractatus* een instituut had kunnen worden. Nadat hij in 1929 voor zijn zuster de woning aan de Kundmangasse had voltooid, keerde Wittgenstein weer terug naar de filosofie, mede nadat hij tot de conclusie was gekomen dat in de *Tractatus* ernstige fouten waren gemaakt. De stellige zekerheid van de *Tractatus* moest nu plaatsmaken voor een filosofie van vragen stellen. Een terugkeer naar Cambridge, die samenviel met de beëindiging van de woning aan de Kundmangasse, kon dan ook geen toeval zijn.

Adolf, wat is jouw uitspraak 'ornament en misdaad' waard in een heel andere tijd, bijvoorbeeld mijn tijd? En wat gebeurt er als datzelfde mes in handen van hedendaagse architecten gebruikt wordt om op dezelfde

manier in een heel andere wereld te snijden?

Momenteel is die wereld een ruimte waar het goed staat te vertoeven tussen kale muren. Alsof iedereen vandaag ascetisch is geworden, alsof iedereen het echte leven nu pas heeft begrepen. Als ik u een willekeurige afbeelding van zo een hedendaagse ruimte zou opsturen dan weet ik zeker dat ik u heel erg blij zou maken, trots dat *Ornament und Verbrechen* toch wel een erg secuur instrument is gebleken en het lemmet voor de tijd lang genoeg is geweest.

Het ascetische ontwerp is mijns inziens verworpen tot fetisjisme en lifestyle. In navolging van zijn architect heeft de moderne bewoner als de papegaai van dienst zijn bek vol van het minimale, het witte of het zuivere. Maar Adolf, er lijkt tegenstand tegen al deze gedachten te komen en eigenaardig genoeg van de bewoner zelf. Niet zozeer op het niveau van zijn bewustzijn, maar wel op het niveau van het vlees waaruit hij of zij is gemaakt. Het lichaam van de moderne mens, waar de twintigste eeuw zelf al zo veel in heeft gekerfd, komt in opstand en dat wordt zichtbaar aan de oppervlakte van zijn huid. Het tatoeëren op het menselijk lichaam wordt vandaag gebruikt als het tekenblad voor gecodeerd protest. De nieuwe architect is de schrijver die tekent op rauw

confirmed it in paint. Wittgenstein wrote most of the *Tractatus Logico-Philosophicus* during the First World War, on the front, and thought he had finally put an end to philosophers' waffling.

Within modern architectural thinking, *Ornament and Crime* has grown into an unprecedentedly powerful -ism, and that is never a good thing. Wittgenstein behaved differently. He corrected himself while he was still alive, at a point where the *Tractatus* could have become an institution. After completing the Kundmangasse dwelling for his sister in 1929, he returned to philosophy, partly because he had come to the conclusion that the *Tractatus* contained some serious errors. The dogmatic certainties of the *Tractatus* now had to make way for a questioning philosophy. It was no accident that he returned to Cambridge just as the Kundmangasse dwelling was completed.

Adolf, what does your essay on ornament and crime mean in a very different age, for instance my own? And what if today's architects use the same knife to make similar incisions in a very different world?

Today's world is a realm in which people

like living within bare walls – as though everyone has now become ascetic and has only now understood what life really is. If I were to send you a random illustration of such a space, I am sure you would be delighted with it, proud that *Ornament and Crime* has proved such a reliable instrument and the blade long enough to stand the test of time.

In my view, ascetic design has degenerated into fetishism and lifestyle. Following in their architects' footsteps, modern dwellers, like so many parrots, have continued to sing the praises of minimalism, whiteness, purity. But Adolf, opposition to these ideas is starting to emerge, and oddly enough it is coming from dwellers themselves – not so much consciously as in the flesh of which they are physically made. Modern people's bodies, in which the twentieth century made so many incisions, are now starting to rebel, and this can be seen on the surface of their skins. Body tattoos are now being used as drawing boards for coded protest. Today's architect is a writer who draws on raw flesh, but at the same time is a needle-and-ink artist. In my view, the individual writing of tattoos can be read as a modern-day novel. With the flesh

vlees, tegelijkertijd blijft het een tekenaar met naald en inkt. De individuele schriftuur van tatoeages is mijns inziens te lezen als een hedendaagse roman. Met monsterlijke wezens, demonische vlinders, uitspraken tussen de bilspleten of joekels van tekens op genitale plaatsen, strategisch allang in stelling gebracht, probeert de bewoner met het vlees der wanhoop en met de enige architectuur die hem nog rest, die van de huid, op te komen tegen de onmondigheid van de ascetische architectuur. Die architectuur heeft hem bedrogen, die tot voor kort nog pretendeerde hem of haar in bescherming te nemen tegen al wat niet echt was. Het vel van vlak cement waarmee de architectuur van de leegte is gemaakt en de sprakeloosheid die dergelijke muren uitademen, heeft het vlees nooit echt kunnen verdragen. Net zoals het teveel aan licht dat het moderne bouwwerk nodig heeft om te kunnen overleven het vlees nooit heeft kunnen uitstaan. Elke hoek in de moderne woning wordt gestofzuigd met natuurlijk licht. Het karakter van de donkere hoek krijgt een ijzeren masker opgezet, wordt een architecturaal verbod, krijgt de rode kaart en mag bijgevolg niet meer meespeelen. En door haar grote ramen verslikt de moderne woning zich elke zomer, keer op keer, in een onbegrensde gulzigheid naar nog meer licht en lijdt ze

door haar opengesperde glazen bek in de winter onnoemelijke kou. Het omliggende landschap wordt elke dag verslonden en uitgespuwd en verse fotonen worden uit de omgeving gezogen als was het een dagelijks menu met een aroma van licht.

Adolf, drie jaar geleden heb ik het boek *De God Denkbaar, Denkbaar De God* van de Nederlands schrijver Willem Frederik Hermans gelezen. De achterkant van de eerste druk toont een foto van een naakte vrouw met de rug half afgewend. Gehurkt en over haar hele lichaam getatoeëerd lijkt ze het ook nog behaaglijk te vinden. Gecodeerde en dubbel gecodeerde tekens, symbolen, cijfers verweven met ongrijpbare uitspraken, en dat alles op een lichaam om u tegen te zeggen. De architectuur van de vrouw in de hoedanigheid van een tatoeëring. De vrouw op de foto bleek later in Hermans' roman een politieagente te zijn die halverwege het verhaal wordt gevild. Haar getatoeëerde huid werd in de openbaarheid tentoongesteld en vervolgens met heliumgas opgeblazen tot een volume dat haar duizendmaal vergrootte. Hermans' roman als geheimschrift en samengevat op de huid van een vrouw. Dit bleek later, toen ik het boek gebruikte als uitgangspunt om architectuur

of desperation and the only architecture still remaining to them – their skins – dwellers are using monstrous creatures, demonic butterflies, statements in the clefts of their buttocks or huge signs in strategically mustered genital areas in an attempt to cast off the yoke of ascetic architecture. The architecture that until very recently claimed to protect them from all that was unreal has misled them. Human flesh has never really been able to tolerate the skin of bare cement that is used to produce the architecture of emptiness, or the muteness that such walls exude. Nor has it ever been able to withstand the excess of light that modern structures need in order to survive. In modern dwellings, every corner is vacuumed with natural light. The character of the dark corner is disguised by an iron mask, becomes an architectural taboo, is given a red card and is sent off the pitch. Every summer, large-windowed modern dwellings choke on their limitless greed for more and more light, and every winter their gaping glass mouths let in the freezing cold. Every day the surrounding landscape is devoured and spat out again, and fresh photons are sucked out of the environment like some light-flavoured set menu.

Adolf, three years ago I read a book called *The God Thinkable, Thinkable the God*, by the Dutch writer Willem Frederik Hermans. On the back cover of the first edition is a photograph of a naked woman with her back half turned. Squatting and tattooed all over her body, she even seems to feel at ease: coded and doubly coded signs, symbols and figures in combination with elusive statements, and all of this on a magnificent body. The woman's architecture in the form of a tattoo. Later on in Hermans' novel the woman in the photograph turned out to be a police officer who was flayed halfway through the story. Her tattooed skin was displayed in public and then inflated with helium to a thousand times the original volume. Hermans' novel as a secret code, summed up on a woman's skin. This became apparent later when I used the book as a starting point for architectural work. I flayed entire passages and pages of text. I unhesitatingly accepted someone else's book as a world of freedom, with rules and restrictions that emerged solely from this novel. The functionality of the plan lay hidden in the structure and narrative of the novel. There were no external conventions – the only thing that controlled me was the

te bedrijven. Hele passages en pagina's tekst zijn door mij gevild. Zonder aarzeling heb ik het boek van een ander geaccepteerd als een wereld van vrijheid, met regels en beperkingen die enkel voortkwamen uit deze roman. Functionaliteit voor het plan lag verborgen binnen de structuur en het verhaal van de roman. Conventies van buitenaf bestonden niet, enkel boek was voor mij bindend. Deze roman maakt geen afspraken meer met een wereld erbuiten. Neen, deze roman heeft genoeg aan zichzelf.

Zo heb ik het boek *De God Denkbaar, Denkbaar De God* beetje bij beetje opgeblazen tot het plan Denkbaar. Helium werd algauw zuurstof en functie werd door fictie gezuiverd. De opgeblazen literaire huid, getatoeëerd met tekens en boodschappen, met vingerwijzigingen naar verborgen werelden, leunde nu zacht tegen de binnenmuren van de architectuur. En geloof me Adolf, het was een natuurlijke aanraking, geen tour de force.

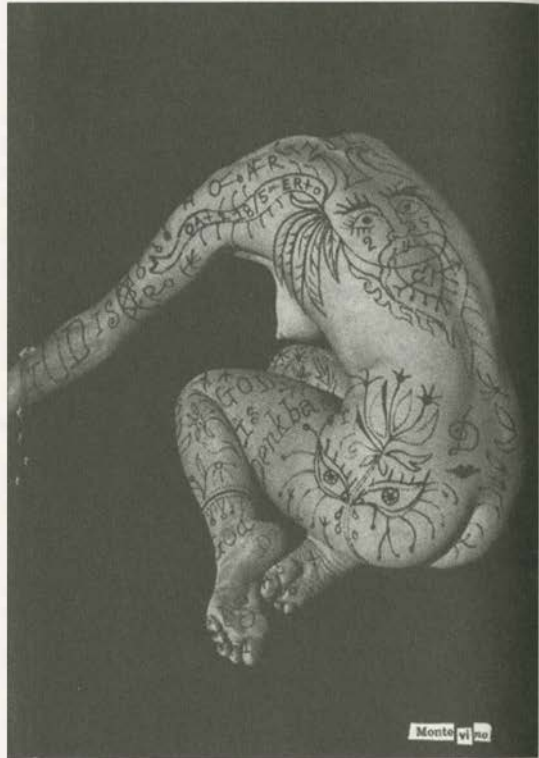
*Hoogachtend,*

book. The novel no longer made compacts with the outside world – it was sufficient unto itself.

In this way I gradually inflated the book *The God Thinkable, Thinkable the God* into the Thinkable plan. Helium soon became oxygen, and function was purified by fiction. The inflated literary skin, tattooed with signs and messages, with references to hidden worlds, was now leaning gently against the interior walls of architecture. And believe me, Adolf, this was a natural touch, not a *tour de force*.

*Yours sincerely,*

112



Achterzijde van het boek *De God Denkbaar, Denkbaar de God* van W.F. Hermans (1956) / Back cover of *The God Thinkable, Thinkable the God* by W.F. Hermans (1956)

HOOFDSTUK 2  
BERICHT UIT HET HUIS

De onderstaande tekst is een beschrijving van delen uit het huis dat door mij in Izegem (België) is gerealiseerd. Een aantal van de ruimten wordt hier voor de gelegenheid gepresenteerd alsof een deel van de roman wordt voorgelezen. Naar mijn mening kan Hermans' roman *De God Denkbaar*, *Denkbaar De God* ook in deeltjes worden begrepen. De fragmenten van het huis die in deze bijdrage beschreven worden, drukken een ontwerpvatting uit waarmee ook de overige delen van het huis zijn benaderd.

Kamers veranderen naarmate men in het huis rondwandelt, maar de strategie hoe hiermee om te gaan wijzigt niet. Het ontwerp voor het huis laat zich legitimeren door de roman. In die acceptatie schuilt voor mij als ontwerper de vrijheid. Het is een poging te ontsnappen aan de dwangmatige manier waarop vandaag te vaak architectuur wordt beoefend. Een roman verbetert de wereld niet. Hij schuift er enkel een andere voor in de plaats. Wat de hedendaagse roman in het algemeen en het boek van Hermans in het bijzonder me verder hebben geleerd, is dat ze het masker van de

moderniteit van zich afrukken. Dat ze veel meer dan de moderniteit het gezicht van onze tijd tonen. En indien het plan voor Izegem toch tot een romaneske ruimte is verworden, dan dankt het dat ook aan kwaliteiten binnen de architectuur die de afgelopen eeuw waren afgeplat door een teveel aan licht. De romaneske ruimte is denkbaar. En wat denkbaar is, is ook mogelijk.

*De God Denkbaar*, *Denkbaar De God* is geen verhaal, maar een velodroom vol woorden. Woorden die zich losfietsen van hun betekenis. Met analogieën die kans zien te ontsnappen uit het peloton van de logica.

Hermans moet bewust dit circulair ovaal voor ogen hebben gehad – geen begin geen einde, enkel een onophoudelijk relaas van feiten, keer op keer. Zou Hermans dat ook werkelijk hebben bedoeld?

Midden in dat ovaal een luidruchtige fanfare, het masker van de stilte, een pistool en een eindschot dat nooit kwam!

Het altijd opnieuw terugkomen en van daaruit weer opnieuw vertrekken was een van de basisprincipes waarop het plan *Denkbaar* structuur heeft gekregen. Net zoals het boek dit aantoonde. Een circulair verloop met helemaal aan het einde terug het begin. Sleutel en slot gaan in

CHAPTER 2  
MESSAGE FROM THE HOUSE

What follows is a description of parts of the house that I designed in the Belgian town of Izegem. Some of the spaces are presented here as though parts of the novel are being read aloud. In my opinion, Hermans' novel *The God Thinkable*, *Thinkable the God* can also be understood in fragments. The fragments of the house described in this essay reflect an approach to design that was also used in the other parts of the house.

Rooms change as you walk round the house, but the strategy for dealing with this does not. The design of the house is legitimised by the novel. This is where my freedom as a designer lies. It is an attempt to escape from the compulsive manner in which architects too often work nowadays. Novels do not improve the world – they simply put another one in its place. What contemporary novels in general, and Hermans' book in particular, have also taught me is that they have torn off the mask of modernity – that they reveal the face of our age far more clearly than modernity does. If the plan for Izegem has become a novelistic space after all, this is

due to the qualities within architecture that were destroyed during the previous century by an excess of light. Novelistic spaces are thinkable – and what is thinkable is also possible.

*The God Thinkable*, *Thinkable the God* is not a story, but a velodrome full of words – words which shake off the meanings that pursue them, with analogies that manage to break away from the pack of logic.

Hermans must have had this circular oval in mind – no beginning or end, just an endless account of facts, over and over again. Could this be what he really meant? In the centre of the oval a noisy brass band, the mask of silence, a pistol and a final shot that never came!

Always returning and setting off again from the same point was one of the basic principles that lent structure to the *Thinkable* plan – just as the book shows. A circular course which at the very end brings you back to the beginning. The key and the lock merge. It is not the architecture that describes a circle, but the dwellers. Without dwellers there can be no oval. Without readers there can be no book. In the centre of the dwelling is a corridor, the Corridor of Analogies, the last station, a stop-

elkaar over. Niet de architectuur maakt een omschrijvende cirkel, dat doet de bewoner. Geen bewoner, geen ovaal. Geen lezer, geen boek. In het centrum van de woning bevindt zich een gang.

De Gang der Analogieën, het laatste station, een stopplaats – geen transit en gewijd aan de stilte na de taal. De Gang der Analogieën is ongeveer vijftientig meter lang en kerft het plan in het hart. Links in de gang een anamorfose, een beeld op kamerhoogte dat leesbaar wordt als je er rakelings langsloopt. Het tafereel toont ‘Amerigo Vespucci ontdekt America’. Ik ben van mening dat dit beeld ook Hermans zou hebben gefascineerd. De prent toont Vespucci die aan land gaat en vreemde dingen ziet gebeuren. Althans dingen die hem niet bekend zijn. Om dit euvel op te lossen, onderneemt hij een poging om alles wat hij niet kan thuisbrengen met de taal der gewoonte toch te begrijpen – doch dat mislukt. Hermans zegt over het boek *Denkbaar*: ‘Dit boek is vooral geschreven om aan te tonen dat we heel veel in ons dagelijks leven niet begrijpen, terwijl we doen alsof we dat wel begrijpen.’

In de anamorfose-wand bevinden zich kleine deurtjes, haast onzichtbaar, op gelijke afstanden van elkaar. Eens geopend worden verticaal geplaatste deurgrepen zichtbaar. Deurklinken die de

mogelijkheid bieden om andere deuren te openen en soms toegang verlenen tot aanpalende ruimten. Deurklinken die kleine etsen half verbergen en door het opgepoetst geel koper weer anamorfoses vormen. In dit demonisch spel worden vijftien tafereelen uit de *Mutus Liber* zichtbaar. De *Mutus Liber* is een van de grote klassiekers van de alchemie; een boek zonder woorden, het Stomme Boek dat enkel bestaat uit prenten. Dit vormt een rechtstreekse verwijzing naar het Hermans’ roman. Het metrostation La Muette (in Parijs), vormt in de roman de laatste halte. Het eindpunt van de taal? ‘Over dat waarover niet gesproken kan worden moet men zwijgen.’ Wittgensteins uitspraak volgt analoog de *Mutus Liber*, maar dan aan de overzijde van de gang. Tegenover de anamorfose-wand staat een even grote glazen wand met daarin een reeks kasten. In de plint zijn de zeven hoofdzinnen uit de *Tractatus* gegraveerd. In de architectuur vormt de plint de eeuwige derde, het ontbrekende stuk – de overgang van horizontaal naar verticaal. De *Tractatus* is het boekje dat de schakel vormt tussen dat wat duidelijk kan worden gezegd en dat wat niet kan worden gezegd, maar zich enkel toont: het mystieke. De *Tractatus* als plint. Dezelfde plint is het sluitstuk voor de glazen wand die nu een immense kast blijkt te zijn. Door de

ping place rather than a point of transit, and dedicated to the silence beyond language.

The Corridor of Analogies is about twenty-five metres long, and slices into the heart of the plan. On the left-hand side of the corridor is an anamorphosis, a floor-to-ceiling picture that can be read if you walk past it very closely. The picture is of ‘Amerigo Vespucci discovering America’. I believe it would also have fascinated Hermans. It shows Vespucci going ashore and seeing strange – or at least unfamiliar – things happening. To solve this problem, he attempts to understand whatever he cannot recognise by using the language of habit – but he fails. Hermans says about the book *Thinkable*: ‘This book has mainly been written to show that there is a great deal in our everyday lives that we do not understand, even though we pretend to.’

There are tiny doors in the anamorphosis wall, almost invisible and placed at equal intervals. Once they are open, vertically positioned door handles become visible. Handles that allow other doors to be opened and sometimes provide access to adjoining spaces. Handles that half conceal small etchings and, because of the polished brass, again form anamorphoses. In this demonic inter-

play, fifteen pictures from the *Mutus Liber* become visible. The *Mutus Liber* is one of the great classics of alchemy – a book without words, the Mute Book that contains nothing but pictures. This is a direct reference to Hermans’ novel, in which the La Muette (‘The Mute Woman’) metro station in Paris is the last stop. The terminus of language? ‘What we cannot talk about we must pass over in silence.’ Wittgenstein’s statement follows the *Mutus Liber* in an analogous fashion, only on the other side of the corridor. Opposite the anamorphosis wall is an equally large glass wall containing a series of cupboards. The seven main sentences from the *Tractatus* are engraved in the plinth. In architecture the plinth is the missing element – the transition from horizontal to vertical. The *Tractatus* is the book that forms the link between what can be clearly said and what is unsayable, only showable – the mystical. The *Tractatus* as plinth. The same plinth is the final element of the glass wall, which now turns out to be a vast cupboard. Through the reflecting veil on the other side we can see cupboards on the inside, but very strange ones. The black bar! These are sliced outlines of a bar that is reconstructed from details in the book and then expertly cut up again

reflecterende sluiër van de overkant heen zien we binnenin kasten, maar dan van een heel vreemde soort. De zwarte bar! Het zijn in stukjes gesneden contouren van een bar die is gereconstrueerd met gegevens uit het boek en daarna weer deskundig versneden tot dwarsdoorsneden van kasten. Een kast gemaakt voor een kast zoals deurtjes gemaakt voor andere deuren. *Tractatus* versus *Mutus Liber* in één analoge gedachte gevat.

Zowel Altus als Wittgenstein hebben het binnen hun eigen vocabulaire over begrenzing van taal en beiden eindigen met dezelfde metafoer van de ladder. Het plan voor het Denkbaar-project laat van bovenaf zien dat De Gang der Analogieën in casu een liggende trap voorstelt met broze treden van glas. We zien vanuit die positie nu ook dat de gang lapis lazuli of zwart is gekleurd en doorkloeft naar de aanpalende ruimtes: de kleine slaapkamer en het Cabinet de Réflexion. In de verbinding tussen De Gang, het Cabinet en het kleine slaapkamertje een tollende geestelijke met mijter en staf. Tatoeëringen op linnen, beweging geeft richting.

Elke maatvoering in het plan Denkbaar is deelbaar door drie. In het boek heeft dat getal een bijzondere functie: 'de volledigheid van staat'. Opnieuw van bovenaf bekeken zien we nu heel duidelijk twee andere kleuren en een

materiaal dat het plan met de kamers verder weet te ontwikkelen. Het rood in de ruimte staat voor het hondenasiel in het boek. De kleur wit verwijst ontegenzeggelijk naar de witte bar en het gele koper fungeert als het 'valse goud'. Het plan lijkt binnen die configuratie Jan van Eyck's schilderij *Madonna met Kanunnik Joris Van der Paele* op te roepen. Trouwens, dat doet dit boek ook, bruggetjes maken tussen dat wat in het geheugen allang geen bestemming meer had. Tekst als masker van het beeld. Op Van Eyck's schilderij zijn de kleuren voor het interieur van het project Denkbaar getoetst. Zwart/blauw, rood en wit zijn drie trappen uit de alchemie en Van Eyck's geschilderd paneel is daar, mijns inziens, een overtuigend bewijs van. Het schilderij kan gelezen worden als een boek, van links naar rechts. Blauw, rood, wit en geel koper als enige materie in de rol van de opgepoetste soldaat uit Denkbaars leger. In de marge, verworpen tot kader van het schilderij, zitten tekens en vraagtekens.

Bij de betreding van een ruimte vanuit een andere ruimte opent men in het plan Denkbaar altijd deuren van glas.

Bij het aanraken van de geelkoperen deurlinken van de glazen deuren gebeurt er iets in de palm van je hand. Deuren openen staat in het

into cross sections of cupboards – a cupboard made for a cupboard, like tiny doors made for other doors. The *Tractatus* versus the *Mutus Liber*, captured in a single analogous thought.

Within their respective vocabularies, both Altus and Wittgenstein speak of the restrictions of language, and both end with the same ladder metaphor. The plan for the Thinkable project reveals from above that the Corridor of Analogies is actually a horizontal staircase with brittle glass steps. From the same position we can now also see that the corridor is coloured lapis lazuli or black and runs on into the adjacent spaces: the small bedroom and the Cabinet de Réflexion. At the point of contact between the Corridor, the Cabinet and the small bedroom is a spinning clergyman with a mitre and staff. Tattoos on canvas, movement provides direction.

All the dimensions in the Thinkable plan can be divided by three. In the book the number three has a special function: 'the completeness of state'. Again viewed from above, we can now very clearly see two other colours and a material that further develops the plan of the rooms. The red in the space stands for the dogs' home in the book. The white undeniably refers to the white bar,

and the brass functions as 'fool's gold'. Within that configuration, the plan seems to evoke Jan Van Eyck's painting *Madonna with Canon Van der Paele*. In fact, so does the book, bridging gaps between things that had long ceased to serve any purpose in memory. Text as the mask for image. The colours for the interior of the Thinkable project were chosen with reference to Van Eyck's painting. Black-and-blue, red and white are three stages of alchemy, and I believe Van Eyck's painted panel is convincing evidence of this. The painting can be read as a book, from left to right. Blue, red, white and brass as the only material in the role of the polished soldier from Thinkable's army. In the margin, reduced to the picture frame, are signs and question marks.

In the Thinkable plan, anyone entering a space from another space always opens glass doors.

When you touch the brass handles of the glass doors, something happens in the palm of your hand. In the Thinkable plan, opening doors is equivalent to 'deed and thought'. A small stamp in the door handle is pressed into your flesh without your being aware of it. The flesh recovers and the tattoo vanishes. Apart from Thinkable himself, his stamp-amulet is



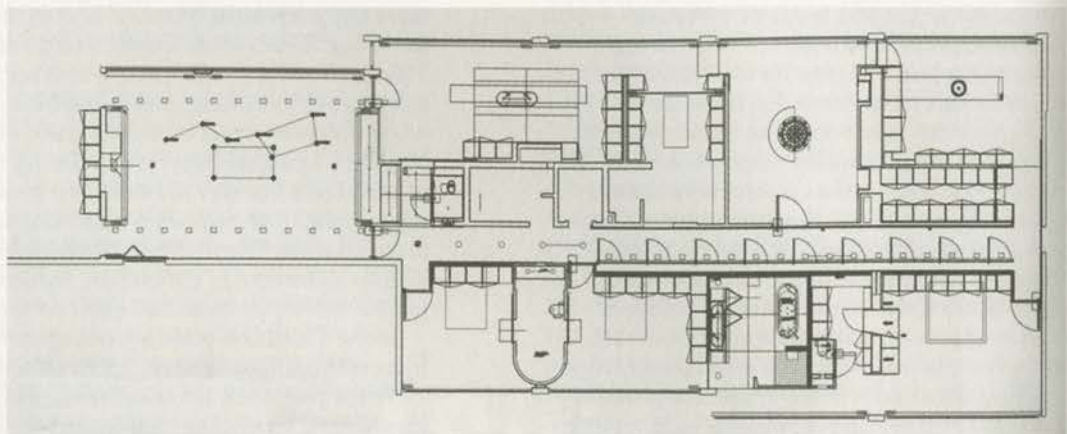
*Luc. Stradanus sculp.*  
*Thom. Gale del.*

AMERICA.

*American Americus rexit ; Semel vocavit inde semper excitam .*

VH. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Johannes Stradanus, *Amerigo Vesputi ontdekt Amerika*, zestiende eeuw /  
 Johannes Stradanus, *Amerigo Vesputi Discovers America*, late sixteenth century



Plattegrond huis te Izegem /  
 Floor plan of house in Izegem



plan Denkbaar gelijk aan 'daad en gedachte'. Een stempeltje in de klink wordt zonder dat je daar erg in hebt in je vlees gedrukt. Het vlees herstelt zich en de tatoëering verdwijnt. Denkbaars stempel als amulet is naast Denkbaar zelf de onbetwiste hoofdrolspeler in het boek. De bewoner wordt van de ene kamer naar de andere gesleept. Het openen en dichtdraaien van deuren fungeert in het plan als een blad dat wordt omgeslagen. De ruimte wordt doorbladerd. Een kamer verlaten is in het plan Denkbaar net hetzelfde als naar een volgende pagina overstappen.

Iets gelijkaardigs gebeurt in het Cabinet de Réflexion. In dit kabinetje zingen begrippen zich los van hun betekenis. De kleine ruimte is een goed voorbeeld van de wijze waarop functie door fictie wordt gezuiverd. Het woord V.I.T.R.I.O.L. staat bovenaan in de marge en voluit in het plafond uitgespaard. Het toiletdeksel is in één beweging te openen, van rechts naar links, zoals een boek, en met de anus als alziend oog starend in de duisternis. De spiegel, vormgegeven zoals de toiletbril van daarnet, fungeert hier als zichzelf, als een spiegeling. Dubbel: het Griekse *diploë*, in de betekenis van dubbele zaak. Niet voor niets is Denkbaars voornaamste tegenstander de diplomaat van een dubbele wetenschap.

undoubtedly the main character in the book. Dwellers are dragged from one room to the next. In the plan, the opening and closing of doors functions like the turning of pages. The room is leafed through. In the Thinkable plan, leaving a room is exactly like moving on to the next page.

Something similar happens in the Cabinet de Réflexion, where concepts break free from their meanings. The small room is a good example of the way in which function is purified by fiction. The word V.I.T.R.I.O.L. appears in the margin at the top and is cut out of the ceiling in full. The toilet seat can be opened in a single movement, from right to left like a book, with the anus as an all-seeing eye, staring in the darkness. The mirror, designed like the toilet seat, functions here as itself, as a reflection. Double, from the Greek *diploë*, in the sense of a double thing. It is no accident that Thinkable's main adversary is the diplomat of a double science.

Move from the black-and-blue zone to the red one. Another stamp, but the flesh recovers once more. On the right is a curtain, with a lace motif at the bottom – the publisher Van Oorschot's emblem. It is well known that relations between the writer and the publisher were

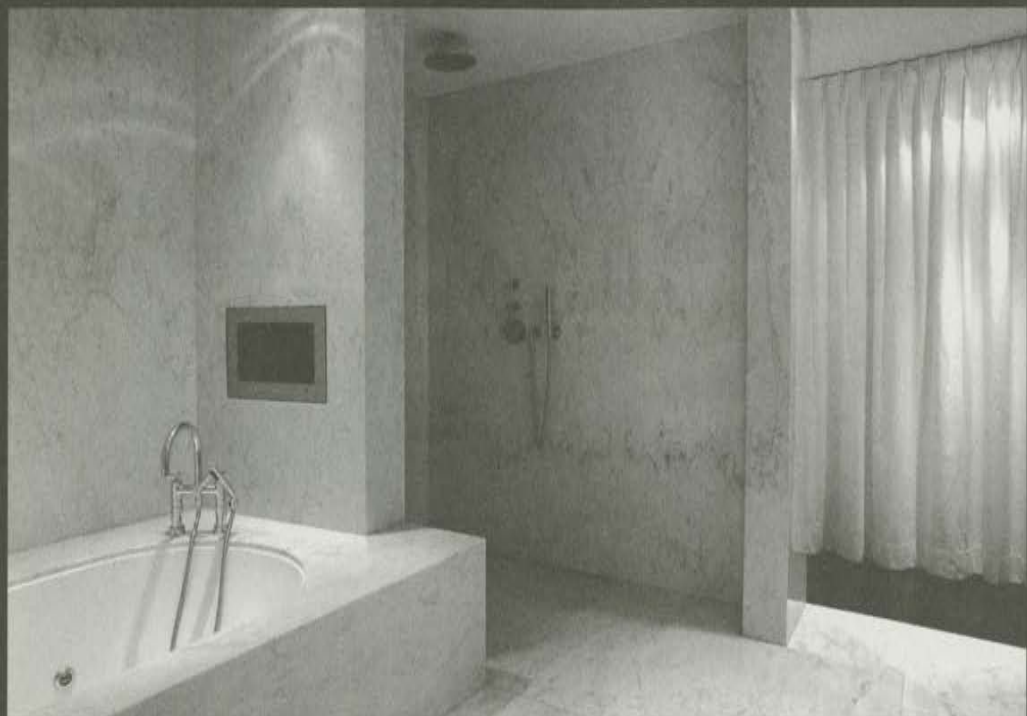
Van de zwarte/blauwe zone naar de rode gaan. Opnieuw een stempel, maar het vlees herstelt weer. Rechts bevindt zich een overgordijn, met onderaan een motief in kant. Het is het insigne van uitgever Van Oorschot. De gespannen relatie tussen schrijver en uitgever is genoegzaam bekend. De functie van het teken is samengebracht met het roodfluwelen gordijn en geeft het rood nu iets stroefs. Het gordijn lijkt onderaan weg te vloeien. Op een wijze zoals Van Eycks madonna op het schilderij haar ogen afwendt.

Het Hôtel-Dieu, de grote Witte kamer, Leukosis, Prudence, de kamer van Goud, Denkbaars bureau dat enkel op zaterdag bestaat, een wintertuin, de walvis Hrdlgckjmnstr, het Zwaard, Schoppen afgetroefd of het gedenkteken voor Denkbaar, dat in de straatstenen van Izegem is verwerkt, het zijn maar enkele ruimten die binnen dit schrijven niet aan bod zijn gekomen. Ook zij danken hun bestaan aan deze roman, aan een hoofdpersoon die niet 'Opdrachtgever' maar 'Denkbaar' heet en een boek waar alles denkbaar wordt.

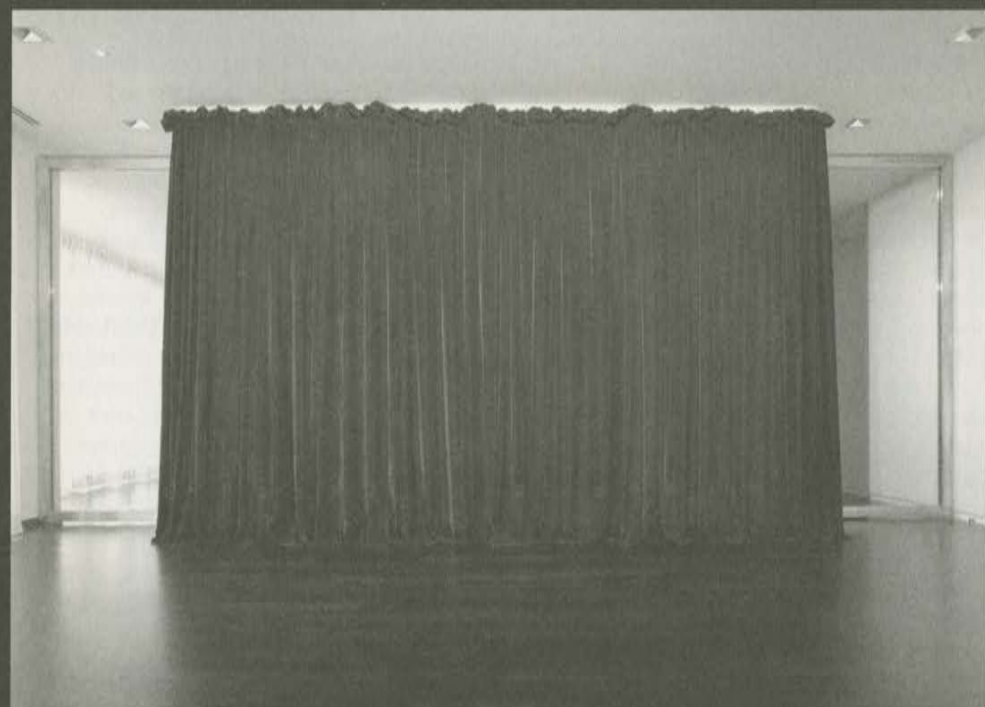
strained. The function of the sign is combined with the red velvet curtain, making the red appear somewhat stiff. The curtain seems to flow away at the bottom – rather as Van Eyck's madonna averts her gaze in the painting.

The Hôtel-Dieu, the large White Room, Leukosis, Prudence, the Gold Room, Thinkable's desk, which only exists on Saturdays, a winter garden, Hrdlgckjmnstr the whale, the Sword, trumped Spades or the monument to Thinkable, which is incorporated into the paving at Izegem – these are just some of the spaces that have not been mentioned in this essay. They, too, owe their existence to this novel, a main character called Thinkable rather than Principal, and a book in which everything becomes thinkable.

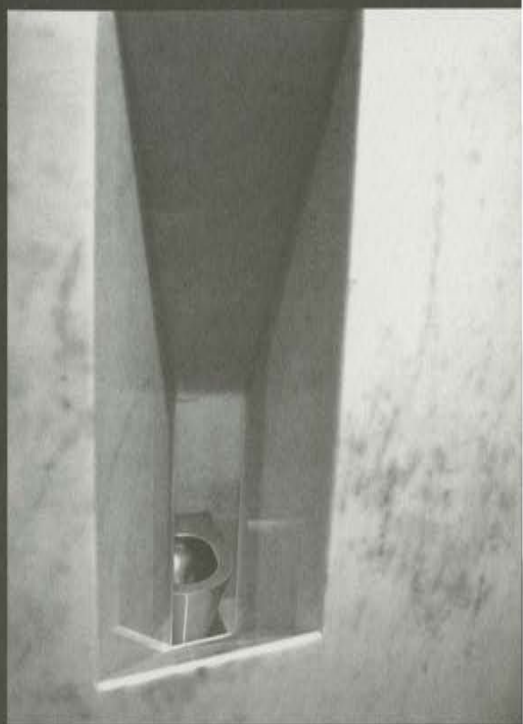
*Translation: Kevin Cook, Bookmakers*



De grote Witte Ruimte / The large White Space



Het rode overgordijn met het insigne van Van Oorschot / The red curtain with the Van Oorschot logo





De Gang der Analogieën, de *Tractatus* als plint / The Corridor of Analogies, the *Tractatus* as skirting board



Stempels / Stamps

