

## Nederlandse tradities

Gepubliceerd in Jaarboek Architectuur in Nederland 2013-2014  
(ingekorte versie)

*'De beroepsoptimist wil de wereld niet veranderen- daar krijgt hij in deze antirevolutionaire tijden geen groot applaus voor- hij wil de wereld verfraaien.'* – Arnold Grunberg

Architecten en critici nemen opnieuw positie in ten opzichte van de architectonische traditie in Nederland. Anders dan in de ons omringende landen vindt deze positiebepaling nog steeds plaats in de tweespalt die tussen het modernisme en het traditionalisme zou bestaan. Dit eenvoudige schema, dat al vanaf de Tweede Wereldoorlog voortleeft in de Nederlandse architectuur, blijkt hardnekkig. Door de cultivering van dit schema is het traditionalismedebat onderhand zelf een folkloristische traditie geworden. Het is alsof het nog steeds schuurt tussen de Delftse School van Granpré-Molière en het onderwijzersmodernisme dat Van den Broek op de Technische Hogeschool in Delft introduceerde. Na al die jaren blijft het debat over de traditie van de Nederlandse architectuur opgesloten tussen de twee extreme posities, die tegenwoordig door Sjoerd Soeters en Winy Maas met verve worden verdedigd.

In dit artikel worden twee projecten, de glazen boerderij naar ontwerp van MVRDV met elkaar vergeleken en in een internationale context geplaatst. Bij nadere beschouwing liggen de verschillen in aanpak subtieler en is het schema modernisme versus traditionalisme veel te eenvoudig om de hedendaagse ontwerppraktijk te begrijpen.

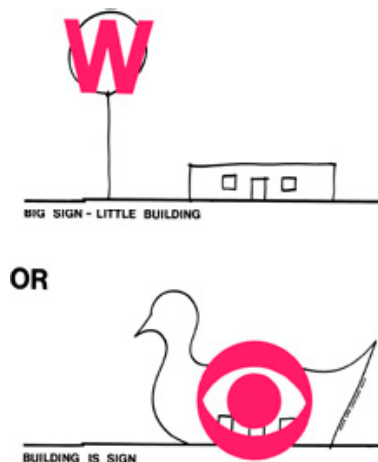
Om maar met de deur in huis te vallen: verschillen de posities van Winy Maas en Sjoerd Soeters wel zoveel van elkaar? Als we hun ideologische controverses even laten voor wat ze zijn, dan is vast te stellen dat er juist grote overeenkomsten aanwezig zijn in hun ontwerpmethoden. Vooral valt op dat traditionele architectonische figuren door het gebruik van montagetechnieken hun plaats in het ontwerp krijgen. Beide architecten houden ervan om hun gevelbeelden los van de typologie en draagconstructies te ontwikkelen. Deze zelfstandigheid maakt de weg vrij tot een hoge mate van uitwisselbaarheid van beeldfragmenten ten opzichte van de bouwkundige casco's die volgens de wetten van de bouweconomische logica zijn geconstrueerd. De door Soeters Van Eldonk ontworpen Kleiwegpassage in Gouda is in dat opzicht vergelijkbaar met de woningbouw van MVRDV in Ypenburg. In beide projecten staat het gedifferentieerde gevelbeeld volstrekt los van de achterliggende bouwkundige structuur. Zowel het door Soeters en WAM ontworpen Zaanhotel als MVRDV's Expo-paviljoen zijn resultaat van een specifieke vorm van montage, namelijk de stapeling van architectonische fragmenten. De achterliggende bedoelingen van het opstapelen van gammele Zaanse huisjes en hele Hollandse landschappen lopen uiteen, maar behalve de montagetechnieken is de overeenkomst in vorm, kleur en zelfs de voorliefde voor uiteenlopende golf- en plaatmaterialen en andere kunststof bouwproducten is evident. Het losweken van architectonische fragmenten uit een vertrouwde orde en de montage daarvan in hyperbolische collages is een ontwerptechniek die Maas en Soeters zonder meer delen. Voor beiden lijkt de historie van de architectuur een reservoir van beeldcitaten en is het ontwerp een kwestie van 'sampling' van architectonische figuren. Daarmee is veel gezegd over hun beider verhouding tot zoiets als de Nederlandse architectuurtraditie en de benadering van de bouwopgave.

De door Maas ontworpen glazen boerderij in Schijndel is het voorlopige sluitstuk van deze montagetechniek. Blijkbaar was het in het schilderachtige kerkdorp Schijndel onmogelijk om de opgave in termen van representatie of betekenis te stellen. Naar het schijnt werd gedurende de opgavedefinitie vooral gediscussieerd over belemmeringshoeken en restricties in het materiaalgebruik. Het ontwerpproces werd uiteindelijk door niet veel meer gestuurd dan het onderhandelingsresultaat tussen de initiatiefnemers van het project en lokale belanghebbenden. De bouwopgave werd in termen van *beperkingen* geformuleerd. Maas stelde dat representatieve vacuüm op scherp door het overeengekomen bouwvolume geheel te benutten, zich bij de gevel en het dak beperkend tot slechts één van de toegestane bouwmaterialen, namelijk glas, en door voorts te kiezen voor de bedrukking van het glas. Toevallig of niet, het maximale bouwvolume leek op een boerderij. De bedrukking van

het glas stelt eveneens een boerderij voor. De voorstelling blijkt te zijn samengesteld uit fragmenten van lokale boerenhoeven. Het nieuwe glazen bouwwerk is bijna anderhalf keer groter dan de traditionele boerderijen doorgaans zijn. De ramen en deuren van de glazen bedrukking lijken onwerkelijk en zijn uit verhouding met het gebouw. De voorstelling op het glas en het gebouw zelf ontregelen elkaar.

De glazen boerderij huisvest een gemengd programma met horeca, retail en diensten. Voor zover het interieur is ontworpen, is dat eenvoudig en terzake gebleven. Het gebouw heeft een stalen skelet waarop het glas met siliconenkit is gelijmd. De glazen gevels en daken blijven daardoor nagenoeg vlak. Deuren zijn in het multifunctionele gebouw adhoc in het gevelvlak aangebracht. Alleen de klink en de scharnieren vallen op. Alsof een beslagen ruit is schoongeveegd, lijkt de gevelbedrukking plaatselijk uitgewist om door het glas heen te kunnen kijken. Bedrijfsuitingen zijn niet toegestaan. Tegenover de kunstmatigheid van de glazen boerderij staan de plastic terrasmeubelen, windschermen en parasols van het restaurant er verloren bij. Met Brabantse gemoedelijkheid heeft dit gebouw niets te maken.

De architectonische uitspraak werd zodoende teruggebracht tot de dunne laag glas die als een krimpfolie om het maximaal toegelaten bouwvolume is gespannen. De typologische, ruimtelijke, constructieve, functionele en programmatische aspecten van het gebouw waren ondergeschikt aan de montage van geconstrueerde historische beelden in de glazen bekleding van het gebouw. De krimpfolie werd in het ontwerpproces tot een architectonische *folly* die de agrarische oorsprong van het kerkdorp mythologiseert- of ironiseert. In het eerste geval kan men in Schijndel tevreden zijn. In het laatste geval benadert de *krimpfolie als folly* de absolute nullijn in de betekenisverlening van de moderne architectuur en is het in Schijndel gebleven bij (zoals het in vastgoedkringen heet) een verbluffend 'stukje uitstraling'.



Schuren en eenden

Robert Venturi, Denise Scott Brown en Steven Izenour deden in hun boek 'Learning from Las Vegas' alsof er niets anders bestond dan de montagetechniek. Overtuigend lieten zij zien dat het met deze techniek twee kanten op kan. Een gebouw is hetzij een 'eend', hetzij een 'versierde schuur'. De eend is in zijn geheel één symbool, zoals de in het boek getoonde snackbar de vorm van een eend aannam. De vorm van het gebouw volgt de symbolische figuur terwijl bij de versierde schuur sprake is van efficiënte casco's die worden voorzien van beelden die daar geheel los van staan. Gebouw en symbool zijn ontkoppeld. De bijbehorende dubbelzinnige ervaringen en de resulterende vervreemding zijn onvermijdelijke consequenties van de moderne tijd. De eend zou het gereedschap bij uitstek van de modernistische ontwerpwereld zijn. Daarentegen bezat de versierde schuur volgens Venturi c.s. veel langere wortels in de architectonische traditie en kon zich op eeuwigheidswaarde beroepen. Dat is uiteraard precies het punt waar de wegen van Maas en Soeters zich scheiden. Maas maakt eenden en Soeters versiert schuren. De glazen krimpfolie in Schijndel mag dan op een versiering lijken, het is en blijft een bouwkundig attribuut dat volledig samenvalt met de onderliggende bouwkundige substantie. De glazen krimpfolie neemt in zijn geheel de betekenis of symboliek van het gebouw (of het ontbreken daarvan) over.

De toewijding van Venturi c.s. aan 'het lelijke en het gewone' van de popcultuur die zich vanaf de jaren 1960 in de Verenigde Staten manifesteerde, heeft hen misschien het zicht ontnomen op eeuwenoud tektonisch denken van figuren als Schinkel, Semper, Bötticher, Violet-le-Duc, Behrens, Berlage etc. Vooral in Centraal-Europa bestaat tot op de dag van vandaag een discours waarbij de architectuur behalve uit het beeld ook beredeneerd wordt uit principiële en stabiele eigenschappen van het gebouw zoals de typologie, de maatsystematiek, de materiaalvoering en de proportionering. Dat heeft nooit tot eenstemmigheid geleid, maar bijvoorbeeld wel tot de basale overeenstemming dat een kapiteel onmogelijk van bordkarton gemaakt kan worden, omdat het als ornament bemiddelt tussen het type, het maatstelsel en de constructie van het gebouw enerzijds en het beeld anderzijds. De soliditeit van de ornamentiek is in deze optiek voorwaardelijk voor de architectuur. Kenmerkend voor het tektonisch denken is uiteindelijk de ambitie om al deze verschillende architectonische categorieën in een samenhangende compositie te integreren. De architectonische traditie is in deze optiek niet zozeer een reservoir van beeldcitaten. Het is een stelsel van kennis, techniek en methodiek. Dat alles staat zo'n beetje haaks op de montagetechniek van Venturi, Soeters en MVRDV waarmee de tijdelijkheid, vervreemding en dubbelzinnigheid van het beeld uitbundig gevierd worden.



Middencomfort / Miroslav Šik

Met het neologisme 'middencomfort' kiezen de Zwitserse architect Lukas Imhof en zijn leermeester Miroslav Šik richting binnen de hedendaagse bouwcultuur. De samentrekking van twee woorden radicaliseert de middenpositie in de architectuur door het alledaagse wooncomfort centraal te stellen. Hij draait naar het midden van de architectuur dat in Duitsland door Heinrich Tessenow in 1921 met vooruitziende blik als een politieke keuze naar voren werd gebracht. Het midden bood volgens Tessenow een uitweg uit de uitzichtloze vervreemding van de industriële maatschappij en de nostalgie van het handwerk, maar zou ook een antwoord zijn op zowel de bedreigingen van het toenmalige kapitalisme als het communisme. Tessenow richtte zich op wat toen nog de burgerklasse genoemd kon worden. Zijn oeuvre werd herkend om zijn 'Hausbau' en minder om de monumentale bouwopgave.

Tegenwoordig behoren Imhof en Šik tot de weinige architecten die zich zonder voorbehoud traditionalist noemen. Zij geven de voorkeur aan de Duitse hervormingsbewegingen boven het revolutionaire modernisme. Hun werkterrein is de alledaagse opgave binnen de naamloze grote bouw- en investeringsstromen. Het realisme van Venturi en zijn begrip van het lelijke en het gewone klinken door, diens voorliefde voor de montage en hyperbolen absoluut niet. Hun vak is praktijkgericht. Op zijn minst houden Šik en Imhof de architectengemeenschap prangende vragen voor. Waaruit bestaat het midden vandaag de dag precies in onze multiculturele maatschappij, hoe verhoudt de architectuur zich tot het eigentijdse, veelkleurige wonen en vooral: hoe wordt het ontwerp een effectieve, betrouwbare speler op het middenveld van de architectonische cultuur? Schrijvers als Vittorio Lampugnani, Martin Steinmann, Wolfgang Sonne, Paul Kahlfeldt, Hans Kollhoff, Adam Caruso, Stephen Bates en Jonathan Sergison hebben de afgelopen decennia op een vergelijkbare manier het denken over de traditie van de architectuur een impuls gegeven. Ook hier is sprake van beperkte consensus, maar wederom lijkt men het wel eens te zijn over de noodzaak om de architectuur een draai te laten maken naar de realiteit. Alledaagse opgaven doen ertoe en behoren in het architectonische domein ontwikkeld te worden.

Šiks op het oog pragmatische vakbenadering is in Nederlandse culturele verhoudingen nog niet zo eenvoudig te verdedigen. 'Architectuur is nooit een privézaak en ook geen intellectuele speelplaats van een elite,' schreven Šik en Imhof, maar er is geen land waar de architectuur zó stevig ingekapseld is in diverse beleidsorganen en culturele instituties als Nederland. Van de Nederlandse architectenbond is weinig anders over dan een belangenvereniging, die nog net aanspreekpunt is in de CAO-onderhandelingen, maar die steeds minder initiatieven ontplooit in het onderhouden van een architectonische cultuur. De archieven van Nederlandse architecten worden bewaard in het Nieuwe Instituut, subsidies worden uitgedeeld door het Stimuleringsfonds Culturele Industrie, de titelbescherming gebeurt door het Bureau Architectenregister, de debatten, tentoonstellingen, manifestaties en zelfs de Dag van de Architectuur worden door gesubsidieerde lokale architectuurcentra georganiseerd. De bouwvoorschriften en industriënormen, die toch enorme invloed hebben op de architectuurproductie, worden door specialistische instituten geschreven. In de meeste namen en logo's van deze instituten komt het woord architectuur niet meer voor. De architect als cultureel geëngageerde vakman, de timmerman die Latijn heeft geleerd, die midden in de bouwwereld staat is in de beeldvorming afwezig, want al deze instituten worden zelden door architecten, laat staan door praktiserende ontwerpers, bemand. Hetzelfde geldt voor de architectuurkritiek. De architect is geworden tot een speler in een vreemd orkest die zich alleen maar af kan vragen of hij de zaal nog ooit vol krijgt. Dat is in het buitenland wel anders. Daar zijn de RIBA en de BDA op al deze terreinen actief. De RIBA bezit de grootste architectuurbibliotheek van Engeland, beheert de archieven, bemoeit zich openlijk met wijzigingen in de voorschriften en normen, organiseert debatten en prijzen op regionaal en nationaal niveau en de RIBA is verantwoordelijk voor de opleiding, titel- en beroepsbescherming van de Britse architect. De Duitse BDA heeft vergelijkbare maatschappelijke verantwoordelijkheden naar zich toegetrokken.

De versplintering van de Nederlandse architectonische cultuur is een kracht en een zwakte. Een charmante eigenschap is dat startende architecten via subsidies aan de gang geholpen worden en dat hetzelfde subsidiesysteem architecten in staat stelt om buiten het academische circuit onderzoek te doen. Anderzijds is vast te stellen dat de instituten die de architectenstand omringen zich van de alledaagse bouwcultuur verwijderd hebben en zich van hun eigen jargon bedienen. In deze situatie is het geen wonder dat het debat over het traditionalisme in 70 jaar geen centimeter is opgeschoten als het om de praktische inbedding gaat en dat het kon vastlopen in de patstellingen van extreme beroepsbeoefenaren als Sjoerd Soeters en Winy Maas. Zeker nu de architectuur is ingelijfd bij de culturele industrie, valt te vrezen dat een praktijkgerichte en genuanceerde oriëntatie op het ontwerpvak en architectonische cultuur definitief niet meer sexy is. Met enige overdrijving: de culturele industrie dient de architectuur vooral smakelijk op aan investeerders, bouwers en ontwikkelaars, gaat problematisering uit de weg en negeert de performatieve aspecten van het vak. Het architectonisch ontwerp is exportproduct. In de culturele industrie is optimisme geboden om deze handelswaar zonder smet op de markt te brengen.

Holländereien! Zó smaalde Miroslav Šik om al die 'spiegelende, technoïde' producten van de moderne architectuur. Zijn Holländerei is niet slechts de diskwalificatie van de exportproducten van de Nederlandse montagearchitectuur, het is Šiks verzamelnaam voor alles wat maar te vermijden is in de architectuur, ongeveer zoals de Nederlandse Wasserbonbon het schrikbeeld is geworden voor iedereen die van smakelijke tomaten houdt en gezond wil eten. Šik deed zijn uitspraak in het kader van de Architectuurbiënnale van Venetië 2012 waarin curator David Chipperfield onder het motto 'Common ground' ontwerpen toonde aan de hand van alle praktische thema's waar de grote naamloze architectuurproductie zich van dag tot dag voor gesteld ziet. De 'Common ground' gezien door de ogen van Chipperfield is het veld van de grote investeringsstromen waarin partijen in de bouw elkaar voortdurend vinden in de alledaagse maatschappelijke dialoog. De aanvaardbaarheid van die architectonische cultuur- en daarmee de houding ten opzichte van traditioneel architectonisch materiaal en het integrerende vermogen van het ontwerp- waren belangrijke onderstromen op deze Biënnale. De suggestie werd meer dan eens gewerkt dat de effectiviteit van de grote bouwstromen alles te maken heeft met de manier waarop het ontwerp zich verhoudt de eigen traditie en het vermogen van architecten om zich in die traditie te bewegen.

Nederlandse ontwerpers waren niet sterk vertegenwoordigd. De toon werd gezet door centraal-Europese en Angelsaksische ontwerpers. Op dezelfde Biënnale presenteerden de Britse architecten en hoogleraren Jonathan Sergison en Stephen Bates een tijdslijn van de woningbouwgeschiedenis waarbij de Nederlandse voorbeelden vanaf 1980 geheel bestonden uit projecten van buitenlanders als Alvaro Siza, Hans Kollhoff en Roger Diener. Dit soort signalen zou erop kunnen duiden dat de glans van de Nederlandse exportproducten in de architectuur

verbleekt is- of in elk geval niet universeel herkend wordt. Waarschijnlijker is dat de Nederlandse architectuur naar binnen gekeerd is geraakt en de aansluiting met thema's als 'common ground', het lelijke en het gewone heeft verloren. Dat is merkwaardig en verontrustend, omdat precies die thema's niet zelden als de kracht van haar eigen traditionele architectonische cultuur worden gezien.

Hans van der Heijden