

Nederlandse tradities

Hans van der Heijden

Dutch Traditions

Jo Janssen en Wim van den Bergh, Treebeek
Centrum, Fase 1, Brunssum, 2013
Jo Janssen and Wim van den Bergh, Treebeek
Centrum, Phase 1, Brunssum, 2013
Foto/Photo: Kim Zwarts

‘De beroepsoptimist wil de wereld niet veranderen – daar krijgt hij in deze anti-revolutionaire tijden geen groot applaus voor – hij wil de wereld verfraaien.’¹



Soeters Van Eldonk architecten, herontwikkeling Kleiweg 24-48, Gouda, 2011-2012
Foto/Photo: Raoul Suermond
Soeters Van Eldonk architecten, redevelopment of Kleiweg 24-48, Gouda, 2011-2012

‘The professional optimist doesn’t want to change the world – he wouldn’t win many plaudits for that in these anti-revolutionary times – he wants to embellish the world.’¹

Architecten en critici nemen steeds opnieuw positie in ten opzichte van de architectonische traditie in Nederland. Anders dan in de ons omringende landen vindt deze positiebepaling nog altijd 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 traditionalisme-debat 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.² Na



Sjoerd Soeters, schets voor Inntel Hotel in Zaandam, 2004
Tekening/Drawing: Soeters Van Eldonk architecten
Sjoerd Soeters, sketch for Inntel Hotel in Zaandam, 2004

Architects and critics in the Netherlands are for ever positioning themselves with respect to the architectural tradition. Unlike in neighbouring countries, this positioning still occurs within the supposed schism between modernism and traditionalism. This simple schema which has persisted in Dutch architecture since the Second World War, has proven to be stubborn. Thanks to its continued cultivation, the traditionalism debate itself has become something of a folkloristic tradition. It is as if the Delft School of Granpré Molière were still at odds with ‘institutional modernism’ that Van den Broek introduced to the Delft Institute of Technology.² After all these years the debate about Dutch architectural tradition is still trapped between two extreme positions, which are currently enthusiastically represented by Sjoerd Soeters and Winy Maas.³ As is only to be expected, the projects featured in this Yearbook also reflect differences in the approach to tradition. In this essay two projects, the glass farmhouse designed by MVRDV and the housing scheme in Treebeek designed by Jo Jansen and Wim van den Bergh, are compared with one another. On closer inspection, the differences in approach turn out to be more subtle and the modernism versus traditionalism schema to be much too simplistic for understanding contemporary design practice.

A Tradition of Montage

To come straight to the point: is the work of Winy Maas and Sjoerd Soeters really all that different? Leaving aside their ideological disagreements for the moment, it is clear that there are considerable similarities in their respective design methods. Particularly noticeable is the fact that traditional architectural figures find a place in the design through the use of montage techniques. Both architects like to develop their exteriors independently of the typology and supporting structure. This autonomy clears the way for a high degree of interchangeability of visual fragments vis-à-vis the structural shells, which are constructed according to the laws of building economics

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.³ Onvermijdelijk reflecteren ook de in dit Jaarboek getoonde projecten verschillen in de benadering van de traditie. In dit artikel worden twee projecten, de glazen boerderij naar ontwerp van MVRDV en de woningbouw in Treebeek naar ontwerp van Jo Jansen en Wim van den Bergh, met elkaar vergeleken. 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.

Een traditie van montage

Om maar met de deur in huis te vallen: verschilt het werk van Winy Maas en Sjoerd Soeters wel zo veel 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 montage technieken 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 voor 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 Inntel-hotel in Zaandam, ontworpen door Molenaar & Van Winden en WAM onder stedenbouwkundige supervisie van Sjoerd Soeters, als MVRDV's paviljoen voor de Expo 2000 in Hannover is resultaat van een specifieke vorm van montage, namelijk de stapeling van architectonische fragmenten.⁴ De achterliggende bedoelingen van het opstapelen van gammele Zaanse huisjes en hele Hollandse land-

logic. In that respect, the Kleiwegpassage in Gouda designed by Soeters Van Eldonk is comparable with the MVRDV housing scheme in Ypenburg. In both projects the differentiated exterior is completely separate from the architectural structure behind. Both the Inntel Hotel designed by Molenaar & Van Winden and WAM under the supervision of Soeters in Zaandam⁴ and MVRDV's pavilion for Expo 2000 in Hanover are the result of a particular type of montage, namely the stacking of architectural fragments. The intentions behind the stacking of teetering Zaandam houses or entire Dutch landscapes may differ, but apart from the montage technique, there is an obvious similarity in form, colour and even in the preference for a variety of corrugated and sheet materials and other synthetic building products. Extracting architectural fragments from a familiar order and reassembling them in a hyperbolic montage is a design technique that Maas and Soeters clearly share. For both architects, the history of architecture is a repository of visual quotations and the design a matter of the ‘sampling’ of architectural figures.⁵ This says a lot about the attitude of both architects to something like the Dutch architectural tradition and their approach to the building task. The Maas-designed glass farmhouse in Schijndel is for now the crowning achievement of this montage technique. Apparently it was not possible to define the task in terms of representation or meaning in the picturesque village of Schijndel. It seems that during the process of defining the task discussions centred on shading angles and restrictions in the choice of materials.⁶ In the end, the design process was

schappen lopen uiteen, maar behalve de montage-techniek is de overeenkomst in vorm, kleur en zelfs de voorliefde voor uiteenlopende golf- en plaatmaterialen en andere kunststof bouwproducten 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.⁵ Daarmee is veel gezegd over hun beider houding tot zoiets als de Nederlandse architectuurtraditie en de benadering van de bouwopgave.



WAM architecten, Inntel Hotel, Zaandam, 2008-2010
Foto/Photo: Gemeente Zaandam / © Mike Bink
MVRDV, Nederlands paviljoen Expo 2000, Hannover
MVRDV, Dutch pavilion Expo 2000, Hanover
Foto/Photo: Rob't Hart





MVRDV, De Glazen Boerderij, Schijndel, 2013
 MVRDV, The Glass Farmhouse, Schijndel, 2013
 Foto's/Photos: Jeroen Musch

MVRDV, woningbouw Hageneiland, Den Haag-Ypenburg, 1998-2001
 MVRDV, Hageneiland housing, The Hague-Ypenburg, 1998-2001

guided by not much more than the outcome of negotiations between the project's initiators and local stakeholders. The building task was formulated in terms of *constraints*. Maas exploited that representative vacuum by making use of the entire permitted building volume, confining himself to just one material for the elevations and roof, namely glass, and by then opting to print the glass. Whether or not by chance, the maximum building volume resembled a farmhouse. The glass print depicts a farmhouse; the depiction turns out to be composed of fragments of local farmsteads. The new glass farmhouse is almost one-and-a-half times bigger than the average traditional farmhouse. The windows and doors in the printed representation seem unreal and are out of proportion with the building. The building itself and the representation on the glass subvert one another. Compared with the artifice of the glass farmhouse, the plastic furniture,



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 opgave definitie vooral gediscussieerd over belemmeringshoeken en restricties in het materiaalgebruik.⁶ 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 toegestane bouwvolume geheel te benutten, zich bij de gevel en het dak beperkend tot slechts een 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 een boerderij voor. De voorstelling blijkt te zijn samengesteld uit fragmenten van lokale boerenhoeven. De nieuwe glazen boerderij is bijna anderhalf keer groter dan traditionele boerderijen doorgaans zijn. De ramen en deuren van de glazen bedrukking lijken onwerkelijk en zijn uit verhouding met het gebouw. Het gebouw zelf en de voorstelling op het glas ontregelen elkaar. Tegenover de kunstmatigheid van de glazen boerderij staan de plastic terrasmeubelen, windschermen en parasols van het restaurant er verloren bij. Met Brabantse gemeedelijkheid heeft dit gebouw niets te maken. De glazen boerderij huisvest een gemengd programma met horeca, retail en diensten. Voor zover het interieur is ontworpen, is dat eenvoudig en ter zake

windbreaks and parasols of the outdoor café cut a rather forlorn figure. This building is a world away from typical Brabant geniality. The glass farmhouse contains a mixed programme of catering, retail and services. Insofar as the interior is designed, it is simple and to the point. The building has a steel frame to which the glass was glued using glazing sealant, with the result that the glass elevations and roof surfaces are virtually flush. Doors in this mixed-use building were inserted where necessary in the facade surface. Only the handle and the hinges stand out. As if a misted-up window pane has been wiped clean, parts of the facade print appear to have been wiped away to allow one to look through the glass. Commercial signage is prohibited. The architectural statement was thus reduced to the thin layer of glass that was stretched like a sheet of cling film around the maximum permissible building volume. The typological, spatial, structural, functional and programmatic aspects of the building were subordinated to the montage of reassembled historical images in the glazed cladding of the building. In the design process, the cling film became an architectural 'folly' that mythologizes – or mocks – the agricultural origins of the village. In the first case the residents of Schijndel can be gratified. In the second case the *cling film as folly* verges on the absolute zero in the attribution of meaning in modern architecture and in Schijndel it amounts to no more than – as they say in real estate circles – a stunning 'bit of prettification'.

In their book *Learning from Las Vegas*, Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour gave the impression that nothing else existed but montage technique. They demonstrated persuasively that this technique could go in two directions. A building is either a 'duck' or a 'decorated shed'.⁷ The duck is one and all symbol, like the snack bar shaped like a duck that was featured in the book. The form of the building emulates the symbolic figure, whereas in the case of the decorated shed there is a rational shell that is overlaid with images that are quite unrelated to it. Building and symbol are uncoupled. The accompanying ambiguous experiences and the resulting alienation are

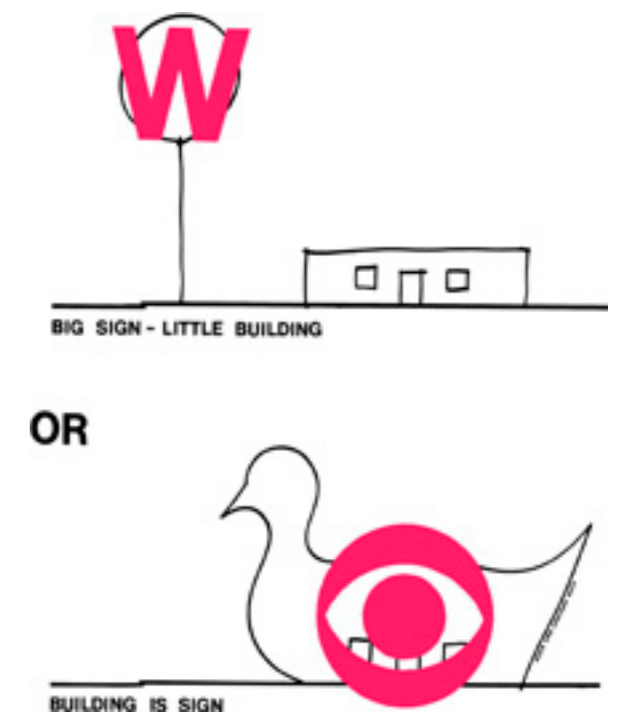
gebleven. Het gebouw heeft een stalen skelet waarop het glas met siliconenkit is gelijmd. De glazen gevels en daken blijven daardoor nagevoelbaar vlak. Deuren zijn in het multifunctionele gebouw waar nodig in het gevelvlak aangebracht. Alleen de klink en de scharnieren vallen op. Alsof een beslagen ruit is schoongeveegd, lijkt de gevelbedrukking plaatselijk uitgewist om door het glas heen te kunnen kijken. Bedrijfsuitingen zijn niet toegestaan. De architectonische uitspraak is 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'. 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'.⁷ 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

inevitable consequences of the modern era. The duck was presented as the pre-eminent tool of the modernist design world. By contrast, the decorated shed, according to Venturi et al., had much deeper roots in the architectural tradition and could lay claim to enduring value. That, of course, is precisely the point where Maas and Soeters part company. Maas makes ducks and Soeters decorates sheds. The glass cling film in Schijndel may look like decoration, but it is and remains an architectural attribute that corresponds completely with the underlying architectural substance. The glass cling film in its entirety adopts the meaning or symbolism of the building (or lack thereof).

A Tradition of Integration

The attachment of Venturi et al. to 'the ugly and the ordinary' of pop culture, which manifested itself in the United States from the 1960s onwards, may have blinded them to the age-old tectonic thinking of architects like Schinkel, Semper, Bötticher, Viollet-le-Duc, Behrens and Berlage. In Central Europe in particular there exists to this day an ongoing discourse in which architecture is approached not only in terms of image but also in terms of fundamental and stable properties of the building, such as typology, dimensional systems, use of materials and proportions. While this has never led to unanimity, it has led, for example, to the basic agreement that a capital cannot possibly be made of cardboard because as decoration it mediates between the type, the grid and the construction of the building on the one hand, and the image on the

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.



'The Big Duck', shop in de vorm van een eend langs de weg op Long Island (NY)
 'The Big Duck', roadside shop in the shape of a duck on Long Island (NY)

Foto/Photo: © Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., Philadelphia



other. From this perspective, the solidity of the decoration is conditional for the architecture. The defining feature of tectonic thinking is the ambition to integrate all these different architectural categories into one coherent composition. The architectural tradition is in this sense not so much a repository of visual quotations as a system of knowledge, technique and method. Which is all rather at odds with the montage technique beloved by Venturi, Soeters and MVRDV, with which the transience, alienation and ambiguity of the image are exuberantly celebrated. The dwellings in Brunssum designed by Jo Jansen and Wim van den Bergh are far from monumental. This is housing that defers to 'the ugly and the ordinary' of the former mining community of Treebeek. At first sight the houses just 'look like houses'. Only later does one become aware of unusual details: rooftop units are much bigger or smaller than

Een traditie van integratie

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 hun misschien het zicht ontnomen op eeuwenoud tektonisch denken van figuren als Schinkel, Semper, Bötticher, Violet-le-Duc, Behrens en Berlage. 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 montage-techniek van Venturi, Soeters en MVRDV, waarmee de tijdelijkheid, vervreemding en dubbelzinnigheid van het beeld uitbundig gevierd worden. De door Jo Jansen en Wim van den Bergh ontworpen woningen in Brunssum zijn verre van monumentaal. Het is woningbouw die zich voegt naar ‘het lelijke en gewone’ van het voormalige mijnwerkersdorp Treebeek. De huizen zien er in eerste instantie uit als gewone huizen. Pas later blijken de ongewone details, waarbij de dakopbouwen veel groter of veel kleiner zijn dan in de traditionele mijnwerkersdorpen, de lichtkoepels merkwaardig uitsteken boven de dakvlakken, het beeld voorkomt uit een gereduceerd uniform materiaalpalet en de gevels blijken te bestaan uit sierstrips die op baksteen lijken. Venturi zou niet ontevreden zijn over het dubbelzinnige gebruik van allerlei lokale architectonische tropen.

in traditional mineworkers’ villages, skylights protrude oddly above the roof planes, the image is the product of a reduced, uniform palette of materials and the facades turn out to consist of decorative strips that resemble brick. Venturi would not be dissatisfied with the ambiguous use of all kinds of local architectural tropes. Alienation is not what matters in this project. The design ‘is not about anything’. It doesn’t ‘say’ anything about any architectural game and is pre-eminently a product of integration. The urban design reading of Treebeek provides the framework for appreciation and renewal.⁸ Contemporary housing types such as ancillary units and 55+ dwellings are employed for the differentiation of the long blocks and the design of imperforate street corners. The spatial quality and finishing of the interior are pointedly included in the design. The dwellings are provided with light wells beneath sloping roofs. The floor plans are generally organized around their diagonals in order to make the houses look as spacious as possible. Materials are as far as possible locally sourced. The architects worked with an experimental construction system using composite elements with a very high thermal insulation value. This made cavity insulation unnecessary and allowed for a facade finish consisting of a thin ceramic layer. There was no attempt to make this ceramic layer of rough tiles look like brickwork. This architecture makes no secret of the fact that this is a thin layer of cladding. The thickness of the tiles is displayed straightforwardly on the corners. The joints are not filled, so that the background structure remains discernible.

Vervreemding staat de in dit project niet voorop. Het ontwerp ‘gaat nergens over’. Het ‘verhaalt’ niet over een architectonisch spel en is bij uitstek een product van integratie. Daarbij biedt de stedenbouwkundige lezing van Treebeek het kader voor waarde-ring en vernieuwing.⁸ Eigentijdse woningtypen zoals kangoeroe- en ‘medior’-woningen zijn ingezet voor de differentiëring van de bloklengtes en de vormgeving van gesloten straathoeken. Nadrukkelijk zijn de ruimtelijkheid en de afwerking van het interieur binnen het ontwerp gebracht. De woningen zijn voorzien van vides onder de schuine daken. De plattegronden zijn veelal rondom hun diagonalen geordend, zodat de woningen zo ruim mogelijk lijken. Materialen zijn zo veel mogelijk van lokale oorsprong. Er is gewerkt met een experimenteel bouw-systeem van composietelementen met een zeer hoge thermische isolatiewaarde. Daardoor was spouwisolatie niet nodig en kon de gevelafwerking bestaan uit een dunne keramische laag. Er is niet geprobeerd om deze keramische laag op metselwerk te laten lijken. De gevelafwerking bestaat uit ruwe tegels. Het is in deze architectuur geen geheim dat dit een dunne laag van bekleding is. De dikte van de tegels wordt bij de hoeken zonder omhaal getoond. De voegen zijn niet gevuld, zodat de onderconstructie waarneembaar blijft. Dit levert een rustieke tactiliteit op die verwant is aan de lokale historische metselwerkarchitectuur zonder de tektonische principes van de keramische bekleding onder stoelen of banken te steken. Typologie, constructie en programma komen samen in een project dat het moet hebben van de vanzelfsprekendheid van de eigen bouwkundige materie.

This produces a rustic tactility reminiscent of local historical brick architecture without attempting to disguise the tectonic principles of the ceramic cladding. Typology, construction and programme come together in a project that relies on the naturalness of its own architectural substance. It is a result of an integrative design technique in which a large number of dissimilar themes, ranging from traditional architectural figures to the practical consideration of where to place convectors, are reduced to a straightforward, buildable plan. In that sense, the design is a simple answer to a complex question. The performative qualities of the project render any discussion about meaning or symbolism seemingly superfluous. These dwellings are just there, and everyone can understand why they are as they are. Bötticher? Venturi? Both at the same time.

The Turn Towards the Middle

That calm naturalness in Treebeek is a great asset. But it obviously did not emerge ‘naturally’ from the integrative capacity of the designers. Attention to local traditions does not automatically produce a design. Designing nowadays is a question of choosing. All materials and techniques are available everywhere and at all times and no longer derive as a matter of course from traditions or contextual conditions. With the Treebeek design, the architects were opting for a very specific perspective. The dwellings in Treebeek appear to fit seamlessly into what the Swiss-Czech professor, polemicist and designer Miroslav Šik and Lukas Imhof call the ‘midcomfort’ in architecture.⁹ They use this neologism to define a direction within contemporary architectural culture. The contraction of the two words radicalizes their middle position in architecture by focusing on everyday home comfort. They turn towards the middle of architecture, which Heinrich Tessenow presciently identified as a political choice in Germany in 1921. The middle, according to Tessenow, was not only a way out of the bleak alienation of the industrial society and the nostalgia of handicraft, but

Het is een resultaat van een integrerende ontwerptechniek waarbij een grote hoeveelheid ongelijksoortige thema’s, variërend van traditio-nale architectonische figuren tot de praktische beoordeling van de plek van convectoren, tot een simpel bouwbaar plan is herleid. In die zin is het ontwerp een eenvoudig antwoord op een complexe vraag. De performatieve kwaliteiten van het project maken elke discussie over zingeving of symboliek schijnbaar overbodig. Deze woningen staan er gewoon en iedereen kan begrijpen waarom ze zijn zoals ze zijn. Bötticher? Venturi? Beiden tegelijk.

De draai naar het midden

Die rustige vanzelfsprekendheid in Treebeek is een groot goed. Toch komt die uiteraard niet ‘als vanzelf’ voort uit het integrerende vermogen van de ontwerpers. De aandacht voor de tradities op deze plek produceert niet zomaar een ontwerp. Ontwerpen is tegenwoordig een kwestie van kiezen. Alle materialen en technieken zijn overal en altijd beschikbaar en komen niet meer onvermijdelijk voort uit tradities of contextuele omstandigheden. Met het ontwerp in Treebeek kiezen de architecten voor een zeer specifiek perspectief. De woningen lijken naadloos te passen in wat de Zwitsers-Tsjechische hoogleraar, polemist en ontwerper Miroslav Šik en Lukas Imhof het ‘middencomfort’ in de architectuur noemen.⁹ Met dat neologisme zetten zij een richting uit binnen de hedendaagse bouwcultuur. De samentrekking van twee woorden radicaliseert hun middenpositie in de architectuur door het alledaagse wooncomfort centraal te stellen. Zij draaien 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 was volgens Tessenow een uitweg uit de uitzichtloze vervreemding van de industriële maatschappij en de nostalgie van het handwerk, maar zou ook een antwoord bieden 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

Omslag L. Imhof, *Midcomfort. Wohnkomfort*

und die Architektur der Mitte, 2013

Cover L. Imhof, *Midcomfort. Wohnkomfort*

und die Architektur der Mitte, 2013



would also provide a response to the dangers posed by both capitalism and communism at that time. Tessenow focused on what could then still be called the middle class. As an architect he was better

om zijn ‘Hausbau’ en minder om de incidentele monumentale bouwopgave.¹⁰ Tegenwoordig is Šik een van de weinige architecten die zich zonder voorbehoud traditionalist noemen. Hij geeft de voorkeur aan de Duitse hervormingsbewegingen boven het revolutionaire modernisme. Zijn 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. Šiks beroepsopvatting is praktijkgericht. Op zijn minst houdt Šik 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? Figuren als Vittorio Lampugnani, Martin Steinmann, Fritz Neumeyer, 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 bij hen is sprake van beperkte consensus, maar wederom lijken ze 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

known for his ‘Hausbau’ than the occasional monumental building.¹⁰ Nowadays Šik is one of the few architects who unreservedly call themselves traditionalists. He prefers the German reform movements to revolutionary modernism. His sphere of work is the everyday task within the big, anonymous construction and investment flows. Venturi’s realism and his notion of the ugly and the ordinary resonate, his predilection for montage and hyperbole definitely do not. Šik’s approach to his profession is practice-oriented. At the very least Šik confronts the architectural community with pressing questions. What precisely does the middle consist of in today’s multicultural society, how does architecture relate to contemporary, heterogeneous living, and above all: how can the design become an effective, reliable player in the midfield of architectural culture? Thinking about the tradition of architecture has received comparable impetus in recent decades from such figures as Vittorio Lampugnani, Martin Steinmann, Fritz Neumeyer, Wolfgang Sonne, Paul Kahlfeldt, Hans Kollhoff and Adam Caruso. Among them, too, there is little consensus, but by the same token they do seem to agree about the need for architecture to turn towards reality. Everyday tasks matter and should be developed in the architectural domain. Šik’s outwardly pragmatic professional approach is not so easy to defend in Dutch cultural conditions. ‘Architecture is never a private matter and nor is it an intellectual playground for an elite,’ write Šik and Imhof, but there is no country where architecture is so firmly encapsulated in various policy bodies and cultural institutions as in the Netherlands.¹¹ The professional association of Dutch architects is now little more than an advocacy group which only just manages to remain a contact point in labour agreement negotiations but which launches fewer and fewer initiatives aimed at maintaining an architectural culture. The archives of Dutch architects are preserved in The New Institute, grants are doled out by the Creative Industries Fund NL, the title of architect is protected by the Bureau Architectenregister, debates, exhibitions, events and even Architecture Day are organized by grant-maintained local architecture centres. The building

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.¹¹ 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 Creatieve 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 industriestandaarden, 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. Ook dat is specialistenwerk geworden. De architect is geworden tot een speler in een vreemd orkest die zich alleen maar kan afvragen of zijn impresario de zaal ooit nog 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- én beroepsbescherming van de Britse architect. De Duitse BDA heeft vergelijkbare maatschappelijke verantwoordelijkheden. De versplintering van de Nederlandse architectonische cultuur is een kracht en een zwakte. Een charmante eigenschap is dat startende architecten via een genereus subsidiestelsel op gang worden geholpen

regulations and industrial standards, which really have an enormous impact on architectural production, are drawn up by specialized institutes. In the names and logos of most of these institutes, the word 'architecture' no longer appears. The architect as culturally engaged professional, the carpenter who has studied Latin, who is at the centre of the construction world, is absent in this representation because few of these institutes are ever staffed by architects, let alone practising designers. The same is true of architecture criticism. That, too, has become specialists' work. The architect has been reduced to a bit player in a strange orchestra, who can only wonder whether his impresario will ever again fill the auditorium. Things are different in other countries. The British RIBA and German BDA are active in all these fields. The RIBA owns the largest architecture library in England, manages the archives, openly gets involved in changes to regulations and standards, organizes debates and prizes at regional and national level and is also responsible for training British architects as well as the regulation of the architectural profession. The German BDA has comparable social responsibilities. The fragmentation of Dutch architectural culture is at once a strength and a weakness. One attractive feature is that fledgling architects are given a helping hand via a generous grants system and that same system also enables architects to conduct research outside the academic circuit. On the other hand, it must be said that the institutes that surround the architectural community have distanced themselves from everyday building

en dat hetzelfde stelsel 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 hebben verwijderd en zich van hun eigen jargon bedienen.¹² In deze situatie is het geen wonder dat het debat over het traditionalisme in zeventig 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 creatieve 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 creatieve industrie dient de architectuur vooral smakelijk op aan investeerders, bouwers en ontwikkelaars, gaat elke problematisering uit de weg en negeert de performatieve aspecten van het vak. Het architectonisch ontwerp is exportproduct. In de creatieve industrie is optimisme geboden om deze handelswaar zonder smet op de markt te brengen. Common ground

'Holländereien!' Zó smaalde Miroslav Šik om al die 'spiegelende, technoid' producten van de moderne architectuur.¹³ Zijn 'Holländerei' is niet slechts de diskwalificatie van de exportproducten van de Nederlandse montage-architectuur, 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

culture and employ their own particular jargon.¹² In this situation it is no wonder that the debate about traditionalism hasn't moved an inch in seventy years when it comes to practical integration, and that it has got bogged down in a deadlock between extreme practitioners of the likes of Sjoerd Soeters and Winy Maas. Now that architecture has been subsumed under the creative industry, there is every reason to fear that a practice-oriented and balanced focus on the design discipline and architectural culture has finally ceased to be sexy. With some exaggeration it could be said that the creative industry's main concern is to serve architecture up attractively to investors, builders and developers and that it avoids any hint of critical analysis and ignores the performative aspects of the profession. The architectural design is an export product. In the creative industry optimism is in order if this merchandise is to be marketed in pristine condition.

Common Ground

'Holländereien!' scoffed Miroslav Šik about all those 'shiny, technoid' products of modern architecture.¹³ His 'Holländerei' is not just a repudiation of the export products of Dutch montage architecture, it is also Šik's collective name for everything that should be avoided in architecture and analogous to the 'Wasserbonbon' (water bonbon) label applied to the Dutch tomato, which is anathema to anyone who likes flavoursome tomatoes and wants to eat healthily. Šik was speaking in the context of the 2012 Venice Architecture Biennale, where curator David Chipperfield, under the general motto of 'Common ground', showed designs relating to a variety of the practical themes confronting the big, anonymous architectural production every day. The 'common ground' seen through Chipperfield's eyes is the domain of large investment flows, where construction players constantly encounter one another in the everyday social dialogue. The acceptability of that architectural culture – and thus the attitude to traditional architectural material and the integrative capacity of the design – were important undercurrents at this Biennale. It was more

eten. Šik deed zijn uitspraak in het kader van de Architectuubiënnale van Venetië in 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 gewekt dat de effectiviteit van de grote bouwstromen alles te maken heeft met de manier waarop het ontwerp zich verhoudt tot 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 tijdlijn van de woningbouwgeschiedenis waarbij de Nederlandse voorbeelden vanaf 1980 geheel bestonden uit projecten van buitenlanders als Alvaro Siza, Hans Kollhoff en Roger Diener.¹⁴ 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. Waarschijnlijk 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 eigenschap zo vaak als de kracht van de traditionele architectonische cultuur van Nederland is gezien.

than once implied that the efficiency of the big construction flows is all to do with the way the design relates to national tradition and the architects' ability to operate within that tradition. Dutch designers were poorly represented; the tone was set by Central European and Anglo-Saxon designers. At the same Biennale, the British architects and professors Jonathan Sergison and Stephen Bates presented a time line of the history of housing in which Dutch examples from 1980 onwards consisted exclusively of projects designed by foreign architects like Alvaro Siza, Hans Kollhoff and Roger Diener.¹⁴ These kinds of signals might indicate that Dutch export products have lost their shine, or at any rate are not universally recognized. More probable is that Dutch architecture has become inward-looking and lost touch with themes like 'common ground', the ugly and the ordinary. That is remarkable and disquieting because it is precisely this quality that is often seen as the strength of the traditional architectural culture of the Netherlands.

- 1 Arnon Grunberg, 'Voetnoot: Beroepsoptimist', *de Volkskrant*, 5 september 2013.
- 2 De term 'onderwijzersmodernisme' werd geïntroduceerd door criticus Hans van Dijk en verwijst naar de dominantie van het modernisme in de architectenopleiding aan de Technische Universiteit Delft, de grootste Nederlandse architectenopleiding. Hans van Dijk, 'Het onderwijzersmodernisme', *Archis* 6 (1990), p. 8-12.
- 3 Bijvoorbeeld in het debat over de publicatie *Double Dutch. Nederlandse architectuur na 1985* van Bernard Hulsman, NRC Café, Amsterdam, 6 november 2013.
- 4 Het auteurschap van het hotel in Zaandam is in het verleden door WAM en Soeters opgeëist. Soeters heeft bijvoorbeeld een schets gepubliceerd die hij in het kader van zijn supervisie over het ontwerp van WAM heeft gemaakt. Daar-in is de stapeling van Zaanse huisjes zichtbaar. Voor dit artikel is de kwestie van het auteurschap minder van belang dan het eigendom dat Soeters over dit ontwerp zelf zegt te voelen.
- 5 Dat wordt ook wel 'fusion' genoemd, zie bijvoorbeeld: Wilfried van Winden, *Fusion. Pleidooi voor een sierlijke architectuur in een open samenleving*, Amsterdam 2010.
- 6 Gerard Buenen, MVRDV, *De glazen boerderij. Biografie van een gebouw*, Rotterdam 2013.
- 7 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MA 1977, p. 87 e.v.
- 8 Ivo Rosbeek (red.), *Treebeek Centrum fase 1*, Maastricht 2013.
- 9 Lukas Imhof, *Midcomfort. Wohncomfort und die Architektur der Mitte*, Wenen 2013.
- 10 Zie Julius Posener, 'Rückblick in die Geschichte. Heinrich Tessenow', in: idem, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur, II*, Aken 2013, p. 148.
- 11 Imhof, Šik, op. cit. (noot 9), p. 13.
- 12 De financiering ervan blijkt bovendien net zo conjunctuurgevoelig te zijn als de architectenbranche zelf, waardoor de culturele industrie juist in tijden van crisis niet bij machte is om de verdiensten van het architectenvak uit te dragen.
- 13 Philip Ursprung in gesprek met Miroslav Šik, april 2012 (www.biennials.ch/home/PersonDetail.aspx?ArtistId=4).
- 14 Stephen Bates, Jonathan Sergison, *Feeling at Home. Finding Common Ground in Six Urban Housing Projects in Europe*, Londen 2012.

- 1 Arnon Grunberg, 'Voetnoot: Beroepsoptimist', *de Volkskrant*, 5 September 2013.
- 2 The term 'institutional modernism' ('onderwijzersmodernisme') was coined by the critic Hans van Dijk and refers to the dominance of modernism in the architecture programme at Delft University of Technology, the largest architecture degree course in the Netherlands. Hans van Dijk, 'Het onderwijzersmodernisme', *Archis* 6 (1990), pp. 8-12.
- 3 For example, in the debate about the publication *Double Dutch* by Bernard Hulsman, NRC Café, Amsterdam, 6 November 2013.
- 4 Authorship of the hotel in Zaandam has in the past been claimed by both WAM and Soeters. Soeters, for example, published a sketch he made in the context of his supervision of WAM's design, in which the stacking of Zaans houses is visible. For this essay the vexed question of authorship is less important than the sense of ownership Soeters himself claims to feel about this design.
- 5 This is also known as 'fusion'. See for example Wilfried van Winden, *Fusion. Pleidooi voor een sierlijke architectuur in een open samenleving*, Amsterdam 2010.
- 6 Gerard Buenen, MVRDV, *De glazen boerderij. Biografie van een gebouw*, Rotterdam 2013.
- 7 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, MA 1977, p. 87 ff.
- 8 Ivo Rosbeek (ed.), *Treebeek Centrum fase 1*, [Maastricht] 2013.
- 9 Lukas Imhof, *Midcomfort. Wohncomfort und die Architektur der Mitte*, Vienna 2013.
- 10 See Julius Posener, 'Rückblick in die Geschichte. Heinrich Tessenow', in: idem, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur, II*, Aachen 2013, p. 148.
- 11 Imhof, op. cit. (note 9), p. 13.
- 12 And the financing of these institutes turns out to be just as sensitive to economic cycles as the architectural sector itself, with the result that precisely in times of crisis the cultural industry is powerless to propagate the merits of the architectural profession.
- 13 Philip Ursprung in conversation with Miroslav Šik, April 2012 (www.biennials.ch/home/PersonDetail.aspx?ArtistId=4).
- 14 Stephen Bates, Jonathan Sergison, *Feeling at Home. Finding Common Ground in Six Urban Housing Projects in Europe*, London 2012.