De uittocht naar een nieuwe wereld
Nederlandse architectuur en het verlangen naar moderniteit

Christoph Grafe

In 1998 betrok Atelier Van Lieshout met zijn AVL-Ville een terrein in het Rotterdamse havengebied naast de Keileweg, de straat die de gemeenteraad als tippelzone had aangemerkt. Onder de ogen van het publiek en, in het geval van AVL-Ville, met min of meer openlijke steun van de autoriteiten en kunstinstellingen, konden twee buiten de wet staande zones hier naast elkaar opereren. AVL-Ville was een soort post-hippie-Christiania: de wetten van het land werden er niet alleen opgeschort, maar zichtbaar vervangen door de symbolen van een andere, mysterieuze autoriteit. Tot pick-ups verbouwde oude Mercedessen, uitgerust met levensgrote granaatwerpers zoals die worden gebruikt door militairen in Colombia of Irak, (later verplaatst naar de tuin van museum Boijmans Van Beuningen) onderstreepten de exterritoriale status. De auto's en de artillerie maakten iets zichtbaar van wat de overheidsinstanties in Nederland met succes uit het zicht hadden verdreven: in een tijdperk waarin vooral werd vertrouwd op het zelfregulerende vermogen van de samenleving zocht AVL-Ville met haar openlijke provocatie van het geweldsmonopolie van de staat de grens op van de vooruitstrevende consensus.

Het idee van een kunstwerk in de vorm van een experiment in tegencultuur had zijn precedenten in de provo-happenings van de jaren zestig en was al even speels en bewust choquerend tegelijk. Alleen werd nu niet meer het 'klootjesvolk' uitgedaagd – de bekrompen kleinburgerij van hardwerkende winkeliers en kantoorbeambten – maar het sociaal-liberale establishment dat uit de cultuuromslag van de jaren zestig was voortgekomen.

Zeven jaar later is het AVL-experiment door nieuwe realiteiten ingehaald. De Nederlandse samenleving hoeft niet meer herinnerd te worden aan de kwetsbaarheid van de juridische en maatschappelijke organisatie waarop een liberale democratie en een seculiere staat rusten. De electorale aardverschuiving in de richting van een coalitie van Fortuyn-aanhangers en radicale voorstanders van privatisering, een forse economische malaise en twee politieke moorden in nog geen drie jaar zijn afdoende geweest om de optimistische en schijnbaar pragmatische consensus van de jaren negentig te ondergraven. De politiek van het gedogen heeft plaatsgemaakt voor een nieuwe nadruk op orde en gezag. Een nieuw klimaat van 'realisme' spreekt uit de nieuwe anti-immigratiewetgeving en de eis dat immigranten moeten 'inburgeren' in Nederland. In een bijna constante stroom van zelfkritiek erkennen politici van het oude regime en bekende Nederlanders hun 'naïviteit'. Tezamen met de nieuwe rechtse opiniemakers wijzen ze met een beschuldigende vinger naar een technocratische en culturele 'elite' (kennelijk gevestigd aan de Amsterdamse grachtengordel) die de ogen zou hebben gesloten voor de tekenen van de desintegratie die de stadsgemeenschappen in Nederland teisterden. Vanuit hun ivoren toren, aldus de gangbare analyse, hadden deze mensen geen zicht op de complicaties van multiculturalisme – een term die als zodanig in een kwalijke reuk is komen te staan – en individualisering. De reactie: een in de recente Nederlandse geschiedenis ongekend schouwspel van collectief zelfonderzoek.

Het *rappel à l'ordre* geldt ook de architecten, en niet alleen door de econo-

mische laagconjunctuur. De recent opgelaaide politieke debatten, gelanceerd door een 'nieuw rechts' dat in schrille termen de 'linkse kerk' aanvalt die de media, de kunst en de cultuur zou domineren, hebben dissonanten geïntroduceerd in de gerieflijke consensus van een marktgeleide maar gecontroleerde planning en verlichte patronage. Centrumlinkse politici die in de jaren tachtig opdrachten aan 'avontuurlijke' architecten hadden gesteund, zijn vervangen door tegenstanders van de gedoogmaatschappij.[1] De aanval op het consensusmodel, waarin werd geprobeerd liberalisering te verzoenen met maatschappelijke vernieuwing (hervorming van de arbeidswetgeving én homohuwelijk), treft de architectonische cultuur, die in de jaren negentig nog diende als uithangbord voor de Nederlandse moderniteit, in haar achilleshiel. Een hele generatie architecten die was gaan denken dat overtuigingen en politieke loyaliteiten ofwel tot het verleden behoorden, ofwel privé-zaken waren, krijgt plotseling het ideologisch debat opgedrongen.

De terugkeer van de ideologie herinnert ons eraan dat economische en culturele modernisering niet vanzelf gaan: nieuwe tegenstellingen vragen nieuwe antwoorden. En voor wie het vergeten was, toont ze nog eens aan dat het vermogen van de architectuur om die tegenstellingen op te lossen maar zeer beperkt is. Dat moet een hele schok zijn voor een architect die is opgeleid in het ideologische vacuüm van de jaren tachtig en is meegesurft op de golf van kansen van de jaren negentig. Sommige dingen worden ineens zo zichtbaar dat ze niet meer te negeren zijn: elke liberalisering heeft zowel winnaars als slachtoffers. De privatisering van de woningmarkt schept niet alleen kansen voor creatieve experimenten, maar versterkt ook de positie van de ontwikkelaars als de markt inzakt. En dan hebben we het nog niet eens over het lot van degenen die uit hun woning worden verdreven als de sociale huisvesting wordt gesloopt om te wijken voor nieuwe huizen voor de middenklassemarkt. Het idee dat men het werkproces zou versoepelen door kantoren te vermommen als informele constructies – alsof ruimtelijke transparantie korte metten maakt met hiërarchie – is een illusie gebleken. En het is niet verwonderlijk dat de herontwikkeling van een multicultureel woningblok in een binnenstadsbuurt tot een *bricolage* van culturele emblemen op weerstand stuit bij de bewoners, die worstelen met de angst voor marginalisatie en uitsluiting.

In de essays waarmee Bart Lootsma zijn publicatie *SuperDutch*[2] inleidde en besloot, bracht hij de opkomst van een nieuwe architectuur in de jaren negentig en de rol van een generatie van toen nog onbeproefde maar succesvolle nieuwe bureaus in verband met het concept van een tweede moderniteit. Hij stelt dat de koers die sommige van deze bureaus – MVRDV, NL Architects, One Architecture en (als vreemde eend in de bijt) Crimson – in hun werk kozen, opgevat kan worden als passend, zelfs onvermijdelijk antwoord op een nieuwe fase die de Europese maatschappijen waren ingegaan. De ontwikkelingen sinds 2000 (toen *SuperDutch* uitkwam) spreken Lootsma niet tegen. Modernisering, al dan niet in de vorm van een tweede moderniteit, raakt de Nederlandse architecten zeker. Maar de manier waarop dat is gebeurd, dwingt ons het hypothetische verband tussen architectuur en de tweede moderniteit opnieuw te onderzoeken.

Lootsma schreef zijn boek toen de bewondering voor Nederlandse architectuur een bijna wereldwijd verschijnsel was. Op de nieuwe woonwijken in het voormalig havengebied in Amsterdam, het VPRO-gebouw in Hilversum of OMA's universiteitsgebouw in Utrecht kwamen – en komen – busladingen architectuurtoeristen uit Japan, Brazilië, Noord-Amerika en IJsland af. Wat ze zochten was een bepaald soort frisheid en pragmatisme, een optimisme dat architecten elders in Europa in de jarenlange kritische debatten over de moderne architectuur waren kwijtgeraakt. In Nederland, zo dacht men, waren

1 Het waren deze politici, en achter de schermen ambtenaren met verwante ideeën, die het institutionele en politieke kader voor de architectuurpraktijk van de jaren negentig hebben gevestigd. Deze steun, onder andere neergelegd in de eerste regeringsnota *Ruimte voor architectuur*, stimuleerde lokale bestuurders gedurfde keuzes te maken, bijvoorbeeld door grotendeels onbekende jonge architecten aan te trekken. Zie T. Idsinga, 'Tien jaar architectuurbeleid – de grote projecten', *Architectuur Lokaal*, april 2002, nr. 35, p. 4-7.

2 Zie B. Lootsma, *SuperDutch. De tweede moderniteit van de Nederlandse architectuur*, Nijmegen 2000.

architectuurexperimenten mogelijk die elders niet denkbaar waren, laat staan realiseerbaar. De belangstelling voor Nederland was niet beperkt tot de architectuur. De architectuur werd gezien als belichaming van een veel breder en gewaardeerde kwaliteit van de Nederlandse samenleving in de jaren negentig: kennelijk slaagde Nederland erin de overgang naar een post-industriële maatschappij te structureren langs de weg van consensus en zonder schade aan het sociale vangnet van de naoorlogse verzorgingsstaat. Tot de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh dit zorgvuldig opgebouwde beeld radicaal vernietigden, scheen Nederland zijn minder fortuinlijke buren op het Europees vasteland – worstelend met verouderde industrieën en arbeidswetgeving en met de consequenties van de hereniging van Duitsland – het model te bieden van de zorgzame modernisering die ze zelf ook wilden realiseren. Het poldermodel, de geslaagde modernisering van de verzorgingsstaat tot een shopping mall van kansen.[3]

3 Zo karakteriseren Mathijs Bouw en Joost Meuwissen de reorganisatie van de Nederlandse verzorgingsstaat in de jaren tachtig in hun briljante artikel 'Disneyland with Euthanasia – The Vicissitudes of the New Welfare State', in: Crimson (m.m.v. M. Speaks, G. Hadders), *Mart Stam's Trousers – Stories behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*, Rotterdam 1999, p. 261.

Eerste moderniteit?

Het poldermodel, het sussen van belangenconflicten in een systeem van eindeloos onderhandelen, is ons ontvallen. Het geweld waarmee de culturele en politieke debatten begin eenentwintigste eeuw in de publieke opinie zijn losgebarsten, doet vermoeden dat er onder de oppervlakte van het no-nonsense optimisme in het laatste decennium van de vorige eeuw een onderstroom was van verdrukte onvrede over de snelheid van de veranderingen. De kritiek op de 'culturele elite', waartoe ook de vertegenwoordigers van architectuurinstellingen worden gerekend, gaat uit van de aanname dat plotseling een lang verwaarloosde en wijdverspreide ontevredenheid aan het licht is gekomen over de multiculturele, seculiere, modernistische en progressieve koers van deze elite. Kan het zijn dat grote aantallen Nederlandse burgers ineens zijn gaan inzien dat hun maatschappij een aanzienlijke modernisering heeft ondergaan, zonder de strubbelingen die daar onveranderlijk mee gepaard gaan? Hoe is het mogelijk dat iedereen daar ineens door verrast lijkt? Waar waren de krachten die een debat op touw hadden kunnen zetten over de richting van de maatschappelijke en economische dynamieken die de afgelopen twintig jaar het dagelijks leven hebben bepaald?

Hoe vaag ook, het antwoord op deze vragen moet worden gezocht in het merkwaardige karakter van de maatschappelijke en culturele modernisering in Nederland in de twintigste eeuw en de rol van de moderne kunst en architectuur daarin. Kenmerkend voor de Nederlandse kunst en architectuur, zowel in de vooroorlogse 'heroïsche' periode van het modernisme (waaraan Nederlandse architecten en kunstenaars buitenproportionele bijdragen hebben geleverd) als in de meer recente beeldvorming rond de overgang van verzorgingsstaat naar liberalisme in een globaliserende wereld, is het bijzonder sterk ontwikkelde vermogen fascinerende beelden van de moderniteit te leveren, maar dit vermogen is in essentie programmatisch en vooruitwijzend, niet reflexief. In beide tijdperken lag er een inherente discrepantie tussen de moderne wereld die werd voorgesteld, vooral door de architectuur, en de heel wat traditionelere realiteiten van de Nederlandse samenleving. Deze discrepantie komt aan het licht in het beperkte scala aan artistieke uitingen, dat pas zichtbaar wordt waar en wanneer de gouden tijd van de artistieke vernieuwing voorbij is. Maar misschien is de beperkte agenda van de vroegmoderne avant-garde ook wel de verklaring voor sommige onevenwichtigheden in het *SuperDutch*-modernisme.

Sinds haar ontstaan in de diverse avant-gardekringen in Utrecht, Rotterdam en elders was de moderne Nederlandse architectuur van de vroege twintigste eeuw bezield door hoopvolle verwachtingen van een 'moderne tijd',

die werd nagestreefd met vaak verbazend esoterische filosofieën en ideologieën. De schepping van het Rietveld-Schröderhuis illustreert deze spanning tussen het 'idealistische' karakter van de vroegmoderne architectuur en haar concrete plaats in de maatschappelijke context van een kleine stad, waartegen het gebouw niet anders te zien is dan als een private en zeer bescheiden revolte. Achter de uitzonderlijk prominente rol van Nederlandse architecten in de klassieke moderne architectuur, en achter de *power* waarmee de moderne architectuur direct na de Tweede Wereldoorlog weer op het toneel verscheen, ligt een andere realiteit – een realiteit waarin zowel het openbare als het private leven in het land werd gedomineerd door wisselende coalities van confessionele partijen.

Ondanks de voortschrijdende economische en technologische ontwikkeling hebben deze coalities lange tijd de normen en waarden van hechte gemeenschappen weten te bewaren en zo een obstakel opgeworpen tegen de culturele nivellering die kenmerkend is voor de industriële maatschappij. Nederland evolueerde niet tot een ontkerkelijkte burgerlijke samenleving, maar ontwikkelde vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw een beschaafde vorm van religieus tribalisme en wederzijdse uitsluiting die de opkomst van een alledaagse moderniteit in feite tot in de jaren zestig tegenhield. Juist omdat het Nederland ontbrak aan de klassieke negentiende-eeuwse metropool en het soort moderniteit dat deze afdwingt, zochten de architecten expliciet naar architectonische vormen die niet zozeer het resultaat van een doorleefde moderniteit waren maar een projectie ervan.[4]

De ervaringen van de anonieme, ontwortelde grootstedelijke massa's die zo onheilspellend worden opgeroepen in de literaire werken van Charles Baudelaire of Alfred Döblin, of de blasé houding van de moderne grotestadsbewoners, die volgens Georg Simmel de reactie was op het leven als haringen in een ton, of de vertaling van zulke ervaringen in een esthetiek van de *Großstadt*, kon in Nederland maar heel beperkt dienen als referentiekader voor de architectuur. De grotestadsroman, het literaire genre waarin de ervaringen van vervreemding en anonimiteit in de metropolis het meest tastbaar worden, komt in Nederland vrijwel niet voor.[5] Zo is er ook geen echt Nederlands equivalent voor de artistieke antwoorden op de kapitalistische schaalvergroting en smaakvorming zoals die te vinden zijn in Erich Mendelsohns warenhuizen of Mies van der Rohes architectonische projecten voor stedelijke gebouwen. Integendeel: de ontwerpen van de Nederlandse avant-garde van tuinwijken voor de arbeiders en villa's voor de industriëlen ademen de antistadshouding die even sterk aanwezig was in de socialistische beweging als in de 'antirevolutionaire' protestantse groeperingen. De witte huizen en terrassen boden een architectuurstijl voor de seculier-vooruitstrevende en, zij het slechts tot op zekere hoogte, socialistische subculturen.

De krachtige artistieke reactie tegen de hele gevestigde traditie voor, tijdens en direct na de Eerste Wereldoorlog moet in deze context worden gezien. Bezoekers uit andere Europese landen hebben hun verbazing uitgesproken over de energie waarmee de experimenteerdrift in de beeldende kunst en de architectuur na de oorlog in Nederland om zich heen greep. Het werk van Rietveld, Mondriaan en Van Doesburg diende zich niet alleen aan als radicaal nieuw, voor de buitenstaander leek het ook werkelijk een donderslag bij heldere hemel. In het geval van Mondriaan was het blauw van die heldere hemel zelfs als letterlijk referentiepunt op te vatten, gezien zijn sterke belangstelling voor de theosofische wereldbeschouwing van Madame Blavatsky. Zo beschouwd is Rietvelds Schröderhuis niet het resultaat van een worsteling met de moderniteit, maar een uiting van het verlangen ernaar. Het gebouw is een stelling die uiting geeft aan het door de architect en zijn opdrachtgeefster gedeelde

4
In de cruciale periode van 1800 tot 1850 signaleert Rob van Engelsdorp Gastelaars zelfs een *ont*stedelijking; hij verklaart het ontbreken van een dominante grote stad als voedingsbodem voor een metropolitane cultuur uit de relatief late industrialisatie, die een gedecentraliseerde groei van kleine en middelgrote industriesteden mogelijk maakte. R. van Engelsdorp Gastelaars, 'Verstedelijking van Nederland tussen 1800 en 1940', in: E. Taverne, I. Visser (red.), *Stedebouw: de geschiedenis van de stad in de Nederlanden van 1500 tot heden*, Nijmegen 1993, p. 174-179.

Nederland ging vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw zijn eigen *Sonderweg*. Nieuwe protestantse en katholieke groeperingen kwamen op in verzettegen een liberale elite, en zagen de metropool als de broedplaats van een zondige moderniteit.

5
G. Simmel, 'The Metropolis and Mental Life', in: R. Sennett, *Classic Essays on the Culture of the Cities*, New Jersey 1968.

Ed Taverne en Cor Wagenaar stellen dat, vergeleken met Franse en Duitse voorbeelden, de grote stad een te verwaarlozen rol speelt in de Nederlandse literatuur. 'De stad in de Nederlandstalige literatuur 1500–1950', in: Taverne/Visser (red.), op.cit. (noot4), p. 335-340.

verlangen om vrijheid en openheid te ervaren, tegen de achtergrond van een diep conservatieve provinciale cultuur.[6] Van Rem Koolhaas is de befaamde aanduiding van het Rietveld-Schröderhuis als de meest gesublimeerde versie van een zigeunerwoonwagen vol goede bedoelingen, maar het is ook het product van nogal kleinburgerlijke obsessies met controle en een beeld van openheid, meer dan met werkelijke openheid.[7]

6 Zie de beschrijving van de werkrelatie tussen Rietveld en Truus Schröder in: A. Friedman, *Women and the making of the modern house*, New York 1990, p. 65-89.

7 Inleiding Rem Koolhaas in B. Leupen, W. Deen, C. Grafe (red.), *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*, Rotterdam 1990, p. 14.

Tweede moderniteit!

Geplaatst tegen de culturele geschiedenis van de afgelopen eeuw is de Nederlandse architectuur van de jaren negentig (of, preciezer gezegd, dat deel ervan dat internationaal de meeste aandacht trok) niet zozeer een herwaardering van het exemplarische erfgoed van de modernistische avant-gardearchitectuur van het interbellum. Ze is eerder een antwoord op de dynamiek van de maatschappelijke en economische modernisering die een einde heeft gemaakt aan tachtig jaar culturele apartheid en isolationisme. De overgang van een conformistische, conservatieve natie van groepen die opgesloten zaten in hun respectievelijke subculturen naar een open seculiere samenleving is in Nederland verlopen met een onstuimigheid die in West-Europa zonder weerga of precedent is. De uittocht uit de veilige thuishaven die religieuze of wereldbeschouwelijke gemeenschappen vormden, verklaart volgens James Kennedy ook de collectieve weerzin tegen alles wat riekte naar traditie of, meer in het algemeen, geschiedenis.[8] Nederland, een van de oudste natiestaten in Europa, nam moedwillig de gedaante aan van een maatschappij zonder verleden. Daarmee gaven de Nederlanders – of althans de meerderheid daarvan – de culturele weerstand prijs die ooit kenmerkend was geweest voor de alledaagse cultuur. Tegen die achtergrond verschijnt de expliciete afwijzing van de architectuurtraditie – van welke traditie dan ook – in de jaren negentig als een vertraagde, maar onvermijdelijke consequentie van de plotselinge, zelfopgelegde modernisering die alle sectoren van de Nederlandse samenleving in haar greep had.[9]

8 J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw – Nederland in de jaren zestig*, Amsterdam/Meppel 1995, p. 216.

De generatie die midden jaren zestig werd geboren moet welhaast zijn opgevoed met de strikte instructie nooit terug te kijken. Bij afwezigheid van het negentiende-eeuwse model van stedelijkheid (met zijn vrijheid, zijn smerigheid en ellende, zijn schokkende ongelijkheid), moest de architectuur wel anders reageren op de versterkte verstedelijking van het land in deze tijd dan die in andere Europese landen. Wat de architectuur die uit deze omstandigheden opkwam gemeen had met de eerste golf van Nederlands 'modernisme' was het aanbod van krachtige beelden van een nieuwe fase in de modernisering; de beeldende verwijzing naar de modernisering werd tot een stijlelement gemaakt en toegepast binnen een hardnekkig modern architectonisch idioom. Projecten als het Nederlandse paviljoen in Hannover, het Rotterdamse Schouwburgplein of het VPRO-hoofdkantoor verrezen als emblematische voorstellingen van het vurig verwachte NIEUWE, voorzien van een populair of toegankelijk *image*. In tegenstelling tot de vroeg-twintigste-eeuwse avant-garde omarmde de nieuwe Nederlandse architectuur nu gretig verwijzingen naar enorm complexe en verschillende stedelijke condities. Expliciet metropolitanisme en een architectonische verbeelding van internationalisme, met visueel materiaal ontleend aan de stedelijke condities van Kowloon, Singapore of Tokio, verschenen in Nederland als een krachtig ingenomen standpunt tegen een stedenbouwkundige traditie van beheersing en gespreide ontwikkeling. De belangstelling voor de dynamiek van de kapitalistische metropool aan het eind van de twintigste eeuw komt ontegenzeggelijk voort uit het werk van OMA en Rem Koolhaas. Maar de kracht waarmee deze beelden zijn opgenomen in een architectuurtaal

9 In zijn bijdrage aan het symposium 'Hoe modern is de Nederlandse architectuur?' merkt Ed Taverne op dat de Nederlandse architectuur haar gevoel voor continuïteit en geschiedenis al eerder, eind jaren vijftig, was kwijtgeraakt, toen de architecten rond het tijdschrift *Forum* een eind maakten aan eerdere pogingen van moderne architecten als Oud en Van den Broek om de moderne architectuur een nieuwe fundering te geven middels een serieuze studie van de geschiedenis van de discipline. E. Taverne, 'Towards an open aesthetic – Ambities in de Nederlandse architectuur 1948-1959', in: Leupen et al. op.cit. (noot 7), p. 23.

en toegepast in bouwprojecten waarin de condities die ze evoceerden opvallend afwezig waren, doet vermoeden dat deze architectuur een geslaagd antwoord vormde op een opkomend concept van modernisering waarin Nederland de rol van laboratorium of 'gidsland' kon spelen. De eerste stappen van deze 'nieuwe' architectuur vielen in elk geval samen met expansionistische bewegingen van Nederlandse financiële en commerciële ondernemingen op de Europese en mondiale markten. Het beeld van de metropool en het expliciet internationale referentiekader van de Nederlandse architectuur aan het eind van de twintigste eeuw schenen zowel een uiting als een voorafschaduwing van een economische en culturele ambitie tot zelf-modernisering. In die zin trok deze architectuur het overheersende concept van Nederland en zijn rol in de wijdere wereld niet in twijfel, maar bevestigde het actief.

In zijn opening van het symposium 'Hoe modern is de Nederlandse architectuur?' in 1989 stelde Rem Koolhaas het vasthouden aan de traditie van de vooroorlogse avant-garde als zodanig ter discussie. Hoe dit het werk van zijn eigen bureau zou beïnvloeden, werd later datzelfde jaar duidelijk toen hij een aantal ontwerpen presenteerde voor zeer grootschalige bouwwerken in Karlsruhe, Parijs-Jussieu en Lille. Ontwerpen die niet meer beschouwd konden worden als herinterpretaties van klassieke moderne architectuur, maar die georiënteerd waren op economische en politieke concentratieprocessen en fundamenteel nieuwe ruimtelijke concepten boden. Het werk van het Office van deze Metropolitan Architecture heeft voor een groot deel van de generatie die vervolgens na 1990 individueel naam begon te maken een referentiekader geschapen, waarvan het belang nauwelijks kan worden overschat. Het blijft echter de vraag of hun werk in voltooide vorm nog altijd het stempel draagt van de kritische stellingname tegenover de economische en culturele processen in het hedendaagse Europese landschap, of dat het al snel niet meer was dan een gemakkelijk toegankelijke beeldtaal.

Deze kwesties spelen voelbaar mee bij het VPRO-gebouw in Hilversum. Het VPRO-gebouw is geen verwaterde versie van de door OMA aangedragen concepten; in feite verschaften die alleen een voorwendsel voor iets wezenlijk anders, en misschien meer Nederlands. Ten eerste bejubelt het gebouw het soort vrijzinnige samenwerkingspraktijk die de architecten in hun eigen werk propageerden. MVRDV leverde het beeld van een moderne arbeidsorganisatie met ruimte voor individuele zelfexpressie en informeel contact: een kantoor vermomd als een gezellige camping. De transparantie viel bij het kritische publiek kennelijk goed in de smaak, maar de gebruikers stoorden zich aan deze lezing van hun werkplek, die op hen een stuk minder liberaal overkwam. Ook dit is een voorbeeld van de spanning tussen een beeld van openheid en informaliteit en de alledaagse realiteit van toezicht en controle, die ook het Rietveld-Schröderhuis kenmerkte, en die een onopgemerkte constante in de moderne Nederlandse architectuur is. Het VPRO-gebouw was geslaagd als perfecte en herkenbare visualisatie van flexibiliteit, informaliteit en een antihiërarchische organisatie, allemaal kernwaarden in de consensus van de jaren negentig, en als zodanig illustreert het ook de beperkingen van een architectonische benadering die zulke waarden letterlijk wil overbrengen. Wat niet werd overgebracht, waren de grotendeels onzichtbare machtsmechanismen die een modern mediabedrijf kenmerken, iets wat de stilzwijgende aanname verraadt dat de herordening van de geliberaliseerde verzorgingsstaat kon worden georganiseerd zonder belangenconflicten. Bij gebrek aan een duidelijke stellingname tegenover deze realiteiten is de opgelegde informaliteit een dubbelzinnig gebaar gebleven.

Nu de tekortkomingen van de idee van een zelfregulerende liberale maatschappij zichtbaar zijn geworden en aanleiding geven tot electorale en publici-

taire verklaringen van ontevredenheid en rancune, volstaat ironische dubbelzinnigheid niet meer. Na een lange periode van artistiek experimenteren, waarin de architectuur een maatschappij die zich tegen modernisering verzette beelden voorhield van een toekomstige moderne wereld, is die toekomst een alledaagse Nederlandse realiteit geworden. Alleen blijkt die toekomst niet zo lichtend als was voorzien. De externe dreigingen voor de burgerlijke maatschappij – en de interne, in Nederland zeker zo belangrijk – zijn met architectonische middelen niet te bestrijden. Dat architecten zich onthielden van deelname aan het publieke debat over de juridische, economische en ruimtelijke ordening van de maatschappij was een begrijpelijke reactie op de bittere conflicten tussen de verdedigers van een moderne traditie die was verlamd door haar neiging tot moraliseren en een academisch Nieuw Links, waaruit beide fracties gedesillusioneerd, cynisch en dodelijk vermoeid tevoorschijn kwamen.

De *SuperDutch*-architectuur van de jaren negentig kwam in zalige onverschilligheid bovendrijven uit het ideologische strijdgewoel van het vorige decennium. Nu is het tijd dat déze architectuur met een kritisch apparaat komt om aan te tonen dat haar geloofsartikel van een open stedelijke samenleving gebaseerd op gelijkheid en de acceptatie van de andersheid nog altijd een waardevol doel is, waarmee de architectuurpraktijk zich moet engageren. Dat vereist ernst en precisie en een terugblik op de richtinggevende momenten in het traject van de architecturale betrokkenheid bij de verwerkelijking van die open, sociaal genivelleerde maatschappij die nu wordt bedreigd, niet om aan beelden en ruimtelijke clichés te komen, maar als basismateriaal voor een kritische evaluatie.[10] Een voorbeeld zou de wijze kunnen zijn waarop de typologische en ruimtelijke vormen uit de jaren zeventig nu worden opgepikt en uitgewerkt. In sommige projecten van de laatste tien jaar is een serieuze en oprecht toegewijde belangstelling voor deze specifiek Nederlandse twintigste-eeuwse architectuurtradities voelbaar, de opgewekte gebaren ten spijt. De herinterpretatie van dit 'erfgoed' de breuk met de traditie is nu zelf traditie geworden geeft een indruk van de ingewikkelde verbanden in de tijd tussen architectuur en maatschappij. Dat er nostalgie kan bestaan naar de architectuur van een tijdperk dat het verleden wilde uitwissen, toont misschien aan dat historisch besef de uitvinding van nieuwe architectuurconcepten niet in de weg staat, maar het experiment juist op onverwachte manieren houvast kan geven in vroegere en tegenwoordige ervaringen.

Vertaling: Rob Kuitenbrouwer, Bookmakers

10
De verwijzing naar een 'jarenzeventigbenadering' als een generator van open werkverhoudingen ligt nogal voor de hand als men het VPRO-gebouw bekijkt. Dit wordt door Crimson ook gesignaleerd in *Mart Stam's Trousers*, waarin beelden van het MVRDV-project zijn weergegeven naast beelden van het Centraal Beheergebouw van Herman Hertzberger (Apeldoorn 1967-1972). Een kritische beschouwing van deze schatplichtigheid en zijn maatschappelijke implicaties ontbreekt echter nog.

Exodus to a New World – Dutch Architecture and Its Yearning for Modernity

Christoph Grafe

In 1998 Atelier van Lieshout moved its AVL-ville to a location neighbouring the Rotterdam dockland street that the council had allocated for tolerated street prostitution. Under the eyes of the public and, in the case of AVL-ville, with more or less open support from the authorities and art institutions, two zones operating outside the law co-existed next to each other. AVL-ville was something of a Christiania gone post-hippy: the rules of the land were not only suspended but visibly replaced by the signs of a different mysterious authority. Customised old Mercedes cars each carrying a large gun like those used by the military in Colombia or Iraq (and later relocated to adorn the courtyard of the Museum Boymans van Beuningen, the local art museum) stated the exterritorial claim. The cars and guns made visible what government agencies in Holland had successfully removed from sight: presenting a spectacle of defying the *Gewaltmonopol*, the monopoly on executing force reserved for the state, AVL-ville explored, in a period relying on the self-regulating forces of society, the limitations of the liberal consensus.

The proposal of a counter-cultural experiment as art work had its precedents in the provo-happenings of the 1960s and, like these, it combined the playful with the deliberately shocking. Except, this time it was not the 'klootjesvolk', the narrow-minded petite bourgeoisie of hard-working shopkeepers and clerks, which found itself the object of contempt, but the social-liberal establishment that had emerged out of the cultural turn of the 1960s.

Seven years on, the AVL experiment has been taken over by new realities. Dutch society no longer needs to be reminded of the fragile nature of the legal and social arrangements of a liberal democracy and secular state. A landslide victory of a coalition of identity politicians and radical supporters of privatisation, an economic downturn of considerable proportions and two politically motivated murders in less than three years have done enough to undermine t he optimistic and seemingly pragmatic consensus of the 1990s. The politics of toleration have given way to a new emphasis on law and order. New anti-immigration legislation and demands on immigrants to acculturate, to 'em-burgher', in Holland reflect a new air of 'realism'. In an almost constant stream of acts of self-accusation, politicians of the old regime and public figures admit to their *naïveté*. They, and the new right wing public opinion-leaders, portray a technocratic and cultural 'elite' (supposedly living in the Amsterdam canal district) who refused to see the signs of disintegration afflicting Dutch urban communities. These people, in the fashionable analysis, grandiosely overlooked the complications of multiculturalism – which itself has become a pejorative term – and individualisation. The reaction: a collective spectacle of self-examination unknown in recent Dutch history.

The *rappel à l'ordre* has affected architects, and not just because of the economic malaise. The newly incensed ideological debates, launched by a *nouvelle droite* violently attacking the 'left-wing church' allegedly dominating media, arts and culture, have disrupted the comfortable consensus of market-led, but controlled planning and enlightened patronage. Politicians from the

centre-left who had acted as clients supporting 'adventurous' design in the 1980s have been replaced by opponents of the permissive society.[1] The attack on the consensus that sought to reconcile liberalisation with social modernisation – reform of labour laws *and* gay marriages – strikes the architectural culture – which acted as a billboard for the modernity of 1990s Holland in its Achilles heel: it imposes an ideological debate onto a generation of architects who had assumed that matters of conviction and political allegiance were either a thing of the past or a private affair.

The return of ideology is a reminder that economic and cultural modernisation cannot be had without coming to terms with its fallouts: new contradictions require a stance. And it shows, in case one had forgotten, that the capacity of architecture to resolve these contradictions is severely limited. To an architect educated in the ideological vacuum of the 1980s and absorbed into the bonfire of possibilities in the 1990s this can only come as a shock. Suddenly a few things become so visible that they cannot be ignored: each new liberalisation has its winners and its victims. The privatisation of the housing market not only creates opportunities for creative experiment, but also puts developers in a stronger position when the market slows down. This is not to mention those who are driven out of their homes when building new houses for a middle class market involves demolishing existing social housing. The proposition that the realisation of offices expressing themselves as informal structures would facilitate a smoother process – as if spatial transparency would make short shrift with hierarchy – is revealed as illusion. And the reworking of a multicultural housing block in an inner city neighbourhood into a *bricolage* of cultural emblems may find its occupants, who are struggling with fears of marginalisation and exclusion, reluctant to buy into the proposal.

In the introductory and conclusive essays to his publication *SuperDutch*, Bart Lootsma[2] links the emergence of a new architecture in the 1990s, and the role of a generation of then untested, but successful practices, to the concept of a second modernity. He suggests that the directions of the work of some of these practices – MVRDV, NL architects, One Architecture and (as odd ones out) Crimson – could be taken as appropriate, even inevitable responses to a new phase that European societies had entered. The architectural and political developments occurring since 2000 (the year of the publication of *SuperDutch*) have not proved Lootsma wrong. Modernisation – whether in a second modernity or not – definitely affects Dutch architects. The way, however, in which it has done so, makes a re-investigation of the hypothetic link between architecture and the second modernity unavoidable.

Lootsma wrote when the admiration for Dutch architecture was an almost worldwide phenomenon. The new residential neighbourhoods in the former Docklands of Amsterdam, the building for the broadcaster VPRO in Hilversum or OMA's university building in Utrecht received – and still receive – busloads of architectural tourists from Japan, Brazil, North America, Iceland. The visitors come to see some quality of freshness and pragmatism, a kind of optimism that architects in other parts of Europe had lost in the long years of the fierce critical debate on modern architecture. In Holland, it seemed, architectural experiments were possible which could not even be thought up elsewhere, let alone realised.

The German public's reaction to the Dutch pavilion at the 2001 world expo in Hanover was one of undisguised admiration, even envy. The bold statement, although really no more than a one-liner, was the main attraction for the general public throughout the whole duration of the fair. The acclaim for the Dutch pavilion was not an isolated phenomenon but extended to the nation's wider architectural production. Neither was it exclusively reserved to architecture.

1
It was these politicians and civil servants with a comparable background acting behind the scenes who established an institutional and political framework for the architectural practice of the 1990s. This support, among other things, laid down in the first government white paper *Ruimte voor architectuur* (Space for Architecture), was instrumental for the readiness of local politicians to take risks in employing, for instance, largely unknown young practitioners. See T. Idsinga, 'Tien jaar architectuurbeleid – de grote projecten', *Architectuur Lokaal*, April 2002, no. 35, pp. 4-7.

2
See B. Lootsma, *SuperDutch. New Architecture in the Netherlands*, London 2000.

This architecture was seen to embody a much wider and much admired capacity of contemporary Dutch society in the 1990s to organise its transformation into a post-industrial society by consensus and without dismantling the social network of the post-war welfare state. Until the murders on Pim Fortuyn and Theo van Gogh radically destroyed this carefully constructed image, Holland seemed to offer its less fortunate continental neighbour, struggling with old industries and labour legislation, and the consequences of German re-unification, a model for the caring modernisation they needed to realise for themselves. The 'Polder Model' as the successful modernisation of the welfare state into a shopping mall of opportunities.[3]

3
This is how Mathijs Bouw and J Meuwissen characterise the 1980s re-working of the Dutch welfare state in their brilliant article 'Disneyland with Euthanasia – The Vicissitudes of the New Welfare State', in: Crimson (with M. Speaks and G. Hadders), *Mart Stam's Trousers – Stories behind the Scenes of Dutch Moral Modernism*, Rotterdam 1999, p. 261.

First Modernity?

The Polder Model is no longer with us. The violence characterising the cultural and political debates occupying Dutch public opinion at the beginning of the twenty-first century suggests that under the surface of the optimistic getting-on-with-things in the last decade of the twentieth century there was an undercurrent of repressed unease with the speed of change. The criticisms launched against a cultural 'elite' – which are also extended to the representatives of architectural establishments – depart from the assumption that a long-neglected and wide-spread dissatisfaction with the multicultural, secular, modernist and progressive drift of this elite has suddenly become visible. Is it that large numbers of Dutch citizens have suddenly realised that their society has undergone a significant modernisation without the struggles that invariably go together with the changes? Why is it that this seems to have come as a surprise? Why are there no forces that could have mobilised a debate about the direction of the social and economic dynamics that have affected everyday life over the last two decades?

The answer, however sketchy, to these questions lies in the peculiar nature of social and cultural modernisation in Holland in the twentieth century and the role of modern art and architecture. The particularly developed capacity to provide compelling images of modernity that characterised both the pre-Second World War 'heroic period' to which Dutch architects (and artists) provided footage beyond proportion, and the image-making of the globalising welfare-goes-liberal society is essentially programmatic and projective, rather than reflexive. In both these periods there is an inherent discrepancy between the modern world that is pictured, especially by architecture, and the rather more traditional realities of Dutch society. This reveals itself in a limited range of artistic responses which becomes visible only when and where the golden age of artistic innovation is over. But the limitations of the agenda of the early modern avant-garde may also explain some of the imbalances of *SuperDutch* modernism.

From its beginnings in the various avant-garde circles in Utrecht, Rotterdam and elsewhere, the modern Dutch architecture of the early twentieth century was invested with an ambition to bring about 'the modern age' and it did so by engaging in often surprisingly esoteric philosophies and theologies. The creation of the Schröder House illustrates this tension between the 'idealistic' nature of early modern architecture and its setting in a small-town social context against which the building can only be seen as a private and very limited revolt. Behind the exceptionally prominent role of Dutch architects in classical modern architecture, and behind the forcefulness with which modern architecture entered the scene immediately after the Second World War, lies another reality – one in which varying coalitions of religious political groupings dominated both public and private life in the country.

These coalitions' success in preserving the norms and values of close-knit communities in the face of continuing economic and technological development was in itself an obstacle to the cultural levelling that characterises industrial society. Instead of developing into a secularised, civil society, from the 1880s the Netherlands had undergone a civilised form of religious tribalisation and mutual exclusion that effectively postponed the development of an everyday modernity until the 1960s. It was the very absence of the model of the classic nineteenth-century metropolis and of the modernity it exacted that prompted an explicit search for architectural forms that articulated the modern rather than being an outcome of it.[4]

As a frame of reference for architecture, the experience of the anonymous, rootless metropolitan masses that loom so large in the literary work of Charles Baudelaire or Alfred Döblin, or the blasé attitude of inhabitants of the modern metropolis that Georg Simmel identified as a reaction to living cheek by jowl, and the translation of this experience into an aesthetic of the *Großstadt*, is limited in the Netherlands. There are hardly any Dutch examples of the *Großstadtroman*, the genre of literature where the experience of alienation and anonymity of the metropolis is most tangible.[5] Likewise there is not really a Dutch equivalent of the artistic responses to the increase in scale and capitalist sophistication to be found in Erich Mendelssohn's department stores or Mies van der Rohe's urban proposals. Instead, the projects of the Dutch avant-garde for workers villages and industrialists' villas subscribed to the dominating anti-metropolitanism which affected the socialist movement no less than the 'anti-revolutionary' Calvinist organisations. The white houses and terraces provided an architectural style for the adherents of the secular liberal and, only to some extent, the socialist subcultures.

Holland's powerful artistic reaction against the whole of established tradition before, during and immediately after the First World War has to be viewed in this context. European visitors expressed their amazement at the force with which the experiment in the visual arts and architecture expressed itself in the Netherlands after the war. The work of Rietveld, Mondrian and Van Doesburg not only presented itself as radically new, but to the outsider it also appeared to emerge literally 'out of the blue'. In Mondrian's case the blue could even be taken as a literal point of reference, representing the painter's strong interest in Madame Blavatsky's concept of the world. So considered, Rietveld's Schröder House is not the result of a struggle with modernity, but an expression of yearning. The building is a statement that communicates the desire to participate in the experience of freedom and openness which the architect and his client shared against the background of a deeply conservative provincial culture.[6] Rem Koolhaas famously referred to the Rietveld House as the most sublimated version of a gypsy caravan full of good intentions, but as Christopher Woodward has observed, it is also the result of rather petty bourgeois obsessions with control and the image of openness rather than its reality.[7]

Second Modernity!

Set against the cultural history in the last century, 1990s Dutch architecture (or, more precisely, that section of it which received the most international attention) is not so much a reassessment of the exemplary heritage of modern architecture of the inter-war avant-garde. Rather it is a response to the dynamics of social and economic modernisation that ended eighty years of cultural apartheid and isolationism. The transition of the Netherlands from a conformist, conservative nation of groups locked into their respective subcultures to an open secular society occurred with a vehemence that was without parallel

4
For the crucial period of 1800 to 1850, Rob van Engelsdorp Gastelaars even speaks of *de*-urbanisation and blames the lack of a dominant big city capable of spawning a metropolitan culture on the relatively late industrialisation that facilitated decentralised development in small and medium-sized towns. R. van Engelsdorp Gastelaars, 'Verstedelijking van Nederland tussen 1800 en 1940', in: E. Taverne and I. Visser (eds.), *Stedebouw: de geschiedenis van de stad in the Nederlanden van 1500 tot heden*, Nijmegen 1993, pp. 174-179. From the 1880s Holland went its own type of 'Sonderweg'. Reacting against a liberal elite, new formations of Calvinists and Catholics fought the metropolis as the origin of sinful modernity.

5
G. Simmel, 'The Metropolis and Mental Life', in: R. Sennett, *Classic Essays on the Culture of the Cities*, New Jersey 1968. Ed Taverne and Cor Wagenaar state that, in comparison with French and German examples, the *Großstadt* plays a negligible role in Dutch literature. 'De stad in de Nederlandstalige literatuur 1500-1950', in: E. Taverne/I. Visser op. cit. (note 4), pp. 335-340.

6
See the account of the working partnership between Truus Schröder and Rietveld for the house in Utrecht. A. Friedman, *Women and the Making of the Modern House*, New York 1990, pp. 65-89.

7
Statement by Rem Koolhaas, in: B. Leupen, W. Deen, C. Grafe (eds.), *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?*, Rotterdam 1990, p. 14.

or precedent in Western Europe. The exodus from the safe haven of religious or ideological communities was, as James C. Kennedy argues, also responsible for the commonplace contempt for anything that reeked of tradition or, more generally, history.[8] Holland, one of Europe's oldest nation states, deliberately turned itself into a society without a past. And in the process the Dutch – or at least the majority of them – surrendered a sense of cultural resistance, which had previously characterised everyday life. Against this background the explicit rejection of architectural tradition – any tradition – in the architecture of the 1990s appears as a delayed, but inevitable, consequence of the sudden, self-imposed modernisation which had gripped all sectors of Dutch society.[9] The generation born in the mid 1960s would have been raised with the strict instruction never to look back. In addition, in the absence of the model of nineteenth-century urbanity (with its freedom, its squalor, its shocking inequalities), architectural responses to the intensified urbanisation of the country in this period was inevitably different than the reaction in other European countries. The architecture that emerged out of these circumstances shared with the first wave of Dutch 'modernism' a supply of powerful images of a new phase of modernisation; the pictorial reference to modernisation was turned into an element of style applied within a persistently modern architectural vocabulary. Projects like the Dutch pavilion at Hanover, the Rotterdam Schouwburgplein or the headquarters for VPRO appeared as emblematic representations in which the NEW is eagerly anticipated and provided with a popular or accessible image. Unlike the early twentieth-century avant-garde, the new Dutch architecture now eagerly embraced references to urban conditions of tremendous complexity and difference. The explicit metropolitanism and the architectural pictorialisation of internationalism, finding its visual material in the urban conditions of Kowloon, Singapore or Tokyo, appeared in Holland as a strong statement of dissent towards a planning tradition that had sought to control and disperse urban development. The origin of the interest in the dynamics of the capitalist metropolis of the late twentieth century must be identified in the work of OMA and Rem Koolhaas. The force, however, with which these images became absorbed into an architectural language and applied in building projects where the conditions they evoked were notably absent, suggests that this architecture was successfully responding to an emerging concept of modernisation in which Holland could play the role of laboratory or 'gidsland'. The first stirrings of the 'new' Dutch architecture, in any case, coincide with expansionist moves of Dutch financial and commercial corporations in European and global markets. The image of the metropolis and the explicitly internationalist frame of reference of Dutch architecture in the late twentieth century seemed to both reflect and anticipate an economic and cultural ambition of self-modernisation. In that sense, this architecture was not so much questioning the dominating concept of Holland and its role in the wider world in the 1990s as actively affirming it.

Two events mark a fundamental shift in the self-image of the Netherlands and architects' response to it. The first of these was the symposium 'Hoe modern is de Nederlandse architectuur?' (How modern is Dutch architecture?) held in 1989, the second the exhibition of the work of six Dutch architects at the Venice biennale of 1991 presented under the title: 'Modernism without Dogma'. Whereas Koolhaas's initiative was critical in intention, the Venice biennale presentation was essentially defensive in its nature: it endeavoured to show the capacity of Dutch architects to reinvent and transform the language of modern architecture at the end of the twentieth century. What became most apparent, however, was the ease with which the architects borrowed eclectically from established modern repertoires. As Lootsma and others

8
J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw – Nederland in de jaren zestig*, Amsterdam/Meppel 1995, p. 216.

9
In his contribution to the symposium 'Hoe modern is de Nederlandse architectuur?', Ed Taverne makes the point that Dutch architects had lost a sense of continuity and history earlier, in the late 1950s, when architects associated with the magazine *Forum* terminated earlier attempts by modern architects such as Oud and Van den Broek at regrounding modern architecture in a serious study of the history of the discipline. E. Taverne, 'Towards an open aesthetic – Ambities in de Nederlandse architectuur 1948-1959', in: Leupen et al., op. cit. (note 7), p. 23.

have pointed out, the reference to the modern heritage had become the Dutch version of international postmodern architecture.

Koolhaas, by contrast, had tried to discuss and question the adherence to this modern tradition as such. The effect this would have on the work of his office became clear in the same year when he presented a number of projects for very large-scale buildings in Karlsruhe, Paris-Jussieu and Lille. These projects could no longer be interpreted as reinterpretations of classical modern architecture. Instead they addressed processes of economic and political concentration and offered fundamentally new spatial concepts. The impact of the work of the Office of this Metropolitan Architecture in providing the framework for a large part of the generation of architects who subsequently started to make a mark individually after 1990 cannot be overestimated. The question is, however, if their work in its realised form still carried the marks of the critical statement on the economic and cultural processes in the contemporary European landscape or if, instead, it quickly became merely a readily available visual language.

These issues are tangible in the building for the VPRO in Hilversum. Two of its designers had trained with OMA and had been around when the Jussieu project was designed. The concept of a landscape on undulating floors is clearly indebted to the body of ideas, if not the specific designs, produced in the pressure cooker of the Rotterdam office of OMA. In its realised form, however, it lost most of the disturbing or sinister aspects. Instead, it seemed to use these ideas and at the same time make them immensely palatable for a wider audience by suggesting a level of informality which the OMA schemes never quite achieved, but which derives from Herman Hertzberger's Centraal Beheer Office building (1967-1972).

The VPRO building is not a diluted version of the concepts provided by OMA; instead these ideas form the pretext for something essentially different, and perhaps more Dutch. The building celebrates an open-minded type of collaborative practice that the architects themselves advocated in their own work. MVRDV offered the image of a modern working organisation providing space for individual self-expression and informality: the office is disguised as a cheerful campsite. Its transparency clearly went down well with the critical public, whereas the users of the buildings took issue with this reading of their workplace and found it rather more repressive. Here is another example of the tension between an image of openness and informality and the reality of day-to-day control, which also characterised the Rietveld Schröder House, and is an unacknowledged continuity in modern Dutch architecture. The VPRO building was successful as the perfect and recognisable visualisation of flexibility, informality and anti-hierarchy, all of them among the core values of the consensus of the 1990s, and as such it also illustrated the limitations of an architectural approach that seeks to represent these qualities in a literal way. Repressing the representation of the highly invisible forms of mechanisms of power, which characterise a modern media organisation, reflected the tacit assumption that the reformed arrangement of the liberalised welfare state could be organised without conflicts of interest. And, lacking a conviction as to how to make a judgement about these realities, the forced informality remained an ambiguous gesture.

As the flaws of the idea of self-regulating liberal society have become visible, and find their expression in electoral and publicised statements of resentment and discontent, ironic ambiguity will no longer wash. After a long period of artistic experimentation in which architecture presented images of a future modern world to a society resistant to modernisation, this future has become an everyday Dutch reality. Except that this reality turns out not to be quite as

bright as envisaged. The external threats to civil society – and in Holland, more importantly, the internal ones – cannot be fought with architectural means. The abstention of architects from a public debate on the juridical, economic and spatial organisation of society was an understandable reaction after the bitter conflicts between defenders of a modern tradition paralysed by its moralising tendencies and an academic New Left that left both fractions disillusioned, cynical and terminally exhausted. 1990s SuperDutch architecture emerged blissfully unrestricted from the ideological battlefield of the previous decade. Now this architecture needs to develop a critical apparatus to show that its tenet – that an open urban society based on equality and the acceptance of difference is possible – is still a valuable objective with which architectural practice should engage. This requires precision and seriousness, and it would help if the significant moments in the trajectory of Dutch architecture's involvement in the realisation of the open, socially levelled society that is now under threat could be recovered, not as repository of images and tropes, but as existing material for critical assessment.[10] An exemplar might be the way in which the typological and spatial forms developed in the 1970s are now being taken up and extended. In some of the projects of the last decade a serious and very committed interest in these specifically Dutch architectural traditions of the twentieth century is tangible, despite the cheerful gesturing. This reference to the breach of tradition has itself become tradition now and introduces a sense of the convoluted relationships over time between architecture and society. The nostalgia for the architecture of a period that wished to eradicate the past may show that awareness of historic allegiances does not impede the invention of new architectural concepts, but that it can ground the experiment in past and present experiences, in unexpected ways.

10
The reference to a 1970s approach to architecture as a generator of open working conditions is rather obvious when looking at the VPRO building and has been recognised by Crimson in *Mart Stam's Trousers* (op. cit.) where images of the MVRDV project are reproduced side by side with those of Herman Hertzberger's Centraal Beheer (Apeldoorn, 1967-1972). A critical discussion of this genealogy and its social implications, however, has not yet taken place.