

De kroon op het werk

Het Museum aan de Stroom (MAS) op het Eilandje in Antwerpen markeert een cruciale periode in het oeuvre van Neutelings Riedijk Architecten (NRA). De architectuurwedstrijd werd in 1999 gewonnen met een ontwerp dat is gebaseerd op principes, die het bureau in de jaren negentig in talrijke projecten heeft uitgetest. Nu, tien jaar later, wordt het gebouw afgewerkt. Het kan haast worden gelezen als een compendium van NRA's intussen steeds explicieter geformuleerde architectuurwetenschap.

In 1996 publiceerde Willem Jan Neutelings het essay 'Over de luiheid', dat vijf manieren beschreef om met behulp van deze 'hoofdzonde' gebouwen te maken.[1] In 2004 verscheen *Aan het werk*, een oeuvre-overzicht dat is opgevat als een architectuurtraktaat in de oorspronkelijke betekenis van het woord: het legt uit aan de hand van welke handelingen en principes NRA gebouwen ontwerpt.[2] Het letterlijk klassieke model voor dit soort handboek is *De architectura libri decem* van Vitruvius (ca. 20 v. Chr.), dat architectuur definieert als de correcte toepassing van proportie, ordes en typologieën. De verschuiving tussen de titels 'Luiheid' en *Aan het werk*, van passiviteit naar onverholen dadendrang, wijst niet op een omkering in het gedachtegoed van NRA, maar op een radicalisering. Met het concept luiheid schaarde Neutelings zich ogenschijnlijk nog achter de gedachte dat een slimme verschuiving van de aandacht een opdracht onverwacht tot haar ware essentie kan herleiden, ook al gaat dat ten koste van het ontwerpen in de klassieke betekenis van het woord. 'Over de luiheid' bewijst op die manier lippendienst aan de strategie die Rem Koolhaas en het OMA met verve hebben toegepast, bijvoorbeeld in het project voor de Wereldtentoonstelling in Parijs (1983), waaraan Neutelings zelf nog heeft meegewerkt. Een strategie, die vervolgens bijna reflexmatig werd verkondigd in het Nederlandse architectuurdiscours van de jaren negentig.

In zijn tekst poneerde Neutelings de paradox dat luiheid alleen dankzij immense inspanningen kan worden aangewend. Hoewel architecten zich soms moeten onttrekken aan het verlangen van opdrachtgevers naar een nieuw gebouw, benadrukte hij vooral het belang van context, architectuurgeschiedenis en helder gedefinieerde ontwerpprincipes bij de uitvoering van een opdracht. Ook daarmee beantwoordde Neutelings een uitdaging die Koolhaas heeft geformuleerd, in *Delirious New York* en een aantal teksten in *S,M,L,XL*, namelijk de fundamentele en onomkeerbare erosie van de relatie tussen architectuurontwerp en de culturele of maatschappelijke betekenis van gebouwen. In een analyse die raakpunten vertoont met Reyner Banham's opvatting over de verhouding tussen architectuur en technologie en Manfredo Tafuri's geschiedschrijving van de historische avant-gardes, stelt Koolhaas dat architectuur nooit volledig modern is geweest, omdat ze wanhopig is blijven vasthouden aan het verlangen om uitdrukking te geven aan een leven en een maatschappij die haar langs alle kanten voorbij ijlen. Dat is geen reden om nooit meer gebouwen te maken, integendeel: de architectuur heeft immense delen van de moderniteit nog niet geëxploreerd. Deze exploratie vereist echter een goede inschatting van wat het architectuurontwerp binnen de huidige condities vermag. Evenmin als Koolhaas, ziet Neutelings er heil in om de vorm artificieel te overinvesteren met betekenis, zoals de deconstructie heeft gedaan, of haar maatschappelijke of functionele processen te doen imiteren.

[1] Willem Jan Neutelings, 'Over de luiheid, recyclage, sculpturale wiskunde en vernuftigheid', in: Bernard Colenbrander (red.), *Mutaties [Fascinaties, nr. 4]* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 1997), 12-23. Ook gepubliceerd in *El Croquis*, nr. 94 (1999), 6-11.

[2] Neutelings Riedijk Architecten, *Aan het werk* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2004) / Neutelings Riedijk Architects, *At Work* (Rotterdam: 010 Publishers, 2005).

The Crowning Glory

The Museum aan de Stroom (museum by the river, or MAS), located on the Eilandje in Antwerp, marks a crucial period in the oeuvre of Neutelings Riedijk Architects (NRA). In 1999, the architecture competition was won with a design based on principles that the firm had put to the test in countless projects in the 1990s. Now, ten years later, the building is reaching completion. It can be read almost as a compendium of NRA's more and more explicitly formulated architecture practice.

In 1996 Willem Jan Neutelings published 'On Laziness', an essay that described five ways to make buildings with the help of this 'cardinal sin'.^[1] In 2004 *At Work* was published, a summary of the firm's oeuvre that is viewed as an architecture treatise in the original sense of the word: it explains the methods and principles that NRA uses to design buildings.^[2] The literary classic model of this type of manual is *De architectura libri decem* by Vitruvius (ca. 20 BC), which defines architecture as the correct application of proportion, orders and typologies. The shift between the titles 'On Laziness' and *At Work*, from passivity to undisguised dynamism, refers not to a reversal in NRA's body of ideas, but to a radicalisation. Ostensibly, with the concept of laziness, Neutelings was still espousing the idea that a clever transfer of attention can unexpectedly reduce a project to its true essence, even at the expense of designing, in the classic sense of the word. Seen as such, 'laziness' pays lip service to a strategy that Rem Koolhaas and OMA have used with verve – in, for instance, the 1983 plan for a world exhibition in Paris, in which Neutelings was also involved – and that was put forward, almost spontaneously, in the Dutch architecture debate of the 1990s.

In the same text, however, Neutelings emphatically postulated the paradox that it takes a great deal of effort to reach a state of laziness. Although at times architects have to withdraw from a client's desire for a new building, he stressed above all the importance of context, architecture history and clearly defined design principles in realising a project. Here, too, Neutelings responded to a challenge that Koolhaas formulated in *Delirious New York* and in a number of texts in *S,M,L,XL*, namely the fundamental and irreversible erosion of the relationship between architectural design and the cultural or social significance of buildings. In an analysis that reveals similarities to Rayner Banham's view of the relationship between architecture and technology and Manfredo Tafuri's historiography of avant-gardes from the past, Koolhaas argues that architecture has never been completely modern, because it has clung desperately to the desire to lend expression to life and to a society that hurries past it on all sides. This is no reason to cease making buildings for ever; on the contrary, there are vast areas of modernity that architecture has not yet explored. Nonetheless, this exploration demands a good evaluation of what architectural design is capable of under current conditions. Like Koolhaas, Neutelings sees no point in artificially overinvesting form with meaning, as deconstruction has done, or in imitating the social or functional processes of form.

Unlike Koolhaas, however, in 'On Laziness' Neutelings advances specific design principles. These should enable the architect to successfully navigate the precarious connec-

[1] Willem Jan Neutelings, 'Over de luiheid, recyclage, sculpturale wiskunde en vernuftigheid', in: Bernard Colenbrander (ed.), *Mutaties [Fascinaties]*, no. 4] (Rotterdam: NAI Publishers, 1997), 12–23. Published in English as 'On

Laziness, recycling, sculptural mathematics and ingenuity', *El Croquis*, no. 94 (1999), 6–11.
[2] Neutelings Riedijk Architects, *At Work* (Rotterdam: 010 Publishers, 2005).

In tegenstelling tot Koolhaas echter, poneert Neutelings in 'Over de luiheid' precieze ontwerpprincipes. Die moeten de architect in staat stellen om de preciaire connectie van gebouwen tot hun maatschappelijke context succesvol te navigeren, door een architectuur te genereren die van betekenis is voor gebruikers én beschouwers. Dezelfde ambitie is expliciet in *Aan het werk*, op een manier die in zekere mate verwant is aan het Vitruvianse classicisme. Dit classicisme berust op de premisse dat gebouwen die volgens de regels van de kunst zijn ontworpen, meteen ook maatschappelijk en cultureel relevant zijn. Dat wordt uitgelegd en gelegitimeerd door een mythologie die aan architectuur en maatschappij een gemeenschappelijke oorsprong en bestemming toekent. Deze mythologie, de hoeksteen van het klassieke architectuurtraktaat, heeft het New Classicism van de gebroeders Krier c.s. zich opnieuw toegeëigend. NRA handhaaft weliswaar de bovenbouw van dit type architectuurtheorie (het systeem van ontwerpprincipes), echter zonder zich vast te klampen aan de onderbouw (de mythologie van de oorsprong of een teleologische geschiedschrijving), die classicistische ontwerpssystemen objectiviteit en universele geldigheid moet verschaffen.

Dat betekent meteen dat, hoewel de ontwerptheorie van *Aan het werk* in principe aan iedereen ter beschikking staat, er geen dwingende redenen worden aangedragen om op dezelfde manier als NRA te ontwerpen. De principes van *Aan het werk* dragen de signatuur van hun auteurs; juist daarom definiëren ze de gemeenschappelijke stijl van een specifiek oeuvre, en kunnen ze niet zomaar door iedereen worden toegepast. De maatschappelijke en culturele relevantie van ontwerpen volgens de principes uit *Aan het werk* is dan ook niet a priori gegeven. Ze ontstaat in een delicaat proces van afwegingen en onderhandelingen tussen de ontwerper en zijn maatschappelijke context. Michiel Riedijk heeft in zijn rede bij de aanvaarding van het hoogleraarschap in Architectonisch Ontwerpen aan de TU Delft betoogd dat de bemiddeling tussen maatschappij, architecturale compositie en materialisatie plaatsvindt in de tekening.[3] De tekening is tevens het medium waar één van de drie polen wordt ontwikkeld, de compositie. Dit suggereert dat de architecturale vorm – die Riedijk beschouwt als een problematiek met een geheel eigen en autonoom werkingsveld – meewerkt in het vastleggen van het maatschappelijk standpunt van de ontwerper. In een passage die herinnert aan de eerste paragrafen van Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, neemt Riedijk inderdaad uitdrukkelijk afstand van 'architecten [die] hun ontwerpen en ontwerpintenties aan de hand van andere vakken, buiten de architectonische discipline, verklaren'. [4] In de tekening, 'onlosmakelijk verbonden met alle aspecten van de discipline', zegt architectuur waarvoor ze staat.

Door het ontwerpen met het tekenen en impliciet met het componeren te vereenzelvigen, maakt Riedijk duidelijk dat de gebouwen van NRA hun culturele en maatschappelijke betekenis via de vorm proberen te verwerven. Vorm moet zeker worden begrepen als verschijning of gedaante. Maar het is ook een organiserend principe dat de aandacht en de beslissingen van de ontwerper stuurt. De architecten beschouwen hun onuitgevoerde ontwerp voor het nieuwe hoofdkantoor van ABN AMRO in Amsterdam-Zuid (1992) in dat opzicht als paradigmatisch. Het programma vereiste verdiepingen van verschillende vloeroppervlaktes. Die werden gestapeld tot een toren met een grillig profiel. Door over die toren een balkvormige glazen stolp te zetten, bleef het profiel zichtbaar en ontstonden meteen ook holtes tussen de massa en de gevel die als extra semi-publieke ruimten en klimatologische buffer konden dienen. De techniek om het programma onder te brengen in een volume dat vervolgens vervormd kan worden tot een expressieve vorm, noemt NRA 'sculpturale wiskunde'. Veel verschillende ontwerpen benutten deze operatie, net als de autonome behandeling van de gevel als een behang, dat door zijn materialisering en decoratie de massa van het gebouw

[3] Michiel Riedijk, *De Tekening / The drawing* (Rotterdam, Uitgeverij 010, 2009).

[4] Ibid., 781

tion between buildings and their social contexts by creating architecture that holds meaning for users and observers. The same ambition is explicit in *At Work*, in a way that relates to a certain degree to Vitruvian classicism. This classicism is based on the premise that buildings designed according to the rules are socially and culturally relevant as a matter of course. This is explained and legitimised by means of a mythology that attributes a common origin and intention to architecture and society. This mythology, the cornerstone of the classic architecture treatise, has been reappropriated by the New Classicism of the brothers Krier and co. NRA maintains the superstructure of this type of architecture theory (the system of design principles) without clinging to the substructure (the mythology of the origin or a teleological historiography) that is meant to provide objectivity and universal legitimacy to these classicistic design systems.

This automatically means that, although the design theory in *At Work* is theoretically available to everyone, the book offers no compulsory reasons to design in the same way that NRA does. The principles in *At Work* bear the signature of their authors; this is precisely why they define the common style of a specific *oeuvre* and cannot be applied by everyone, at random. Thus the social and cultural relevance of designing according to the principles in *At Work* is not an a priori given. They emerge within a delicate process of consideration and negotiation between the designer and his social context. On receiving his professorship in architectural design at Delft University of Technology, Michiel Riedijk gave a speech in which he contended that mediation involving society, architectural composition and materialisation occurs in the drawing.[3] The drawing is also the medium in which one of the three poles, composition, develops. This suggests quite clearly that architectural form – which Riedijk sees as a problem with a completely innate and autonomous field of activity – contributes to the establishment of the designer's social standpoint. In a passage reminiscent of the first paragraphs of Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture*, Riedijk indeed disassociates himself from 'architects [who] explain their designs and design intentions with reference to other fields, outside the architectural discipline'.[4] In the drawing, 'inextricably tied to all aspects of the discipline', architecture says what it stands for.

By identifying designing with drawing and, implicitly, with composing, Riedijk makes clear that NRA's buildings attempt to achieve their cultural and social significance through form. Certainly form should be understood as appearance or shape. But it is also an organising principle that directs the designer's attention and decisions. In this respect, the architects see their unrealised design for the new headquarters of ABN-AMRO in Amsterdam-South (1992) as paradigmatic. The programme required storeys with different floor areas. These were stacked to create a tower with a fanciful profile. By placing a rectangular bell jar over the tower, they kept the profile visible while instantly creating pockets between the building and the glass shell that could serve as extra semi-public spaces and as a climatological buffer. NRA uses the term 'sculptural mathematics' to describe the technique employed to accommodate the programme within a volume that can then metamorphose into an expressive form. Many different designs make use of this operation, as well as of the autonomous treatment of the façade as wallpaper that, through its materialisation and decoration, relates the mass to its environment and, at the same time, produces extra space. These techniques, specifically named and explained in *At Work*, separate the design process – the composition – into individual steps with lucid laws and objectives. Contrary to classicism, this architecture does not strive for organic unity and total coherence among all parts. The amalgam of these operations produces an end result that represents programmatic requirements and social desires in a distinctive form,

[3] Michiel Riedijk, *De tekening / The Drawing* (Rotterdam, 010 Publishers, 2009).

[4] *Ibid.*, 39.

met zijn omgeving verbindt, en er tegelijk extra ruimte rond genereert. Deze technieken, uitdrukkelijk benoemd en uitgelegd in *Aan het werk*, splitsen het ontwerpproces – de compositie – op in aparte stappen met duidelijke wetten en doelstellingen. In tegenstelling tot het classicisme streeft deze architectuur niet naar een organische eenheid en volkomen samenhang tussen alle onderdelen. Het amalgaam van deze operaties genereert een eindresultaat dat programmatische vereisten en maatschappelijke verlangens representeert in een particuliere verschijning, zonder dat die verlangens onmiddellijk herkenbaar of afleesbaar zijn. Tegelijk zorgt de interne logica van elke techniek apart voor de begrijpelijkheid van het geheel.

Het eindresultaat van zo'n proces verwerft zijn draagvlak of maatschappelijke geldigheid echter niet zomaar. Om van betekenis te zijn, moet het zijn context aanknopingspunten bieden. Veel ontwerpen van NRA incorporeren beelden of tekens die het gebouw contextualiseren, zoals kolommen in de vorm van letters, gevels met lettertekens bedrukt of van kleurige beelden voorzien, en – voor het wedstrijdontwerp voor het Brugs concertgebouw (1998) en het MAS – symbolen die iets met de stad te maken hebben, kant in Brugge en handjes in Antwerpen. Deze ingrepen suggereren dat NRA bepaalde namen en symbolen nog steeds als minstens even resistent beschouwt als gebouwen. Dat symbolen als het Antwerps handje intussen toeristische clichés zijn geworden, is in deze optiek eerder winst dan probleem. Het is precies dankzij hun evidente begrijpelijkheid dat dergelijke figuren geschikt zijn voor architecturale operaties. De vergulde handjes markeren de gevel van het MAS met een ander ritme, een andere glans en textuur dan de rode gevelsteen. Iets vergelijkbaars is aan de hand met de medailles, waarmee binnenin de vloeren, muren en plafonds zijn beslagen. Voorzien van een door auteur Tom Lanoye gecomponeerd ronddeel dat een schematische voorstelling van een fort omkranst, bevatten ze soms sprinklers of verbergen ze stopcontacten. Decoratieve, technische en reglementaire logica's haken op elkaar in en brengen verschillende maatschappelijke verlangens zichtbaar met elkaar in verband. In die zin grijpen de medailles terug op een soort mythische conceptie van het ornament, waar schoonheid en betekenis voortkomen uit het oplossen van technische of constructieve problemen, echter zonder dat het ornament hier als de finale uitkomst en expressie van het ontwerpproces wordt beschouwd.

De iconische referenties die NRA voor het ornament gebruikt, verdwijnen op de schaal van het gebouw. Daar suggereert de torsie van het volume vaak een slome beweging en verschijnen soms haast zoömorfe vormen, zoals loerende koppen op forse nekken. Op het meest elementaire niveau getuigt deze aanpak van de overtuiging dat gebouwen bakens kunnen zijn in de stad – uitzonderingen dus – en dat ook voor aanzienlijke tijd zullen blijven. Een museum als het MAS kan zich nog steeds op dezelfde manier in de stad onderscheiden als de klokkentoren van de Carolus Borromeus of de spits van de kathedraal, net zoals het Brugs concertgebouw in dialoog moest gaan met drie historische torens.

En net als bij de min of meer recente historische voorbeelden, is het de architectuur die het baken maakt, niet het programma. Dit onderscheid is bijzonder pertinent in het geval van het MAS. Het gebouw is een toren die de bezoeker beklimt tot aan een terras dat een panoramisch zicht biedt op de stad en haar omstreken. In dit gebaar – het aanleggen van een promenade die op het Falconplein vertrekt en de bezoeker, of over het terras met het mozaïek van Luc Tuymans, of langs het lage bijgebouw, naar de achterzijde van het schiereilandje leidt, waar hij het gebouw vrij kan betreden – schuilt de werkelijke culturele betekenis van het MAS. Vanaf het begin van het ontwerpproces was het immers onduidelijk of het museale programma in staat zou zijn om die betekenis te produceren. De maatschappelijke legitimiteit van een museumprogramma berust in zijn omgang met de objecten en

without making such desires instantly recognisable or readable. At the same time, the internal logic of each technique gives rise to the comprehensibility of the whole.

The end result of such a process does not obtain its support or social legitimacy that easily, however. To be of significance, it must have something in common with its context. Many of NRA's designs incorporate images or symbols that contextualise the building, such as columns in the form of letters, façades printed with characters or marked with colourful images, and – in competition designs for the Bruges Concert Hall (1998) and the MAS – symbols that relate to the city: lace in Bruges and hands in Antwerp. These interventions suggest that NRA still considers certain names and symbols to be as resistant as buildings. From this point of view, it is more of an advantage than a problem that symbols like the Antwerp hand have evolved into touristic clichés. Their obvious recognisability is precisely what makes figures like these suitable for architectural projects. Gilded hands imbue the façade of the MAS with a different rhythm, a different lustre and texture than does the red stone cladding. Something comparable happens inside, where medals adorn floors, walls and ceilings. Displaying a verse by Tom Lanoye that encircles a schematic depiction of a fort, some contain sprinklers or conceal sockets. Decorative, technical and regulatory forms of logic mesh and visually interconnect various social aspirations. In this sense, the medals hark back to a kind of mythical conception of ornament, in which beauty and meaning emerge when technical or structural problems are solved – here, however, without regarding ornament as the final outcome and expression of the design process.

The iconic references that NRA uses as ornament vanish against the scale of the building. Here the torsion of the volume often suggests a lethargic movement, and rather zoomorphic forms, such as leering heads on burly necks, appear at times. At the most elementary level, this approach testifies to the conviction that buildings can be beacons in the city – and thus exceptions – and can remain so for a considerable amount of time. A museum like the MAS can still distinguish itself in the city in the same way that the Carolus Borromeus bell tower does, or the cathedral spire, just as the Bruges Concert Hall is meant to dialogue with three historical towers.

And like the more or less recent historical examples, it is the architecture that makes the beacon, not the programme. This distinction is particularly pertinent in the case of the MAS. The building is a tower that the visitor climbs to reach a terrace offering a panoramic view of the city and its surroundings. Within this gesture – the creation of a promenade that departs from Falcon Square and leads the visitor across the plaza with the Tuymans mosaic or along the low annexe to the rear side of the peninsula, where she can freely enter the building – lies the true cultural significance of the building. After all, from the outset of the design process it was unclear whether the museum programme would be able to yield this significance. The social legitimacy of a museum programme lies in its intercourse with the objects and practices it houses, preserves and displays in one way or another. The MAS was to house not one collection but a collection of collections, composed, moreover, of objects of highly diverse artistic, historical, documentary or other value, each in turn with various past histories and multiple relationships with the concept 'Antwerp'. It is not at all exceptional that crucial aspects of a museum programme (or of a programme *tout court*) are undetermined at the beginning of a design process, but here the institutional preconditions *and* the nature of the objects have exacerbated the situation. In truth, it has prompted NRA to approach the MAS as a piece of infrastructure, a kind of new warehouse in the port, upon which the museum has to graft itself as a new and autonomous layer.

praktijken die het op de een of andere manier herbergt, bewaart en toont. Voor het MAS bestond niet één collectie, maar een collectie van collecties, bovendien samengesteld uit objecten van zeer diverse artistieke, historische, documentaire of andere waarde, op hun beurt elk met verschillende voorgeschiedenissen en meervoudige verhoudingen tot het concept 'Antwerpen'. Het is allerm minst uitzonderlijk dat cruciale aspecten van een museumprogramma (of van een programma *tout court*) nog onbepaald zijn bij aanvang van een ontwerpproces, maar in dit geval hebben de institutionele randvoorwaarden én de aard van de objecten deze omstandigheid geëxacerbeerd. Het heeft NRA er toe aangezet om het MAS werkelijk als een stuk infrastructuur op te vatten, een soort nieuw pakhuis in de haven, waar het museum zelf zich als een nieuwe en onafhankelijke laag op moet enten.

Daarom is het gebouw opgevat als een gestapelde enfilade van zalen, verbonden door een promenade van roltrappen. Die wordt van het buiten gescheiden door golvende platen van enkel glas en is niet geklimatiseerd. Ze dient zo als een warmte- of koudereservoir voor de klimaatregeling in de zalen, maar ook als een surplusruimte die een dialoog tussen omgeving en collectie activeert, mogelijk aangezwengeld door museale ingrepen. Momenteel zijn er uitstekend gekozen historische stadszichten aangebracht op de lichtmuren die de ingang van de zalen markeren, en wat NRA betreft kan de promenade grote objecten tentoonstellen die thuishoren in de stad, zoals auto's of machines. De zalen (samen met het restaurant en de feestzaal) zijn de enige echte publieke binnenruimten van het museum. Ze zijn volledig gesloten, als juwelendozen, schatkamers of tombes voor allerlei relictten, en communiceren met de buitenwereld via de vitrines in de snijwanden met de roltrappen en de lichtmuren. Binnen zijn ze opgevat als black boxes met optimale museale omstandigheden, theaterzalen in afwachting van een scenograaf.

De zalen worden betreden en verlaten via twee verschillende assen. De planvorm is een langgerekte U, die verder wordt geleed door de trekstangen van de verdiepingshoge spannten. De vloeren zijn van hout en hebben stevige plinten. De wanden zijn opgebouwd uit betonnen prefab elementen met een plankenpatroon dat de voegnaden tussen de groeven doet verdwijnen. Het beton is beslagen met een motief van verkoperde ringen, waarin bouten en moeren passen om installaties, wanden en bekledingen op vast te maken. Het plan, de vormgeving en de afwerking genereren zo ruimten met een duidelijk karakter die echter los staan van de getoonde kunst en geen expressieve ambities hebben, niet ongelijk aan museumzalen uit de negentiende eeuw. Daarmee neemt het MAS afstand van de hardnekkige gelijk-schakeling van flexibele invulbaarheid met een schijnbaar neutrale loft-esthetiek, op een manier die herinnert aan de sterk getypeerde theaterzalen in het STUC in Leuven (1998–2002). Deze ambitie strekt zich uit over het hele gebouw: de uitwerking van de vorm krijgt overal even veel aandacht, van de tentoonstellingszalen tot en met de quarantainekamers voor kunstobjecten.

Het is in deze ontwerparbeid dat de culturele betekenis van het gebouw ontstaat. Het MAS, net als veel andere gebouwen van NRA, hanteert nauwelijks complexe architecturale motieven om présence of monumentaliteit tot stand te brengen. Zo wordt de verticale circulatie, een cruciaal element van het gebouw, zakelijk afgehandeld met roltrappen en een centrale lift, op de korte trap tussen de hal en de eerste zaal na. NRA gelooft dat architectuur en vormgeving belangrijke ervaringen en legitieme ideeën genereren, maar niet door het verbijzonderen van ruimten of het uittippen van details. Daarmee distantiëren de architecten zich steeds uitdrukkelijker van het neo-modernistisch minimalisme dat een deel van de Belgische architectuur kenmerkt, wat Willem-Jan Neutelings in 2006 polemisch heeft verwoord in zijn pleidooi voor het Maximalisme.[5] (*Vervolg op p. 109*)

[5] Willem Jan Neutelings, 'Maximalisme. Het einde van minimalisme en de goede smaak', A+, nr. 204 (2007), 82–91. Deze tekst is de ver-

korte versie van de voordracht ter gelegenheid van de *Leerstoel Charles Vermeersch*, Universiteit Gent, 9 oktober 2006.

The building is conceived, therefore, as a stacked enfilade of galleries interconnected by a promenade of escalators. This is separated from the outside by undulating single-glazed panels and is not climate controlled. As such, it functions as a heating or cooling installation for climate control within the galleries, as well as a surplus space that activates a dialogue between the collection and its surroundings, possibly boosted by museum-related interventions. Currently, extremely well-chosen historical cityscapes appear on illuminated walls marking gallery entrances, and NRA can picture the promenade displaying large objects of the type found in the city, such as cars or machines. The galleries (together with the restaurant and event hall) are the museum's only genuinely public spaces. They are completely enclosed – like jewellery boxes, treasure chambers or tombs for all sorts of relics – and communicate with the outside world via display cases in the walls with the escalators and the illuminated walls. Inside, they are conceived as black boxes ideal for museum use: auditoriums awaiting a scenographer.

Two separate locks provide entrance into and exit from the galleries. The plan is an elongated U that is further articulated by the braces of the storey-high trusses. Floors are made of wood and have sturdy skirtings. Walls are composed of concrete prefab elements forming a pattern that hides the joints. The concrete features a motif of copper-plated rings with fittings for nuts and bolts for use in attaching installations, partitions and claddings. As a result, the plan, the design and the implementation create spaces with an explicit character that is unrelated, however, to the art on display and has no expressive ambitions, not unlike nineteenth-century museum interiors. Thus the MAS distances itself from the persistent, flexible, uniform filling of space with a seemingly neutral loft aesthetic, in a way that recalls the highly characteristic auditoriums of the STUC in Leuven (1998–2002). This ambition extends throughout the building: the development of form receives equal attention everywhere, from galleries to quarantine rooms for art objects.

The cultural significance of the building originates in this design process. The MAS, like many other NRA buildings, makes almost no use of complex architectural motives to generate presence or monumentality. Vertical circulation, for example, a crucial element of the building, is dealt with pragmatically with escalators and a central lift; the only exception is a short stairway between the hall and the first gallery. NRA believes that architecture and design produce important experiences and legitimate ideas, but not through the particularisation of spaces or the fine-tuning of details. With these ideas, the architects decidedly and increasingly distance themselves from the neo-modernist minimalism that characterises a portion of Belgian architecture, which Willem-Jan Neutelings expressed polemically in 2006 in his argument for maximalism.[5] The text questioned how a country with 'unusual interiors in butcheries and patisseries', the nation responsible for Expo 58, had become so sterile. In so doing, the text explicated sensibilities that Neutelings had first brought to attention in 1987, when Vlees & Beton published his dissertation, *De Ringcultuur*. [6] The study used brilliant cartoons to formulate models for the future development of the ring around Antwerp, regarded as *the* zone for a permanent rejuvenation of the city. What attracted many to this work, myself included, was its uncomplicated embrace of the undesirable context and flawed architecture that we found important, without saying so, if only because it occupies a large part of the country. Paul Vermeulen crowned Neutelings the Prince of Suburbia, and, thanks in part to *De Ringcultuur*, Belgium actually became a model country for a moment.

(Continued on p. 110)

[5] Willem Jan Neutelings, 'Maximalisme. Het einde van minimalisme en de goede smaak', A+, no. 204 (2007), 82–91.

[6] Willem Jan Neutelings, *De Ringcultuur* [Vlees & Beton, 10] (Mechelen: Vlees & Beton, 1988).

In de tekst vraagt hij zich af hoe een land van 'buitenissige interieurs van beenhouwerijen en patisserieën', dat bovendien Expo 58 heeft voortgebracht, in dergelijke sterilitéit is beland. Daarmee expliciteert de tekst gevoeligheden die Neutelings in 1987 voor het eerst onder de aandacht heeft gebracht, toen Vlees & Beton zijn afstudeerwerk *De Ringcultuur* publiceerde.[6] De studie formuleerde in briljante striptekeningen modellen voor de toekomstige ontwikkeling van de Ring rond Antwerpen, aangemerkt als de zone bij uitstek voor een permanente verjonging van de stad. Wat velen, inclusief mijzelf, in dit werk aantrok, was de complexloze omhelzing van de onwenselijke context en foute architectuur die we in stilte eigenlijk belangrijk vonden, al was het maar omdat ze een groot deel van het land beslaat. Paul Vermeulen kroonde Neutelings tot de Prins van Suburbia, en mede dankzij *De Ringcultuur* werd België zelfs even gidsland.

Doorheen *De Ringcultuur* schemeren de strategieën van omkering en ontwijking die Koolhaas en OMA hanteerden: de echte stad is niet langer het centrum maar de periferie, mensen wandelen niet maar rijden, en de echte uitdaging van deze tijd schuilt in het ontwikkelen van nieuwe stedenbouwkundige modellen, niet in het ontwerpen van gebouwen. Toch laat *De Ringcultuur* de oude stad eigenlijk met rust, ook al wordt ze gediskwalificeerd als een amusementspark voor toeristen en intellectuelen. En een terugblik op *De Ringcultuur*, na 20 jaar, onthult een werk dat in wezen een typologisch onderzoek is dat vijf typen ringgebouwen opleverde, publieke en semi-publieke gebouwen met iconische aspiraties en stedelijke functies. Het is precies dit onderzoek dat NRA verder heeft ontwikkeld, in de periferie maar ook in de historische stad, door zich steeds grondiger met de principes van de architectuur bezig te houden en elke zweem van luiheid te laten varen.

[6] Willem Jan Neutelings, *De Ringcultuur*
[*Vlees & Beton*, 10] (Mechelen: Vlees & Beton,
1988).

Filtering through *De Ringcultuur* are the strategies of reversal and avoidance used by Koolhaas and OMA: the real city is no longer the centre but the periphery, people don't walk but drive, and the real challenge of this era lies in the development of new urban-design models, not in the design of buildings. Nonetheless, apart from disqualifying it as an amusement park for tourists and intellectuals, *De Ringcultuur* basically leaves the old city alone. And a look back at *De Ringcultuur* 20 years on reveals a work that is, in essence, a typological study that yields five types of ring buildings, public and semi-public buildings with iconic aspirations and urban functions. It is precisely this line of research that Neutelings Riedijk Architects has continued to develop, on the periphery but also in the historical city, by becoming more and more involved in the principles of architecture and by abandoning every trace of laziness.

Translation: InOtherWords, Donna de Vries-Hermansader