

Een architectuur van de verstrooiing

Het is een gemeenplaats in de kritiek: op een bepaald moment moet architectuur terugtreden, onzichtbaar worden en zich helemaal ten dienste stellen van het dagelijks gebruik, als een pen die de geschreven taal op geen enkele manier nog in de weg staat. In zijn essay *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* heeft Walter Benjamin die problematiek beschreven vanuit het oogpunt van het grote publiek. Historisch gezien kan architectuur zeker een vanzelfsprekendheid bezitten, die haar helemaal, en in het oog van iedereen, doet verdwijnen. Als een gemeenschappelijke zaak doordringt ze alles en iedereen, en niemand twijfelt er daarom nog aan om het programma en het gebouw als hetzelfde te beschouwen. De architectuur is van oudsher 'het prototype van een kunstwerk waarvan de receptie in de verstrooiing en door het collectief plaatsvond'. [1] 'In de verstrooiing' – 'in der Zerstreung' staat er in het Duits – moet hier begrepen worden als het dagdagelijkse onbewustzijn, de vanzelfsprekendheid, de allergewoonste aanwezigheid, alsof men zó verstrooid is dat de architectuur niet eens wordt onderscheiden van de gebeurtenissen. En 'door het collectief' verwijst letterlijk naar de massa, maar niet noodzakelijk als massa, want ook het individu wordt verstrooid als hij het postkantoor bezoekt, met het verzenden van een brief in de weer is en het gebouw zelf niet eens opmerkt.

Het is belangrijk om te constateren dat Benjamin bewust de verleden tijd gebruikte en nuchtere bewoordingen hanteerde. De zaken staan er tegenwoordig op een ontluisterende manier wel anders voor. Als het gaat om de architectuur en de massa, dan treedt immers niet langer het rustig en ontspannen afdwalen van de geest op, maar het gespannen ondergaan van de verplichting tot ontspanning en vermaak. Wanneer er vandaag voor het grote publiek, in het openbare domein, in het centrum van een stad en voor de op volle toeren draaiende cultuurindustrie, een groot gebouw wordt neergezet, is verstrooiing dus eigenlijk nog steeds een raak woord.

Het Museum aan de Stroom (MAS) aan de Hanzestedeplaats in Antwerpen, ontworpen door Neutelings Riedijk Architecten (NRA), is zo'n gebouw. Mét Kurt Cobain van de rockgroep Nirvana zou de massa, die het interieur of de schaduw van het MAS betreedt, kunnen zeggen of schreeuwen: *here we are now, entertain us*. Als de beltoon van een gsm is dat het motto van 'de mensen' geworden. Een beltoon inderdaad, want voor het weerklinken ervan moet de oproep telkens weer uit de buitenwereld komen. De hedendaagse architectuur lijkt zo slechts een van de even talloze, als opdringerige bronnen van verstrooiing uit die buitenwereld. Heeft de vraag naar wat er te gebeuren staat in een dergelijk gebouw, in een dergelijke wereld, met dergelijke verlangens en onmiddellijke bevredigingen, dan nog enige zin? Is alles dan niet eender; is de ouderwetse, authentieke en saaie verstrooiing dan niet integraal vervangen door een commerciële, drukke en spectaculaire verdwazing? En wat dan nog?

Het antwoord kan alleen maar komen in de vorm van de architectuur. Het ontwerp van Neutelings Riedijk Architecten is volstrekt illusieloos over de opdracht die het gekregen heeft. Het gaat de strijd niet aan met de processen van *city marketing*, gentrificatie, massatoerisme, historische abstractie of museologisch opbod. Het maakt die onontkoombare situatie, waaraan het natuurlijk alles te danken heeft, alleen maar tot een zichtbare

[1] Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Amsterdam: Boom, 2008), 39; Walter Benjamin,

Gesammelte Schriften. Band I.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1991), 504

An Architecture of Distraction

It is a commonplace of criticism: at a certain moment architecture has to step back, become invisible and devote itself completely to the service of daily use, like a pen that no longer impedes written language in any way. In his essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', Walter Benjamin describes this issue from the perspective of the masses and of the general public. Historically considered, architecture can certainly possess an obviousness that makes it – in the eyes of everyone – disappear. As a common phenomenon, it permeates everything and everyone; hence no one fails to see the programme and the building as one and the same. From time immemorial, architecture 'has always represented the prototype of a work of art the reception of which is consummated by a collectivity in a state of distraction'. [1] 'In a state of distraction' or *in der Zerstreung* in German: here this should be understood as day-to-day obliviousness, naturalness, the essence of normality, as if people are so distracted that architecture is not even distinguished from daily events. And 'by a collectivity': the masses, literally, but not necessarily as the masses only, because the individual is also distracted when he goes to the post office and is interested only in posting a letter and does not even notice the building.

It is important to note that Benjamin deliberately uses the past tense and correctly employs sober wording. In real life, in the present, things are shockingly different. In the case of architecture and the masses, what emerges is no longer a mind that wanders in a calm and relaxed way but a tense experience fraught with the obligation to be entertained and have fun. So today, when a big building is erected for the general populace, in the public domain, in the centre of a city, and for the booming-as-never-before culture industry, 'distraction' remains a highly relevant word.

The Museum aan de Stroom (museum by the river, or MAS), designed by Neutelings Riedijk Architects and located on the Hanzestedeplaats in Antwerp, is such a building. Together with Kurt Cobain of the rock group Nirvana, the crowds who enter the interior or even the shadow of the MAS can say or shout: 'Here we are now, entertain us.' Like the ringtone of a mobile phone, this has become the catch phrase of 'the people'. A ringtone, indeed, because each and every time it resounds, the call has to come from the outside world. Seen as such, contemporary architecture appears to be only one of the both countless and intrusive sources of distraction from that outside world. Can there be any point at all, therefore, in wondering what is happening in such a building, in such a world, with such desires and such instant satisfaction? Is everything then not the same; is the old-fashioned, authentic and dull distraction then not integrally replaced by a commercial, boisterous and spectacular foolishness? And then what?

The answer can come only in the form of architecture. Neutelings Riedijk Architects' design is completely free of illusions in terms of the task it has been given. It does not enter into a fray with the processes of city marketing, gentrification, mass tourism, historical abstraction or museums outbidding one another. It simply makes this unavoidable situation – to which it owes everything, of course – into a visible reality. In the former harbour area, just beyond the network of streets known as 'de Leien', the building guides visitors with ease along the history of Antwerp. The collection of the MAS is a

[1] Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: Walter Benjamin, *Illuminations* (London: Pim-

lico, 1999), 232; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band I.2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1991 [1955]), 504.

realiteit. In het voormalige havengedeelte, net buiten de Leien, loodst het de bezoekers moeiteloos langs de geschiedenis van Antwerpen. De collectie van het MAS is een chaotisch amalgaam van overblijfselen: uit de koloniale tijd, uit het gouden tijdperk van de scheepvaart, uit perioden vol oude representaties van vanzelfsprekend, industrieel en historisch stedelijk leven. NRA heeft het parcours dat langs deze artefacten leidt, ontworpen als een orthogonale spiraal. Elk niveau bestaat uit een glazen tentoonstellingszaal, en draait 90 graden ten opzichte van het vorige. Roltrappen voeren de cultuurconsument in één richting naar boven, tot op het hoogste punt, waar zich een cafetaria, een conferentieruimte en een uitkijkplatform bevinden. De hele toren, 60 meter hoog, is zo één ononderbroken ruimte, die toch nooit als een geheel ervaren kan worden, maar enkel als een snoer waar de ene kraal na de andere aan vastgeregen wordt, onophoudelijk, tot aan de top. De ruimten in het gebouw die niet door de worm van de bezoekersstroom zijn weggevreten, worden bekleed met licht van teint verschillende, rode natuurstenen tegels. Op deze tegels worden duizenden gietijzeren handen geplaatst, die de gevel een schitterend en minutieus reliëf verlenen. Het is alsof de ene hand van de reus Antigoon die door Brabo werd afgehakt en weggeslingerd – een heroïsche daad waarvan het standbeeld op de Antwerpse Grote Markt nog getuigt – zich hier wonderbaarlijk vermenigvuldigt en inderdaad aan het collectief gaat behoren, alsof de geschiedenis niet langer een zaak is van reuzen en ridders, maar van dagjestoeristen die geamuseerd willen worden – verstrooid, maar dus ook: uit elkaar gestrooid en verspreid over de verdiepingen van één gebouw. Allemaal samen stemmen zij stilzwijgend, door middel van handoplegging, in met het project en het programma van het MAS. Wie dat wil kan zelfs eigenaar worden van zo'n handje. Er is geen moed, maar slechts geld voor nodig.

De illusieeloosheid van het ontwerp is zo, hoe paradoxaal of ironisch ook, tegelijkertijd bevestigend en vastberaden. U wilt geëntertaind worden door deze stad en door haar geschiedenis? Hier kan het ongeremd gebeuren, zonder handleiding, zonder boodschap, met aan de ene kant de overblijfselen van eeuwen menselijke en stedelijke activiteit, en met aan de andere kant die stad zelf, in al haar even problematische en werkelijke aanwezigheid. Op het einde van de roman *Le père Goriot* uit 1835 laat Balzac zijn hoofdpersonage vanaf een gelijkaardige hoogte als de top van het MAS, en na een gelijkaardige reis langs het menselijk gekrioel van heden en verleden, een blik werpen op Parijs. 'A nous deux maintenant!' zijn de beroemde laatste woorden van de jonge Rastignac, als hij beseft welke strijd geleverd moet worden, wil hij zich staande houden in een dergelijk moderne en metropolische context. Het ontwerp van NRA plaatst de bezoekers in dezelfde positie. Ze worden onderworpen aan de wetten van de cultuurindustrie en de hedendaagse stad. En als ze al niet bewust voor deze mechanismen en verleidingen hebben gekozen, worden ze er hier dan toch als in een strijdperk tegenover geplaatst en er radicaal mee geconfronteerd. De architectuur is niet meer het kunstwerk, waarvan de receptie in de verstrooiing en door het collectief plaatsvindt – de architectuur is slechts dan een 'kunstwerk', in de positieve betekenis van het woord, als ze het collectief tot individuen stukslaat en hen confronteert met hun verlangen naar verstrooiing en met het gemak waarmee de wereld aan dat verlangen tegemoet komt. Als er daarna toch nog verstrooiing optreedt, dan kan ze de architectuur niet meer verweten worden.

In een lezing op een van de laatste ANY-congressen rond de eeuwwisseling, heeft Fredric Jameson gesproken over de allegorische interpretatie van architectuur. En eigenlijk, door naar architectuur te kijken en zich de vraag te stellen wat er door die architectuur zal gebeuren, kan het gebouw inderdaad als een allegorie worden beschouwd. Het komt er dan echter niet op aan, het raadsel van de architectuur te ontsluiten, door de code te kraken en het probleem op te lossen. Zo moet ook het MAS niet gelezen worden als een

chaotic amalgam of remnants: from the colonial era, from the golden age of shipping, from periods filled with old representations of everyday, industrial and historical urban life. Neutelings Riedijk Architects has designed the route that moves past these artefacts as an orthogonal spiral. Each level consists of a glazed exhibition hall that is rotated 90 degrees with respect to the one below. Escalators carry consumers of culture in one direction, upwards, to the highest point, where a cafeteria, a conference room and a look-out platform are located. Thus the whole tower, 60 m high, is one uninterrupted space that can never be experienced as an entity, however, but only as a chain of beads that have been strung, one after another, right to the top. Those spaces which have not yet been eaten away by the worm of the flow of visitors are clad in natural-stone slabs in various shades of light red. On these slabs, thousands of cast-iron hands have been mounted, which lend the façade a dazzling and detailed relief. It is as if the hand of Antigone that was cut off by Brabo and tossed away – a heroic act to which a statue on Antwerp's main square still testifies – has been miraculously multiplied here and, indeed, scattered over every part of the collectivity; as if history is no longer a matter of giants and knights but of day-trippers who want to be amused – distracted but, at the same time fragmented and distributed across the levels of one building. All together, through the laying on of hands, they silently support the project and the programme of the MAS. It is even possible to become the owner of such a hand. No courage is required, only money.

And so the illusionless design is simultaneously affirmative, no matter how paradoxical or ironic this may seem. You want to be entertained by this city and by its history? It can happen here without restraint, without guidebooks, without a message, with the remnants of centuries of human and urban activity on one side and, on the other, the city itself, in all its equally problematic and physical presence. At the end of the 1835 novel *Le père Goriot*, Balzac has the main character cast his eyes on Paris from a similar height, after a similar journey along the swarm of humanity, present and past. '*A nous deux maintenant!*' are the famous last words of the young Rastignac, as he realises what a struggle will be unleashed if he is to hold his own in a modern and metropolitan context such as this. The design by Neutelings Riedijk Architects puts visitors in the same position. They are subjected to the laws of the culture industry and the contemporary city, and even if they have not deliberately opted for these mechanisms and temptations, they are placed opposite them here, as in an arena, in a radical confrontation. Architecture is no longer the 'work of art the reception of which is consummated by a collectivity' – architecture is only a 'work of art', in the positive sense of the word, if it breaks up the collectivity into individuals and confronts them with their desire for distraction and with the ease with which the world meets that desire. If distraction occurs nonetheless, then it is something for which architecture can no longer be blamed.

In a lecture at one of the last ANY conferences, around the turn of the century, Fredric Jameson talked about the allegorical interpretation of architecture. And, actually, to look at architecture and to pose the question of what will happen through this architecture is, indeed, to view the building as an allegory. This is not a matter of unveiling the mystery of architecture by cracking the code and solving the problem, however. The MAS should not be read as an allegory of something. A naive or, on the contrary, cynical view of this building could stamp it as an allegory of Antwerp, as if here real contact with the city and its past is offered to the residents of Antwerp. A more down-to-earth but far too critical review might say: it is an allegory of the culture industry, which it reinforces with sadistic pleasure. The MAS is simply an allegory of itself, though: like all 'real' architecture, it displays only its own impossible but inevitable fate and, in this way, brings to the fore a large and important aspect of life today. In an exemplary

allegorie van iets. Een naïeve of net cynische kijk op dit gebouw zou het kunnen bestempelen als een allegorie van Antwerpen, alsof hier echt contact met de stad en haar verleiden wordt aangeboden aan haar bewoners. Een meer nuchtere, maar al te kritische kijk, zou kunnen zeggen: het is een allegorie van de cultuurindustrie, die het met een sadistisch genoegen versterkt. Het MAS is echter alleen maar een allegorie van zichzelf: het toont zoals alle 'echte' architectuur alleen maar zijn eigen onmogelijke, maar onvermijdelijke lot, en stelt op die manier een groot en belangrijk aspect van het hedendaagse leven voor. Het verzamelt de elementen die de gebeurtenissen kunnen vormen op een voorbeeldige manier, en legt ze vervolgens, als een antidotum tegen de verstrooiing, hard maar rechtvaardig in de handen van de bezoeker. Samen met zichzelf trekt het uit de geschiedenis en de grond een verbeelding van de omstandigheden op, zonder die te ontkennen of te bestrijden. 'Perhaps', aldus Jameson, 'the utopian approach today is not the older modernist one of projecting a possible solution to an impossible contradiction, but rather one of reconstructing the problem and the contradiction itself in the first place.' [2]

[2] Fredric Jameson, 'From Metaphor to Allegory', in: Cynthia C. Davidson (red.), *Anything* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 2001), 36.

manner, it collects the elements that can form events and subsequently places them, as an antidote to distraction, firmly yet fairly in the hands of the visitor. Together with itself, it creates – from history and from the ground – a representation of circumstances, without denying or disputing them. ‘Perhaps,’ writes Jameson, ‘the utopian approach today is not the older modernist one of projecting a possible solution to an impossible contradiction, but rather one of reconstructing the problem and the contradiction itself in the first place.’[2]

Translation: InOtherWords, Donna de Vries-Hermansader