

Friedrich Achleitner suggested in retrospect that ‘the debate about the Haas–Haus in Vienna was not conducted seriously or thoroughly enough, though certain overtures were made’.²⁴ In 2012, it was placed, once again without public discussion, on the national registry of listed buildings, along with a number of other Hollein’s buildings. Despite a history full of controversy, today the Haas–Haus is part of almost every architectural guide for Vienna, cast as a pioneering landmark of architectural progress. For the vast majority of people, unaware of the history of the project and the surrounding urban fabric, the Haas–Haus is just another building. It simply seems to have been accepted, with a kind of indifference and without strong opinions.²⁵

The ‘collapse of Western civilisation’ some of the project’s opponents feared did not take place. In any case, nobody can say that the historical city centre of Vienna has been overwhelmed by modern architecture since 1990. Only a few projects have been realised, such as the Peek & Cloppenburg flagship store by David Chipperfield Architects, and K 47, an office and commercial building by Henke Schreieck Architekten. Hollein aficionados can suggest that the belated arrival of the twentieth century caused much ado about the Haas–Haus. Even though only the façade remains of the original project, it was worth it.

Much Ado about the Haas–Haus/ Veel gedoe over het Haas–Haus

104

herbestemmen als Weense vestiging van het Guggenheim–museum.²² Van 2001 tot 2002 werd het interieur verbouwd om te voldoen aan de eisen van slechts één huurder, terwijl het exterieur vrijwel onveranderd bleef. Tegenwoordig wordt het gebruikt als hotel en als modezaak. Te oordelen naar eerdere debatten zou men denken dat een dergelijke verandering tot verdere controversen had moeten leiden — hoewel Hollein zelf instemde met de verbouwing. Verrassend genoeg is er niets gebeurd. Het lijkt erop dat niemand er aandacht aan besteedde, of er pas achter kwam lang nadat de verbouwingen waren uitgevoerd.²³

Friedrich Achleitner suggereerde achteraf dat ‘het debat over het Haas–Haus in Wenen niet serieus of grondig genoeg werd gevoerd, hoewel er duidelijk bepaalde mogelijkheden daartoe waren gecreëerd’.²⁴ In 2012 werd het Haas–Haus, wederom zonder openbare discussie, op de nationale monumentenlijst geplaatst, samen met een reeks andere gebouwen van Hollein. Ondanks een geschiedenis vol controversen maakt het gebouw tegenwoordig deel uit van bijna elke architectuurgids voor Wenen, waar het als een baanbrekende mijlpaal van de architecturale vooruitgang wordt gepresenteerd, terwijl het voor de overgrote meerderheid van de mensen — die zich niet bewust zijn van de specifieke geschiedenis van het architectuurproject en het omringende stadsweefsel — gewoon een van de vele gebouwen is in het centrum van Wenen. Haas–Haus lijkt algemeen aanvaard te zijn, met een soort onverschilligheid en zonder sterke meningsverschillen.²⁵

24

Achleitner, *Wiener Architektur*, op. cit. (note 13), 147.

25

The article from 2018 suggests that nobody thinks of the Haas–Haus as misplaced. See: [oe1.orf.at/artikel/644854/Haas–Haus–Wien](http://oe1.orf.at/artikel/644854/Haas-Haus-Wien).

De ‘ineenstorting van de westerse beschaving’ die door sommige tegenstanders van het project gevreesd werd, heeft niet plaatsgevonden. In elk geval kan niemand zeggen dat de historische binnenstad van Wenen sinds 1990 is overweldigd door de komst van moderne architectuur. Er zijn slechts enkele projecten gerealiseerd, zoals een flagshipstore van Peek & Cloppenburg door David Chipperfield Architects en het K 47, een kantoor- en bedrijfsgebouw door Henke Schreieck Architekten. Aanhangers van Hollein kunnen beweren dat de late komst van de twintigste eeuw in Wenen al die ophef over het Haas–Haus heeft veroorzaakt. Ook al blijft alleen de gevel van het oorspronkelijke project overeind, toch was het de moeite waard.

Vertaling: David Peleman

22

‘Guggenheim ins Haas–Haus’, *Die Presse*, 31 augustus 1991.

23

De 16^e editie van een reisgids uit 2010 bood nog steeds een beschrijving van de exclusieve boetieks achter de gevel van het Haas–Haus, naast een foto van het originele atrium. Rainer Eisenschmid, *Wien mit großem Cityplan* (Ostfildern: Baedeker, 2010), 289.

24

Achleitner, *Wiener Architektur*, op. cit. (noot 13), 147.

25

Het artikel uit 2018 suggereert dat niemand denkt dat het Haas–Haus misplaatst is. Zie: [oe1.orf.at/artikel/644854/Haas–Haus–Wien](http://oe1.orf.at/artikel/644854/Haas-Haus-Wien).

Irénée Scalbert

In Praise of Neutelings Riedijk

oase 108

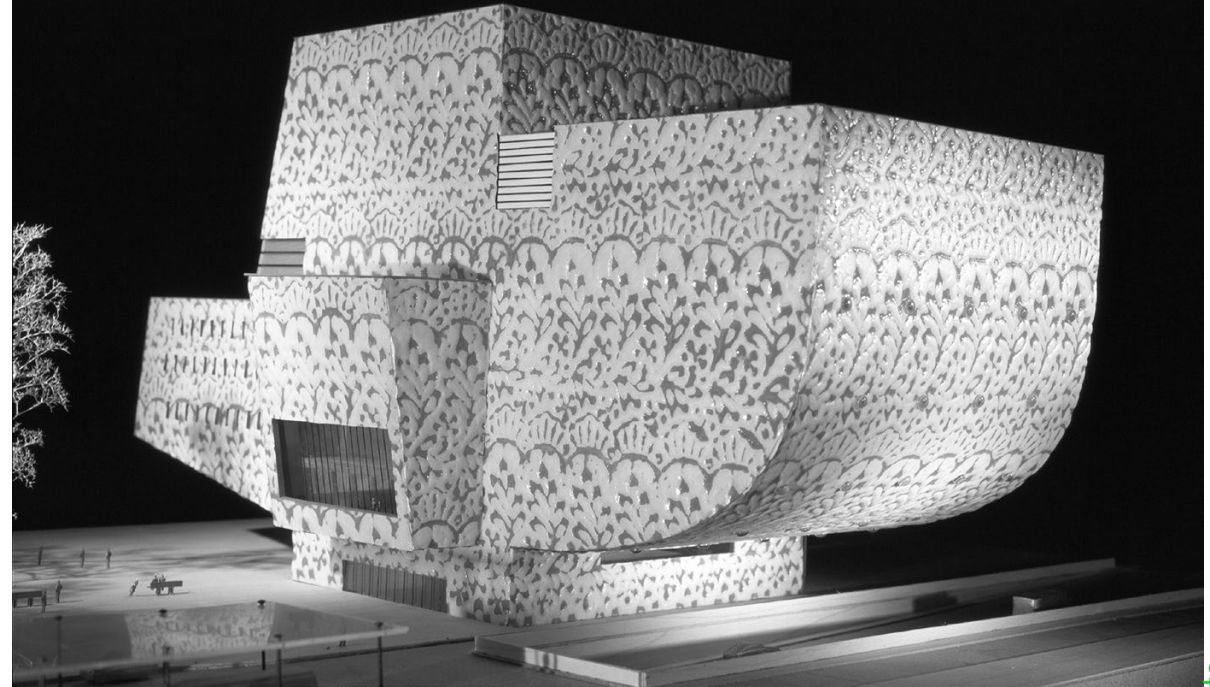
105

Ter ere van Neutelings Riedijk



Tlingit Totem Pole at Pioneer Square, Seattle, early twentieth century/
Tlingit totempaal op Pioneer Square, Seattle, begin twintigste eeuw.

Competition model of the Concertgebouw in Bruges, by/
door Neutelings Riedijk Architects/ Maquette van het prijsvraagontwerp
voor het concertgebouw in Brugge, 1999.



Irénée Scalbert

Photograph of the Cultural Center Eemhuis in Amersfoort by/
door Neutelings Riedijk Architects/ Foto van het Cultureel Centrum Eemhuis in
Amersfoort, 2014.



Neutelings Riedijk pull no punches. They describe their 1999 competition entry for the Concert Hall in Bruges as a 'sculpture in the city', but this hardly does justice to the bravado of the design. The sculpture that Le Corbusier offered to the city of Chandigarh was in the form of an open hand: the famous *main ouverte*. Their sculpture for Bruges is a *main gantée*, a hand gloved in lace to honour the city's lacemakers. Better still, it is a gloved fist, clenched in protest against the forces of conservatism.

Neutelings Riedijk intended their pugnacious design to do for Bruges what the Eiffel Tower did for Paris, Big Ben for London and the Guggenheim for Bilbao. But one critic writing in *De Standaard* took exception. He saw in their project a cynical marketing ploy, a gadget fit for the souvenir shop, a sign better suited for the entrance of a theme park than to an illustrious medieval town. In the same vein, another critic attacked their design for the Museum aan de Stroom (MAS) in Antwerp for its 'commercial, boisterous and spectacular foolishness'. For both critics, these projects participated in a new, generalised condition of architecture: iconic buildings destined to prosper in a global culture without faith. Imagination itself had become suspect.

The reviewer in *De Standaard* commented on the primitive aesthetics of the Bruges design, on its tattooing and its phallus (in the form of a cantilevered truck lift), suggesting a fertility god. Neutelings Riedijk themselves described the design as a 'totem sculpture', a comment

that demands to be taken seriously. Like the famous Tlingit totem pole that was stolen in 1899 from an Alaskan village and relocated to a central square in Seattle, its appeal and its power come from its form. Echoing *De Standaard's* concern ('what could this totem appeal to except to mass tourism?') images of the Seattle totem soon appeared in tourist brochures and small-scale reproductions were marketed in souvenir shops.

For Tlingit, the totem pole was a heraldic emblem, a crest advertising the wealth of his family. It illustrated legends as well as real experiences of ancestors and living persons. Its claws, wings and beaks, fins, tails and snouts designated specific powers, notably flight, hearing and understanding. Intriguingly, designs by Neutelings Riedijk also feature motifs that evoke animal forms including, in the architects' own descriptions, eyes, feelers, snouts, heads, shoulders and tails.

Appearing almost wilfully out of place, the Bruges design brings to mind Hieronymus Bosch's fantasies: fish that fly in the sky or are stranded on the land; fish that are draped like courtesans or armoured like knights; fish that float like boats; creatures that are in parts fish, bird, reptile and man. Neutelings Riedijk's concert hall design remains their strangest to date. Windows are rare and its form is almost completely hermetic, impregnable like the city gate that it professed to be. Its scale is paradoxical in the extreme. From afar it would have seemed cute, like a small

In Praise of Neutelings Riedijk/ Ter ere van Neutelings Riedijk

108

Neutelings Riedijk spreken recht voor de raap. Hun prijs-vraaginzending uit 1999 voor het Concertgebouw in Brugge omschrijven ze als een 'sculptuur in de stad', maar dit doet nauwelijks recht aan de bravoure van het ontwerp. De sculptuur die Le Corbusier aan de stad Chandigarh aanbood, had de vorm van een open hand: de beroemde *main ouverte*. Hun sculptuur voor Brugge is een *main gantée*, een in kant uitgevoerde handschoen om de kantwerksters van de stad te eren. Beter nog, het is een gehandschoende vuist, gebald uit protest tegen de krachten van het conservatisme.

Neutelings Riedijk wilden met hun strijdlustige ontwerp voor Brugge doen wat de Eiffeltoren deed voor Parijs, de Big Ben voor Londen en het Guggenheim voor Bilbao. Maar een criticus in *De Standaard* trok dat genereuze uitgangspunt in twijfel. Hij zag in hun project een cynische marketingstunt, een gadget voor de souvenirwinkel, een uithangbord dat beter geschikt is voor de ingang van een pretpark dan voor een illustere middeleeuwse stad. In dezelfde geest viel een andere criticus hun ontwerp voor het Museum aan de Stroom (MAS) in Antwerpen aan vanwege de 'commerciële, onstuimige en spectaculaire dwaasheid'. Voor beide critici namen deze projecten deel in een nieuwe, generieke conditie van de architectuur: iconische gebouwen die bestemd zijn om te floreren in een geglobaliseerde cultuur waar het vertrouwen zoek is. De verbeelding zelf werd verdacht.

De recensent in *De Standaard* becommentarieerde de primitieve esthetiek van het Brugse ontwerp, de tatoeëring en de

fallus-achtige vorm (een half opgehesen laadklep van een vrachtwagen) die een vruchtbaarheidsgod suggereerde. Neutelings Riedijk zelf beschreven het ontwerp als een 'totemsculptuur', een omschrijving die vraagt om serieus genomen te worden. Net als bij de beroemde Tlingit-totempaal die in 1899 uit een dorp in Alaska werd gestolen en naar een centraal plein in Seattle werd verplaatst, komt de aantrekkingskracht en de autoriteit ervan voort uit zijn vorm. In een eenzelfde geest zoals geschetst in *De Standaard* ('wat zou deze totem kunnen aanspreken behalve het massatoerisme?') verschenen destijds in Seattle al snel beelden van de totem in toeristenbrochures en werden kleinschalige reproducties aangeboden in souvenirwinkels.

Voor de Tlingits was de totempaal een heraldisch embleem, een soort wapenschild dat de status van een familie eerde en deze toonde aan de gemeenschap. Het evocerde zowel legenden als reële ervaringen van voorouders en nog in leven zijnde personen. Zijn klauwen, vleugels en snavels, vinnen, staarten en snuiten duiden specifieke krachten aan, met name het vliegen, horen en begrijpen. Het is intrigerend dat de ontwerpen van Neutelings Riedijk ook motieven bevatten die dierlijke vormen oproepen, waaronder (in de eigen beschrijvingen van de architecten) ogen, voelsprietten, snuiten, koppen, schouders en staarten.

Op schijnbaar moedwillig misplaatste wijze, doet het Brugse ontwerp denken aan de fantasieën van Jheronimus Bosch: vissen die door de lucht vliegen of gestrand zijn op het land; vissen die gedrapeerd zijn als courtesanes of gepantserd

object made big by accident. From up close the pattern of its cladding would have loomed large — considerably larger than the idea of lace would lead one to expect.

A totemic sculpture suggests a need for initiation. But this initiation does not require symbols, narratives or enigmas. Unlike postmodernist designs, Neutelings Riedijk's works do not tell stories or conceal esoteric meanings. They have more in common with primitive art and with the modern art that it inspired. In an essay of 1915, still among the most insightful on the subject, Carl Einstein argues that African art signifies nothing, symbolises nothing.¹ It is indifferent to the viewer. Being itself a god or hosting one, the work is self-contained.

Einstein calls it 'formal realism'. African art is compact, self-sufficient, appreciated purely in itself, without mediation. It entails no representation, no mimetism, no naturalism, no abstraction. For who would a god wish to imitate? To whose authority would a god submit? Frontality, silhouette and proportion, all of which presume movement on the part of the viewer, do not apply in African sculpture. Einstein refers instead to 'three-dimensional contemplation', to the contemplation of the object as a whole. Its form is 'total'.

Neutelings Riedijk's 'sculpture' for Bruges is of course not a religious work, but it shares some formal properties with those of African art, among them distance, autonomy and containment, compactness and mass. It

Irénée Scalbert

als ridders; vissen die drijven als boten; wezens die ten dele vissen, vogels, reptielen en mensen zijn. Het ontwerp voor de concertzaal van Neutelings Riedijk blijft hun meest bevreedende project tot op heden. Ramen zijn zeldzaam en het gebouw is quasi volledig hermetisch, oninneembaar zoals de stadspoort die het beweert te zijn. De schaal is in extreme zin paradoxaal. Van veraf zou het gebouw schattig geleken hebben, als een klein object dat per ongeluk groot is geworden. Van dichtbij zou het patroon van zijn bekleding groot opdoemen — aanzienlijk groter dan de referentie aan kantwerk doet vermoeden.

Een totemische sculptuur suggereert een behoefte aan initiatie of inwijding. Maar voor deze inwijding zijn geen symbolen, vertellingen of mysteries nodig. In tegenstelling tot postmoderne ontwerpen vertellen de werken van Neutelings Riedijk geen verhalen en verbergen ze geen esoterische betekenissen. Ze hebben meer gemeen met primitieve kunst en met de moderne kunst die erdoor geïnspireerd is. In een essay uit 1915, nog steeds een van de meest inzichtelijke over het onderwerp, schreef Carl Einstein dat Afrikaanse kunst geen 'betekenis' aanreikt en niets symboliseert.¹ Tegenover de beschouwer is deze kunst onverschillig. Omdat het werk zelf een god is, of een onderkomen biedt aan een god, staat het werk op zichzelf.

Einstein omschrijft dit als 'formeel realisme'. Afrikaanse kunst is compact, zelfvoorzienend, wordt puur op zichzelf gewaardeerd, zonder enige tussenkomst. Het brengt geen representatie, geen mimetisme, geen naturalisme, geen abstractie met zich mee. Want wie zou een god willen imiteren? Aan wiens gezag zou een

shows a spirited disregard for academic composition and it makes no attempt to ingratiate itself with the public (or with the competition jury).

Totemism is the religion not of this or that animal that the totem happens to describe. Rather, it is an impersonal force that is immanent in the world. The totem is merely the form through which the human imagination represents this force. Known to Melanesian tribes as *mana*, to the Iroquois as *orenda* and to the Sioux as *wakan*, this force is not a metaphor but something real, 'strictly comparable' to the physical forces studied in the natural sciences, according to Émile Durkheim.² Thus, when Willem Jan Neutelings writes in a fine article that gravity is a dull force and that buildings should therefore be lumpen, surly and sullen, it becomes easier to understand why the architects would call their works, or some of them, totems.³

The totem is the visible form of the god of the clan, the 'totemic principle'. It is the emblem of the group

¹ Carl Einstein, 'African Sculpture', in: Jack Flam and Miriam Deutsch (eds.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003), 83.

² Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (Newburyport, MA: Dover Publications, 2012), 200.

³ Willem Jan Neutelings, 'The Sex-Appeal of Gravity', *Archis* 11 (1999), 79.

109

god zich onderwerpen? Frontaliteit, silhouet en proportie, die allemaal beweging van de toeschouwer veronderstellen, gelden niet in de Afrikaanse beeldhouwkunst. Einstein verwijst in plaats daarvan naar 'driedimensionale contemplatie', naar de contemplatie van het object als geheel. De vorm ervan is 'totaal'.

De 'sculptuur' van Neutelings Riedijk voor Brugge is uiteraard geen religieus werk, maar het deelt wel enkele formele eigenschappen met de Afrikaanse kunst, waaronder afstand, autonomie en insluiting, compactheid en massa. Het getuigt van een geestdriftige minachting voor academische composities en de Brugse sculptuur doet geen poging om bij het publiek (of de prijsvraagjury) geliefd te worden.

Totemisme is niet de religie van een of ander dier, dat toevallig door de totem gerepresenteerd wordt. Totemisme is eerder een onpersoonlijke — of onbelichaamde — kracht die immanent aanwezig is in de wereld. De totem is slechts de vorm waarmee de menselijke verbeelding deze kracht aanwezig stelt. Bekend bij Melanesische stammen als *mana*, bij de Irokezen als *orenda* en bij de Sioux als *wakan*, is deze kracht geen metafoor maar iets reëls, 'strikt vergelijkbaar' met de fysische krachten die

¹ Carl Einstein, 'African Sculpture', in: Jack Flam en Miriam Deutsch (red.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003), 83.

seeking to possess and control this life force. In the totem, the god of the clan and the society are one. The idea at the core of Durkheim's work on totemism is that this religious force is nothing other than the collective consciousness of the society itself. This may seem wildly esoteric in a discussion on architecture. But totemism and its close relative, animism, suggest another way of explaining the power associated with the forms of certain buildings.

In awe of engineers, modern architects had wished to give their work a new lightness. Often they expressed the abstraction of the functional diagram by suppressing the physical presence of materials. Sometimes they sought to deny the actual weight of things by contriving deep cantilevers. The thrill here resided less in demonstrating what engineering made possible than in the seeming impossibility of the structural feat. Look, no hands! In terraces, stairs and at times entire building blocks, the cantilever became part of the stock-in-trade of architecture.

Neutelings Riedijk are no less fond of cantilevers, often suspending large chunks of building high above the ground. You find cantilevers in the Bruges Concert Hall, its hind part squatting over the highway. You find them in the spiralling stonework of the MAS, all visible volumes being cantilevered from a central core. You find them in the Cultural Centre in Amersfoort, where they advance like soldiers, neatly aligned, helmeted and studded. You find them again and most lyrically at the top of the Shipping

and Transport College in Rotterdam, where the mass of the main lecture hall turns westwards to face the entrance of the harbour.

Modernists loved the slenderness of the airplane wing but Neutelings Riedijk prefer the nonchalant swing of the elephant trunk. They prefer ease and idleness over hard, heroic work. 'There is nothing sexy about gravity. Gravity is a dull force always pointing straight down.' Thus gravity is best accommodated not by denying weight but by embracing it: a building 'should stand there, in all its ham-fisted glory, anchored to the earth, a mountain of heaped-up matter'.⁴ So a Neutelings Riedijk building is first imagined as a solid that lends itself to sculpting, modelling and carving. Their buildings have a punchy physicality. Their body against mine. They 'smell and whistle, bark and whisper, moan and crack'. So we return to the totem, to its zoomorphic parts and to its power.

Like most other Surrealists, Max Ernst read Freud's classic work, *Totem und Tabu*. Under its influence, he constituted for himself an entire bestiary including insects, fish and other animals, often reconfiguring the parts of different species together like Bosch had done before him. A creature that is of particular interest to us is his work *Der Elefant von Celebes* of 1921. Bought by the Tate Gallery from the Elephant Trust (!), the rotund form on the painting has bulk in excess and stands on a pair of massive truncated legs — a suitable illustration to Neutelings' text,

In Praise of Neutelings Riedijk/ Ter ere van Neutelings Riedijk

110

in de natuurwetenschappen worden bestudeerd, aldus Émile Durkheim.² Als Willem Jan Neutelings dus in een knap artikel schrijft dat de zwaartekracht een saaie kracht is en dat gebouwen daarom lomp, stuurs en nors moeten zijn, wordt het makkelijker te begrijpen waarom de architecten hun werken (of althans sommige werken) als totems zouden benoemen.³

De totem is de zichtbare vorm van de god van de clan, het 'totemische principe'. Het is het embleem van een groep die een bepaalde levenskracht wil bezitten en beheersen. In de totem zijn de god van de clan en de maatschappij één. Het idee dat aan de basis ligt van Durkheim's werk over het totemisme, is dat deze religieuze kracht niets anders is dan het collectieve bewustzijn van de samenleving zelf. Dit lijkt misschien wild esoterisch in een discussie over architectuur, maar het totemisme — en het daarmee nauw verwante animisme — suggereert een andere manier om de kracht te verklaren, die verbonden is met de vormen van bepaalde gebouwen.

Met veel ontzag voor ingenieurs hadden de moderne architecten hun werk een nieuwe lichtheid willen geven. Vaak brachten de architecten de abstractie van het functionele schema, dat aan de basis lag van een gebouw, tot uitdrukking door de fysieke aanwezigheid van materialen te onderdrukken. Daarbij beoogden ze soms het werkelijke gewicht van gebouwen en volumes te ontkennen door grote uitkragingen te concipiëren. De sensatie zat hem hier minder in het aantonen van wat de techniek mogelijk maakte dan in de schijnbare onmogelijkheid van het structurele hoogstandje. 'Kijk, zonder handen!' In terrassen, trappen en soms

zelfs hele bouwblokken werd de uitkraging een vast onderdeel uit het arsenaal aan architecturale interventies.

Neutelings Riedijk zijn niet minder dol op uitkragingen en laten vaak grote stukken gebouw hoog boven de grond hangen. In het Brugse Concertgebouw vind je de uitkragingen, waar het achterste gedeelte van het gebouw over de ringweg hurkt. Je vindt ze in de spiraalvormige stenen massa van het MAS, waarbij alle zichtbare volumes vanuit een centrale kern uitkragen. Je vindt ze in het Cultureel Centrum in Amersfoort, waar de uitkragingen als soldaten opgesteld staan, netjes uitgelijnd, gehelmd en met ronde knoppen beslagen. Je treft de uitkraging in de meest lyrische vorm op de bovenste verdieping van het Scheepvaart en Transport College in Rotterdam, waar de massa van de grote collegezaal naar het westen draait met uitzicht op de ingang van de haven.

Modernisten hielden van de rankheid van de vliegtuigvleugel, maar Neutelings Riedijk geven de voorkeur aan de nonchalante zwaai van de olifantenslurf. Ze verkiezen gemak en luiheid boven hard, heldhaftig werk. 'Er is niets sexy aan de zwaartekracht. De zwaartekracht is een saaie kracht die altijd recht naar beneden wijst.' De zwaartekracht kan dus het beste worden opgevangen, niet door het gewicht te ontkennen, maar door de zwaartekracht te omarmen: een gebouw 'moet daar staan, in al zijn stuntelige glorie, verankerd aan de aarde, als een berg opgehoopte materie'.⁴ Een gebouw van Neutelings Riedijk wordt dus in eerste instantie voorgesteld als een solide vorm die zich leent tot beeldhouwen, modelleren, hakken en kerven. Hun gebouwen hebben een

'The Sex–Appeal of Gravity'. The source was a wonderful Sudanese corn bin seen by Ernst in an anthropological journal. All trousers with no head, caked with mud all over, bigger than a man but smaller than a house, the Ubuesque form (alluding to Alfred Jarry's 1896 surrealist play *Ubu Roi*) of the modest building appears all the more impressive for suggesting that it might be about to stump away on its two legs.

Another elephant comes to mind. On the vacant site left by the demolition of the old prison of the Bastille, Napoleon wished to erect a monument celebrating both the Revolution and the campaign in Egypt. Ugly in the eyes of the bourgeois, the elephant was for Victor Hugo a symbol of popular strength and he made it the home of Gavroche in *Les Misérables*. Gavroche, the street urchin, the elephant, the people: all contribute to one ideal, to one aesthetic founded on uselessness. It is the aesthetic of slang, of a language that is ugly and uneasy, crafty and equivocal — one that is arguably shared by the design of the Bruges Concert Hall and other projects by Neutelings Riedijk. Slang is a language of combat. Its words are misshapen, 'stamped with an indescribable and fantastical bestiality' (Hugo). It clothes itself in word-masks like Neutelings Riedijk cover their buildings with cladding-masks, imbuing them with emotions and with life.

Neutelings Riedijk have referred to the medieval belfries of Flanders, the bells of which marked the time

Irénée Scalbert

uitgesproken lichamelijke. Hun lichaam tegen het mijne. Ze 'ruiken en fluiten, blaffen en fluisteren, kreunen en knarsen', aldus Neutelings. We keren dus terug naar de totem, zijn zoömorfe delen en zijn kracht.

Net als de meeste andere surrealisten las Max Ernst het klassieke werk van Freud, *Totem und Tabu*. Onder invloed ervan stelde Ernst voor zichzelf een heel bestiarium samen met insecten, vissen en andere dieren, waarbij hij vaak de delen van verschillende soorten herconfigureerde in een nieuwe soort, zoals Bosch dat voor hem had gedaan. Een wezen dat ons hierbij bijzonder interesseert, is zijn werk *Der Elefant von Celebes* uit 1921, door de Tate Gallery aangekocht van de *Elephant Trust* (!). De kogelronde vorm op het schilderij is van een overdadige stevigheid en staat op een paar massieve afgeknotte poten — een passende illustratie bij Neutelings' tekst, 'Het sex–appeal van de zwaartekracht'. De oorsprong van het doek was een prachtige Soedanese maiscontainer die Ernst in een antropologisch tijdschrift had gezien. Een te grote broek aangetrokken, overal aangekoekt met modder, groter dan een mens maar kleiner dan een huis, het bescheiden gebouw met zijn absurd groteske vorm (*Ubuesque* in het Engels, verwijzend naar het surrealistische toneelstuk *Ubu Roi* van Alfred Jarry uit 1896) lijkt des te impressionanter, omdat het de indruk wekt aanstonds op zijn twee benen te zullen weg strompelen.

Een andere olifant duikt op. Op het lege terrein dat achtergelaten werd door de sloop van de oude gevangenis van de Bastille, wilde Napoléon een monument oprichten ter ere van zowel de

and sounded the alarm in case of fire. Many years ago, I climbed to the top of Bruges's belfry where I found, to my stupefaction, a man in a grey coat was winding up every 15 minutes the clock mechanism by hand with a large crank. Whereas the belfry in Bruges was built to be seen and heard from the city below, the MAS in Antwerp was erected to see the city from above. Officially a city museum, it works best as a belvedere with a stairway that is, unlike that of a belfry, spacious and mechanised. It may not have bells or a clock but its architecture means 'to defeat our fears and regain our pride'.⁵ The fear in this instance is not that of fire but of losing identity in the face of globalisation.

To this day, Neutelings Riedijk's works are perceived by their peers as commercial icons, as outré objects designed to catch the eye of the press and épater *le bourgeois*. The Bruges design is indeed shocking. Its form is raffish, even gross with its massive appendage suspended over the highway. Its ornament is without grace, the very opposite of the lace it purports to imitate. It seems care-less, perhaps even gleeful about the hostility it was bound

4
Ibid.

5
Willem Jan Neutelings, 'Architecture and Local Identity', Lecture For Conference Benelux Architecture, Antwerp, 3 December 2010.

revolutie als de veldtocht in Egypte. Terwijl de olifant als lelijk ervaren werd in de ogen van de bourgeoisie, was het voor Victor Hugo een symbool van de kracht van het volk en hij maakte de olifant tot het huis van Gavroche in *Les Misérables*. Gavroche, het straatkind; de olifant, het volk: allemaal dragen ze bij aan één ideaal, aan één esthetiek die gebaseerd is op nutteloosheid. Het is de esthetiek van de straattaal of *slang*, van een taal die lelijk en ongemakkelijk is, listig en dubbelzinnig. Een taal die wellicht wordt gedeeld door het ontwerp voor het Brugse Concertgebouw en andere projecten van Neutelings Riedijk. *Slang* is een taal van de strijd. De woorden zijn misvormd, gemerkt met een onbeschrijflijke en fantastische bestialiteit' (Hugo). Een straattaal verhult zich in woordmaskers zoals Neutelings Riedijk hun gebouwen bekleden met lagen maskers, doordrenkt met emoties en het leven.

Neutelings Riedijk hebben verwezen naar de middeleeuwse belforten van Vlaanderen, waarvan de klokken de tijd aangaven en waar bij brand de noodklok geluid werd. Vele jaren geleden klom ik naar de top van het Brugse belfort waar ik, tot mijn stomme verbazing, een man in een grijze mantel aantrof die om het kwartier het klokmechanisme met de hand opwond met een grote zwengel. Terwijl het belfort in Brugge gebouwd

2
Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (Newburyport, MA: Dover Publications, 2012), 200.

3
Willem Jan Neutelings, 'Het sex–appeal van de zwaartekracht', *Archis* 11 (1999), 79.
4
Ibid.

to inspire among members of the jury. But Neutelings Riedijk's architecture is genuinely popular. Being the result of an unconstrained imagination, it stimulates in turn the imagination of others. With its clear lines, with the bold aplomb of its masses, with its dramatic interiors, it transports people to fantastical places, 'to Tibet, the Wild West or Atlantis'.⁶

While in the bus to the Cultural Centre in Amersfoort, I asked the driver, a young woman wearing a hijab, for directions. She told me where to get off and added firmly: 'It's a great building.' Though I have asked directions to many buildings over the years, I had never heard such a spontaneous endorsement of architecture by a layperson. The man in the grey coat at the top of the belfry in Bruges may still be winding its clock, as if locked in a time of endless repetition. But the bus driver in Amersfoort was, so I felt, looking ahead to a time of boundless possibilities. She was right: the Cultural Centre is a great building. So are many other works in the oeuvre of Neutelings Riedijk. Together these monumental sanctuaries (the expression is Michiel Riedijk's) are powerful reminders of the role of the architectural imagination in the construction of community.

This article is an extract from an essay to be published by Park Books in 2021.

In Praise of Neutelings Riedijk/ Ter ere van Neutelings Riedijk

112

was om gezien en gehoord te worden vanuit de benedenstad, werd het MAS in Antwerpen opgericht om de stad van bovenaf te kunnen zien. Officieel is het een stadsmuseum, maar het werkt het best als een belvédère met een trap die, in tegenstelling tot die van een belfort, ruim en gemechaniseerd is. Het MAS heeft misschien geen klokken of een horloge, maar zijn architectuur is bedoeld om 'onze angsten te verslaan en onze trots te herwinnen'.⁵ De angst is in dit geval niet die van het vuur, maar die van het verlies van identiteit in het licht van de globalisering.

Tot op de dag van vandaag worden de werken van Neutelings Riedijk door hun vakgenoten gezien als commerciële iconen; als uitzinnige, niet van humor gespeende objecten die bedoeld zijn om de aandacht te trekken van de pers en de gegoede middenklasse te imponeren, zo niet te verbijsteren — *épater le bourgeois*. Het Brugse ontwerp is inderdaad schokkend. Zijn vorm is schertsend, zelfs grof, met zijn massief en volumineus aanhangsel dat boven de ringweg zweeft. De ornamentiek van het gebouw is genadeloos, het tegenovergestelde van het kant dat het beweert na te bootsen. Het lijkt zorgeloos, zich misschien zelfs vrolijk te maken over de vijandschap die het moest opwekken onder de leden van de jury. Maar de architectuur van Neutelings Riedijk is oprecht populair. Als resultaat van een ongedwongen verbeeldingskracht stimuleert deze architectuur op haar beurt de verbeelding van anderen. Met haar heldere lijnen, het gewaagde aplomb van haar massa, haar dramatische interieurs, vervoert ze mensen naar fantastische plekken, 'naar Tibet, het Wilde Westen of Atlantis'.⁶

6
Willem Jan Neutelings, 'The Strip Drawing', Introductory text for an edition on comic drawings and architecture, November 1996.

In de bus naar het Cultureel Centrum in Amersfoort vroeg ik de chauffeur, een jonge vrouw met een hidjab om, om me de weg te wijzen. Ze vertelde me waar ik moest uitstappen en voegde er met klem aan toe: 'Het is een geweldig gebouw.' Hoewel ik in de loop der jaren de weg heb gevraagd naar veel gebouwen, had ik nog nooit zo'n spontane goedkeuring van de architectuur gehoord door een leek. De man in de grijze mantel bovenin het belfort in Brugge mag dan nog steeds de klok opwinden, alsof hij opgesloten zit in een tijd van eindeloze herhaling, maar de buschauffeur in Amersfoort keek vooruit, zo had ik het gevoel, naar een tijd van grenzeloze mogelijkheden. Ze had gelijk: het Cultureel Centrum is een geweldig gebouw. Dat geldt ook voor veel andere werken in het oeuvre van Neutelings Riedijk. Samen vormen deze monumentale toevluchtsoorden (zoals Michiel Riedijk ze omschreef) een krachtige herinnering aan de rol die de architecturale verbeelding kan spelen in de opbouw van een gemeenschap.

Deze tekst is een fragment uit een essay dat in 2021 bij Park Books zal worden gepubliceerd.

Vertaling: David Peleman

5
Willem Jan Neutelings, 'Architecture and Local Identity', lezing voor een congres over architectuur in de Benelux, Antwerpen, 3 december 2010.

6
Willem Jan Neutelings, 'De strip-tekening', inleidende tekst voor een publicatie over striptekeningen en architectuur, november 1996.

Marrije Vanden Eynde

OMA's House of Danish Architecture

oase 108

113

OMA's huis van de Deense Architectuur