

DE PUBLIEKE MAATSTAF

ontheiliging

In religieuze culturen staat het heilige voor dat wat voor normale stervelingen vanouds niet is te bevatten en angst inboezemt, maar het leven beheerst. Rond geboorte en dood, natuurgeweld en de strijd om te overleven heeft altijd een sfeer van heiligheid gehangen. Het heilige symboliseert dat waaraan men niet tornt. Zo symboliseren totems de onaantastbare verwantschapsstructuren, terwijl in taboes de grenzen van de omgangsvormen met het heilige waren vastgelegd. Maar het heilige was ook altijd gewijd aan het deugdzame.

In een radiolezing uit het begin van de vijftiger jaren stelt Bataille vast dat zijn publiek alleen nog maar een vaag soort herinnering van het heilige heeft. Men koestert het heilige in een machteloze nostalgie. Maar het is gestorven aan een te hoge verheffing van de geest, die Bataille paart aan een onbedwingbare angst voor wat fascinerend en gewelddadig is. God en de duivel zijn in een hoek gedrukt door een mateloze ontwikkeling van de wetenschap en de techniek. Bataille constateert een verschraling doordat de wereld te zuiver, te weinig schrikwekkend is geworden. Uit vrees wordt er niet langer gezocht naar geestdrift of de roes. We zouden willen leven alsof de dood niet meer bestaat en de wereld is beperkt tot nuttige arbeid en gemak. We zouden de voorkeur geven aan ongestoorde rust, aan een verzekerd en kalm bestaan. We hebben onze angsten in ons lichaam weggestopt, waar ze heimelijk gisten als bij een ongeneeslijke buikpijn. Wetenschap en techniek 'profaniseren' de wereld in Bataille's ogen. Ze stellen de zekerheden vast, en maken die hanteerbaar. Voor Bataille is het profane ook het vervangen van de rituelen rond geboorte en dood, door geboden die met geweld het besef van de levensmysterieën verdringen. Bataille is op zich niet gekant tegen de voortschrijdende profanisering. De maatschappij zou niet zonder kunnen. Maar de enige absolute zekerheid, die van de sterfelijkheid, is niet zeker te stellen, en alleen te ervaren in een extase. Het denken zal er altijd naar streven naast de kennis ook die ervaring tot uitdrukking te brengen. Hij beschouwt Kunst en Erotiek, als een overschrijding van de profanisering om toch het heftige in de wereld tot uitdrukking te brengen. Hij voert de poëzie op als verwoording voor een idee van de aard van de dood- of randervaringen. Al in de achttiende eeuw zette Burke dat af tegen de naar eeuwigheid strevende schoonheid. Over het schone valt rustig te contempleren. Maar het sublieme of verhevene is een passie voor angst en gevaar of uitzinnigheid die gepaard gaat met pijnlijke gevoelens als de gevaren reëel zijn, en verrukking als er alleen sprake is van een sensatie van het buitensporige.

Bataille leek te bedoelen dat de moderniteit de indruk wil wekken dat de ongemakken van het leven zijn bezworen. Hij doelde met name op de zakelijke scheppingen van de moderne architecten. De architectuur heeft een gemeenschapssfeer geschapen waarin de heilige plekken zijn weggedrukt door banken, warenhuizen, opslagplaatsen en woonblokken. Voor sacrale bidplaatsen en kerkhoven is geen of misschien nog slechts een nietszeggende plaats. Het zijn attracties geworden die niet meer met de vereiste

geestesgesteldheid worden bezocht. De wereld is onttoverd. Het voortwoekerende besef van het rondwaren van de dood liet bij hem een gelaten verlegenheid achter.

Een paar jaar later borduurt Roland Barthes verder op Bataille's ongenoegen. In een essay over het verschijnsel van 'de nieuwe Citroen', de DS uit '57, bespeurt Barthes het voortbestaan van het sacrale van de gotische kathedralen in de moderne auto. De moderne auto is een perfecte creatie, met passie ontworpen door anonieme artiesten, en door het publiek geconsumeerd als een magisch object. Het opgevoerde prestatievermogen van de auto behoort tot het domein van een alchemie van de snelheid en dierlijke kracht. Dat was het terrein van de waaghals, van de futuristen, die in een roes wensten rond te dolen om de angst voor het moderne onder de knie te krijgen.

Met de introductie van de DS is de mythologie van de auto een andere richting in geslagen. Het rijapparaat dat vroeger op een ongebreidelde motoraandrijving werd ontworpen is omgevormd tot een bewegend organisme. De wagen heeft een objectachtig karakter gekregen. Op de autoshow's mag ze amechtig betast worden. Zo vormt het publiek het idee er zich geriefelijk in thuis te kunnen voelen en smakelijk van het rijden te kunnen genieten. De onstuimigheid van de wagen is op een comfortabele manier onder controle gebracht. Barthes spreekt van een geprostitueerd en toegeëigend object, dat uit de hemel van Metropolis is gevallen. De aaibaarheidsfactor van de wagen zorgt ervoor dat de magie van het afstandelijke ding oplost in een liefdevolle omarming. Vervolgens wordt de wagen via de commercie razendsnel in omloop gebracht, als summum van vooruitgang.

In de commercie worden alledaagse producten aanprezen, door er een nieuw soort totems van te maken. Niet meer als geheiligde dingen of afbeeldingen waarin men uitdrukt waarmee men verwant is. Maar als symbolen van bezit en het verwant zijn aan een bepaalde leefstijl waarin men met anderen gemeen is of zich tegen anderen afzet. Het product verleent een bepaalde status. Op deze manier legt de moderne kunst via de omweg van het industriële design een band met het publiek. Door de referentie aan een leefstijl ontstaat ook de Popart, een kunstvorm die zich door het enthousiasme van het publiek laat inspireren.

Als subject aangesproken, beantwoordt het publiek aan een hang naar identiteit, zekerheid en comfort.

Het publiek wordt aangesproken op belangen en verlangens, die haar worden toegedicht in de voorspiegeling dat de wereld naar de wens van het publiek wordt ingericht. Het publiek wordt altijd gepaaid op wat goed is voor eenieder. Het wordt nooit direct uitgedaagd of schrik aangejaagd. Er bestaat een angst om het in het harnas van een afwerende of agressieve houding te jagen. Maar dit is dubbelzinnig. Er wordt gesuggereerd dat er vanuit het publiek gedacht wordt, door van het publiek afstand te nemen. Het publiek mag er naar kijken, er aan komen, er aan ruiken, er bezit van nemen en er gebruik van maken, maar moet zich met de geheimen van de kennis van het vormgeven niet bemoeien. Aan het publiek wordt de mogelijkheid van een zaligmakende behoeftebevrediging en een harmonieus bestaan beloofd. Via show raakt het gefascineerd door wat er mogelijk is en via reclame wordt het de merktekens ingeprent van een leefstijl die met productnamen corresponderen. Via politieke platforms en populaire

wetenschap wordt het realisme bijgebracht, en utopieën verkocht. En via amusement wordt het vermaakt, in alle verschillen gelijkgestemd en in een sentimenteel enthousiasme opgezweept. En vervolgens wordt het gepeild op zijn verwachtingen en wordt het niveau gemeten waarin het aan zijn trekken komt. Het publiek moet zich onschuldig kunnen identificeren met de heftige onderlinge verschillen in een streven naar gezamenlijke euforie. Door de constructie van het publiek verdwijnt het heilige dus in de fascinatie van het profane product, in de dwang tot behoeftebevrediging en in de adoratie van de bescpelers van het publiek. En tenslotte wordt de harmonieuze behoeftebevrediging van het publiek georganiseerd in het Plan. Zo wordt de aanbidding van het heilige als omgangsvorm met het bedreigende, vervangen door een celebratie van het redelijke leven. De afzet van de ontworpen producten en de ontwikkeling van de populaire smaak is de soepele smeerolie van de sociale machine.

Het heilige heeft dus alleen nog een bestaansgrond zolang er niet aan een publiek gerefereerd wordt. Het kan nog bestaan voor zover we er alleen voor onszelf zijn, in confrontatie met onze vergankelijkheid.

het publieke heldenrijk

Maar ik denk dat zowel Bataille als Barthes aanvankelijk iets in de passies van het publiek ontgaan zijn.

De aanspreking van het publiek als een subject, maakt van dat publiek een object. Als subject blijft het publiek passief toeschouwen. Maar als object gaat het zich zelf actief opstellen en uitdagend gedragen met ware doodsverachting. Op het moment dat het publiek niet meer begrepen wordt maar het de Kunsten en de Wetenschappen tot uitspraken verleidt wordt alles anders. Omdat het onverantwoordelijk wordt geacht, gaat het zich daarnaar gedragen. Het wil alles zien en meemaken. Het kan dus gevoeglijk zich alles toe-eigenen, alles op zijn kop zetten en afbreken. En in plaats van heiligen te zoeken ter aanbidding, creëert het helden die het mateloos bewondert. Die helden verpersoonlijken alles wat ooit de hemel in werd geprezen, of door god werd verboden. Zij breken de ban van totem en taboe, van de gepostuleerde behoeftes en het verlangen. Ze zijn gewelddadig, niet uit wraak, of om haatgevoelens af te reageren, maar omdat gewelddadig genot de mens eigen is. Er is een sadomasochistische verhouding tussen het publiek en haar helden. Maar omdat SM niet op traumatische betrekkingen mag berusten, is het eenvoudiger omgangsvormen en grenzen vast te stellen en te verleggen. De publieke figuren zijn straffeloos onvoorzichtig, op een manier zoals de futuristen zich dat voorstelden. Maar ze zorgen ervoor dat zowel zichzelf als het publiek aan hun trekken komen, terwijl de gevaren bespreekbaar blijven.

Voor het publiek is dus cultuur niet louter comfortabel vermaak, maar evenzogoed een uitdaging aan de kunstenaar. Het publiek maakt van de kunstenaar een artiest die kan worden toegejuicht of uitgejouwd. De vertoonde kunsten hebben geen eeuwigheidswaarde meer. Het zijn hooguit sublieme hoogstandjes die altijd weer in herinnering kunnen worden geroepen. Door het publiek wordt de wereld geësthetiseerd in vormen waaraan men hecht en waarin men zijn aanwezigheid uitdrukt.

Het heiligdom blijft de plek waar de afgezonderde contemplatieve

kunstenaar zich thuis voelt. Het publiek plaatst de kunstenaar op de bühne en verlangt een voorstelling. Misschien verlangt Bataille naar het heilige terug omdat hij zich liever niet op die bühne waagt.

Wat Barthes aanvankelijk is ontgaan is dat er naast de comfortabele DS ook de ruige motor, de scheurende Triumph, bestaat, die de gezinswagen swingend en luid toeterend voorbij schiet. De Triumph en de DS verwijzen naar elkaar in de collectieve welvaartstaat, zoals roekeloze duivels en deugdzame engelen in de mythologie.

Het publiek is niet het volk met zijn geaardheid en gewoontes, zijn gehechtheid aan een eigen taal en territorium. Het publiek wordt eenvoudig door de artistieke productie opgewekt. Het publiek is de gedifferentieerde massa die zijn enthousiasme of misprijzen uit, over dat wat het wordt voorgeschoteld. Het profileert zich in de zaken waarvan het houdt. Over die zaken is het kundig, maar niet zoals de wetenschapper of de criticus. Het publiek spreekt een extra oordeel uit. Het oordeelt vanuit een sensorisch genot die het dagelijks leven aangenaam en spannend maakt. Het kickt ergens op en tegelijk valt het absoluut niet op het tegendeel. Het artistieke of technische oordeel over de kwaliteit van de kunst, is voor het publiek van ondergeschikt belang, ook al weet het daarover mee te praten. Het gaat het publiek allereerst om opwindning en sentiment. Dus, om de vluchtige status van een extase die veel dichter bij de droom van het onmogelijke ligt, dan bij een verwezenlijking van het ideale. Het publiek voegt aan de beoordeling toe of de dingen leuk zijn en vreugde of verrukking geven. Voor het publiek is dat tijdelijk, waarmee het de kunst in beweging zet. Het spel tussen artiest en publiek is een gebeurtenis waarin de dagelijkse routine wordt doorbroken. De artiest schept mogelijkheden tot identificatie en onderscheid om zich onderling te profileren. Dit geldt ook voor religieuze, traditionele of nationale banden. Het publiek is daar eigenlijk allang uitgebroken. Voor zover er aan degelijke banden gerefereerd wordt, is dit nog ter vergroting van de opwindning. Binnen die perken worden koninginnen en voetbalhelden toegezongen of verguisd.

Het oordeel van het publiek lijkt dus nogal willekeurig, maar sinds de jaren vijftig is het doorslaggevend. De luimen van het publiek bepalen de gewildheid. Ook al is wat het publiek wil geen wet, want het publiek vaardigt geen wetten uit. Eerder vertoont het een neiging om niet op de voorhand gehoorzaam te zijn, om eigenzinnig te zijn en dat te waarderen. Het publiek heeft zo het ondeugende weer in de cultuur teruggebracht als een belangrijke machtsfactor. Dit is de factor van het willekeurige en wispelturige, van het steeds grotere en kleinere, van het euforisch beleefde record, van de registratie van het onwaarschijnlijke dat uit het alledaagse naar voren treedt. Het publiek heeft er een gevoel voor ontwikkeld dat heilige huisjes geen lang leven zijn beschoren.

In wisselwerking met de media heeft het publiek het vermogen ontwikkeld om vergaand te relativiseren, wat alle machtsaanspraken op een heilzame manier tempert en toetst. Het resultaat heet 'common sense' als inzicht in de banaliteit van alle uitspraken in confrontatie met de verwondering over het onbegrijpelijke. Het zwijgzame publiek heeft dus wel gevoel voor het onder woorden brengen van de angst voor het fascinerende en

gewelddadige. Waarover het met Bataille van mening zou verschillen, is dat het dat niet heilig verklaart!

Alle kunstsoorten zijn op commerciële basis, vanaf de jaren vijftig het uitdagende duel met het publiek aangegaan. Het merkwaardige is dat commercie niet moet proberen het publiek naar de mond te praten, maar moet verrassen. Het predicaat 'commercieel' of 'amusement' is ook voor het publiek de dood in de pot. Dit is de paradox waarin de commercie is gevangen. Inmiddels maakt niemand zich nog zorgen over het artistieke gehalte van de betere publieksfilm of de popmuziek.

In dit spel van dominantie en onderwerping hebben zich bemiddelaars tussen publiek en kunstenaar geworpen, die de spelregels, de omgangsvormen, bewaken. Dit zijn de woordvoerders van de publieke opinie, die de kwaliteit beoordelen en zich opwerpen als vertolkers van de meningen van het publiek. Ze proberen het publiek te beleren alsof ze er de voorlopers van zijn. Maar waar de recensent komt is het publiek al eerder geweest en het succes bij het publiek is voor de recensent de maatstaf. De stemverhouding, de recette of de kijkdichtheid spreken boekdelen en maken de kunstenaars, de politici en de producenten tot slaven van hun vergankelijke succes. Het is een hele toer te leren hieraan niet te gronde te gaan, of zich niet in pedanterie en achterklap te verliezen.

De zestiger jaren werden een leertijd voor alle actoren in de publieke arena. De teevee was de leerschool. De introductie van de teevee verliep via een lange reeks van momenten, waarin de dubbele moraal ontmaskerd werd, die het openstaan voor de verrukkingen en teleurstellingen des levens in de weg stond. Satire en perversie braken door de muren die rond het taboe waren opgetrokken. Dit ging met veel weerstand gepaard. Maar de teevee maakte in praatprogramma's de gevolgen weer bespreekbaar wat de gemoederen deed sussen.

Het publiek is vaak dweeppziekte en sentimentele kortzichtigheid verweten en de smaakmakers laf pragmatisme en hypocrisie. Maar het aardige van het instellen van de publieke maatstaf is, dat het de gezagsverhoudingen veranderde. In het publieke heldenrijk is gezag niet meer aan het hogere gewijd, maar wordt het getoetst op zijn bedrevenheid en doortastendheid om het publiek aan te spreken. Het publiek heeft het gezag verworven om de helden op hun daden te beoordelen. Of die daden het publiek naar de zin zijn is een tweede. De held shockeert met steeds gewaagdere prestaties, waarin hij zijn kunnen aanscherpt. Hij daagt het publiek uit door het terrein waarop hij zijn kick vindt steeds verder te verleggen. Wat aanvankelijk tot afgrijzen stemt, wordt, als de angst getemperd is, tot een moment van verrukking. De held daagt het publiek uit om de comfortabele stoel te verlaten en de kick te leren waarderen. De kick is dat wat een mens vlinders in zijn buik bezorgt. Dat wat optreedt bij een onbeheerste overgave aan de zinnen, aan het verslingert raken. De kick is een vorm van het sublieme, die verder gaat dan alleen de esthetische ervaring van het buitengewone. In de kick laat men zich door het buitengewone verleiden om een levensgevoel op te wekken, waarbinnen men buiten het alledaagse treedt. Het is een actieve sensationele daad, die de saaiheid van het comfort overstijgt.

Het verkeersvliegtuig is een verkleinde uitvoering van dat heldenrijk.

Met de piloten als helden. De machine als futuristisch stuk techniek. En de vlucht waarin het publiek als passagier uit de alledaagse perspectivische blik wordt gerukt, en meegevoerd naar oorden waarvan het ooit droomde. Zeker de eerste keer is de vlucht een sublieme ervaring, waarin ruimtebeleving en tijdspassering van dimensie veranderen. Vroeger werd er bij de landing vaak geapplaudisseerd. Zo werd het huzarenstukje gewaardeerd maar ook de angst ontladen.

De luchtvaart is zo een revolutie van het dagelijks leven waarop de moderne stedenbouw vooruitliep. Het is er een verlengstuk, een sublieme extensie, van de vormgeving van het voortschrijdende streven naar comfort en de uitdaging van de grote stad waar comfort omslaat in anomie en extase. In het vliegtuig leidt comfort naar avontuur. De vormgeving is weer op efficiënte verplaatsing en niet op toe-eigening berekend. Het is de kathedraal van het geloof in uitbundig vermaak. Het is toegewijd aan het onbepaalde bereik van de techniek. De vliegvelden brachten in de zestiger jaren de steden tot leven door de horizon te verleggen, net zoals dat in de popcultuur gebeurde.

Ouderwetse voertuigen worden nog wel eens in optochten door de stad geleid om publieke figuren of de trotse bezitters ermee naar het publiek te laten wuiven. Verouderde gebruiksartikelen hebben echter alleen een waarde als curiositeit voor verzamelaars. Voor stijlvernieuwing vormen ze hooguit een inspiratiebron om op terug te grijpen. Maar voor de Architectuur vormt het oude een gegeven dat nog steeds beter voldoet aan het nut en de smaak dan het huidige. Zo werd de architectuur een middel om het verleden op te poetsen. Op de plekken waar het publiek zich als vanouds vertoont, de straten en de pleinen, dacht de architect het publiek te vinden. Dit lijkt surrealistisch, omdat men vormen uit het verleden laat opborrelen om met dat verleden in het reine te komen in een poging de breuken te helen. Toen in alle andere sectoren van de geconsumeerde kunst de schok van het sublieme hoogtij vierde, trok de architectuur zich terug op de waarde van het bestaande. Inmiddels blijkt dat het afwijkende, het uitzonderlijke, de stad pas tot leven brengt, ook door de publieke aandacht die dat trekt. Voor een stedelijk publiek wordt een stad pas door zijn tegenstrijdige mogelijkheden voor extatische ervaringen interessant en swingend. In de jaren zestig werd dat het uiteindelijke criterium waarop steden door het beweeglijke publiek werden beoordeeld, zodra het oordeel van het wooncomfort verlegd werd. Simpel gezegd: een stad is pas een stad als er veel uitzinnigs en uitzonderlijks te beleven valt. Ik laat de vraag open of het architecten gegeven is daar vorm aan te geven. Het heeft architecten misschien wat langer tijd gekost haar heilige huisjes af te breken en het sublieme te ontdekken en uit te buiten. Maar het kan er niet om gaan voor de smaak van een publiek te bouwen. Evenmin zit het publiek erom te springen gevoel voor stijl of smaak te worden bijgebracht. Architectuur is bij uitstek Kunst die op een publiekelijk oordeel vraagt. Maar wil de Architectuur succes hebben dan dient ze het enthousiasme bij het publiek op te wekken, wat vaak verloopt via de weerzin en een ongemakkelijk gevoel. Althans zo is dat in de zestiger jaren komen te liggen. Door het instellen van de populaire maatstaf werden het burgerlijk gevoel voor smaak en wellevendheid - bewaakt door de instituties van de Kunsten en de Wetenschap - en de bevoogding door de politiek, onderworpen aan het criterium van de aanstekelijkheid.

Dat kent vele vormen, van ironie tot al te uitbundig conformisme, van subtiele ingetogenheid tot flamboyante drukdoenerigheid. Van Kitsch tot Artistieke Hoogstand. Van banale show tot lege woestenij. Maar nooit tot een reconstructie van het algemene en bekende. De vormen komen door hun verschilligheid tot een euforie waarin ze hun symbolische betekenis verliezen. Op de grenzen en de overgangen heerst de spanning die het publiek activeren.

In de popcultuur kreeg dit vorm in de happening, in de explosieve gebeurtenis waarin het publiek betrokken werd. In het midden van de zestiger jaren ontdekten de popartiesten dat de verworven gevoeligheid voor de scheiding van geest en materie productief was aan te wenden om van de kunst een avontuur te maken door via de commercie het publiek in verleiding te brengen en op te winden.

de erfenis van Le Corbusier

In de kritiek van Bataille op de moderne architectuur snijdt het mes aan twee kanten. Hij kritiseert niet alleen de bloedeloosheid van het technicistische moderne bouwen van na de oorlog, maar ook de architectuur die zich op de heilige waarden uit het verleden bleef oriënteren.

Van dat laatste is in Nederland de Delftse School de pendant geweest. Grandpre Molière wees als woordvoerder van die school de hedendaagse cultuur af. Voor hem diende architectuur zich op de kunstzinnige erfenis te richten, waarvan de waarden zich in het verleden hadden bewezen. Alsof hij door een halsstarrigheid zichzelf tot een steen des aanstoots wilde maken voor nieuwlichterij. De tijd van de eeuwige waarden van de Schoonheid waren voorbij, die van het Sublieme braken aan. De jaren zestig denderden over de oubollige delftenaren heen. Als eersten werden ze publiekelijk terechtgewezen en als een regenteske elite aangemerkt die via de kunst het volk aan haar gezag wilde onderwerpen. Het aantasten van hun suprematie was dynamiet voor het openbreken van de geheiligde discipline.

De Moderne Beweging was ontvankelijker voor wat er giste. De Team Ten groep waartoe de Hollandse architecten Van Eyck en Bakema waren toegetreden, formuleerden een strategie om het publiek in het moderne bouwen binnen te leiden en thuis te maken, aan de hand van de formele principes van de artistieke ordening. Hiermee pleegden ze inbreuk op het erfgoed van Le Corbusier. De strenge volgelingen van Corbu zagen geen redenen voor het inrichten van een 'habitat', maar Corbu gaf de dissidenten van de CIAM-gedachte zijn zegen. Het erfgoed van Corbu was neergelegd in het Charter van Athene en de stellingen van het congres van La Sarraz. Ze ademden een hygiënistische en technicistische opvatting over de woningbouw en de inrichting van de stedelijke ruimte van cel tot stadswijk. Corbu had dit zelf uitgewerkt in twee voorbeeldplannen: het Plan Voisin voor de opschoning van Parijs en het Plan Obus voor de uitbreiding van Algiers. Maar hierop voortbordurend lag er nog een enorme uitdaging te wachten. Na de oorlog lagen de enorme terreinen braak om stads-utopieën aan de werkelijkheid te toetsen. Zoals de uitbreiding van Amsterdam in zuidoostelijke richting: een groene woestijn voor een kernproef met het Design-op-macro-schaal.

Maar merkwaardig genoeg had de architectuur de grootste moeite om zich

de vormgeving van het heldenrijk eigen te maken. Het leek er in de zestiger jaren zelf even op alsof de architectuur van het toneel zou verdwijnen. De architectuur leek zich in luchtkastelen te zullen oplossen, en voor een sociale cybernetica te moeten wijken. Zowel de SAR van Habraken als Peter Cook van Archigram voorzagen een toekomst waarin het mogelijk moest zijn slechts een infrastructuur aan te bieden waarin het publiek als consument de gewenste woonvorm voor het uitzoeken kreeg. Mobiel of immobiel. In Amerika wilde Christoffer Alexander de efficiëntie van het stedelijk systeem bespreekbaar maken. Voor de soevereine vormgeving was geen ruimte meer. De wet van het Design zoals geformuleerd door Raymond Loewy - het is de vorm die aanspreekt op de gewilde kwaliteit - was voor de architecten geen houvast om zich op de vormtaal te concentreren. Indachtig de stellingen van Corbusier dat de architecten hun techniek dienden te perfectioneren om zo de noodzaak voor een revolutie te vervangen, concentreerde men zich nog op principes van het organiseren. Natuurlijk omdat men zich gesteld zag voor gigantische opgaves voor een publiek als geheel in plaats van de afzonderlijke consument, die zelf zijn preferenties kan bepalen.

Het inschakelen van het publiek via de media brachten in de muziek, de literatuur, de schilderkunst en het theater nieuw leven in de brouwerij. In spectaculaire uitspattingen sloeg in de popmuziek, de film en het theater de vonk over tussen kunstenaar en publiek, als een herleving van het dadaïsme. Er werd niet gevraagd naar de wensen van het publiek. Net zoals het publiek ook nooit gevraagd had om de nieuwste automodellen, de mode en de beeldbuis. Het werd ook niet slechts vermaakt. De deuren naar een ongebreidelde expressieve ruimte werden opengezet! Vorm en functie vloeiden in het spektakel in elkaar over als sensationeel of sentimenteel effect.

Stedenbouw en Architectuur vormden hierop een uitzondering. De architecten waren niet smaak- en spraakmakend, ze bouwden niet om een publiek te vermaken of in een staat van opwinding te brengen. Op architectuur was het passieve publieke oordeel nog niet van toepassing. De architect ontwerpt geen consumptieartikel waaraan plezier valt te beleven. Voor de architect bleef het publiek een samenstel van bevolkingsgroepen wiens huiselijke behoeften zijn te bevredigen via een gerichte planning van voorzieningen. Het publiek werd als toekomstige bewoner op een verantwoorde wijze in die planning vertegenwoordigd. Uiteraard werd daarin teruggevallen op vormen die deugdzaam en nuttig zijn en geen enkele angstaanjagende uitdaging toestaan. In de architectuur werden vorm en publieksfunctie zelfs volledig gescheiden. De architect werd als 'verblijfsbouwkundige', als 'vormgever van de ruimtelijke conditie' in de utiliteits- en volkswoningbouw (,in de geaccepteerde definitie die Weeber midden jaren zestig aan beroep van de architect gaf,) een constructeur die van het oordeel van het publiek afstand dacht te kunnen nemen. Autonome artistieke aspiraties werden in die jaren als elitair van de hand gedaan. (In zijn stellingen over de formele objectiviteit zou Weeber hier later enigszins op terugkomen. Hij construeerde een autonomie van de Vorm als een nieuw soort heiligdom van de Architect.) Tegelijkertijd werd de moderne architecten door sociologen verweten dat door hun celebratie van de techniek en abstractie van de vorm elke 'levendigheid' uit de architectuur was verdwenen en de moderne uitbreidingswijken 'onherbergzaam' waren geworden. De architect zou 'de

man-in-de-straat', oftewel 'Jan-publiek', waarvoor hij bouwde, over het hoofd hebben gezien, stelde Shadrach Woods - ooit bij Corbu begonnen - in '69. Hij dacht hem terug te vinden in Down-Town Manhattan, flanerend door de straten van Greenwich Village, op zoek naar zijn gading en vertier in een gemêleerde buurt van victoriaanse bouwblokken met een menging van woningen, kleinschalige bedrijfjes, spectaculair uitgaansleven en exotische winkels. Laten we zien hoe de stedenbouwers het publiek voor zich trachten te winnen in het Swinging-Amsterdam van de jaren zestig.

de hybride modelstad

De lancering van het Bijlmerplan was net zo enerverend als het afschieten van de Saturnus om de maan te veroveren. Het plan werd in '65 aan het publiek gepresenteerd in de Zuiderkerk. De maquette werd, in superlatieven verpakt, op de buis geshowd. De Amsterdamse Dienst Stadsontwikkeling dacht de sleutel voor de deur naar de toekomst te hebben gevonden in een ontwerp voor de Stad-van-Morgen. Het Bijlmer-plan was een hybride samenstelling van alle stedenbouwkundige ontwerpmethodes die voortbordurend op het plan Voisin waren ontwikkeld. Alles samengeweven in een hybride model voor de nieuwe stad.

In 1928 ontvouwde Corbusier zijn technische oplossing voor de overbevolking van de metropool in een helder en schoon programma. Huisvesting in vrijstaande woontorens, ontsloten door een rechthoekig assenstelsel van verkeerswegen gelegen in een open groene structuur. Naar de randen toe werd de bebouwing lager. Hier lagen de zones met bedrijfsfuncties en de beschermde stroken met bossen en velden. In het hart van het plan een deck met daaronder het station en de centrale voorzieningen. Zo voorzag Corbu het einde van de gevreesde congestie. Corbu riep de architecten op zich niet langer als tekenbordartiesten te gedragen, maar te leren organiseren. De ware revolutie lag in de technische oplossing. In het plan-Obus brengt hij een nog duidelijker scheiding aan tussen de omgeving en de stad door de laatste, inclusief alle verkeersfuncties en voorzieningen, op te nemen in een langgerekte meanderend bouwblok. Zo ontstaat het idee van de Core, de kerngedachte. In het Bijlmerplan zijn de twee aparte concepten in elkaar gevoegd middels de honingraat. Hierdoor ontstaan aparte groene hoven die door de woonblokken zijn omzoomd. Het plan verheerlijkt het collectieve wonen en streeft buurtvorming na door in het bouwblok een binnenstraat met collectieve paviljoens te projecteren. De binnenstraten takken aan op de verkeersontsluiting, waaronder de centrale voorzieningen zijn weggestopt.

Het plan lijkt zo op een briljante manier de Team-Ten kritiek en het concept van de wijkgedachte verwerkt te hebben. Ook lijkt het principe van de vorm te zijn teruggevonden, omdat het bouwblok de wijk structureert en de postuur bepaald. Maar de modellering van de Bijlmer is vooral eenvormig en grootschalig. Dat geldt zowel voor het bouwblok als de groen-en-wegenstructuur als de binnenstraat waar men de buurtbewoner zou moeten vinden. Zelfs in de skyline vindt men geen markeringen. In het proces van realisatie hapert het concept. In het deel door Van Stigt wordt gebouwd verschijnt weer eenduidig het plan-Voisin. Later verbrokkeld de vorm onder invloed van de organisatiemodellen van Alexander en leggen de principes

van de ontsluitingen het plan zijn wil op. Pas na twintig jaar raken de architecten weer op dreef als ze in de strook die de centrale voorzieningen moest huisvesten, grootschalige kantoorcomplexen mogen realiseren. Maar het aardige van de Bijlmer is dat het plan zich als geen ander leent voor een bewerking. Het levert spektakel vanaf de presentatie en blijft al dertig jaar lang spraakmakend. Het plan heeft zowel architecten als de publieke opinie op de stedenbouw betrokken, als toetssteen van de utopie aan de werkelijkheid en als uitdaging tot het leveren van betere concepten. Misschien omdat men het heeft aangedurfd een stadsdeel in een robuuste vorm te gieten die als geheel herkenbaar is. Maar voor het overige correspondeerde de Bijlmer in geen dele met aansprekende beelden die men van steden vormt. Het werd een anti-beeld, zinnebeeld van het collectieve keurslijf waar men uit wil breken. Die rol vervult het zowel voor de architect als zijn publiek. De Bijlmer is daarom wel degelijk subliem te noemen, maar dan als geheel, als schril contrast. Als strakke rigide vorm verheft het, ongewild, de beleving van de overgangen naar de binnenstad waarop het is aangesloten en de chaotische groene lobben waarin het is opgeborgen. Het brengt een zinderende spanning tussen de landelijkheid van het pittoreske rond Abcoude en de anomie van de moderne uitbreidingswijk.

Sinds Corbu probeert de stedenbouw stedelijke gehelen te construeren die uit de samenstellende delen voortvloeien. Uit het kleinste deel, de cel kan men het geheel afleiden, als een schakeling of een hiërarchie van evenwichtige patronen. Corbu noemde dit een gevoel voor Orde. Hij introduceerde eerst een orde van de vlakverdeling, later een orde van hoogteverschillen in verhouding tot het grondvlak. Daarmee verscheen een referentie aan het overzicht. Lange tijd is dit in de stedenbouw de enige referentie aan een ruimtelijke ervaring, de enige vorm waarin de ontwerper via de compositie op het tekenbord vat krijgt op het schouwspel. In een dergelijk geheel blijft het moeilijk om zich dissonanten of onverwachte wendingen, laat staan contrasterende doorbraken, overdrijvingen en asymmetrien of ernstige verstoringen voor te stellen die de ogen in extase zullen brengen. Corbu liet geen twijfel bestaan over de noodzaak voor dit aparte gevoel van orde. Stedenbouw is niet zozeer een onderlegger voor het organiseren van het schouwspel maar voor het productieproces van het distributiesysteem. Zonder moderne stedenbouw zal het fundamentele en onverschillige egoïsme de grote stad in verval doen raken en uit de geschiedenis doen verdwijnen. Stedenbouw heeft dus een herdersrol en verheft zich boven de artistieke productie. Het bleef voor Corbu gewijd aan het deugdzame.

Niemand vocht die herdersrol aan. Maar het was uiterst moeilijk om vanuit de paradigma's van Corbu het stedelijke aanschouwelijk te maken. De Team Ten architecten zochten dat in de overgangen in het systeem. De scheidingen, de grenzen, moesten tot spreken worden gebracht. Van Eyck zocht naar tastbare vormen voor plekken, waar het alledaagse zijn gang kon gaan, waar mensen hun bescherming vinden en deugd en ondeugd praktiseren. Misschien wijselijk genoeg waagde hij zich nooit aan grote bouwopgaven. Zijn architectuur probeerde het absolute verschil met de grote lijnen te markeren.

Een medewerker van het bureau Van de Broek en Bakema, moet het op een

zeiltocht, zomertje '65, langs het magische eiland Pampus plotseling allemaal voor zich hebben gezien: Een stad die zich langs een dijk uitstrekt naar het water!

Een paar maanden later presenteerde het bureau een ideeënschets voor alternatief voor de Bijlmer, als een verkenning van de ideale ruimte voor nieuwe ontwikkelingen. Het plan laat zien dat het plan-Obus concept de potentie had om de strakke ordeningsprincipe om te buigen in een geëigende omgeving. De Bijlmer baseerde zich misschien te veel op het plan-Voisin. In Bakema's verkenning vinden we op aaneengeregen eilanden in de richting van Pampus, de bekende Bakemaanse elementen waaruit hij zijn stadsplannen altijd hiërarchisch opbouwde, Corbu getrouw. Maar in plaats van de wijkgedachte spreekt Bakema nu over het 'in de stad buiten wonen', een ander idee voor de tuinstad-gedachte, waarin aansluiting met karakteristieken wordt gezocht. Het plan werkt visueel met elementaire overgangen: van de historische stad naar het water van het IJsselmeer. Het centrale element is de dijk, de hoofdader voor het publieke en private vervoer. Maar het plan maakt visueel het meeste indruk in zijn beëindiging met een langgerekt en gebogen bouwblok. Wat in het plan-Obus nog een structurerend principe is wordt in het Pampusplan

beeldbepalend. Het bouwblok wordt voor het eerst gebruikt om er een idee van een enerverende stedelijke ruimte aan op te hangen, die werkt met elementaire contrasten in plaats van functionele ordening en onderscheid. Bakema heeft het materiaal voor de ruimtelijke beleving ontdekt. Het Pampusplan is een eerste proeve hoe daar mee te werken is. Nog uitermate voorzichtig en harmonieus behoudend en dus vooral niet aanstootgevend.

Maar het eind was zoek. De stedenbouw stortte zich op de binnenstad en scherpte haar verworven inzichten aan. Door de provincie werd de Amerikaanse planoloog Jokinen naar Nederland gehaald voor een studieopdracht.

Zijn opgave was de consequenties van de verkeers- en economische ontwikkelingen voor de Randstad zichtbaar te maken. Hij projecteerde zijn bevindingen op Amsterdam. Jokinen zette dat kracht bij, door in een schets aan te geven hoe de stad zou kunnen transformeren. Een dikke verkeersader zou de binnenstad via het tracé van de Kinkerstaat penetreren. Jokinen voorzag een invasie van moderne kantoorkolossen en auditoria, die glommen en schitterden in de afwisseling van zon en regen, en bij nacht en ontij. Als verstijfd zou de invasie stilhouden voor de Singelgracht. Als door een tunnel zou men de stad binnensoefen om plotseling via een sluis in het oude stadshart verzeild te raken.

De nieuwe skyline van Amsterdam zou uit het sappige gras van de polder opdoemen, zoals Minneapolis verrijst uit de trage stroom kwikzilver van de Mississippi.

[illegible]

12

waarop het publiek hecht aan de betekenis die de stad in al zijn verscheidenheid kan hebben. Het stadsontwerp zal het publiek voor de veranderingen in de stad enthousiast moeten maken. Eerder dan een grondslag te leveren voor het organiseren van een bevredigende consumptie zonder constipaties, moet het een idee van een schouwspel oproepen.

uittocht uit het Plan (epiloog)

In de zestiger jaren zocht men de grenservaring om het gevoel voor orde en chaos te verdiepen. Om zich van de verschillen bewust te worden en misschien ook van de onmogelijkheid om de wereld in harmonie brengen - van het onverenigbare. Tegelijk ontdekte men dat het ontwerp als evenement - de presentatie aan het publiek - een middel is om bij het publiek een enthousiast gevoel voor het enerverende van de stad op te wekken. Dit enthousiasme is het vertrouwen dat de stedenbouwkundige, de planner en de architect nodig heeft om er de voorgestelde veranderingen mee te legitimeren. Was het niet tweehonderd jaar geleden de vermaledijde filosoof Kant die daarvan de crux maakte voor zijn esthetische en politieke oordeelkracht over goed en slecht. Het passieve publiek verleent elke omwenteling het 'geschiedsteken', het etiket van de heroïeke stap vooruit. Maar dit vereiste in de jaren zestig een uittocht uit de paradigma's van Corbusier, en niet zozeer een verwerping van de moderne doctrines.

In '68 streek de nu gevierde conceptuele architect Rem Koolhaas, neer in swinging London Town. Hij ging er aan de A&A architectuur studeren, aan de school waar Plug-In City was uitgedokterd als strategie om de architectuur te vergeten. In zijn afstudeerproject 'Exodus', projecteerde hij op Londen een moderne verkramping: een versie van de Berlijnse Muur. Niet om de stad te veranderen, maar om er 'de wrede schittering van te verhogen'. Hij doopte het "Exodus" om er een beeld van een uittocht mee op te roepen "uit de lethargische stad van de vrijwillige gevangenen van de architectuur".

Daarna vloog hij naar New York. Daar probeert hij de geest van Manhattan te vangen in de onvoorziene en zwaarbeladen patronen die de elementaire en sobere vormen van de metropool oproepen. Hij zoekt de zeggingskracht van de stad in de metaforische werking. Als geheel bestempelt hij Manhattan als een Narrenschip. De negatieve verschijnselen van de stad, zoals de congestie, zijn tevens de aanknopingspunten voor het ontwerpen, voor het maken van voorstellen voor transformaties en niet voor oplossingen. Een metaforische bewerking maakt ze transparant en bruikbaar voor het verbinden van de vorm met een programma. In de werkwijze van Koolhaas komt het begrip 'Oxymoron' centraal te staan, oftewel het aan elkaar koppelen van tegengestelde termen en activiteiten. De metaforische bewerking onthult dit, omdat in de metafoor het begrip niet is gestold. Zo spreekt hij van metropolitaanse dorpen en spartaans hedonisme. Koolhaas probeert dus met zijn stadsvoorstellen te shockeren, opdat de verschillen als het ware in elkaar donderen.

Het klinkt allemaal heel spectaculair. Koolhaas geeft uitdrukking aan wat Jokinen met een enkele tekening loswoelde. Hij bezweert het schrik-effect en maakt de fascinatie bespreekbaar die optreedt als men het oordeel uitstelt. Zo verandert hij met zijn woorden en tekeningen de kijk op de stad, van Bijlmer naar Manhattan en weer terug.

Maar steden bestaan uit gebouwen en openbare ruimtes en niet uit woorden en tekeningen. Het publiek zal uiteindelijk niet afgaan op de instrumenten die Koolhaas aanwendt. Zoals muziek niet gewaardeerd wordt op de compositie die in de bladmuziek is neergelegd, maar op de uitvoering in het concert.

Meer dan andere kunstvormen blijft de Architectuur geplaagd door een mediumswitch die zich voltrekt van de tekening naar de gebouwde omgeving. De gebouwde omgeving is het theater van de Architectuur. Daar bevindt zich het publiek, tenslotte. Na de jaren zestig wordt de vraag interessant hoe de herboren Architectuur in dit theater zal verschijnen. Maar sinds de jaren zestig kan de architect zich niet langer terugtrekken en alleen aan organisatieprincipes sleutelen. Als een held zal hij zichzelf voortaan moeten presenteren.