

STIJL IN PERSPECTIEF

Zich uiten in stijl

stijl in de sfeer van de cybernetische verzakelijking

Zowel een individu als een gebouw als een buurt kenmerkt zich door stijl of een bepaalde samenstel van afgemeten stijlen. De stijl wordt uitgemaakt door de patronen in de vormgeving van de verschillende lagen, van de oppervlakte van de huid tot de ornamentiek van de bebouwing, waarin men zich hult of omgeeft en zo vormen aanneemt waarin iets gezegd wil zijn. Stijl levert een herkenbaar beeld, dat op anderen over moet komen. Men wil gezien en herkend worden - ergens door of ergens in - zoals men zich dat wenst, maar altijd toch op een onverwacht indrukwekkende manier. Stijl is de structurering van het voorkomen met elementen die niet zomaar voor zichzelf spreken. Wat de stijlelementen te zeggen hebben doen ze via connotaties en vaak onderhuids. Stijl vraagt altijd om een reactie, het anticipeert daarop, berekent de reactie als het ware voor. Het probeert iets op te wekken wat in de orde ligt van een aantrekken of afstoten. Stijl is alom en als geheel vormt dat een heimelijke wereld van artefacten, van door mensen vormgegeven tekens ter waardering, die als geheel weer een fluïdum vormen waarin we rondspartelen als vissen die kuit willen schieten. In dat fluïdum zijn we niet direct bewust van wat ons beweegt, maar wel van een aandrift. We willen bewegen in een bepaald verband of richting met de wereld om ons heen, met altijd de onbestemde vraag; waar naar toe?' Naar de ander, naar huis, naar onbestemde verten of richting graf! Maar we willen er allereerst mee uitdrukken in welke tijd we leven en hoe we ons daarin of daarbij voelen. In stijlelementen drukken we ons gevoel uit voor het tijdsgewricht en tegelijk ons oordeel daarover. In de zestiger jaren ontstonden stijlen die zich expliciet afkeerden van de stijlen van gezagsdragers - het zogenaamde establishment - en van de overheersende sociale omgangsvormen. De zestiger jaren stijlen zetten de hypocriete normen te kijk die alleen nog maar een dwangbuis bleken, veel te stram voor het door de commercie te ontwikkelen vrije consumptiepatronen. Voor wie zich niet wilde voegen naar de politieke en commerciële spelletjes en hun pikordes vormde dat een aanleiding tot een nieuwe vorm van verzet: de stijlloosheid. Die stijlen zorgden er voor veel jongeren voor een gevoel van een enerverende vrijheid. Niet zozeer omdat ze nieuwe normen veronderstelden, maar omdat ze het mogelijke maakten dat alles wat maar in een mens kon opkomen mag worden uitgedrukt. Misschien was er aan dat wat tot uitdrukking werd gebracht wel veel fout. Maar dat oordeel werd uitgesteld waardoor er een nieuw soort vermaak zich een speelruimte verwierf: dat van het heimelijke. Dat speelde vooral op het vlak van de taboes, met name natuurlijk op dat van de meer dierlijke betrekkingen tussen mensen. De cartoonist Robert Crumb was degene die in de stijl het absurdisme terugbracht dat ooit in de tijd van Dada en de Russische pendant Oberioe van na de revolutie tot een kortstondige periode van uitbundige uitgelatenheid had geleid. In het absurde ging het even niet meer om de economische basisbehoeften noch om de

'overgedetermineerde' 'culturele bovenbouw', om de stokpaardjes van de marxistisch geschoolden. Waar het nog wel om ging was niet meer duidelijk. Misschien wel om louter kinderfantasiën. Crumb was natuurlijk duidelijk een enorme seksist, een perverse voyeur met een boel frustraties. Maar het op een vrij onschuldige manier - in de vorm van obscene voorstellingen - uiten van die frustraties behield hem duidelijk voor de gekte, voor de inrichting. Veel belangrijker was dat Crumb er niet rijk en beroemd mee wilde worden. Niet dat dat niet mocht, want Zappa proclameerde al: 'We're only in it for the money'. Al was dat gekscherend bedoeld en was hij een freak uit LA en die de Sanfranciskaner hippies helemaal niet zag zitten. Welnu via de stijlen van de zestiger werd een dergelijke dubbelslachtigheid het 'Leidmotief' van de tijd. Om aan te geven dat men de wereld volgde en er een bewuste en een uitdrukkelijke plek in wenste in te nemen, ontdeed men zich van de confectiepakjes. Nu, in het midden der negentiger jaren zijn diezelfde vrijetijds-kleren weer opgesierd met allemaal verwijzingen naar waar men zich wel weer aan conformeert, soms angstvallig gefixeerd maar meestal met een knipoog. In het algemeen is dat het aangaan van de uitdagingen van de commercie en het publieke vermaak, van Coca Cola tot de Chicago Bulls of Ajax. Ook als men in de kleren van vroeger loopt kan dat aangeven hoe men zich opstelt tegenover die hedendaagse uitdagingen. Tenzij men niet meer bij de tijd is of wil zijn en zich kleed, onbewust van de tijd. Dat laatste is dodelijk, alleen maar aanleiding voor meewarige reacties.

Aan de rand van Amsterdam, aansluitend op de zeehaven, is de laatste jaren op een sluipende manier een nieuw stijlvol milieu verrezen. Het is Teleport gedoopt omdat het de basis moet gaan vormen voor het tele- en kapitaalsverkeer met de wijde wereld. Als een slagschip torent een nieuw belastingkantoor hoog uit boven de nieuwbakken omgeving. Dat lijkt een buitenaards voorwerp van een wezenloze schaal dat zich verheft als een monsterlijk legoblok aan de stadsrand. Die rand heeft ter plekke zijn overgang naar de landelijkheid, waaraan het kerkje van Sloterdijk nog herinnert, verloren. Er is een onderscheid te constateren tussen de imponerende vorm en de saaie stijl in het detail dat eigenlijk geen stijl is maar meer alleen een abstract patroon dat niet te symboliseren valt. De stijl suggereert hier zakelijkheid en comfort van binnen en eenheid en duidelijkheid naar buiten. Dat staat in schril contrast met de bouwblokken van de Amsterdamse school in de naburige Spaarndammerbuurt. De rossige bakstenen gebouwen spreken aldaar van een verleidelijkheid, van een uitdaging om vanuit een herkenbare culturele achtergrond samen te leven, als de sociaal bewogen achterkant van het kille afstotende comfort van de moderne kantoorbouw.

Teleport posteert zich scherp en meedogenloos tegenover de pretentieloosheid van de dijkhuisjes van Sloterdijk. De nieuwe wijk is een overdreven, zelfs monsterlijke, overweldiging door spiegelde vormen die elk mogelijk verval lijken weg te zullen reflecteren in een alomtegenwoordige perfectie. Tegenspraak treffen we niet aan in de totaalconceptie van Teleport, omdat de samenhang lijkt te ontbreken. Alle objecten lijken er zomaar kris kras neergezet. In detail vertoont de omgeving geen enkele levendigheid of bekendheid. De vorm van het overheersende object, het belastingkantoor, is als een blokje in een bouwdoos, maar dan in extreem uitvergroete vorm. De

abstrahering van de vorm is hier omgekeerd, immers meestal zijn bouwdoosblokken versimpelde miniaturen van stijl- en constructie elementen aan de bouwwereld ontleend. De vorm abstraheert hier tot een totaliteit en bezet of overheerst zo het terrein. Het kantoor ademt een weerstandsloze en overweldigende eigengereidheid. Het kent nauwelijks detaillering en geen enkele versnippering van stijlkontrasten in een verlevendigd en afwisselend vormenspel die een apartheid en doorleefdheid zou kunnen suggereren. Elke ambigue en mogelijk tegenstrijdige profilering van de eigen aanwezigheid lijkt er bij voorbaat onmogelijk gemaakt. Het verlevendigen van inkijk door het opzichtig uitstallen van de aller eigenste eigenaardigheden voor de ramen, van bloemen en snuisterijen op de vensterbank tot stickers en affiches op de ruiten is er voorgoed afwezig. Daarmee is een belangrijk stukje Hollandse kenmerkendheid - het open en blote van de inkijk opdat de overburen kunnen meegenieten of aanstoot nemen - aan de zakelijkheid opgeofferd. De enige levendige tegenspraak die er nog is op te roepen is de eigen aftakeling zijn, hetzij van de gebouwen zelf, hetzij van de personen die er verblijven. Er zal de vormgevers er veel aan zijn gelegen om de tekens daarvan permanent uit te bannen.

Het gebouw stelt ook zo zijn stilistische eisen. De gestaalde perfectie zal over de hele omgeving moeten worden doorgezet wil de haven die toegang geeft tot de Cybersfeer - de zich traag over het aardoppervlak voortwevende matrixruimte (Gibson) van cyber-netten en 'artificieel intelligence' - zakelijk iets te betekenen krijgen. Het duldt geen aantrekkelijkheid of gezelligheid naast zich, maar alleen imponerende gladde vormen als oorlogsschepen in een logistiek opgezette vlootshow. Een parade van gladde en kolossale megalieten, waarin elk teken van leven is bevroren. Zo zal een konvooi ontstaan van imponerende kantoorkolossen, klaar voor een massale en voortdurende veldslag om de productiviteit op een wereldomvattende schaal - die zich in een andere ruimte afspeelt als die van de gezellige Amsterdamse binnenstad. Die ruimte vormt het voorportaal van Cyberspace, welke eigenlijk eerder bolvormig is, zowel in de zin van een sfeer als omhulsel van de aardbol als van een atmosfeer waarin mensen snel en puur zakelijk met elkaar communiceren. Ze ontvouwt zich als een uitspannel aan de oude stad. In een smetteloze, gladde en grandioze omgeving waar ogenschijnlijk elk teken van leven ontbreekt.

Het moet vooral duidelijk zijn: de stijl van de Nieuwe Zakelijkheid van Teleport met haar gesuggereerde kille comfort zal een enorme impact hebben. En niet alleen op de daar vertoevende mensen. De stijl schept daar afstand en een gevoel van on-heimelijkheid. Men hoort er niet zomaar thuis, want de toegang tot de supra-reëelheid van de cybersfeer is maar niet eenvoudig aan gewone stervelingen voorbehouden. Teleport suggereert de entree te vormen naar een nieuw glorieus tijdperk waarin de gladde techniek van het digitale dataverkeer overheerst en waar super managers de dienst uit maken. Een aardigheid van Teleport is dat het aan de rand van de stad is geplaatst. Het element dat het meest moet gaan overheersen, een 215 meter hoge wolkenkrabber is nog steeds niet opgericht. In Amsterdam verzet zich het milieu dat de schoonheid van de stad wenst te conserveren - de wereld van de conservators van het Heemschut - daartegen, niet gehinderd door enig gevoel voor

ruimtelijk perspectief. De toren zou de binnenstad te zeer visueel overheersen.

In Rotterdam ligt dat anders. Misschien omdat er geen historisch stadscentrum meer bestaat, maar misschien eerder nog omdat de havenbaronnen daar het cultureel milieu bepalen zijn er in het stadshart van die immense Ufo's neergestreken! Prompt als men het station uitkomt dan lijkt men getuige te zijn van die ene aandoenlijke scene uit de film 'Space Encounters of The Third Kind', waarbij de naar andere werelden getransporteerde aardbewoners weer door de buitenaardsen worden vrijgelaten uit de weeën en hel oplichtende binnenruimte van het licht ruisend gelande ruimteschip.

Toch is het niet zo dat de stijl van Teleport geen enkele vorm van levendigheid suggereert. Dat doet het wel degelijk, alleen niet via de architectuur. Die suggestie wordt via een ander medium gedistribueerd, en wel via de virtuele media, de televisie en vooral de film. De zakelijkheid geeft een beeld van haar ware leven niet in de dagelijkse praktijk van de gebouwde omgeving, maar in de fantasmagorie van de films die zich in dergelijke omgevingen afspelen. Daarin zijn de helden de haast onverwoestbare terminators, cyborgs en blade-runners, de steeds weer met effectief geweld uit te schakelen maffiose bad guys en de zich steeds weer uit allerlei ernstige en komische situaties reddende individuele politiefunctionarissen.

Natuurlijk vraagt dat om tegenreacties, die al aan de boeken van Gibson waren ontsproten voordat er een begrip van de verzakelijkte cybersfeer bestond. Tegenover die nieuw zakelijke heldhaftige leefstijl staat de subculturele stijl van de cyberpunks, die zich voelen uitgedaagd om de ruimte van de Cybersfeer te ontregelen. Zij drukken zich niet uit met gebouwen, al zou het kunnen. Eerder in operaties waarmee ze de cyber-netten binnendringen en verwarrende merktekens achterlaten, naast kleding en gedrag. De gebouwde omgeving kan er allang niet meer omheen dat ze dergelijke warse gedragingen oproept, ook niet qua stijl.

het aannemen van een persoonlijke stijl

In the 'Global Village' geeft men zijn leven vorm door een bepaalde leefstijl te adopteren of te ontwikkelen, gebruikmakend van de kenmerken waarover men beschikt: ras en culturele achtergrond, kennis en vaardigheden, opleiding en professie, karakter en voorkomen, sekse en voorkeur, maar vooral ook taalgebruik en kleding. Zo construeert men een huis als lichamelijk omhulsel, om intiem te zijn met zichzelf wat ook de beste voorwaarde is voor het beslagen en zelfstandigheid in de wereld rond komen. Om zich zonodig op weg te begeven met alleen zichzelf op zak. Weg van huis en alles wat bindt. Om zich te profileren, overal waar men is en bij alles wat men op eigen houtje of samen onderneemt. Stijl is dus een onafhankelijkheidsverklaring die niet alleen een eigenheid maar ook een mondiale bewegingsruimte moet verschaffen.

Stijl gaat veel verder dan smaak. Smaak is een uiting van een zekere autonomie. Men weet op eigen houtje iets te waarderen en ervan te genieten. Maar smaak is nog meer een kwestie van

gewoonte en een reflectie op de groep waarmee men zich verbonden acht. Men siert zich met een opvatting, in meer of mindere mate afgestemd op de groep waaraan men zijn identiteit ontleend. Maar in stijl gaan we die opvatting uitdragen en de lef ontwikkelen die van de daken te schreeuwen. Maar al te vaak om aan te geven dat we willen breken met wat achter ons ligt en ons wortelde in een afkomst en verleden. We gaan ermee aan ons zelf werken. In stijl vervangen we als het ware onze ouders. Het is de vorm van de liefde voor onszelf, een bevestiging van de mate waarin we onszelf de moeite waard vinden, van ons zelfrespect.

Bevestigingen van dat respect door uitingen van genegenheid blijven evenwel onontbeerlijk.

Onze stijl is weer een middel om dat af te dwingen. Maar eigenlijk is de perfectie van een eigen stijl ook het middel om te leren niet van de genegenheid van anderen afhankelijk te zijn, maar daarmee te leren spelen door het aangaan en weer verbreken van vriendschappelijk of intieme relaties. Onze stijl herbergt in zijn elementen ook de visuele tekens voor de overeenkomst en het verschil met anderen. In onze omgang met anderen komt het natuurlijk aan op de omgangsvormen en strategieën naar het geluk - hoe fataal ook vaak. Onze persoonlijke stijl communiceert wat aan het spreken en doen-en-laten vooraf gaat: onze aanwezigheid op zich.

Door de ontwikkeling van een zelfgenoegzame stijl maken we ons van onze ouders in levende lijve los. We kunnen het voortaan zonder hen stellen. Stijlen spreken aan of stoten af en veranderen met de tijd, zijn sympathiek of antipathiek. We geven ermee vorm en inhoud aan onze emoties, aan ons plezier en afkeer. De stijl brengt over waar we plezier aan beleven, waar we op 'kicken'. Het bemiddelt de directe dierlijke aandrang via een taal van de attitude. Het brengt een intentie over als eerste stap bij het deelnemen aan het sociale verkeer, die aan het elkaar plezier en pijn bezorgen vooraf gaat. Wat we niet lusten, wat ons niet welgevallig is noemen we stijlloos. Maar een geaardheid kan nu eenmaal botsen, wat uitloopt in confrontaties waarin naar tactische wapens wordt gegrepen die dan nog alleen maar technisch zijn: venijn en geweld. Aantrekkelijkheid en onverdraagzaamheid is ieders deel. Maar als de eigen stijl onszelf voldoende bevestigt is er geen reden meer om anderen te bestrijden of uit te schakelen. Zelfs niet om een territorium te bevechten, om een ruimte te veroveren waarin we ons uitsluitend zelf ophouden door anderen buiten te sluiten. Stijl is juist een waarborg om de afzondering te kunnen doorbreken en ons buiten het eigen territorium te begeven. Stijl is de spanningsmeter voor het opsporen van de stroomsterkte tussen de sociale plus- en minpolen. De enige inzet van onverdraagzaamheid is expressie van afkeer, op zich ook weer o zo veranderlijk als het zo uitkomt. Plus- en minpolen zijn weer verwisselbaar. Want in de stijl gaat het om het vermogen om op de stroom aan te sluiten, om aanzien, om het trekken van de aandacht in positieve of negatieve zin. Aandachtstrekkerij, spectaculair of agressief, is een zichzelf op de voorgrond plaatsen. En het is maar een van de methodes. Hoe meer men in stijl zichzelf genoeg is, hoe minder men de nadrukkelijke vormen van de aandacht of de afwijzing nodig heeft. Men staat op zichzelf wat als het ware vanzelf voldoende aandacht trekt. Men noemt dat 'persoonlijkheid'.

Maar ook dan kan men nog altijd slachtoffer worden van de onverdraagzaamheid van anderen. Maar men is nooit meer klein te

krijgen, nooit meer kinderlijk afhankelijk of onderworpen! Stijl is de activering en mobilisatie van de smaak.

het gemak van de stijl

Stijl hangt samen met comfort. Comfortabel is dat wat behaagt. Dat wat lekker om het lijf zit, waarin je je thuis- en gemakkelijk voelt. Dat wat de zinnen streelt en niet al te zeer prikkelt. Dat wat een aangenaam gevoel geeft in de onderbuik, zonder al te zeer op te winden. Comfort geeft een goede bekomst. Comfort gaat uit van iets materieels en wordt door het lichaam als een goed gevoel ervaren en door de geest in een prettige stemming omgezet: Zo raakt men weer opgewekt, opdat men er weer allemaal tegen kan en optimaler functioneert.

Comfort is een soort verwennerij, als een goede bekomst van het zware gesappel. Zo verdient men ook comfort. Voor even terug in de moederschoot, omdat dat af en toe nodig is, net als een prettige droom. Maar een teveel aan comfort, te veel verwennerij, maakt slap en kweekt oblomovisme.

Een stad is comfortabel als de zon er overvloedig schijnt en men er niet door weersinvloeden wordt geplaagd; als men er heerlijk kan verpozen. Een huis is comfortabel als het er aanvoelt als tussen een warme deken. Een architect moet het meesterschap verstaan voor het aanbrengen van comfort, als bijkomstigheid van het als ontwerper voldoen aan de basiseisen of voorzien in de basisbehoeften. Dus als toegift op de zakelijke wensen van de opdrachtgever. Comfort is wat moderne architectuur te bieden heeft, naast de stijl die de gebruiker steunt in de vorming van zijn persoonlijkheid. Een architect die zijn vak verstaat is dus als een goede moeder die ongemerkt de behaaglijke bedjes spreidt voor haar huisgenoten.

Een beetje architect zal pretenderen dat te kunnen garanderen. In zijn ontwerpen zal hij een serie formele uitspraken doen, over hoe dat is in te kleden. Aangenomen dat hij met zijn gebouwen anderen genot denkt te verschaffen. Al was het maar omdat hij mensen versted wil doen staan en hij veronderstelt dat men zijn gebouwen nog zal moeten leren waarderen.

Er is een tijd geweest dat de zuiverheid van de vorm voorop stond, maar dat veronderstelde een goddelijk inzicht, een van nature of door hogerhand geïnspireerde verbeeldingskracht.

Toen de gebruiker op de troon van god plaatsnam, pakte menig architect de laatste strohalm om niet de slaaf van de gebruikswaarde te worden. Men claimde te zijn ingewijd in de archetypische of symbolische verhoudingen die in het gebouwde tot uitdrukking komen, of dacht de vormtaal eenvoudig aan de functioneel toegepaste materialen te laten ontspruiten. Maar architectuur is publiek domein geworden sinds de celebratie van kerk en gezag is vervangen die door van het genot. Sindsdien wordt er op smaak beoordeeld, waarover gedebatteerd kan worden tot in alle eeuwigheid, tot er geplust en gemind wordt en de wet van de grootste gemene deler de doorslag geeft. Het meesterschap van de architect schuilt nu in het effect dat zijn ontwerp heeft op de ontwikkeling van de smaak, in wat het ontwerp oproept en aan nieuwe en vooral verrassende gezichtshoeken oplevert. Dat vormt de toetssteen van de waarachtigheid van zijn uitspraken, wat op de architect als scheppend kunstenaar terugwerkt. Ontwerpmatige uitspraken kunnen altijd als een directe oproep tot

verwezenlijking worden opgevat, maar dat zal vaak niet zozeer de bedoeling zijn. Ze zijn vaak vooral suggestief bedoeld. Het ontwerp is in veel gevallen allereerst een profilering van de architect in zijn ontwikkeling als ontwerper. En de houding die hij aanneemt in de richting van het publiek is dan van doorslag voor het beoogde effect. Die houding vereist een overtuigingskracht, een veronderstelling er beter over te hebben nagedacht dan wie dan ook en de mogelijkheden voor de toepassing van het bouw materiaal te beheersen. Maar of dat zo is, zal nooit definitief worden bepaald of achterhaald, vanwege de wet van de grootste gemene deler. Want stijl is niet zozeer iets beredeneerd, maar het spelen met uiterlijke kenmerken om onderscheid aan te brengen. Onderscheid om op te vallen en gezien te worden, om niet in de grijze massa op te gaan. In de houding waarin gepropageerd wordt aan goede smaak tegemoet te komen, schuilt ook een bedoeling, een intentie om de wereld op de eigen manier naar de hand te zetten. Die manier zal altijd stroken met opvattingen over het opheffen van tegenspraak, waarvan de architect op z'n minst de suggestie moet wekken er sterk in te staan. Voor kunstenaars in het algemeen is dat het esthetiseren van de wereld. Hun manier om indruk te maken is, de zaken voor te stellen als onaantastbare en geheiligde vormen, waaraan zij hun naam hebben verleend. Zoals het Bonininfantenmuseum van Rossi al voor het klaar is, niet zijn naam ontleend aan wat er in tentoon wordt gesteld, maar aan het sublieme van zijn verschijning en de naam van de architect die ermee is verbonden en zich daarmee zelf vereeuwigd. In die welhaast onaantastbare en meesterlijke houding speelt de architect zijn rol uit, tegenover zowel zijn opdrachtgever als zijn publiek: de 'man in de straat'. Maar die man in de straat zal het artefact en daarmee de architect die zich met dat artefact verbijzondert, beoordelen op zijn connotatieve lading, op het gevoel dat het artefact bij hem opwekt. Dus op de mate van comfort dat het teweeg brengt en het passend zijn van de stijl. Door de architect wordt dat in het denotatieve proces van het ontwerpen handig omzeild is.

Nu zal de criticus op zijn beurt zowel de denotatieve en de connotatieve lading van een stuk architectuur op zijn merites beschouwen. Maar ook daaruit spreekt een houding, een stijl waarin de criticus het culturele strijdperk tegemoet treedt en uitdaagt of pareert. En evenzo doet hij dat op de manier en in de vorm waarin hij zich het sterkst voelt. En zo voorkomt iedereen dat hij alleen voor zichzelf leeft en puur op zichzelf is te nemen. Uitspraken over stijl op basis van smaak, doen er op-zich-genomen niet toe. Uitspraken worden gemaakt om zich waar te maken zodra men niet langer alleen is, of slechts voor zich zelf wenst te bestaan. Zelfs hij die tegen zichzelf spreekt of voor zichzelf ontwerpt is nog niet alleen-op-de-wereld, maar refereert vaak nog aan een denkbeeldige Ander die hij wil overweldigen of in zijn macht wil krijgen. Met als bedoeling om er een welbevinden mee tot stand te brengen.

Maar misschien ook om er een afgang of een ondergang mee op het spel te zetten die eigenlijk toch niet te voorkomen is. De stijl heeft een achterkant. Uit de stijl spreekt ook een besef dat het er allemaal niet toe doet en men elk moment af kan gaan of het loodje kan leggen, omdat de overweldigende natuur de vorm op den duur

teniet doet. Door zich als een vrij subject - een vrijdenker of libertijn - te profileren wordt dat besef verdrongen. Maar in de lichamelijke houding waarin dat subject-zijn wordt uitgeleefd, wordt dat besef weer gemanifesteerd in de nadrukkelijke manier waarop de onvolkomenheden van dat lichaam worden toegedekt. Het gaat er om de suggestie te geven dat het lichaam zich 'wel'-bevindt en de zaak nog meester is. Die suggestieve houding moet echter niet tot een waarheid worden omgevormd, want dan houden we ons als subject voor de gek. Dat wat uit de houding spreekt mag niet worden verinnerlijkt. Dan tuimelt het subject in de val die de stijl waarin het individu zich hult voor het subject heeft opgezet: de stijl verhuult de vergankelijkheid van het lichaam, maar ontbloot het subject als een entiteit - een lichaam dat zich subject voelt - die het uitsluitend om zichzelf te doen is. Het subject mag niet vergeten dat het allemaal maar om een voorstelling gaat, met oog op een publiek, waarop indruk is te maken. Door zich dat te realiseren verliest het subject zijn eigenbelang waarmee zijn lichaam los komt van de zelf-dwang en zich vrij kan gaan gedragen. Het wordt niet meer gehinderd door de normen die het zichzelf stelt. Tussen lichaam en geest bevindt zich de vrije bewegingsruimte van het individu. Terwijl het subject dat naar status zoekt de doorn is in het publieke oog, dat alles doorgrond. Eigenwaan zit het publiek niet lekker. Dat publiek vormt een lichaam als geheel, belust op een behaaglijkheid met z'n allen. Dat samengestelde lichaam buit het subject-als-scheppend-individu uit om gezamenlijk plezier en comfort te verschaffen. Maar het eist van dat subject zich als een lichaam te gedragen dat sterfelijk is en waaraan het publiek zich verlustigen, of waarmee dat publiek zich vermaken kan.

Dan zijn er de analytici, die de gevolgen van een fundamentele frustratie van het welbevinden bewust willen maken. Alsof dat de bedoeling zou zijn. Elke uiting van ongenoegen is ook aandachtstrekkerij, in de stijl van de verongelijkheid, de stijl van de innemende zwakte. Dat is de houding van het sentiment, van het grote gemoed dat in beroering is geraakt door wat er node wordt gemist, of immens wordt aanbeden of beleden. Het is de houding van het medelijden met zichzelf, de identificatie met alle andere hulpelozen, maar ook van het verwijt aan hen die in het bezit schijnen te zijn van de hulpbronnen, waarvan men zelf denkt te zijn buitengesloten. Dat zit door en door verweven in het gedrag van het grote publiek, dat geen deel heeft aan wat het krijgt voorgeschoteld en daarvoor ook geen verantwoordelijkheid wenst te dragen. Sentiment is dus een schreeuwen om liefde die altijd met nijd en afgunst is beladen, met een negatief verwijt aan het geniale en vruchtbare dat door de meesters is geschapen. In de ogen van het publiek hebben de meesters niet alleen succes, maar uiteindelijk of tot-nu-toe toch altijd nog gefaald. Daarvoor word het verleden opgeroepen waarin de oorzaken liggen van de buitensluiting; in het verleden hebben de drama's plaatsgevonden, die de huidige onmacht weer tot een apart genoegen maken en als sentiment doen smaken. Sentiment is het beleven van de onvolkomenheid die gepaard gaat met de hang naar welbehagen. Sentiment begint altijd met het ophemelen van het perfecte, met het perplex staan of opgewonden raken door het meesterlijke en geniale. Maar het verkeert heel snel in een afgeven op diezelfde meesters, omdat zij het onvolmaakte niet kunnen of zouden willen wegnemen of oplossen. Maar perfectie is een fictie,

een kwade droom uit een hysterisch tijdperk. Het geluk wil dat het perfecte niet bestaat, want aan het perfecte zou het publiek niet lang genoeg beleven. Het zou sterven van verveling. Daarom is het sentiment vals, want het houdt de meesters een spiegel voor. Maar tegelijk is het een uitdaging die uitgaat van het publiek, waarin de houding van de meesters gepareerd wordt. Het moet die meesters uitdagen het steeds weer opnieuw te proberen en tegelijkertijd wil het publiek in haar sentimentele gedrag voorkomen dat die meesters er tussenuit knijpen. In het sentiment toont het publiek zich klein opdat het genie zijn scheppingen niet voor zichzelf zal houden maar zich er mee blijft bemoeien zich aan het publiek op te trekken.

Op deze manier is zowel de meesterlijke stijl als de publieke houding van het sentiment een wederkerige uitdaging in een spel ter verwerving van de status van het meesterschap. Het publiek is daarin de doorslaggevende factor, zij heeft het eindoordeel.

Zo is het ontwerp als stijlvolle uitspraak van de architect een stelling als uitdagend bewijs van meesterschap: in een schets van de geniale toepassing van materiaal en constructie, maar vooral ook van het meesterschap over de aanspreking tot het publiek waaraan de architect comfort heeft aan te bieden, opdat het publiek zich kan verstrooien. In de bouwstijl treedt ook de architect zelf in een houding de wereld tegemoet, een wereld die publiek is. Aan het publiek is het om te bepalen of de architect geen charlatan is. Of de architect in de houding waarin hij zijn werk aan zijn innerlijk onttrekt om zo het publiek uit te dagen, datzelfde publiek ook weet te boeien en daarmee aan het theater van de architectuur weet te binden, los van de sentimentele uitingen van alle zielenroerselen. Uiteindelijk verdwijnt in de beleving van het welbevinden elk sentiment naar de achtergrond. Daarin komt het roerige en rumoerige publiek tot rust. In het comfort verdwijnt elk psychologisch gezwimel. In het comfort is de huid niet langer de grens van het lichaam en het lichaam niet langer de maat voor het welbevinden. In het comfort vloeien de lichamen over in de objecten en verliezen zij zich in de objecten, alsof dat een eigen natuur wordt waarin het publiek als de gebruiker beslag legt op de meesterlijk geschapen situatie.

een omgekeerde wereld

Dat wat de architect in zijn werk moet zien te verwezenlijken en waar te maken komt vooral tot uitdrukking in de aard van het comfort die hij weet aan te brengen. Of hij dat kan moet altijd nog blijken. Dat gebeurt na verloop van tijd, als het gebouw al lang is opgetrokken en inmiddels de eerste tekenen van verwerping toont en de ster van architect is gestegen of gedaald. In de beleving van het comfort verdwijnt de betekenis van een gebouw als een begreemd territorium, dat als object in het bezit is van een rechtspersoon. Dat bezit kan zelfs een volk betreffen, dat zich de rechtmatige eigenaar waant van de culturele stijl die het gebouw eigen is. Het object trekt zich als het ware steeds minder aan van de schepper, de bezitter of de gebruiker. Het object zal er steeds meer en meer maar staan te staan. Hoe meer het los komt van al die mogelijke en onnozele hechtingen en betekenissen hoe beter het als het ware een

gedaante kan aannemen, waarin het zijn pure welbevinden uitstraalt: op deze plek hoor ik thuis. Om dat te bereiken is er tijd nodig, want die herkenning moet insluipen, terwijl alle directe betekenis moet slijten. Maar na verloop van tijd zal elk gebouw er voor zich staan, in een appél aan de omgeving: als expressie van 'wie kan me wat maken' en de verhalen die daarmee verbonden zijn. Een gebouw wordt dan als object een parure en een uitdaging aan de wereld der subjecten, aan de lieden die zich zozeer van zichzelf bewust zijn. Ook al blijven er spraakmakende en invloedrijke persoonlijkheden oppermachtig, ze kunnen immers over het voortbestaan van een gebouw beschikken, toch krijgt een gebouw na verloop van tijd een autonomie toegemeten, die geruststelt omdat het een absolute eigenheid demonstreert. De personen die zichzelf belangrijk hebben weten te maken spelen hun belang tegen elkaar uit, de architect, de critici, de analytici en de man in de straat, allen inclus. Maar tegelijkertijd verliezen zij zichzelf in de objecten die hen omringen en waarin of waarmee zij zich vertrouwd en dus comfortabel voelden.

Het enige wat het scheppende subject nalaat als belangrijk zijn de permanente aanwezige artefacten die hij tot stand heeft gebracht, ongeacht wat ze hebben betekend. Uit hun standvastigheid blijkt zijn vermogen, zijn vaardigheid tot het sublieme scheppen. Zijn vermogen tot het in beweging zetten van de wereld om die tegelijkertijd te doen stollen zonder ervan te profiteren. Daarvan vormt het gebouw na verloop van tijd als vanzelf een baken als een behouden huis. En met dat gebouw heel zijn omgeving. Op die manier staat het gebouwde na jaren als vanzelf garant voor een 'supra'-comfortabel gevoel. In het beleven van dat comfortabele gevoel wordt er niet langer geprofiteerd, omdat het gebouw niet meer uitsluitend ten nutte wordt gemaakt. Het levert in die ervaring in directe zin niets meer op. Het biedt alleen nog de mogelijkheid zich er door te laten verstrooien. En de beschouwer kan in een rustige contemplatieve pose, tegenover het object waaraan hij zich verlustigd of waarmee hij zich verstrooid een gemakkelijke houding aan nemen.

Daarmee begint het beleven in niet-psychosociale zin, als een figuur-op-zich. In die ervaring bestaat de mogelijkheid voor de beschouwer, die eigenlijk niets anders is als een publieke figuur, het onderspit te delven en door de objecten te worden overweldigd. Zeker als hij in die beschouwing zijn gemoed, zijn sentiment de vrije loop laat. Mits dat gemoed maar niet wordt verinnerlijkt. Want dat zou hypocriet zijn en een dwaze poging tot zelfhandhaving, wetende dat men een charlatan is die probeert met zijn gemoed een medelijden met zichzelf op te wekken. De hypocrisie schuilt niet in de letterlijke uitspraak door een object te worden beroerd, maar in de instelling waarmee die uitspraak wordt gedaan. In het zichzelf wijsmaken die uitspraak voor waar te houden. De aangename ervaring wordt beloond met een gevoel van liefde. Maar de ware liefde is dubbelhartig: het is zeggen 'ik hou van je - je bevalt me' en weten dat dat de meest duivelse uitspraak is, die men kan doen. Immers die genegenheid legt beslag, doordat in een intentionele uitspraak alles met jezelf wordt verbonden alsof men niet zonder elkaar zou kunnen. In die uitspraak verslingert de publieke figuur zich aan het object en gaat vragen naar de schepper. Zo ontstaat de collectieve praktijk van het bewonderen die stoelt op een individueel illusoire ervaring

van verbondenheid. Als geheel houdt dat het theater van de Architectuur bijeen.

De publieke figuur zal als toeschouwer proberen de meester onschuldig te maken en aan zich te binden door hem zijn bewondering te betuigen. De meesterarchitect zal op zijn beurt steeds bezig zijn om te bewijzen dat hij het publiek voor is en hij nooit door het publiek te grijpen, te plaatsen is, omdat zijn genie steeds nieuwe sporen trekt waarin het beleven een doorlopende nieuwe gebeurtenis wordt die niet al van te voren vaststond en dus toevallig lijkt. De meester moet voor zichzelf steeds bewijzen dat hij er mee kan leven dat niets van te voren vastligt en moet het publiek aansporen om in zijn kielzog daarin mee te deinen. Hij moet het publiek verleiden zich over te geven en als het ware met de comfortabele objecten te vervloeien. Van beide kanten is dus overgave en een uitlevering, oftewel extase, de inzet.

In het volle besef dat de aftakeling onherroepelijk is en daarmee het spel eens uitgespeeld. Bij de beëindiging van de opvoering, als de spraakmakende acteurs van het toneel verdwijnen, wordt door het publiek de rekening opgemaakt. Die wordt ingegeven door de mate van welbevinden, door de collectieve stemming van dat moment. Of eigenlijk niet meer dan door de heersende mode die nooit voor altijd geldt en altijd onmiddellijk of geleidelijk kan omslaan, omdat zowel de conjunctuur als het publiek onbegrijpelijke grillen vertonen. Dat is het enige wat er over het oordeel valt te zeggen. Meer niet, zelfs niet met een geringe mate van zekerheid. Dat cultuur eeuwige waarden zou kennen is een kortzichtige visie van de spraakmakers van het moment.

Het theater is niet veilig, stelde de toneelmeester Antonin Artaud al vijftig jaar geleden. De wreedheid schuilt in het binnenste van de gebouwen, maar waart ook rond ook in de ruimtes ervoor, ernaast, erboven en eronder. Daar worden mensen gemaakt en gebroken. Het lijkt wel alsof de gebouwen ons daarbij met hun uiterlijk staan aan te staren. Alsof de uiterlijkheden waardoor we als beschouwers gefascineerd raken, stille getuigen zijn van de wrede spelletjes die we met elkaar spelen. Is het eigenlijk niet zo dat de gebouwen ons innerlijk veruiterlijken door er een rustpunt voor te zijn. Ze zijn natuurlijk het resultaat van innerlijke en onderlinge strijd om harmonie en hegemonie tot stand te brengen. Gebouwen vormen spiegels van de gedachten over harmonie en hegemonie. Maar ze lijken het gekrakeel daarover tot rust te brengen als monumentale herinneringen aan dat wat ooit werd bevonden, uitgevonden, beslecht en bedongen. En eigenlijk draait alles om uiterlijke schijn, om het simuleren van standvastigheid. Maar de monumenten die daarvan het gevolg zijn, lijken zich vervolgens daar niets meer van aan te trekken en gaan een ander, eigen leven leiden. Ze sluiten zich zonder strubbelingen aaneen en keren zich tegen ons. We mogen er dan alleen nog naar kijken, er aan komen dat durven we nauwelijks nog. Want als we dat zouden doen dan brengt dat alle spanningen weer tot leven die er gemoeid waren met hun tot stand komen. Het is die spanning, die latente lading, die van de façades afstraalt. Dat is de permanente lading die van de objecten in de gebouwde omgeving uit kan gaan en tot grote ergernis leidt, en bij tijd en wijle ondraaglijke vormen aan kan nemen, hoe comfortabel ze aanvankelijk ook nog mochten lijken. Het Moderne Bouwen is daarmee behept en er misschien zelfs

door beheerst. Alles is nu zo vluchtig en futiel, behalve de uiterlijke schijn die we hebben opgericht voor de eeuwigheid .

Daarmee is het spanningsveld beschreven waarin de architect werkt en dat hij moet leren uitbuiten. Hij moet daar mee leren spelen, uitgaande van het aan de hand van ontwerpen lanceren van beelden en uitspraken over hoe de wereld er in zijn ogen zou moeten uitzien. Hij moet het publiek initiëren in een gevoel voor die spanning en in wederkerigheid met het publiek leren anticiperen op het omvormen van de wereld tot esthetische brokstukken die aan elke wil tot beheersing en verandering ontsnappen. Zijn vak meester, moet hij dat voorprogrammeren als een initiatie en anticipatie in wederkerigheid. Als in een leerproces in een meester-leerlingstelsel, waarin het gevoel tot uiterlijkheden vervlakt. Als een uitvoeringsritueel waarin het beïnvloeden van gevoelens wordt aangeleerd en uitgeoefend, omdat alle gevoelens ons gegeven zijn, en het je overgeven aan gevoelens plezier verschaft. Plezierig is het aftasten van dat gevoel.

Maar die gevoelens doen er uiteindelijk niet toe en zullen zelfs vals blijken. In tegenstelling tot de uiterlijkheden. Het verinnerlijken van die gevoelens is daarmee, bij deze, dus taboe! Want alleen uiterlijkheden kunnen een reële vorm aannemen, waar niemand omheen kan! Voor alle eeuwigheid. Althans voor de tijd dat de gebouwen er zullen staan om hun aanwezigheid op te leggen. Uiteindelijk zal de architect niet ter zake doen, want wat dacht hij wel dat hij mocht pretenderen de omgeving van zijn medemensen en nakomelingen in vaste vormen te mogen bevriezen. Immers architecten zijn geen geniale godenzonen, want het geniale is maar een kortstondige illusie. En architectuur en dus wat de architect aanricht is eigenlijk een noodzakelijk kwaad, waarvan het altijd valt te betichten!

Verdwijnen achter spiegelbeelden

het afwenden van de blik

Ontwerpen stoelt op de behoefte de omgeving een vorm op te leggen. Dat gebeurt in stijl.

Sinds de oorlog is de algemene stijl die van een celebratie van de economische vooruitgang en de opgeschroefde productie. Was dat eerst nog de dominante, sinds de jaren tachtig nam het hegemoniale vormen aan, om in de termen van marxisten te spreken. In alle disciplines! Hoe je het ook wendt of keert, de hele moderne gebouwde omgeving straalt een heilig geloof uit in de noodzaak van het opschroeven van de productieve vermogens. Moderne gebouwen vormen de merktekens van de economische vooruitgang. Er lijkt geen architectuurstijl meer voorstelbaar die daar nog aan kan ontkomen. Zo ontwikkelde Mario Botta in zijn geboortestreek Tessin een ingetogen stijl die iets typisch Tessins leek te belichamen en zich leende voor opvallend van de buitenwereld afgekeerde villaatjes tegen een bergwand. Botta werd gecanoniseerd als de protagonist van het 'kritisch regionalisme'. Inmiddels is Lugano, Tessins hoofdstad, vergeven van de banken en kantoren in Botta's stijl. Het oogt indrukwekkend maar doet de binnenstad langzaam veranderen in een reeks monumenten voor het Zwitserse vermogen om geld te accumuleren. (Als het nu nog

monumenten voor het Zwitsers uurwerk waren, dan zou men er nog als een toeristische attractie van kunnen genieten.) Inmiddels is Botta door San Francisco's stadsbestuur met de loftrompet binnengelokt om daar het zakelijk imago te komen oppoetsen. Zo blijkt maar weer: ook het kritisch regionalisme leent zich op internationale schaal uitstekend voor het manifesteren van de voortbrengselen van de economische vooruitgang. En deze manifestaties in stijl zijn volkomen circulair. Wat er aan geld wordt gewonnen wordt ogenblikkelijk weer in innovatie gestoken om de productiviteit nog verder op te schroeven en in gebouwen te steken die nog uitdrukkelijker, gevarieerder en subtieler het 'performatief economisch prestationisme' beklemtonen. We zijn er inmiddels blind voor geworden hoe belachelijk dat is, hoewel iedereen rilt bij de gedachte waar dat toch allemaal toe moet leiden.

Laten we eens naar het Rusland van de bolsjewieken kijken om daar een idee van te vormen.

Daar stond de kunst- en bouwpraktijk sinds de Stalintijd in het alles uitsluitende teken van de voortbrengselen van de socialistische heilstaat. Zo ongeveer vanaf 1955 begonnen kunstenaars zich daar ongemakkelijk bij te voelen en organiseerden zich in een spontaan verzet. Ze gingen, vaak bij particulieren thuis, over tot exposities waarin kunstobjecten weer werden getoond voor wat ze waren: artificiële objecten die niet in een eendimensionale kijk op de dingen zijn in te passen en schijnbaar zomaar ontstaan uit een drang tot zelfexpressie. Daar was weinig systeem-ondermijnends aan te ontdekken, maar het systeem classificeerde de exposities - tot ver in de jaren tachtig georganiseerd ondanks heftige repressieve maatregelen tot zelfs aan vernietiging toe - als abject 'formalisme'. Het enige wat de kunstenaars deden was de blik van de gangbare stijlopvatting afwenden door die stijl eerst in een ander licht te plaatsen om vervolgens de zich langzaam profilerende eigen schilderstijl voor zich te laten spreken. Verschillende van de deelnemende kunstenaars werden naar het westen verbannen, vooral nadat hun werk eind zeventiger jaren in het westen werd ontdekt en geïmporteerd. Daar werd het ogenblikkelijk op zijn waarde geschat en vervolgens in geld uitgedrukt. Om dat laatste was het weinig kunstenaars te doen, maar toen dat gebeurde was het maar al te verleidelijk voorgoed naar het westen te vertrekken.

Daar aangekomen raakten de meesten in verwarring, omdat hun werk plotseling uit de context was weggerukt waaraan het toch refereerde: de dagelijkse realiteit van de sovjetmaatschappij. Nostalgie kwam er voor in de plaats, vaak zonder te weten waarom en waarnaar. Onder Gorbatsjov werd de ban vrij plotseling opgeheven. Dat werd mede de inleiding tot een volledige ineenstorting van het strikte sovjetstelsel, inclusief de hegemonie van de discipline in de kunsten. De bouwpraktijk kwam zelfs bijna tot stilstand, zodat alles wat er nu al jaren staat te vervallen, teken werd van een gigantische improproductiviteit en stagnatie. Het socialistisch alternatief heeft het afgelegd tegen kapitalistische prestatiedwang. En wat de autoriteiten nooit was gelukt bracht de nieuw verworven vrijheid binnen een paar jaar teweeg. De 'perestrojkakunst' en daarmee een kunstpraktijk die aan weinig genoeg had, loste op in het niets van een corrupte vorm van commercie en raakte daarmee in fel contrast met het ontstaan van een immense armoede en gebrek.

Toch valt er van lotgevallen de 'perestrojkakunst' het nodige op te steken. Die kunst ageerde ongewild tegen hetzelfde imponeergedrag dat ook wij in onze welvaartsstaten zo hoogachten. Al zijn er verschillen, allereerst omdat bij ons het publieke belang tussenbeide komt. Het publiek wordt weliswaar wanstaltig door de commercie gemasseerd en in slaap gesust, toch is er hier altijd nog zoiets als de onvolprezen vrije meningsuiting die ons aan het andersdenken heeft doen gewinnen. Onze maatschappij heeft ermee leren omgaan dat af en toe zaken op z'n kop worden gezet en heeft daar zelfs de smaak van te pakken gekregen. Zolang de fricties niet te groot worden loopt alles wel weer los. Zodat omgekeerd de fricties weer niet te groot zullen worden. Bij ons zijn dus altijd alle verhalen en gezichtspunten mogelijk ondanks de meest vergaande vormen van hegemonie!

Voor al Rossi's architectuuropvatting vormt daarvan een illustratie. Uit zijn prenten en schetsontwerpen blijkt dat zijn stijlopvatting een anachronisme is van het ordenend denken dat imponeert met wat het glorieus tot stand brengt. Via zijn tekenwerk weet hij, ook nog eens uitgewerkt in de vormgeving van zijn gortdroge gebouwen, via opvallend analoge stijlelementen de blik te richten op een reservoir aan beelden van wat er aan herinneringen aan vroeger resteert. Hij verstaat als het ware de kunst de blik te laten afdwalen en verzinken. Overigens een kunst die ook in het werk van de 'perestrojka'-artiesten prominent aanwezig was. Dit maakt de beschouwer van Rossi's werk bewust van de voortwoekering van een verlamme werkelijkheid om hem heen en roept beelden op van een vormenpracht die op ons indruk maakte toen we opgroeiden en alles nog kinderspel leek te zijn..... Een extra gekke gewaarwording is dat er blijkbaar een afstand is ontstaan tussen ons en die beelden. Rossi weet ze alleen weer tevoorschijn te toveren als kunstzinnige en overvloedige elementen in de setting van een verzakelijkt geheel: een functioneel gebouw of een stuk gerenoveerde stad. Hetzelfde effect treedt op als zijn analoge vormen in een museum worden geplaatst en wij eraan voorbijtrekken, of als ze de aankleding van het museum zelf vormen. Dan wordt de afstand die de dingen waaraan ze schijnen te refereren tot ons hebben genomen, pijnlijk duidelijk. Er blijkt iets fundamenteel voorbij, en wel de tijd dat we nog met blokkendozen speelgoedpaleizen bouwden of in strandcabines ons voorbereiden op een eerste kennismaking met de zee en de opwindende aandachtstrekkertje op het strand. Zo weet Rossi ons toch via de bemiddeling van stijlelementen bewust te maken van waar een stad in de herinnering voor staat, wat ook altijd zo zal blijven en iedere stad tot een verhaal apart maakt.

Het mag zo zijn dat zoiets er in de voortwoekerende matrixruimte van het economisch profijt allemaal weinig toe doet, omdat daar de zachte dwang tot communicatie in het teken van de productie de overdreven boventoon voert. Toch zal dat de neiging tot ontwijken of afwijken juist doen versterken omdat de onverschilligheid na verloop van tijd onverdraaglijk zal worden. De imponerende manifestatie van aanwezigheid van de moderne puur-zakelijke gebouwen leidt als vanzelf tot een tegenstrategie van elke blik, die niet te stoppen is. Hoe spectaculair ze ook worden uitgedost, gebouwen kunnen de blik altijd maar tijdelijk vangen.

De persoonlijke blik heeft altijd het vermogen zich teweer te stellen tegen het imposante beeld of de indrukwekkende stijl. (Hetzelfde geldt overigens voor het gehoor, geconfronteerd met het oorverdovende geweld van de media en haar woordvoerders, hoe onderhoudend ze zich ook mogen opstellen. Want voort bruisende aanprijzing van plezier zonder pieken of dalen gaat gauw ook een keer vervelen en tegenstaan) En wel in een aantal gradaties. Imposante beelden willen indruk maken, zich inbranden op het netvlies en in het geheugen. Blikken proberen dat protse pronken te ontwijken of ongedaan te maken: in de afwezige blik, de stuurse blik, de steelse blik, of de onverschillige blik. De blik zal zich eerst afwezig gaan gedragen als een weerstand tegen het imponeren, om er vervolgens aan te ontglippen. Wordt het imponeren opgevoerd dan gaat de blik verzuren en wordt stuurs. En drukt daarmee een walging uit voor de totale overdondering door de groteske overmaat aan gesuggereerde perfectie. Tenslotte zal de blik het geweld van de beeldenstorm als machteloos imponeergedrag doorzien. De blik zal zich steels opstellen en met een lichte ironie een houding suggereren van 'pak me dan als je me pakken kunt', waartoe natuurlijk geen enkel gebouw in staat zal zijn. Dat steelse voert terug naar een intrigerende heimelijkheid, een zich open stellen voor het fantasmagorische dat de werkelijkheid altijd nog te bieden heeft en achter het imponeergedrag schuil kan gaan. Maar is dat absoluut niet het geval dan zal de blik zich voorgoed afwenden en onverschillig voorbijgaan om zich misschien hoopvol te gaan richten op dat wat er verderop in het verschiets ligt.

Laten we daarom nog een stap verder gaan dan het verkondigen van de formele autonomie. Laten we de vorm gaan versluieren of verduisteren en de stijl verheimelijken om ons weer thuis te kunnen voelen in een verzakelijkte omgeving. Laten we lachspiegels oprichten tegenover de wanden van onze gevangenismuren. Wat staat goede architecten dan nog anders te doen dan via de stijl de blik weer heimelijk naar het binnen van het interieur te kunnen richten waar het leven zich nog altijd ongemoeid afspeelt. Het is de kunst om een spel van zien en gezien worden en het ontwijken daarvan, gaande te houden, buiten de economische orde om van alledag! Voor iedere zichzelf en zijn publiek serieus nemende architect op zijn eigen non-conforme manier. Daar zouden de opleidingen op gericht moeten zijn. En beeldkwaliteitsplannen zouden ertoe kunnen dienen om het publiek te leren het lachwekkende van de vertrouwde omgeving te laten doorzien.

een baanbrekend gedicht uit de popcultuur

*De Edelen bedaren ons met beelden,
Verlekkeren ons met literatuur, concerten, tentoonstellingen en
shows,
En overvoeren ons met film.
Hun kunst verwacht ons en maakt ons blind voor onze verslaving.
Kunst siert de wanden van onze gevangenismuren;
wat ons koest houdt, verpoost en onverschillig maakt.....
Er voert een deur naar de andere zijde,
waar de ziel gestrekt over de drempel
zichzelf bevrijd*

Draai spiegels naar de wanden

in het huis der nieuwe doden.

James Douglas Morrison, 'The Lords and the New Creatures', 1969, pag 89-90
(vertaling Johan Meijer)

een kwade droom (stijl in een staat van oorlog)

In de zomer van '73 ontmoette ik Dante op de Fisherman's Wharf van San Francisco. Dante leefde daar aan de lagerwal. In die stad welke naar Amerikaanse maatstaven van alle kanten een verademing is. Dante vertelde me dat hij het ooit eerder had gemaakt en flink geld had overgehouden. Maar nu weigerde hij belasting af te dragen ter bekostiging van een vieze oorlog. Hij werd, naar zijn zeggen, door de FBI gezocht. Zijn geld stond veilig op een het niet, wilde hij niet worden opgespoord. Hij leefde ondergedoken in Frisco, omdat het daar nog alleszins was uit te houden. Hij colporteerde op de toen nog versleten pieren de 'Berkeley Barb'. Aan dat ondeugende underground blaadje sleet hij tegelijkertijd zijn gedichten. Eens per maand verkocht hij een liter bloed aan de transfusiedienst. Dat verplichtte hem zijn conditie in acht te houden, terwijl die dienst zijn gezondheid in de gaten hield. Toch ervoer hij zijn zwerversbestaan als een reis door de Hades. Vandaar dat hij de naam 'Dante' had aangenomen.

Twee dagen zwierf ik met hem mee door de kleurrijke en op en neer wervelende straten van Frisco. Dante liet me zien hoe de stad bezig was een enorme gedaanteverwisseling te ondergaan. Het elan van de sixties was bezig om te worden gesmoord in de machtspeletjes van de drugscene en de zakenwereld. Dat liet zich aanzien. De hippies waren verdwenen. De zakenwereld had voor zichzelf een monument opgericht in de vorm van een ranke, piramidale wolkenkrabber, waaromheen het honderdjaar oude hart van de stad was kaalgeslagen. Het was bezig te breken. De 'Wharf' was nog zoals vroeger en de 'wharfrats' waren zijn maten. Maar het plan was er een langgerekte kermis van te maken, een uitstalling van nepattracties langs kaden en pieren.

Dante was ervan overtuigd dat Amerika in een permanente staat van oorlogsvoorbereiding was beland zonder dat de bewoners van zijn land daar erg in hadden. Niet dat hij er aan twijfelde dat de Amerikaanse leiders de vrede en het welzijn van zelfs alle wereldburgers nastreefden. Dante geloofde niet in spookverhalen van de newlefties, waarin de leiding van de VS werd afgeschilderd als een bloeddorstige maffiakliek dat de wereldgemeenschap haar wil wilde opleggen of wilde uitzuigen. Maar evenzogoed vond hij dat de Amerikaanse leiders spoken zagen. Overal ontwaarden ze 'duistere krachten' die de economische, politieke en persoonlijke vrijheden waarop America boogde, op een fatale manier dreigden te verlammen. Volgens hem galmden het einde van de tweede wereldoorlog nog altijd na in oost en west, ooit ingeluid door de lugubere splijtzwam die de Enola Gay boven Hiroshima dropte. In de zestiger jaren was het hele land er van doordrongen geraakt dat er ernstige sociale misstanden in America heersten, die alleen met een federaal ingesteld sociaal programma konden worden overwonnen. Lyndon Johnson zette in het midden van de zestiger jaren een staatszorg op poten die door lokale sociale bewegingen waren afgedwongen. Maar het geld dat daar van

staatswege voor nodig was, werd niet op de belastingbetaler verhaald. Het werd voornamelijk via staatsleningen bijeengegaard en in feite dus verstrekt door hen die goede zaken hadden gedaan en geld hadden overgehouden. Ooit zouden die rijken moeten worden terugbetaald!

Tezelfdertijd maakte LBJ Vietnam tot proeftuin voor de ontwikkeling van een geavanceerde oorlogsmachinerie, die Amerika onaantastbaar moest maken. Dante trok een vergelijk tussen Vietnam en Los Alamos: beide experimenteerterreinen voor nieuwe wapensystemen waarmee een wereldomvattende bedreiging van de vrije wereld een halt ware toe roepen.

Dat laatste op termijn en op krediet. Het uiteindelijk doel was in beide gevallen een techniek onder de knie te krijgen die zowel offensief als defensief een almacht binnen bereik moest brengen. Die almacht moet als een scherm gaan dienen om de Amerikaanse vrije burger te vrijwaren van totalitaire dreigingen van buitenaf. Maar tevens als een middel voor het opheffen van de noodzaak om voor het behoud van die vrijheden in het geweer te hoeven komen. In dat licht bezien was het Vietnam-experiment nog uitermate dubbelhartig, omdat de oorlog vereiste dat dienstplichtigen zich voor dat experiment opofferden. Amerika is een land met een libertariaanse traditie die stamt vanaf de opstelling van de Constitutie, tweehonderd jaar geleden. De denkbeelden van John Locke over de liberale natuurstaat, verwerkt in diens 'Tweede Traktaat' en Rousseau's gedachten over het 'Sociaal Contract'

liggen daaraan ten grondslag. De republikeinen zijn meer op Locke gericht, de democraten de meer sociaal bewogen volgers van Rousseau. Maar het denkbeeld van Locke, dat de oorspronkelijke natuurstaat niet meer terug is te winnen als gevolg van de arbeidsdeling, wordt algemeen gedeeld. Al vanaf instelling van de Federale Staat, worstelt de politiek er met het dilemma van de staatsverplichting: hoe minimaal moet de staat zich opstellen. Over de noodzaak dat de staat de vrijheid dient te waarborgen is een ieder het eens, maar de vraag is steeds hoe ver dat gaan kan en in hoeverre van een burger is te eisen zijn veiligheid voor die waarborgen op te offeren.

Dante wees erop dat er in de Tweede Wereldoorlog ook flink geschipperd werd en achteraf kon worden gezegd dat er juist gehandeld was. Libertarianisme vereist pragmatiek wat ook weer tot ontsporingen kan leiden. In het algemeen stond hij achter de Amerikaanse bedoelingen. Toch was in zijn ogen het land een tolgrens gepasseerd, waarachter geen weg terug lag. Terwijl de tol al werd betaald. Het militaire-industriële programma zou een veelvoud vergen van wat er al aan geld voor het sociale programma nodig was. Misschien zou dat laatste er bij inschieten al zou dat niet voldoende zijn. Misschien zouden de belastingen stijgen wat de welvaart zou doen afnemen, maar met name zou er veel meer geld moeten worden geleend wilde de economie niet verzanden in de te hoge lasten...

Steeds meer geld moest er worden verdiend opdat er meer geleend kan worden en later nog weer meer opdat er kan worden afgelost. Daarmee werd een strategie ter verdediging van de vrije wereld tot een sluipende ondermijning van alles wat als vrijheid aangemerkt zou kunnen worden. America verplichtte zich zo tot een constante productiestijging, die niet in gevaar mocht komen op straffe van een economisch maar vooral ook een sociaal debacle. De knoet werd over het land gelegd in naam van de vrijheidsbeginselen. En dat zou nog

veel meer van het land vergen. De consumptiecultus waaraan de Amerikanen in de vijftiger jaren waren gewend geraakt en in de zestiger comfortabel in werden ondergedompeld had de 'kids' aangezet het er voor alles maar van te nemen. Vooral 'underground', onder de oppervlakte van wat betamelijk was. De hippies zetten dat weer op z'n kop in een terug verlangen naar de idylle van de natuurstaat van voor de industriële revolutie met zijn ongebreidelde vraatzucht. De zakenwereld wist er wel raad mee! De hang naar extase en de honger naar vermaak, voedingsbodem voor de popcultuur, kon op een handige manier worden uitgebuit, bijvoorbeeld door juist daarvan hét terrein te maken voor de expansie van de vrije markt. De gewone Amerikaanse burgerman en -vrouw was communicatief aan te leren dat elk teken van economische voortvarendheid een blijk was van de verwerkelijking van de 'American Dream'. De sardonische strips uit de underground leverden een nieuwe tekenleer van heimelijke en ondeugende absurditeiten en genoegens. De reclame maakte er big business van. In de reclame werden de bijbetekenissen tot leven gebracht door een hang naar het onbestemde en avontuurlijke als tegenhanger van de huiselijke vrede te laten oproepen. En soms beide in een paradoxale combinatie, als de twee kanten van de medaille met het vrijheidsbeeld.

Dante voorzag nog verder onheil. Hij duidde me dat aan door me de metamorfose voor te spiegelen welke Frisco zou ondergaan. Alles voltrok zich in stijl, nog glorieuzer dan in de tijd van de Nazi-Duitsland of de Sovjet-Unie in de Stalintijd. Daar nota bene eigenlijk op voortbordurend, in de vorm van architectonische propaganda! Propaganda via stijl en show werd begin jaren zeventig onontbeerlijk voor het inwinnen van vertrouwen en het inpalmen van het publiek. Dante voorzag een nieuwe propagandastijl: een combinatie van de opperste doelmatigheid met de meest gladde vorm van totale imponering. Een stijl zonder verwijzingen, alleen maar werkend met een suggestie van de sublieme potentie van het zakendoen. Die stijl zou een mix vormen van twee stijlopvattingen die zich her en der al hadden bewezen: de International Style, in optima forma door Mies van der Rohe uitgedokterd, gecombineerd met het Functionalisme. Van het Functionalisme bedient elk modern leger zich al lang. Elke legerstijl vormt het summum van het design dat op doelmatigheid gericht is. Wij zullen die stijlmix de genoeglijkheid van de historische binnenstad zien verdringen. Het meest frappante zal zijn dat die stijlmix alles aan de verbeelding overlaat, terwijl ze in concerto de uiterste vorm van saaiheid is. Dante voorspelde dat over een tiental jaren het nieuwe hart van Frisco ervoor model zou staan. Hij wilde van dichtbij meemaken wat zich stond te voltrekken. Daarom was hij daar ondergedoken. Dus niet zozeer om aan alles te ontkomen. Hij school op een opzichtig punt, een plek waar men hem nooit verwachten zou. Leed Dante aan paranoia of aan een idiote vorm van scherpzinnigheid?

Vlak voor het begin van de eerste Golfoorlog bracht ik weer een tijdje door in Frisco. De door Dante voorziene invasie van gestileerde monolieten had inderdaad plaatsgevonden. Frisco's centrum bleek opgesierd met torenhoge dozen met spiegelwanden en ramen glad gepoetst. Als grauwe schimmen zuigen ze alle kleuren en verhoudingen in zich op. Ze lijken alleen bestemd om tot een imposante hoekige skyline samen te smelten. Omdat ze s' nacht door

het duister dreigen te worden opgeslokt zijn er tl-buizen langs de ribben en contouren aangebracht die zo oplichtende draadmodellen doen ontstaan. Op straatniveau zijn de dozen aaneengeregen door een eindeloos lange 'shoppingmall' en een paar enorme showruimtes. Buiten blijft het leeg en na vijfen is het er uitgestorven. Het lijkt alsof ter plekke stadsarchitectuur in het niets is opgelost! En in welke grote stad in de States ik ook kwam, van Boston tot Seattle trof ik overal dezelfde invasie. Intussen was de Wharf een lusthof van gesimuleerd vermaak geworden. En de rest van de binnenstad was vredig en door de aardshok wat meer vervallen dan vroeger. Voor de rest: waar ik me uit '73 herinnerde dat alles er nogal zorgeloos onverzorgd en smakeloos bijlag, was dat nu keurig, spic-'n-span, heel gerieflijk opgeknapt. In de baai werd een schimmenspel opgevoerd. Turend over het water ontwaarde ik vale silhouetten van talloze oorlogsbodems, merkwaardig genoeg niet aan bereikbare aanlegsteigers afgemeerd. America verkeerde in de staat van een geheimnisvolle voorbereiding van een oorlogsmiszie.

Luttele maanden later ondersteunde deze vloot een vechtmachine die wij simpele zielen ons alleen kunnen voorstellen bij een invasie vanaf een andere planeet. Uiterst efficiënt ruimde Amerika - home of the brave en de vrije ondernemingsgewijze productie - een tweede bedreiging van de wereldorde uit de weg. De eerste was al tien jaar eerder op een handige manier lamgelegd. Een in alle afzondering - pal onder de rook van Frisco - doorontwikkelde cybernetische en digitale technologie - een techniek die sluipenderwijs onze huiskamers is binnengedrongen - lag daaraan ten grondslag. Reagan had de Russen met de dreiging met STAR wars weten af te schrikken. STAR wars werd in Silicone Valley uitgebroed en de technologie werd een verbod opgelegd op uitvoer naar het Oostblok. Wat gesjoemel met de olieprijs deed de Sovjeteconomie stagneren, waarna Gorbatsjov zich gewonnen gaf na de inspanningen van de vredesbeweging in oost en west om de dreigingen te bedaren. STARwars was maar een dekmantel. 'Stealth' en 'Tomahawk' heetten de wapens der verschrikkelijke en feilloze precisie. Niet gehinderd door het uitvoerverbod waren het de Japanners die de precisie in het productieproces mochten gaan uitproberen in de vorm van meesterlijke stalen mechanieken: de eerste robots als verwerkelijking van Asimovs stoute dromen. De Stealth werd een icoon voor een nieuwe vorm van het design, voor de stijl van de cybernetische zakelijkheid. Een stijl die we alleen aantreffen in de 'business'-districten en gerenoveerde stadscentra. In de buitenwijken, waar de werkenden wonen die door het Star wars programma zijn gedrild en goed bedeed, treffen we haar pendant: de 'urban-villa'. De rest van de stedelijke agglomeraties is aan haar lot overgelaten en vormt de afzetmarkt voor een dubbeleconomie van louche vastgoed-praktijken.

In zijn boek uit '89 getiteld 'The Informational City', lijkt Manuel Castells de voorspellingen van mijn gesprekspartner Dante te bevestigen. Volgens Castells werd in de tachtiger jaren de welvaartsstaat door de 'Warfare-state' vervangen. Hij neemt het SDI programma, oftewel 'Star Wars' als voorbeeld om de invloed van die defensiestrategie op de Amerikaanse urbane ontwikkelingen te schetsen. Hij constateert een correlatie tussen de voortvarende uitdijning van 'white-collar'-suburbia rondom de gebieden waar de

nieuwe technologie wordt ontwikkeld, die ten dienste van SDI zou staan. Bij uitstek zijn dat Anaheim waar zich het zwaartepunt van de aeronautische industrie bevindt en de Bay-area waar zich Siliconvalley bevindt. Die vormen een scherp contrast met de gebieden waar de steden verpauperen (door de bezuinigingen op de sociale programma's?). Voor Castells bevestigt dit zijn tien jaar eerder gelanceerde hypothese van het ontstaan van een 'dual-society' in de VS, van een scheiding tussen een aangesloten en het afgekoppeld circuit. Hij veronderstelt dat nieuwe stedelijke bewegingen hiertegen wel weer in het geweer zullen komen. (Die van de relschoppers in LA of de cyberpunks, misschien?).

Ik zocht Manuel op, najaar 1990. In het korte gesprekje dat hij me toestond gaf hij mij nors te kennen niet in mij geïnteresseerd te zijn. Een drietal maanden later zette de Golfoorlog hem in zijn hemd, al werden zijn empirische bevindingen evident bevestigd. America bleek zich onder het mom van 'Star Wars' perfect te hebben voorbereid op een conventionele 'clash' en de gigantische investeringen bewezen hun nut, waaraan alleen op basis van een standpunt waarin Saddam's zijde wordt gekozen, valt te twijfelen. Maar in Amerika en ver daarbuiten was er geen stedelijke beweging die de Amerikaanse aanpak aanvocht, zoals wel voor Vietnam gold. Amerika is geen 'warfare-state' geworden, maar een welvaartsstaat die permanent op agressie waar ook ter wereld is voorbereid. Voor een crypto-marxistisch socioloog als Castells ware het zaak de gevolgen van de offers eens te analyseren, wat een theorie van de staatshuishouding zou vergen. Het Althusseriaanse apparationisme dat de staat en de ideologie opvat als een in laatste instantie door de economie afspiegeling van klassenbelangen en het streven van een bepaalde klasse naar de hegemonie is allang niet meer adequaat. In de huidige werkelijkheid lijkt het er veel meer allereerst om te gaan de zaak als geheel kost wat kost draaiende houden, waarin het economisch verloop een vrij toevallige, aparte logica vormt. En dat in het overduidelijke belang van zowel kapitaal als arbeid, die dus meer gemeenschappelijk dan tegengesteld 'belang' lijken te hebben! Zo is dus het voor de altusseriaanen zo cruciale begrip 'reproductie' niet iets dat doelbewust wordt nagestreefd ter behoud van de macht. Het lijkt meer maar een kwestie van goed geluk als bijkomstigheid van de productie, de omzet en de innovatie die weer winsten vergt. Hoe de staat via haar zeer specifieke manier van boekhouden aan dat 'algemene' belang tegemoet komt is nog alleszins het overpeinzen waard.

Bij het herlezen van Marx' hoofdwerk valt al in de titel op dat het niet over macht of klassenstrijd gaat, maar over de schijnbaar inherente noodzaak om geld te maken en dat weer te investeren. Het briljante standaardwerk heet terecht 'Das Kapital'. Het geld moet rollen, want anders is er voor niets gewerkt! Dat rare principe van het denken in termen van kapitaal, door Weber op een protestantse aberratie teruggevoerd, is de hele maatschappij sinds de oorspronkelijke accumulatie steeds meer en meer gaan overheersen en laat binnen het kader van de staat geen andere keus meer, al willen we niets liever dan vrij en democratisch kiezen. Maar daarmee is het nog niet de motor van alle ontwikkeling. Met evenveel recht zou de geconstrueerde wil tot het geloof in iets om onszelf of onze maatschappelijke geworteldheid zin te geven, de motor van de

geschiedenis kunnen zijn, hoe dom het ook zou zijn nog ergens in te geloven. Of het nu Lenin of God, of Allah, of Boeddha of de Anima of Mammon of de Democratie Of het Kosmisch Bewustzijn is, er je aan overgeven is je autonome denken=zijn uit handen geven. Maar dan heeft men in theorie nog een keus. De vervreemding die Marx ons voorhoudt is de diefstal van dat recht op een keus om ergens in te geloven door de wetmatigheid van een schijnbaar, want fetisjmatige, autonome logica: het maken van winst en dat weer investeren in een stijging van de stand van de productiekrachten die bij een tendentiele daling van de winstvoet tot een steeds omvangrijkere productie en dus steeds snellere stijging van de totale maatschappelijke waarde leidt. Inderdaad dus zoiets als een constante versnelling, tot aan de lichtsnelheid toe, zoals Virilio, op Marx bevindingen doorbordurend, veronderstelt!

Maar in tegenstelling tot de Franse negativisten biedt Marx een perspectief op termijn: hoe schijnbaar automatisch de productie verloopt hoe dichter het ons bij de totale vrije tijd brengt waarin we weer kunnen kiezen wat we wezen willen. Inmiddels weten we dat het reëel bestaande socialisme dat niet vermocht in te lossen. Daar vertraagt een steeds erstrekkender bureaucratie de noodzakelijke productiestijging.

In Rusland is die zelfs achteruit gehold, wat bewijst dat de dwang van de wet van het Kapitaal maar schijn is, want men werkt daar al jaren voor niets!

Welnee, het is ons aller eigenste Holland met zijn liberale traditie dat het dichtst die - pas echt postmoderne - tweede natuurstaat nadert.

het aannemen van poses

Dante had een feilloos voorgevoel. Hij attendeerde me nog op de dichtbundels van Morrison (de toen twee jaar eerder in een Parijse badkuip verzopen zanger van de vermaarde popgroep 'The Doors' uit de underground-scene van LA). Lezend in die bundels werd ik, over de jaren, mij gewaar van een verbluffend idee van de enig bevredigende houding die een persoon nog kan aannemen in de moderne megalopolis, waarvoor LA model staat.

Morrison in America en met hem Malcolm McLaren in Engeland, waren bezig als volleeerde situationisten het establishment door subversieve experimenten met een subculturele stijl het hoofd op hol te jagen. Morrison zag zijn modelstad - bezongen in 'LA-woman' - rond het stadshart perverteren. Alle cultuur wordt obsceen en een opgefokt schouwspel, tot aan de kunst toe. Om het publiek tot voyeurisme aan te zetten en met exhibitionisme te verdoven. M. zag in de film het medium bij uitstek waarin alles zo obsceen en spectaculair mogelijk wordt voorgeschoteld, om er de kijkers in dubbele zin mee te boeien. Dat nodigt uit om daar zelf mee aan de gang te gaan om niet te worden platgewalst. Hij stelde zich voor om een nieuwe Rimbaud te worden. Een dichter die er tussenuit knijpt in woord en beeld, door het publiek te gaan opjutten tegen het establishment. Zo kondigde hij aan er net als Rimbaud de brui aan te geven en anoniem in Afrika ten onder te gaan. Dat deed hij in een dubbelrol. Allereerst als dichter, een scenarist. Hij werd weliswaar miskent, maar het deerde hem niet. Zijn dichtwerk en proza vormt een geheel dat pas op het eind kan worden begrepen. Dat eind kwam pas

toen zijn laatste werk opdook in '86 in een koffer die de vriendin die samen met hem naar Frankrijk was vertrokken, had nagelaten. Daarnaast speelde hij de rol van een popidool dat zijn publiek opzweept omdat dat publiek dat van hem verlangt. Hij voelde zich de sjamaan en de clown die de weg zou bereiden voor een nieuw soort schepsels. Schepsels die zich hullen in een geëxalteerde, supra-commerciële, uitdagende vormtaal die langzaam in een woekering tot stijlloosheid verwordt.

McLarren en Morrison begrepen dat subversieve stijl de essentie vormt van de POP. POP is het oppeppende wondermiddel is waarmee het establishment en haar verkoopapparaat in de billen is in te spuiten, om het zo te laten ontwaken uit zijn boze en natte dromen. Maar meer nog dan dat, is het een tegengif, aan te bieden aan het publiek opdat het zich waakzaam houdt en niet in slaap laat sukkelen door de bedwelmende werking van een steriel geworden Kunst. M. ging verder dan McLarren, door te gaan filosoferen in zijn gedichten en te besluiten niet langer een kunstenaar te willen zijn en artiest te moeten worden. Nu stond hij in dat laatste niet alleen. De Stones en David Bowie deden hetzelfde. Maar door hun onbedachtzaamheid raakten deze aan de publieke aandacht verslingerd. M. probeerde daar weer onderuit te komen in zijn dichterschap. McLarren was die vaardigheid niet meester en was artiesten als Sid Vicious en Johnny Rotten nodig om naar zijn poppen te laten dansen. Hoe, dom, want Sid en Johnny keerden de poppen om en zetten McLarren voor schut als de eeuwig brave kunstenaar, regisseur en entertainer.

Dick Hebdidge heeft in zijn boek 'Subculture, the meaning of Style' uit '79, geprobeerd het subversieve van de popcultuur te vangen in de term van het Franse poststructuralistische semiologie van Kristeva: 'semiose'. De subversie schuilt dan in het aanwenden van stijlelementen die een extra lading krijgen door er een aanduiding van te maken van de eigen identiteit die tegen die van anderen wordt afgezet. Bij voorkeur zijn dat stijlelementen die om allerlei redenen schrik aanjagen of afkeer opwekken door de getaboeïseerde bijbetekenissen die ze met zich meebrengen. Vooral door de werking van een onbewuste walging die met stijlelementen zijn verkleefd. De door de punkers als fascistoïde gecanoniseerde merktekens of als hoerig getypeerde gedragen kledij vormt daarvan een voorbeeld. Het zou dan alleen nog maar gaan om het opwekken van afkeer en afweer, om de spanning en het plezier dat dat met zich mee brengt. Hebdidge veronderstelt dat zoiets vooral voor groepen die maatschappelijk niet aan de bak komen een uitlaatklep kan zijn. Een uiterste middel om zich te uiten. Hebdidge schrijft dit uit empathie met die 'losers'. Een soort sociologische variant van Rogeriaanse therapie. Het vormt hun persoonlijke en onderlinge betrokkenheid, alhoewel ook die van de schrijver en beschouwer met hen. Onder invloed van de semiologie van Roland Barthes heeft de academische stroming waarin Hebdidge zich plaatst, begrepen, dat over de taal die de tekens spreken niet anders is te schrijven, dan vanuit een persoonlijke betrokkenheid. Barthes doorbrak de afstandelijkheid die het overige Franse 'postmoderne' denken zo kenmerkt, maar construeerde daarmee tegelijk de mythe van de persoonlijke integriteit. Het is me steeds voorgekomen dat het Franse denken van na Althusser - toen het de waan van de pseudo-sociale betrokkenheid doorzag - steeds heeft

geworsteld met het probleem van de interferentie tussen dat wat wordt waargenomen en in taal geregistreerd, en de manier waarop dat geregistreerd wordt. Misschien uit angst voor relativisering worden persoonlijke motieven onduidelijk gelaten. Gevrijwaard door de reguleringen van de disciplines en de methoden en technieken van de Waardevrijheid hoeven de academici niet te vrezen voor de publieke vereisten van het marktmechanisme. Ze hoeven zichzelf dus ook niet met hebben en houden te koop aan te bieden. Ze kunnen zich gevoeglijk comfortabel zetelen in hun - met geavanceerde onderzoeksapparatuur uitgeruste - observatieposten, verwoed reflecterend op hun stapels verklarende naslagwerken. Hoogstens gehinderd door onderlinge haarkloverijen.

In die fysica is men daar duidelijker over, sinds Heisenberg zijn tegendraadse wet opstelde dat elk paradigma uiteindelijk met zichzelf in tegenspraak komt. Het falsificatieprincipe is dan op te vatten als een aanzet om steeds te blijven zoeken naar het verschijnsel waar de theorie op stukloopt. De theoreticus zou steeds in het oog moeten houden hoe de theorie onderuit is te halen. Natuurlijk wordt altijd aan andere theoretici overgelaten de ontsparing van de theorie aan te tonen, op die enkele masochistische theoreticus na die zichzelf wenst te pijnigen. Nu heeft de fysica een tastbare toetssteen: de werking van de techniek die er het resultaat van vormt. Voor de menswetenschappen zou men die kunnen vinden in de werking van sociale technieken.

Maar daarmee zou men het eigen belang op het spel zetten. De sociaal-theoreticus is zelf een radertje in de machine die hij construeert. Nogal wiesde dat men met elkaar de Bühnes waarop over de effecten van die technieken wordt gedebatteerd in bontgekleurde rookwolken hult. De mistwolk van Hebdidge is de mystiek van een stil verzet in stijl. Aan zijn begrip van subversieve stijl voegt hij nog toe dat het subversieve zich uit in een pose. In een uitdagende houding wordt het plezier manifest gemaakt dat men aan de aanstootgevende stijl ontleend. Madonna poneerde de pose op zich: heb lak aan die saaie pieten, 'express yourself', 'vogue', durf 'in the picture' te lopen. Madonna riep haar fans op tot het uitleven van de pose. De pose is dus op z'n minst een uitdrukking van het uitdrukkelijk op zichzelf zijn. Een zich losmaken van de mode en traditionele opvattingen over wat betamelijk is en het zichzelf durven tonen en uiten. Madonna's mistwolk is de mystiek van een emancipatie (van tienermeisjes wel te verstaan). Maar een pose is ook een afwijzen, het ontwijken van een claim door anderen. Ook van de claim die Madonna legt. Enzovoort!! Nu vatte Morrison alles simpelweg op als een dwang tot performance, waarvan hij ook niet wist wat het uiteindelijke effect zou zijn. Misschien wel zijn dood!

En wat is architectuur nu anders dan het creëren van poses die staan als een huis en niet zomaar meer omver zijn te krijgen. Van Venice Beach tot Malibu nemen niet alleen de jongeren van LA maar ook de villa's van de Frank Gehry's poses aan. Net als in Groningen de paradepaardjes van Frans Haks. Zijn dit tekenen van verstild verzet, of van een staan voor zichzelf, of is het één en al performance? Laten we er, wijselijk, vooral niet het laatste woord aan willen wijden!

Gevoed door een Franse academische traditie wordt tegenwoordig het debat over de kunsten gedomineerd door wat ik wil aanduiden als een 'après-garde'. Niet een op het publiek vooruit lopen is in de mode, maar een gerichtheid op een besef wat verloren zou zijn gegaan. Een rouw om dat wat het modernisme nooit heeft weten voort te brengen en dus ook nooit is geweest. Dat begon ergens bij Schopenhauer die Kants pragmatisch ingestelde kritische rede en wet van de categorische imperatief verving door de als essentieel veronderstelde inzichten van het 'lijd'-zame genie. Niet het gevoel voor het schone of het sublieme, maar de geniale scheppingsdrang zou naar de breuk met de zelfgecentreerdheid kunnen voeren. Schopenhauer ontdekte de persoonlijke gemotiveerdheid - de wil - en haar perfide karakter. Hij legde in Kants vertoog tegelijk de essentie bloot waarom het ons allemaal zou draaien: de essentie van het Zijn, van de existentie-op-zich en a-priori, waarmee het vereenzaamde, maar verlichte genie in contact zou weten te treden. Heidegger en Bataille volgden in zijn voetspoor, via contemplaties over die welhaast religieus beleefde existentiële essentie of de innerlijk ervaren openbaringen van het exces. Men zou ook Morrisons werk zo kunnen ondergaan, zijn muziek zo aan kunnen horen om ermee in een trance te geraken. Het exces van de POP voert dan naar een postmodern soort sjamanisme. Oliver Stone heeft via de bioskoop daar al weer een modegril van gemaakt.

Menige naar verlichting zoekende postmoderne intellectualist volgt nu na het zien van de film 'The Doors' een cursus sjamanisme. Stone brengt in beeld hoe het publiek Morrison wenste te zien. Hij maakt van Morrison een slachtoffer van de publieke aandacht. Morrison beschouwde dat vanuit zijn dichtwerk, heel bewust, als een uitdagend spel van leven en geleefd worden. Als je hem verder leest ontwaar je dat het hem er vervolgens om te doen was daaraan te ontsnappen door spiegels op te richten om daarachter eenzaam een weg te vervolgen. Spiegels in subversieve poses die de deuren openen naar een andere realiteit waar men stijlloos alleen is met zichzelf. Niet als een zelfgenoegzaam genie, maar gewoon als een uitgetreden vrijbouter. 'MR MOJO RISIN' als een metaforisch anagram! 'Gotta keep on risin, ridin.....'

Vanachter zijn spiegels wenste Morrison echter uitdrukkelijk avant-gardistisch te blijven, daar waar de intellectuele goegemeente zich in après-gardime wijs waant. In de openbare ruimte waar het popgebeuren plaatsvindt, kan achter de sluiers van de geperverteerde stijl de ruimte van de openbaring worden verondersteld, als een afschrikwekkende omkering van het publieke vermaak. In die ogenschijnlijk sadomasochistische spiegelingen zien we dat de stijluitspattingen worden gladgestreken met het oog op het ontzag voor en gezag van de Nieuwe Adel. Althans op een andere wijze kan ik allang niet meer van een concert van de Stones getuige zijn. Alleen de naam van die band is nog veelzeggend: het als een onaantastbare steen verder rollen om geen fluwelen huidje op te doen, dat in stilstand met zachte handen is aan te pakken. Maar Morrison wenste niets anders dan - na het eind van de show die door moet gaan - te verdwijnen. Hij wenste de vrede te verwerven niet langer een publieke figuur te moeten en willen zijn. Dat was zijn inziens de kunst van de POP.

Morrison vond het zich uitdrukken of afzetten middels een pose een schijnvertoning. Toch moest het gebeuren. De performance is een absolute noodzaak om de zaak levend te houden. Hoe dwazer hoe beter! Zoek in de wereld een 'Ship of Fools', een 'narrenschip' om met Rem Koolhaas te spreken. Maar al die geëxalteerde uitdrukkingen van het anders zijn en het uitdagen, worden toch wel weer door commercie geneutraliseerd en in een positieve houding productief gemaakt.

Tegenwoordig heet dat een leefstijl of een liefhebberij. De scherpe kantjes slijten vanzelf. En er is een stijl tot ontwikkeling gebracht die alles weer grandioos overweldigt en het establishment een machtig gevoel geeft: de stijl van de gladheid, van de cybernetische zakelijkheid.

Het KNSM-eiland - de voormalige vrijstaat van krakend Amsterdam - wordt omgevormd tot een vergaarbak van architectonische hoogstandjes in stijl. Maar als geheel is er iets mis. De woningen staan er opgesteld als comfortabele kabinetjes in een architectonisch strafkamp. Het tuurt maar uit op elkaar. De stedenbouwkundige samenhang is er net zo netjes, proper en fantasieloos als altijd. Er heerst pure functionaliteit zonder enige vorm van spanning, van weerzin en verbazing. Hier is te zien dat stedenbouw nog zeker een gevoel voor stijl ontbeert. Bij binnenkomst komt men op het bij voorbaat saaiste plein van Amsterdam, het Azartplein. En aan dat plein ligt aan de kade het enige element in de wijk afgemeerd dat nog enige weerstand biedt: een bizar uitgedoste hippieboot met aanpalend een kunstmatig drijvend eiland. Genaamd: de 'Azart'. Onder de brug staat in grote hakerige letters: 'Ship of Fools'. Het is nog steeds zeewaardig ook, dus kan het elk moment achter de horizon verdwijnen!

Morrison was gericht op het doen en laten op zichzelf. In de leefstijl conformeert men zich weer aan de kenmerken van een commercieel uit te buiten groep. Het afzetten tegen de andere groepen, het supporter dom, is een ritueel van het weer erbij willen horen en zich mee laten slepen. De andere realiteit, die Morrison propageerde, is die van de ontdekking van het uitzinnige plezier van het op je zelf en alleen zijn en daarvoor blijven staan. En ook om daar doorlopend uitdrukking aan te geven, wat oorspronkelijke scheppingsdrang vereist die misschien te verwerven is door zich weer af te zetten tegen de iconen van de eigen leefstijl. Daarvoor is het nodig om het aan te durven buiten de publieke belangstelling te treden en als een rollende zwerfkei tegen de monumenten van het establishment te rollen en die zo mogelijk even opzij te duwen.

De andere realiteit is de werkelijkheid waarin de nieuwe creaturen leven die zichzelf durven te zijn zonder nog langer een stijl nodig te hebben. Morrison trekt een duidelijke scheidslijn tussen de realiteit van de heersende elites en die van de nieuwlichters die zich aan de POP hebben ontworsteld.

een versplinterde Architectuurdiscipline?

Het volgende zou ik weer willen inbrengen als aanvulling op betoog van Ripke Sierksma, in OASE 42, over de International Style.

Sierksma lijkt te vertrekken vanuit dezelfde vraagstelling die Wouter Bolte en ik ons stelden in het boek 'Van Berlage tot Bijlmer': waarom en hoe wordt architectuur georganiseerd via codes?¹ Sierksma begint met een schijnbeweging die hij in zijn slotwoord weer relativeert. Alsof hij toch niet durft te zeggen wat hij zeggen wil. Nogal uitvoerig dreigt hij ermee de nazi's als de meest consequente functionalisten te bestempelen en de stilisten van de International Style als fascistoïde. Nu zagen de diverse modernisten in hun credo - Form follows Function - in navolging van Corbu echter af van elke sociale functionaliteit. Juist afgeschrikt door perverse volksmennerij meenden zij dat technische functionaliteit de revolutie zou kunnen vervangen. Of dat nu de omwentelingen waren die de Nazi's nodig achten, dan dewelke de bolsjewieken op het oog hadden, dat bleef de vraag. De stijl van het functionalisme weerspiegelde een ongelofelijk geloof in de mogelijkheden van de techniek. Tezelfdertijd ontvouwde Heidegger het schrikbeeld van een techniek die ons een uitzicht op de essenties van het Zijn zou ontnemen, een schrikbeeld dat nog steeds rondspookt, aangezwengeld door de verschrikkingen van een oorlog die aan het oog van Heidegger ontsnapten. Het verhaal dat de functionalisten en internationalisten bij het prediken van hun stijl afsteken is eigenlijk maar het beste niet serieus te nemen, want veel te algemeen en naïef van karakter! Elk modern leger belichaamt het meest perfecte internationaal functionalisme. Legers creëren daarmee in potentie eveneens de meest perfecte 'dead-zones'. Nu zijn er ineens architecten die cynisch oproepen daar maar in mee te gaan. Maar gelukkig geldt dit voor uitzonderingssituaties, als het aankomt op de onmiddellijke uitroeiing of uitschakeling van een tegenstander.

Ook brengt Sierksma sluipend een verschuiving in het begrip van stijl teweeg. Hij gooit de aanmatigende aanspraken van één der belangrijkste naoorlogse stromingen binnen de Architectonische Discipline op één hoop met haar stijl. Dat wat een architectuurrichting beoogt - het veroveren van de wereld - is echter heel wat anders dan het effect van de stijl die hen kenmerkt. Het is aan de Discipline die aanspraken middels leer- en gedragscodes te bekrachtigen of te verwerpen in samenhang met haar opvattingen over wat architectuur moet inhouden. Maar het publiek bepaalt of de stijl bevalt en de gebruiker beoordeelt de functionaliteit.

Ooit stelden Wouter en ik dat die discipline zou zijn versplinterd. Dat kwam aardig overeen met de kenmerken die Lyotard aan het postmodernisme had toegekend. Ik kom daar bij deze op terug: het was een misvatting! Er is nooit sprake geweest van een versplintering, hooguit van een reorganisatie. Die was nodig om het vak op de politiek en de markt in een wisselwerking af te stemmen. Het vak riep de hulp in, eerst van sociaal-techneuten en later van filosofen en cultuurkenners, om zich te gewennen aan de omgang met het politiek gemobiliseerde publiek. Het vakopleiding deelde zich in weer op elkaar af te stemmen vaardigheden die apart werden aangeslepen. Met het publieke echec van het moderne bouwen, waarvoor de Bijlmer model stond, was dat

¹ Vgl.: Wouter Bolte en Johan Meijer: Van Berlage tot Bijlmer; Uitgeverij SUN, Nijmegen 1980

broodnodig. De Bijlmerflats waren niet meer te verhuren, laat staan te verkopen.

Inmiddels weet een nieuwe generatie architecten heel aardig hoe de gunst van zowel de individuele opdrachtgever als de publieke lichamen moet worden verworven.

Maar er was wel degelijk sprake van een crisis in de uitoefening van het vak, vooral waar het het vermogen betrof om mensen op te leiden die gedegen en stijlvol konden ontwerpen. Die crisis heeft de discipline met verve weten te bezweren.

Wij ontwaarden ontsporingen tussen de stedenbouw, de architectuur en de volkshuisvesting onderling en tussen de opvattingen van de 'humanisten' als Van Eyck en de 'neorationalisten' als Weeber. Ze waren maar schijn. Weebers veelvormige interventies - verbaal, in teksten en ontwerpen - werden een met gejuich ontvangen zegen. Hij zorgde ervoor dat een hoogstnoodzakelijke architectonisch-formele vrijheid helder werd geformuleerd als 'formele objectiviteit'. Daarvan hebben zich ook de volgelingen van Van Eyck vrolijk kunnen bedienen.

Carel Weeber's stelling dat de architectuur niet zonder de stedenbouw kan, was ook eenieder uit het hart gegrepen en kan nu weer zonder rancune worden omgekeerd. De 'formele objectiviteit' is allang niet meer van belang en intussen gaat het elke architect om het poneren van zijn hoogsteigen formele 'subjectiviteit', oftewel zijn stijl die gezien mag worden. De architectuur kan het inmiddels weer uitstekend stellen zonder de stedenbouw, maar de stedenbouw dient zich te bogen op de overtuigingskracht van de architect om planning strategieën geaccepteerd te krijgen! Lang leve de Discipline! Met de komst van Koolhaas raakte de wereld weer in vervoering over wat de Hollandse planningstraditie vermag! Weeber had het voorlopig alleen nog maar over formele principes en nog niet over stijl.

We veronderstelden dat de discipline er op gericht is de samenhang te bevorderen over wat architecten maatschappelijk te doen staat, zowel binnen als buiten het vak. Maar het boek leek het tegenovergestelde te suggereren. De zogenaamde Discipline heeft ons dus magistraal om de tuin geleid, moet ik nu bekennen.

Vervolgens nam ik mij voor om uitgaand van een analyse van de gepraktiseerde wil tot weten omtrent het vak, een nieuw licht te werpen op wat architectuur eigenlijk te betekenen heeft. En dan niet als een essentie of een residu. Daarover ging het boek nu eenmaal niet en het gaf er ook geen handvat voor. Het boek was er blind voor, een omissie tekenend voor een tijd die in het teken stond van de ideologische overtuiging.

Het effect van architectuur op ieder persoonlijk, gaat aan de kennis van architectuur voorbij of misschien in haar fascinatie veeleer daaraan vooraf. Zeker in de tijd. En dat begint met een notie van stijl. Naast de verhalen over... en de impact van de protagonisten... zijn er altijd nog de effecten van de dingen op de beschouwend ingestelde mensen. Dat effect ligt in stijl besloten.

In de zeventiger jaren was het de toepassing van 'camp' in een wisseling van metamorfoses, die het waanzinnige effect van vormentiaal in een verhevigde mate onder de aandacht bracht.

Stijl bleek plotseling elementair in het uitdrukken of suggereren van persoonlijkheid of juist in het ontwijken van de mogelijkheid om

zomaar te worden geplaatst en afgedaan. Langzaam drong door dat zoiets ook wel eens met de architectuur het geval kon zijn. Zo ontstond de speurtocht naar het zogenaamde architectonische effect.

De eerste stappen, de morfologische en typologische studies, bevredigden niet. Die behandelen de stad en haar architectuur als historisch materiaal dat nooit meer tot leven is te wekken. Misschien kwam Rossi een stapje verder. Hij trof overgeleverde typologieën in de ruimtelijke structuur van oude steden en begraafplaatsen. Met inbegrip van een veronderstelde eerbiedwaardige leefcultuur nam hij die aan als een inspiratiebron voor zijn stijl van ontwerpen in de vorm van een analogie. Zijn architectuur zou een dienaar moeten zijn die de lichamen ondersteunt, zijn artefacten moeten ruimte geven voor de gebeurtenis en de herinnering. Hij probeert dus op leefpatronen (hoe oppervlakkig ook beschouwd) te anticiperen om zijn gebouwen tot leven te wekken, alsof zijn genie dat voor het zeggen heeft. Zelfs het meest onbenullige, stijlloze kippenhok wordt al door gekakel tot leven gebracht, meer ondanks dan dankzij de vooruitzichten van zijn bouwmeester. Rossi's ontwerpen overtuigen, maar in zijn verhalen erbij reconstrueert hij de drogbeelden van Schopenhauer! Als Baudrillard één ding heeft aangetoond dan is het wel dat elke intellectuele speurtocht naar de essentie - of het nu de Wil is, of het Zijn, of het Verlangen, of de Klassenstrijd, of de mystieke Innerlijke Ervaring na de uitdaging van het exces, of de Rouw na het besef van een verlies - een simulacrum is van jewelste. Het vormen de bedrieglijke dromen van de wedergeboorte na een bezoek aan het house-of-the-rising-sun van Madam Edwarda. Een laatste levensteken van ouwe-hoeren-lopers die nog om aandacht vragen.

het leren spelen met nieuwe technologie

Nu architecten zich de CAD-CAM technieken meester maken, zal dat zeker verder evolueren. Ongetwijfeld zal het beeld animerend vermogen van de computer een grote invloed hebben op de presentatietechnieken. En hopelijk brengt de computer met haar 3D-programmatuur de stedenbouwkundigen een gevoel voor stijl in de ruimte bij. Het aardige is dat dan ook duidelijk zal worden dat het technologische programmeurs zijn die anticiperen op wat architecten aan ontwerp-comfort zouden wensen en zo mede de mogelijkheden van het vak vooraf zullen stileren! Misschien verschuift de aandacht wel nadrukkelijk van het materiaalgebruik naar het lijnenspel en het experimenteren met verschuivingen, wat zo expliciet door de computersimulaties wordt aangereikt. Al weet de computer ook prima materialen te simuleren. Dat levert allemaal zeker een nieuw, gesimuleerd strijdperk voor stijlvernieuwing: de 'Virtualiteit'. CAD-CAM zal een revolutie betekenen voor de bouwtechniek. Het zal het middel worden om de bouwproductie verder te stroomlijnen en versnellen en in sterke mate te moduleren. Maar de 3D- en Virtual Reality programmatuur zou wel eens een veel ingrijpender gevolg kunnen hebben op de stedenbouw en de binnenhuisarchitectuur en het ontwerpen van binnen- en buitenruimtes tot een geheel kunnen maken. De stedenbouw zal hiermee buitenruimtes als binnenruimtes als één geheel kunnen gaan behandelen en de architectonische objecten in een ruimtelijk beeld aan elkaar relateren. Dit zal een droom van de planning inlossen; het brengt de mogelijkheid om beeldkwaliteit te

plannen een stuk dichterbij. Het zal een retour naar Corbu betekenen. Stedenbouw zal zich met deze technieken kunnen evolueren van een functionalistische distributieplanning tot een artistieke geleiding van buitenruimtes en objecten. Maar dat zal zijn prijs hebben. Met die technieken wordt het oog van het publiek gesimuleerd. In een wervelende show wordt eenieder voorgesteld hoe hij met al zijn mogelijke smaken en voorkeuren aan zijn trekken kan komen. Uiteraard zullen architecten en met name stedenbouwers zich op deze presentatietechnieken storten om het publiek en de besluitvormers met hun spectaculaire animaties te overdoenderen. Presentaties van stedenbouwkundige plannen zullen performances gaan worden en de architect wordt daarmee pas echt een popheld. Dat kan gaan betekenen dat architecten niet meer aan hun eigenste vorm van tastbare poëzie zullen toekomen, omdat ze uitzinnig het publiek de ogen strelen. Het zal de ingetogen en zelfgenoegzame manier van ontwerpen zoals Rossi die voorstaat niet onmogelijk maken. Maar wel overschreeuwen en naar de achtergrond dringen.

Maar het belangrijkste is, dat het aanspreken van het publiek op een gevoel voor stijl heel wat anders dan het aanbieden van ruimtes waarin het publiek zich kan profileren. Dat aanspreken gebeurt binnen de kaders van de discipline en maakt alleen een abstracte leefbaarheid voorstelbaar. Maar het publiek zal zich de werkelijke ruimte toe-eigenen. En een gedeelte zal zich daarbij geanimeerd maar ook weerbarstig en onverantwoordelijk gaan gedragen. Dat mag worden aangenomen. In dat gedrag laat het zich leiden door haar idolen en epigonen en daarover kan de discipline nooit meer een alom geldend oordeel uit spreken. In dat profileren wordt stijl in architectuur en stedenbouw steeds meer tot iets heel persoonlijks zal worden. Johnny Rotten heeft dat met een schalks gebaar en opgetrokken neus gedemonstreerd voor de oren en ogen van de verblufte muziek-en-mode-discipline. Om onmiddellijk als een held door marktgeile couturiers als Vivien Westwood te worden geadopteerd. Althans zijn stijl. Natuurlijk had Rotten aan niemand weer meer schijnt dan aan Vivien Westwood, in feite aan de Discipline.

Dat stijl navolging vindt in grote getale is van een heel andere orde. Daarmee wordt als in een rite de adoratie voor een persoonlijkheid botgevierd. Het laatste woord is voortaan altijd aan het publiek dat voor de spiegels staat.

Momenteel wordt in sneltreinvaart het scala aan spiegels uitgebreid waarachter de deuren van de waarneming kunnen worden openzet. Want stijl is het kamerscherm van het zich in afzondering metamorferende individu.

Zo ben ik aangekomen bij het schilderen van een perspectief als aanvulling op de semiologie van Hebdidge. De Edelen van Morrison hebben sinds de jaren zestig het publiek in steeds wanstaltiger hoeveelheden comfort in optima-forma opgedrongen en aangemoedigd zich zo uitvoerig mogelijk uit te leven, nadat het werk gedaan is. In de jaren tachtig besteedden ze al hun tijd om via TV en reclame onze stijl en haar subversieve karaktertrekken door commercie te verpakken. Als gekken rennen ze achter het popgebeuren aan. De tijd lijkt er rijp voor om hen te verleiden zelf het gemoderniseerde

romeinse amfitheater binnen te treden. Om hen daar om de aandacht en de schijn te laten vechten met de duffe leeuwen en giganten, met de popidolen die inmiddels uitentreuren de stijlen beheersen om ons smakelijk aan het genieten en aan het dansen, het uitleven, te krijgen. In navolging van de popidolen met hun doldwaze hoewel soms ook levensgevaarlijke capriolen. De Heren willen inmiddels niets liever dan meedoen, getuige het verhaal van de illustere Umberto Eco die zich onwennig alle moeite geeft zich voor een lezend publiek in een nauwe spijkerbroek te hijsen.

Umberto heeft inmiddels al een aardige techniek ontwikkeld hoe erbij te horen en de angst overwonnen om af te gaan. De meeste indruk maakt hij in zijn pakkende schrijfstijl.

De tijd is gekomen om de claim van de formele objectiviteit maar los te laten. Die claim is niet meer nodig en was alleen handig om de Architectuur te bevrijden uit de kluisters van de sociale, rationele planning. De architecten zijn weer vrij om zich op te vatten als de kunstenaars die het ruimtelijke kijken en bekijken mogen voorprogrammeren, net zoals de modekoningen dat doen met maatkostuums, mantelpakjes en opvallende vrijetijdskleding.

Laten we nog een stap verder gaan dan het opheffen van die formele autonomie. Laten we de vorm gaan versluieren of verduisteren en de stijl verheimelijken door die te richten op de achter- en zijkant en tussenruimte binnen de verzakelijke omgeving. Dat zou dan een architectuur van de 'underground' gaan worden. Of bezig gaan met de details die afleiden van de zakelijke beslommingen om ons weer overall thuis te kunnen voelen. De stijlvolheid is dan niet meer zo van belang. Laten we lachspiegels oprichten tegenover de wanden van onze gevangenismuren. Wat staat goede architecten nog anders te doen dan via het loslaten van een gerichtheid op stijl, de blik weer heimelijk naar het binnen van het interieur te kunnen richten waar het leven zich nog altijd ongemoeid dient af te spelen, maar zich best wel mag tonen. Het is de kunst om een spel van het gluren, van zien en gezien worden en het ontwijken daarvan, gaande te houden, buiten de economische orde om van alledag!

Voor iedere zichzelf en zijn publiek serieus nemende architect op zijn eigen non-conforme manier. Laten we ons ook vergenoegd op een blindheid betrappen: de Berlijnse muur tussen Architectuur en Stedenbouw is allang met de grond gelijk gemaakt. De (stedenbouwkundige) VOLKSPOLIZISTEN en de (architectonische) agenten van de vrije stijl kunnen er mee ophouden elkaar vanuit hoge observatieposten in de gaten te houden. Stedenbouw is gewoon architectuur in interactie en op afstand. Rem Koolhaas heeft het overduidelijk her en der gedemonstreerd! Daar zouden de opleidingen ook op afgericht moeten worden. Het zou heel mooi zijn als beeldkwaliteitsplannen ertoe kunnen dienen om het publiek een gevoel daarvoor te laten uitdrukken. Maar dat betwijfel ik! Veel eerder is het nodig daarvoor een gevoel bij het publiek los te weken.

noodzaak tot ver-heimelijken!

Over architectuur en stedenbouw bestaan altijd twee soorten verhalen die afzien van het nut en de doelmatigheid van architectuur. Twee aparte vormen van reflectie: een van passie voor en een van poëzie over architectuur. Een passie van architecten voor het oproepen van

aanschouwelijke en ruimtelijke effecten - vooral in ontwerpen verbeeld - en een *poëtica* van literatoren over de beleving van die effecten. Twee verhalen die altijd zullen voorbijschieten aan de procedures waarin over architectuur wordt beslist. Ze hebben geen plaats in het theater van de architectuur en de stedenbouw waarin de gebruikswaarde van architectuur bepaald wordt. De ruilwaarde van architectuur zal altijd het terrein blijven van de speculatie met gebouwen, achteraf, omdat gebouwen nu eenmaal niet als consumptieartikelen op de markt worden gebracht die in een spel van vraag en aanbod elk moment kunnen worden verkocht. Ze verschijnen pas later op de markt, eerst wordt architectuur gerealiseerd zoals dat met infrastructuur gebeurt, als productie- en consumptievoorwaarde.

Men is er nooit in geslaagd die verhalen interactief in de beslissingsprocedures te laten meespelen. Maar als ontwerpen eenmaal zijn verwezenlijkt, blijft de architectuur in die twee nutteloze verhalen als een verwerkingsproces voortleven. In die twee soorten verhalen wordt de architectuur op een goudschaaltje gewogen om er de intrinsieke waarde van te bepalen. Om het effect van de stijl, van de inpassing van elk gebouw object als een bijzonderheid in zijn omgeving, hoogstpersoonlijk te vereeuwigen. Om aan te geven wat het gebouwde object en haar omgeving ons doet.

Het is maar goed dat die verhalen in de beslissingsprocedures geen rol spelen. Het bijzondere van architectuur - de architectuur als gebeurtenis - is niet van te voren te bepalen en elke poging daartoe is een vorm van totalitarisme. Een voorschrijven hoe er geleefd en beleefd moet worden, een opleggen van ideologie, van de tekenwaarde. Daar heeft men ooit in de voormalige Sovjet Unie mee geëxperimenteerd en gedold en er bleek een dictator, Stalin, voor nodig om de ideologie dan maar op te leggen. Het bepalen van die intrinsieke waarde is aan de architect over te laten in zijn constante debat met instanties van de kritiek, met de Discipline, die de waarde canoniseert. Maar die waardebepaling dient onderhevig te blijven aan de wetten van mode en de smaak, die nooit een eeuwigheidswaarde hebben en zelf al een uitdrukking zijn van het relatieve van het oordeel over goed en slecht, mooi en lelijk. Dat geeft de architect echter wel een grote verantwoordelijkheid; hij dient als artiest goed over de effecten van zijn geprojecteerde voorstellingen op het publiek, te hebben nagedacht.

Blijkbaar voelt men in de stedenbouw sinds enige tijd de behoefte van een oordeel vooraf, middels een 'beeldkwaliteitsplan'. Dat wat niet van te voren is te plannen, wil men nu in de planning incorporeren middels de plancyclus van de 'beeldkwaliteit'. Hoewel er over smaak maar beter niet getwist kan worden wil men blijkbaar de twisten voorkomen door vooraf het publiek al naar de mond te praten. Het 'beeldkwaliteitsplan' is de uitdrukking van een angst voor het publieke oordeel en een poging beslissingen verdergaand te stroomlijnen. Als dat werkelijk goed zou gebeuren dan zouden de beslissingsprocedures eindeloos gerekt moeten worden, omdat de beeldkwaliteit wordt bepaald in een langdurig verwerkingsproces. Natuurlijk is dat een onmogelijkheid en zo zal het wel niet anders gebeuren dan dat met de invoering van inspraak over 'beeldkwaliteitsplannen' er colleges worden ingesteld die het snelle laatste oordeel hebben en voor de wereld het goed en slecht, mooi en lelijk gaan uitmaken. De discipline zal zich ermee op een verhoogd

voetstuk plaatsen, veronderstel ik. Ik hoop dat de architecten hier weerstand aan zullen gaan bieden. Maar ik vrees het ergste, want het vergt een extra soort slimheid en vermogen tot beïnvloeden en verkopen van je ideeën, die maar weinigen is gegeven of bijgebracht. Ik vrees dat het beeldkwaliteitsplan' het realiseren van levende KUNST, van niet gesteriliseerde KUNST, nog onmogelijker maakt. Alleen kan zo de Nieuwe Adel haar status gaan opwaarderen.

Maar ook architecten moeten beseffen dat het hen niet is gegeven de leefbaarheidswaarde van architectuur te bepalen, dat is aan de literatuur voorbehouden. De architect mag vooraf theoretiseren over het formele effect, maar dat is gedoemd altijd een poging te blijven om een zienswijze op te leggen. De dichter die zijn ogen de kost geeft en zijn hart laat spreken is degene waaraan het laatste woord is voor te behouden. Hij is de enige die direct en niet belerend de zintuigen kan laten spreken. Ook als men hem monddood probeert te maken zullen zijn woorden immers voortleven via de verspreiding van het papier waaraan hij zijn woord heeft toevertrouwd, tot in lengte der dagen en vanaf het moment dat het geschreven woord bestaat.

Als voorbeeld een willekeurige poëet, Osip Mandelstam, over de trouwe omgeving van zijn jeugdijaren, in het land dat zijn bestaan in de meest letterlijke zin - in een strafkamp - wenste uit te wissen:

"Op de Sadovaja bij de Lieve Vrouwekerk staat een brandtoren. In de januari-vorst strooit hij druiven van signaalballen uit om de brigades te verzamelen. Niet ver daarvan had ik muziekles. (...) Laat de luie Schumann maar noten ophangen als wasgoed dat moet drogen, terwijl beneden Italianen lopen die hun neus in de wind steken; laat de duivels moeilijke passages van Liszt, met hun krukken zwaaiend, de brandladder maar heen en weer trekken.

(...) Ook ik stond immers in de vreselijke, geduldige rij die naar het gele loket van de schouwburgkassa toekroop - eerst in de vrieskou, toen onder de lage badhuisplafonds in de vestibules van het Alexandrinski-theater. Ook mij boezemde die schouwburg immers vrees in, als een schoorsteen loze boerenhut, als een dorpsbadhuis, waar een beestachtige moord is gepleegd om een kort bontjasje en een paar viltlaarzen. Ook ik werd immers alleen op de been gehouden door Petersburg met zijn concerten - geel, onheilspellend, winters met opgezette veren".

(Uit: 'De Egyptische postzegel').

De architect moet de theorie van de architectuur formuleren en verder ontwikkelen. Dat doet hij vooral buiten de context van zijn verkooppraatjes, in de presentatie bij het ontwerp dat het sprakeloze van de architectuur uitmaakt. Hij denkt in aanzichten, formele lagen en principes die hij gebruikt om ideële ontwerpen te creëren. Maar de dichter - een deel van de inborst van een goede architect - zal aan de theorieën lak hebben omdat de werkelijke beleving er niet in te vangen is. Wat architectuur mensen doet is niet te schematiseren of voor koken. Alleen verwachtingen zijn in formele verhalen en presentaties te verwerken, net zoals dat gebeurt door modekoningen in hun modeshows. Formele verhalen gaan over de gelaagdheid van stijl en stijl is iets dat voor het grijpen ligt, iets dat als samenstel van elementen - stileren - ter beleving, ter

waardering en walging, is op te pikken en waar weer aan voorbij kan worden gegaan.

Pas in dichtwerk wordt architectuur veelzeggend. Als de beeldkwaliteit in een publiek debat bepaald moet worden zal het publiek tot het dichterschap moeten worden opgevoed. Er bestaat al een medium dat daar behulpzaam bij kan zijn: de film als het medium van het bewuste gestuurde kijken en sprakeloze registreren.

Begin '95 is er een film uitgebracht die ons laat zien hoe het heimelijke in de stad een plaats heeft en evenzogoed weer wordt verdrongen. Het heimelijke van het stedelijke is door Jacques Brel al eens treffend en met een ironisch lachende stem en een smachtende ondertoon, onder woorden gebracht in het lied 'De nuttelozen van de nacht'. Het nutteloos zijn loopt uit in een stille smeekbede: 'Kom dans met mij...vriendin, kom hier.... ach, nee'. Brel laat onderwijl ook in het holst van de nacht iedereen langs elkaar heen leven, terwijl het blaasorkestje zachtjes een melodietje neuriet: 'Brigitte Bardot, Bardot..., pa da da, pom pom, pom pom...' In zijn film 'De schaduwlopers' gaat Peter Dop met die nuttelozen aan de slag. Hij gaat met hen terug naar de plekken en straten van Deventer die in zijn jeugdherinneringen een rol speelden. Hij doet dat aan de hand van twee zelf geconstrueerde alterego's die daar nu een tamelijk ledig bestaan leiden en niet zoals hij naar de Randstad zijn getrokken. Die gebroederlijke alterego's hebben de gewoonte ontwikkeld de schaduwen te volgen van de anderen die in de stad hun nuttelozen gewoontes onderhouden. Allemaal cultiveren ze zo hun grote verhaal in woord en daad, hun beheerste gektes en eigenaardige gedragingen. Onderwijl bewaakt door surveillerende straatagenten. Onder het genot van wat pils, aan de bar van de plaats van alle samenkomst, de restauratie in kenmerkende art-nouveau stijl van het plaatselijke NS-station, dichten de schaduwlopers de slachtoffers waarop ze hun oog hebben doen vallen, verhalen toe. In het volgen van de hoofdpersonen doet de film hetzelfde. De camera glijdt in het donker langs vaal verlichte gevels en tuurt naar binnen waar achter de bloemetjesgordijnen de mensen hun kleine pleziertjes beleven. De camera volgt de mensen op straat met hun opmerkelijke gekke gewoontes. Hierin zouden we iets van Tati met zijn cunische kijk op de eigenaardige modernismes, kunnen terugzien. Maar Dop laat de toeschouwer zien dat die eigenaardigheden eerder ontsporingen van modernismen zijn.

Sommigen verliezen zich in die ontsporingen wat de verhalen tragisch of melodramatisch maakt, zoals dat in de door drank beduimelde verhalen van Bukovsky gebeurt. Maar Dops schaduwlopers weten het hoofd koel te houden om tot opmerkelijke observaties te komen die hun eigen levensverhalen relativiseren. Het Deventer van hun ondeugden en eerste gedeelde liefdes is een stad geworden waar het openbare leven wordt ingekleurd door een lintjes doorknippende wethouder. Die wethouder tref je, in een verhaal buiten beeld, bij elke opening van nieuwe zakelijke attracties die je ook overal elders aan kunt treffen. Alleen de trage rivier die de stad een frontaal aanzicht geeft en elke aandacht op- en meezuigt, lijkt zich daar niets van aan te trekken. Ondertussen gaan alle verhalen een eigen leven leiden, omdat de mensen die ze verzinnen er naar gaan leven en ze zo in een realiteit doen veranderen. Die verhalen keren de zaken om.

Het Deventer met zijn rudimenten van een bloeiend Hanze-verleden is een obligate trekpleister voor toeristen. Van heinde en ver worden die aangevoerd tot van de andere kant van de aardbol. Maar die kwetterende toeristen oefenen weer een overweldigende aantrekkingskracht uit op één van de schaduwlopers. Ze activeren het in zijn verhalen gekoesterde verlangen om hen te volgen en pardoes de wijde wereld in te trekken. Waarna zijn plaats weer wordt ingenomen door die intrigerende passant die van verre komt. Zo toont Dop ons de stad als een reservoir van heimelijke betrekkingen waarin er langs de zakelijke kant wordt heen geleefd.

Misschien bewijzen Dop, en met hem Rossi en Mandelstam, wel in hun werk dat het mogelijk is, die betrekkingen via nutteloze merktekens te activeren. Mogelijk hooguit als niet te herwinnen herinneringen. Maar op zijn minst demonstreren ze dat de kwaliteit van het beeld pas betekenis krijgt in de eigenaardige en dichterlijke wijze waarin de omgeving wordt geregistreerd. En dat de stad en haar architectuur daarvoor altijd aanleidingen zal bieden. Voor iedereen op zijn hoogst eigenaardige manier in zijn hoogstpersoonlijke stijl. Ook dan interfereert de manier van waarnemen met de eigenaardige instelling van de beschouwer, met zijn stijl. Vooral blijkt dat het bieden van mogelijkheden voor het tot uiting brengen van die registraties nooit mag worden gefrustreerd. Dat laatste vormt het grote gevaar van de planning en vercommercialisering!

Want strijd om de aandacht, het geld en geluk is niet alleen een streven naar vrijheid maar ook een permanente staat van oorlog waarin de dichter dreigt het onderspit te delven en te worden vergeten. Dat mag niet, nee nooit, gebeuren en dus mogen wij als Beheersers-van-de-Discipline dat niet steeds maar toelaten.