

Architectuur tegen de Architectuur

"The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. One could perhaps say that certain ideological conflicts animating present-day polemics oppose the pious descendants of time and the determined inhabitants of space."

Micheal Foucault

"To arrive at the purity of the gaze is not difficult, it is impossible."

Walter Benjamin

"Er moeten beelden gemaakt worden die zelf in staat zijn tot zelfbeweging."

Gilles Deleuze

Radical immanent criticism

In kritiek kan je niet wonen. Architectuur organiseert vooraleerst onderdak. We weten ook dat elke gemeenplaats ideologisch en cultureel geladen is. Architectuur is hoe dan ook onderdeel van de heersende ideologieën. Architecten bouwen die ideologie. Maar is het niet noodzakelijker dan ooit - in deze wereld van commodificatie en het onzichtbaar worden van de politieke en economische macht - in het discours van het bouwen niet de status quo te akkoorderen, maar juist haar te ondervragen en tegelijkertijd een perspectief te ontwikkelen? Onderdak is dan niet alleen een stenen uitleg van de status quo, maar intrinsiek een kritiek en een alternatief. Naar mijn idee kan een dergelijke immanente radicale kritische praktijk (noot 1) alleen slagen als ze de huidige urbane conditie en die van de visuele cultuur als uitgangspunt kiest.

De radicale immanente kritiek wordt geïnspireerd door tradities uit de film, de literatuur, het theater, de ideeën van de Internationale Situationisten en recente onderzoeken van het urbane veld en de sociale theorie. Het is een kritiek die de representatie van instituties wil ontmaskeren, zonder de representatie, of de visuele cultuur an-sich te diskwalificeren. Ontmaskering vindt niet plaats met het vooruitzicht op een achterliggend authentiek ideaal, voorbij het spektakel, maar wordt geïnitieerd om de representatie open te breken. Het gaat erom werkelijkheden te zien die ontsnappen aan een simulatie waar helemaal niets er meer toe doet. Het zoeken naar het authentieke is weliswaar een lovenswaardig uitgangspunt, maar een speurtocht naar het authentieke, voortvloeiend uit de negatie van haar oppositie, is een naïeve en bij voorbaat verloren strijd. Vruchtbaarder is een constante ontmaskering van allerlei institutionele waarden die zich ophouden en verschuilen in onze society of the spektakel. Dit houdt in dat de beweging, de dialoog en het conflict voorop staan. Hoop schuilt in de permanente ontmaskering van de vervreemding. Immers in het dagelijkse leven zal er altijd vervreemding zijn. En zonder vervreemding kan er geen filosofie zijn.

De radicale immanente kritiek zal ik verhelderen door de ideeën van Rem Koolhaas te vergelijken met die van Quentin Tarantino, David Lynch en Jean Luc Godard. In deze films zijn interessante parallellen te ontwarren die overeenkomen met de cinematografische werkwijze van architect Rem Koolhaas.

Criticism and the representation of reality

De logica van de film (noot 2) staat wederom hoog op de agenda van vele architecten. Behalve dat film een inspiratiebron is voor veel sterarchitectuur (noot 3), kent film een lange traditie van immanente kritiek (noot 4). Film is niet alleen interessant omdat het de tijd, de ruimte en de beweging van het dagelijkse leven in een fictieve voorstelling (oppervlak) ontsluit (noot 5), maar ook omdat film een instrumentarium kan aanreiken om de werkelijkheid ter discussie te stellen (noot 6). Tegen deze achtergrond kunnen architectuur en

film op zoek gaan naar een andere realiteit binnen de spektakel cultuur. In de woorden van Walter Benjamin kan film ons "By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring commonplace milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling. With the close-up, space expands; with slow motion, movement is extended (...) An unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man ... The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses." (noot 7)

De verblindende orgie van het spektakel

In toenemende mate raakt de mensheid in de ban van het spektakel. In deze conditie overheerst niet langer het 19de eeuwse regime van de waar, maar het regime van het spektakel. Guy Debord formuleerde het in 1967 zo: "The entire existence of societies where modern production relations prevail presents itself as one huge accretion of spectacles. Everything directly experienced has been consigned to a depiction" Ervaring maakt plaats voor het opdoen van indrukken. Er vindt een ont koppeling plaats tussen uiterlijke gewaarwordingen en innerlijke beleving.

In ons onderbewuste domineren de complexe mechanismen van het laat-kapitalisme. Reductie, versplintering van tijd en ruimte, hiërarchisering, globalisering en vervreemding zijn overheersende principes. Het intellectuele bewustzijn, in tegenstelling tot het onderbewuste, wordt gekenmerkt door een overmaat aan denken. Haarscherpe analyses van de samenleving volgen elkaar in een rap tempo op zonder aansluiting te vinden in de dagelijkse realiteit. Als architect opererend in de praktijk weet je niet meer waar je moet kijken. Iedere innoverende praktijk is bij voorbaat gedoemd te mislukken. Het enige wat duurzaam blijkt is een specialistische hypnotiserende stijl. De professie laat zich opsluiten in een esthetisch vacuüm. We leven in een schizophrene situatie waar de dominerende werkelijkheid schuil gaat achter een extreme zichtbare ogenschijnlijke vrije schijnwerkelijkheid. Kortom de kritische traditie verkeerd in een crisis. De architect, als praktisch intellectueel should work, as Edward Said has put it as a "spirit in opposition, rather than accommodation. (...) the intellectual, in my sense of the word, is neither a pacifier nor a consensus builder, but someone whose whole being is staked on a critical sense, a sense of being unwilling to accept easy formulas or ready-made clichés, or smooth, ever-so-accommodating confirmations of what the powerful or conventional have to say and what to do. (...) One task of the intellectual is the effort to break down the stereotypes and reductive categories that are so limiting to human thought and communication." (noot 8) In other words it is not so much a question of how architectural criticism can serve architecture, but of how architecture may be a medium for critical activity.

Kritiek als beweging in plaats van negatie

Het merendeel van de kritische traditie probeert aan het spektakel te ontsnappen. Het is een kritiek van de wanhoop. Men gaat op zoek naar het authentieke, het spirituele, het lichamelijke, het ambachtelijke of het "ongerepte". Men gelooft dat er een betere wereld bestaat die voorbij gaat aan de technologische revolutie. Het is de kritiek van de negatie. Het disqualificeert en reageert weinig genuanceerd op de verworvenheden van de huidige conditie. De ontsnapping wordt als enige hoop ervaren. Hoe kleinschalig deze hoop misschien ook is. Dit is een begrijpelijke reactie omdat de historie ons tevens leert dat iedere avant-garde beweging - in een poging de armoede van het leven te overwinnen - onmiddellijk door de grootschalige midden-klasse cultuur, door middel van het commerciële mechanisme, van het maatschappelijke leven afgesneden wordt om een tijdspanne later weer alom gewaardeerd en geprezen te worden als avant-garde. Het is een controle door middel van uitstoting en

aanvaarding. De idee om met kunst het dagelijkse leven inhoud te geven heeft geen kans van slagen meer. De kunst blijkt niet alleen instaat het spektakel te ontmaskeren.

Een positie buiten het commodity system om is nu in-cresingly untenable. Viktor Burgin heeft gelijk als hij opmerkt: "The market is behind nothing, it is in everything". In de huidige conditie is het niet langer vruchtbaar om te geloven in de ontsnapping. De kritiek van de negatie verblindt zichzelf door de moraal, buiten de eigen positie om, absoluut te stellen. Ze ontwikkelt, los van de situatie, waarin ze verkeert, een alternatief. Ze plaatst de eigen subjectieve blik buiten het eigen discourse. Hun analyse van de huidige conditie is ver-gaand versimpeld, alternatieven die onderhuids binnen de huidige conditie leven worden niet gesignaleerd. Het is de ontkenning die in het ergste geval be-vestigend werkt.

Mijn inziens moeten we een kritiek ontwikkelen within de huidige condities. De Situationistische Inter-na-tionale was wellicht de laatste avant-garde beweging die het meest in de buurt kwam van een dergelijke strategie. De Situationisten definieerden, cultuur als afspiegeling en richtinggevend voorbeeld voor de mogelijkhe-den van organisatie van het dagelijkse leven binnen het kader van elk his-torisch moment; het is een totaliteit van esthetica, gevoelens, waarden en normen, waarmee collectiviteit reageert op het dagelijkse leven. Ze pro-beerden situaties te creëren in de stedelijke conditie die de werkelijkheid en die van de kunst ter discussie stelde. In de urbane cultuur zochten ze naar, door middel van de *dérive* [drift], de *détournement* (verdraaiing), het spel [play], en een unitair urbanisme, naar een andere realiteit die schuil ging in de wereld van het spektakel. Geïnspireerd door het Surrealisme dachten ze dat het imaginaire, de poëzie en het tactiele in staat was te ontsnappen aan de regels aan het spektakel.

Ik denk dat het niet zinvol is een alternatief als ontkenning van een con-ditie te ontwikkelen door het tegendeel te kiezen. En daarmee in feite in de historie of de toekomst te verdwalen. Waar het omgaat is niet te reflec-teren op maar juist beweging te maken. In verschillende moderne films, de stedelijke cultuur en recente architectonische werken kan een type ruimte ontstaan die nabuurschappen kent; verbindingen van een klein stukje met een ander komen tot stand op een oneindig aantal mogelijke manieren en zijn niet vooraf bepaald. Dit is een vorm van kritische produc-tie die geïnteresseerd is in niet zozeer de dingen zelf maar wat zich tussen en door de dingen als gebeurtenis afspeelt. Ze is op zoek naar ervaringen die de achterzijde van de representatie toont. Uitmond in een situatie van pre-senties waar de daadwerkelijke ervaringen in een open situatie elkaar in dialoog ontmoeten. En zo doende beyond (noot 9) de banale, institutionele clichématige representatie terecht komen, zonder ze af te doen als slecht of goed. Dit is een vorm van kritiek op het regime die haar alternatief niet bui-ten het regime zoekt, maar eerder een immanente kritiek inhoudt die van binnenuit de moderne bestaande situatie wil radicaliseren. Het is een con-stante heridentificatie die conflicten ruimte geeft. Daarmee is ze ambivalent en zelfs schizofreen van karakter. Iedere interpretatie is constant in be-weging. Ze is zich bewust van verandering omdat ze open staat voor andere invalshoeken. (noot 10)

De immanente radicale kritiek, die ik voorsta, probeert de ervaring van de presentie; voorop te stellen. Daarmee brengt ze de representatie aan het wankelen. Ontmaskerd ze de representatie. In de woorden van Scott Lash (noot 11) "Representation is by definition monological, it is the fixed creation of a subject. Presentation, like play is dialogical, it opens up and involves the playing off of one ano-ther playmates. When a jazz band improvises it is like play. So is football when it's working, when a team is really knocking the ball around, creating openings, running of the ball, moving into space." Volgens Lash ontstaat emancipatie niet via een ideale gesprekssituatie maar door een esthetische creatie - in bijvoorbeeld de jazz muziek. Het vindt niet plaats door any transcendent aethetic subjectivity, niet opnieuw door representatie, maar door presentatie, te begrijpen als 'performance'. Niet zozeer de representatie zelf alswel de presentie van waarden wordt in een gebeurtenis geënsce-neerd. Niet de esthetiek van de ommuurde ruimte alswel de esthetiek van de gebeurtenis die zich afspeelt in die ommuurde ruimte, de activiteit ge-formuleerd in het programma (noot 12), is van doorslaggevende betekenis. In de woorden van Adorno: "Beauty today can have no other

measure except the depth to which a work resolves contradictions. A work must cut through the contradictions and overcome them, not by covering them up, but by pursuing them." Of de ervaring in deze ruimte nu haar betekenis krijgt door een visuele prikkel of een direct tactiele is minder van belang.

Karaktereigenschappen van de immanente radicale kritiek

De immanente radicale kritiek bestaat uit een polyphony van verschillende dimensies. Ze werken op elkaar in. Lopen parallel. Kunnen elkaar kruisen, tegenspreken of negeren. Het is een gelaagde constructie, waar afhankelijk van de economische en culture context, de plaats, de opdracht en het programma (typologie en reeks van activiteiten), de dimensies zich verschillend ten opzichte van elkaar verhouden. Wat deze dimensies met elkaar gemeen hebben is dat ze reflexieve, simultane, verdraaiende en verdiepende [depth of focus] karaktereigenschappen hebben. Of anders gezegd zij manipuleren de stroom van de rivier door in te voegen in de beweging van de stroom. "De bewegingen, op het niveau van de sporten en de gewoonten, veranderen." zegt Deleuze, en hij vervolgt: "We hebben lang geteerd op een energetische opvatting van de beweging: er is een steunpunt, ofwel men is oorsprong van een beweging. Rennen, het gewicht in beweging zetten, enz.: dat is inspanning, weerstand, met een beginpunt, een hefboom. Maar we zien dat de beweging zich tegenwoordig steeds minder definieert uitgaande van de invoeging van een hefboom-punt. Alle nieuwe sporten - het surfen, windsurfplank, deltavlieger (...) - zijn van het type: invoeging in een reeds bestaande golf. Dat is geen oorsprong meer als uitgangspunt, dat is een manier van in een baan brengen. Hoe je laten opnemen in de beweging van een grote golf, van een opstijgende luchtkolom, "aankomen tussen" in plaats van oorsprong te zijn van een inspanning, dat is fundamenteel." (noot 13)

Reflexiviteit

Reflexiviteit (noot 14) breaks with art as enchantment and call attention to the factiousness of their own constructs. The architect must make his own manipulation and that of the client and context visible in the work by incorporating references to the accepted codings. The work is recognizably artificial, a construct, an ideological instrument in the permanent discussion about contrasts in social reality. Een dergelijk cultureel produkt heeft de metaforische kwaliteit te kijken naar zichzelf. It is a strategy of criticism which aims to establish a continuous critical openness.

Om verwarring te voorkomen onderscheiden we twee vormen reflexiviteit: een authentieke en een narcotische reflexiviteit. De theorie en praktijk van Bertold Brecht geeft hierin enig inzicht. Bij authentieke reflexiviteit is de toeschouwer actief betrokken. In veel televisieprogramma's daarentegen is de consument passief en wordt die ondergedompeld in een narcotische culinaire ervaringen. De televisie is hier als een rubberen muur. Je probeert met haar te communiceren, maar iedere reactie blijft onbeantwoord. Brecht's goal was not to satisfy the audience expectations but to transform them, whereas the central impulse of commercial television is to transform only two things: the audience viewing habits and its buying habits. Brecht's goal was not to be popular in box-office terms but to become popular, that is, to create a new public for a new theatre linked to modes of social life, whereas commercial television's goal, at least from the point of view of its managers, is to be popular in the crudely quantitative terms of "ratings".

Simultaniteit

Film en architectuur zijn qua karakter simultaan. De opeenvolging van scènes in een montage levert een mentale ruimte op die niet chronologisch begrepen kan worden. Het aantrekkelijke van architectuur is dat ze ruimte maakt. Ze is plaats van activiteit en beweging. De gebruiker is zijn/haar eigen regisseur. De architectonische ruimte is fysiek en een fractie later in het denken, net als film, simultaan van karakter. Film en architectuur maken allebei gebruik van een sequentiële beweging door de ruimte (noot 14). Deze worden door het geheugen aan elkaar geregend. Deze ruimtelijke simultaneïteit is een belangrijke eigenschap om te komen

tot re-flexiviteit. Daarmee stuiten we tevens op een complicatie. Meer en meer functioneert onze samenleving middels niet-totalitaire maar juist pluralistische, simultane systemen. Het huidige gedereguleerde kapitalisme maakt juist handig gebruik van reflexiviteit (noot 15) Expressies van macht werken het meest efficiënt middels subtiele mechanismen die de schijn van tolerantie en vooral meedoen prikkelen. De nieuwe multimedia (CD rom, etc.) zijn bijvoorbeeld typische virtuele technologieën waar de ge-bruiker door het zelf te doen de illusie heeft zelf te beslissen.. Simultaneïteit is uiterst operatief, flexibel en onnavolgbaar machtig. Simultaneïteit, ambiguïteit, schizofrenie en reflexiviteit zijn uitstekend geschikt om de huidige situatie on-over-zich-telijk-heid te houden. Het is in wezen een verder geëvolueerde vorm van het negen-tiende eeuwse panopticum. Deze kritiek moet niet tot gevolg hebben dat we afzien van de simultaneïteit van de ruimte. We moeten juist gebruik maken van deze ambigue simultaneïteit om een open architectuur van specificiteit en onbepaaldheid te ontwikkelen die permanent in staat is representaties omver te kegelen.

Détournement

De theoreticus van de Situationisten Guy Debord onderscheidde twee vor-men van détournement. Enerzijds kan er een displacement plaatsvinden door een kleine détournement. Een klein onderdeel wordt veranderd, dat niet belangrijk is voor het geheel, maar het levert een hele nieuwe context van bete-kenissen op. Zoals in de Spaanse burgeroorlog: “Nice lips are red”. De vervreemdende détournement daarentegen is een bewuste verdraaiing van een intrinsiek betekenisvol element dat om een andere visie vraagt. Deze methode is volgens Debord een methode om de instituties van binnenuit aan te vallen en zo een route te openen voor een open samenleving waar de bewuste verdraaiing permanent is. Door de *dérive* [drift] door de alle-daagsheid van de stad creëerden de Situationisten situaties die de spektakel cultuur en de kunst daar binnen te lijf te gaan. Het bewust verdraaien van alledaagse herkenbare aspecten van onze samenleving heeft het voordeel dat het communiceert met everyday life. Het houdt zich verre van abstracte noties die weinig met de praktijk van doen hebben. De ver-draai-ing is een be-langrijk element om betekenisssystemen te ontmaskeren zonder ze te hoe-ven op te blazen of te ontkennen.

Montage en Depth of focus

De als architect opgeleide filmer Sergej Eisenstein heeft eens gezegd: “If it moves, it is alive.” Voor hem vormt het constructie principe montage (noot 16) de vierde dimensie van film. En eigenlijk zou, volgens Eisenstein, deze intellec-tuele montage het principe voor alle kunsten moeten zijn. Botsing en con-flict zijn voor hem (in de jaren twintig) sleutelbegrippen. De beelden staan in een dialectische verhouding tot elkaar en leiden door de botsing of het conflict tot een synthese. Ofwel een andere optiek op het voorafgaande. André Bazin in "Qu'est-ce que le cinéma" (noot 17) bekritiseerde deze montage omdat het geen ruimte laat voor ambiguïteit. De toeschou-wer moet niet gedirigeerd worden door de regisseur, maar hij/zij moet zelf betekenisgever worden. De fragmentering van de montagefilm, de organisatie van de beelden in de tijd en het veelvuldig gebruik van figuren uit de woordtaal zijn de oorzaak voor het imperatieve karakter van de montagefilm. Eerder zou de montage-film niet een structurering in de tijd moeten inhouden, maar opgenomen moeten worden in de plastic van het beeld. De structuur van het beeld dat in de diepte gemonteerd is, aldus Bazin, is veel realistischer omdat het oog hierin kan rondlopen en zijn eigen betekenis kan zoeken. Het voordeel van de montage van Eisenstein is dat het een esthetische transformator invoegt. De betekenis be-vindt zich niet in het beeld, zij is door middel van de montage in het be-wustzijn van de toeschouwer een geprojecteerde schaduw. Dit is een methode om één en ander aan de werkelijkheid toe te voegen wat er niet is. Er be-staan ook films die de werkelijkheid proberen te onthullen. Dit zijn films die volgens Bazin getuigen van een depth of focus. Depth of focus brengt de toeschouwer in een verhouding tot het beeld die intenser is dan die tot de werkelijkheid. Dien ten gevolgen impliceert zij een actievere mentale instelling van de toeschouwer. Terwijl bij de analytische montage hij/zij slechts de gids hoeft te volgen, alleen maar zijn/haar aandacht hoeft te laten samenvallen met wat de regisseur wil dat hij/zij

ziet. Film zou de werkelijkheid, volgens Bazin, haar ambiguïteit terug moeten geven. En dat vinden we zowel in het neo-realisme van o.a. Rossellini als in het werk van Jean Luc Godard.

Laten we nu de eerdergenoemde karaktereigenschappen die beweging initiëren verdiepen door de ideeën van Godard, Tarantino, Lynch en Koolhaas tegen de achtergrond van de immanente radicale kritiek te bekijken. Deze regie- en architectuurlessen kunnen het beste gekarakteriseerd worden als een architectuur tegen de architectuur omdat de beoogde invalshoek niet uit de voeten kan met traditionele architectonische noties.

De achterzijde van het beeld in het werk van Godard en Koolhaas

Jean-Paul Fargier heeft opgemerkt dat Godard, dankzij video, in staat was om de "achterzijde" van het beeld zichtbaar te maken, of te wel het "verborgen gezicht" ervan te tonen. Dit is een vorm van dieptescherpte, reflectie, verdraaiing en simultaneïteit die het mogelijk maakt dat er: "Plotseling in hetzelfde beeld twee ruimtes bestaan die in verschillende periodes thuishoren. (...) Twee tijden schuiven in alle betrekkelijkheid in elkaar, de hele oppervlakte versplintert zodat er een andere ruimte zichtbaar begint te worden: een ruimte die synoniem is aan gewichtloosheid." (noot 18) Wat zich aandient is een "keerzijde" van het beeld dat zich onderscheidt van de materiële voorstellingen in het beeld. Er doemt zoiets op als het waarschijnlijke dat zich niet in de dingen bevindt. Dit waarschijnlijke is niet iets illusionairs. Iets dat zich alleen in de hoofden van de toeschouwers afspeelt. Het waarschijnlijke moet wel een mogelijk bestaan hebben, dat ergens in de concrete beelden en de activiteit van de acteurs terug te vinden moet zijn. In de woorden van Godard: "Men moet niet een wereld scheppen, maar de mogelijkheid tot een wereld." Voor Godard zijn de beelden dus niet wat ze zijn. Door de zichtbare wereld spookt "de mogelijkheid tot een andere wereld. (...) De mogelijkheid tot een wereld." De beelden zijn daarom niet mooi, niet in hun schoonheid, hun vastheid of hun volkomenheid, maar juist in hun transparantie, breekbaarheid en potentialiteit. Het werk van Godard is een tableaux van onvolmaakte fragmenten, die in een gemankeerde opbouw, in een open kunstwerk de achterkant van het beeld zoeken. Deze beelden bieden zich in hun onvoltooide staat dus niet aan als object van onze blik, maar nodigen als het ware de blik uit om binnen te treden en te glijden langs de onderdelen, de kleine dingen, de elementen waaruit het bestaat. De kijker moet er wel in doordringen om de essentie ervan te doorgronden. Het gaat niet om de dingen-op-zich te zien, maar juist om de penetratie, om tussen de dingen te geraken (noot 19).

Koolhaas schrijft architectuurscenario's. Zijn gebouwen verlenen onderdak, representeren en condenserende de vele verhalen die leven in de hedendaagse metropool. Hij versnelt het superheden. Het ontkennen van de werkelijkheid zoals die zich voordoet heeft geen zin. Net als het programma van de constructivisten gaat het er om niet alleen de condities van een "simultaneous collective viewing, but further, actually to construct representations of the masses themselves, to depict the collectivity" (noot 20) merkt Benjamin Buchloh op. In plaats van onze massacultuur de rug te keren moet je je erin nestelen. Het merendeel van de hedendaagse architectuur experimenteert niet met de huidige conditie. Ze accepteert de status quo door haar te erkennen of te ontkennen. Architecten moeten daarentegen experimenteren. Risico durven nemen om in de stedelijke realiteit andere werkelijkheden te ontsluiten. "Door te oordelen wordt een mens traag en star." zegt Koolhaas en hij vervolgt: "Ik zou eerder zeggen, het gaat erom dat onderdeel zo lang mogelijk uit te stellen en de problematiek zorgvuldig uit te werken, om op die manier zoveel mogelijk aspecten, goede en slechte, aan bod te laten komen. In die zin geloof ik dat we bijna als een "medium" fungeren, juist omdat we ondanks alles toch practici zijn: we worden blootgesteld aan stromingen, tropismen en trends, die steeds nieuwe mutaties met zich meebrengen, en volgens mij voelen wij dat soort dingen al aan nog voor ze ons bewustzijn zijn doordrongen." Koolhaas is geïnteresseerd in de stedelijke cultuur omdat ze in tegenstelling tot architectuur open van karakter is. Ze biedt een scala van ongekende mogelijkheden. Ze bestaat niet zoals de architectuur uit alleen maar precies geformuleerde beperkingen. Koolhaas ontwikkelt projecten waarin verschillende

dimensies van de stedelijke cultuur in een compacte abstracte vorm bij elkaar worden gebracht. Er is sprake van een congestie van ruimten, functies, programma's, leegten, constructies, ontsluitingen, machinaties, openbare en private domeinen. Als haast in een oneindig labyrint kruizen en botsen de verschillende elementen met elkaar. Er ontstaat een kritisch moment omdat de onderdelen door de onderlinge labyrintische montage hun redundante, homogeniserende versplinterde identiteit verliezen. De schizofrenie en ambivalentie van velerlei betekenis treedt op de voorgrond. Ze worden versneld tot dat ze niet meer weten waar ze zijn. Er ontstaat een nieuwe realiteit, zonder de contradicties en alledaagsheid te verloochenen. Net als Godard monteert Koolhaas nieuwe beelden door een montage te maken met materiaal uit de alledaagse moderne cultuur. Het is een depth of focus die in de betekenis van de dingen binnendringt en zo de diepere betekenis ervan ontsluit. We worden geconfronteerd met het waarschijnlijke achter de banale programma's van de consumptiemaatschappij. De dingen op zich zien is niet belangrijk maar de penetratie, om tussen de dingen te geraken is van belang. De representatie wordt ontmaskerd en krijgt een presentie mee die ons anders doet handelen. Het werk nodigt de ware blik uit om tussen de dingen te geraken. De programmaonderdelen worden op een dusdanige manier herschikt dat ze een hoge mate van "incommensurability" (noot 21) krijgen. Dit komt doordat de geaccepteerde functies een detaillering, positie in het geheel, een vorm meekrijgen die ons op het verkeerde been zet. We herkennen de functies, maar niet haar representatie. In de nationale bibliotheek voor Parijs hangen bijvoorbeeld de vele ruimten, de functies, de binnen-ruimten in één grote semi-transparante vierkante doos vol met boeken waartussen de publieke ruimten, alsof het organen van het menselijk lichaam betreft, tussen zweven. Koolhaas merkt op: "In this block the major public spaces are defined as absences of building, voids carved out from the information solid. Floating in memory, they are like multiple embryo's, each with their own technological placenta". Vrijwel alle traditionele codes van de architectuur worden opgeblazen. Er ontstaat een reeks van vloervelden, kruisende patronen en bewegingen die verwijzen naar een simultane beweging van nabuurschappen. Het gebouw is als een grote stad van boeken waar de flaneur zijn weg door vervolgt. Alsof het een dérive van de Situationisten betreft. Koolhaas manoeuvreert tussen onbepaaldheid en specificiteit op zoek naar publieke ruimten die niet alleen een retroactief manifest zijn van onze tijd à la Delirious Manhattan, maar tevens op zoek zijn naar een moment waarop de stedelijke cultuur van nu met haar "dirty realism" (noot 22) een andere werkelijkheid ontsluit. Parkeerterreinen, vliegvelden, de auto, de periferie en "lelijk" en onaf materiaal worden ingezet om de werkelijkheid te zien.

Godard en Koolhaas monteren een filmisch narratief dat achter de alledaagse stedelijke werkelijkheid een andere waarschijnlijke wereld, die geenzinds onmogelijk is, poogt te tonen. Deze waarschijnlijke werkelijkheid is ondanks of dankzij haar visuele dimensie niet een illusie maar daagt uit om de wereld anders te zien. Het volgende wat men zich kan afvragen is: Wat wil het waarschijnlijke vertellen? Wat is ze op uit? Evident is dat Koolhaas geïnteresseerd is in het onderkennen van nieuwe collectieve dimensies van onze massa cultuur. Er sluimert qua methode en interesse in het werk van Koolhaas nog steeds een verlangen naar een onvoltooid modern project. Laten we nu eerst maar eens kijken naar Pulp Fiction van Tarantino.

Pulp Fiction's van Tarantino en Koolhaas

In hoeverre stelt Tarantino ons in staat de werkelijkheid scherper te lezen. Bij Pulp Fiction is het niet zozeer de filmische montage van het beeld en het geluid, maar vooral de mise en scène die er toe leidt dat we de dagelijkse realiteit als "dirty realism" gaan begrijpen. De film beweegt zich in de stedelijke periferie. Het is een pulp movie met een architecture without architects. Het zijn vreemde verhalen die erg realistisch overkomen. Het is een vorm van ironisch realisme, geestig en merkwaardig. Het is een fictie "of a different scope" zegt Bill Budford over de nieuwe Amerikaanse short story: "devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language and gesture- and it is entirely appropriate that its primary

form is the short story (...). But these [short] stories are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western mu-sic. They are waitresses in roadsidecafés, cahiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed comboys. They play bingo, eat cheeseburgers, hunt deer and stay in cheap hotels. They drink a lot and are often in trouble; for stealin a car, breaking a window, pickpocketing a wallet. (...) mainly , they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism." (noot 23) Tarantino zet deze homelessness situatie van het moderne natuurlijk extra aan door in Pulp Fiction een aantal professionele killers te confronteren met de uitwassen van hun eigen geweldadige cultuur. Ook Koolhaas gebruikt net als Tarantino de beeldcultuur van de pulp. De niet-ruimte. De ruimte waar we veel in verkeren maar niet bewust ervaren. Koolhaas en Tarantino maken deze conditie expliciet door haar op te nemen in hun vernacular discourse. Tarantino en Koolhaas maken gebruik van quoting. Ze monteren allerlei filmgenres aan elkaar. Het zijn opeenstapelingen van shorts stories. Allerlei genres van de officiële- en non-design architectuur worden ingezet. Dit levert een ironisch vrolijk realisme op dat inzetbaar is op grote schaal. Kijkcijfers en afzet zijn gegarandeerd. Wat ik problematisch vind is dat het citeren [quoting] van Tarantino uiteindelijk opgesloten blijft in de geaccepteerde moraal. Het is een vorm van zelfcensuur die in Pulp Fiction samen te vatten is: "Boontje komt om zijn loontje." Koolhaas gebruikt net als Tarantino het dirty realisme, is soms gewelddadig door elementen van het realisme op boosaardige wijze te monteren. Ik denk dat het gevaar bij Koolhaas levensgroot aanwezig is dat de mix van genres, bedoeld om de (stijl)taal van de architectuur te bestrijden, eveneens verstrikt kan raken in een kritische loop. Iets wat bij Tarantino zeker het geval is. Pulp fiction is namelijk niet in staat de werkelijkheid in twijfel te trekken en, in tegenstelling tot Godard, een waarschijnlijke andere en betere werkelijkheid te tonen door de werkelijkheid heen. Tarantino kunnen we betichten van een narcotische reflexiviteit. Hij prikkelt niet tot een open dialoog die door de re-presentatie heen breekt. Als een programma (het geheel van activiteiten in het gebouw) geen mogelijkheid biedt om de inhoud te verdraaien, rest niets anders dan de omkleeding van het programma te verdraaien. De congressexpo in Lille bijvoorbeeld munt uit door een esthetische bekleding die een hoge mate van vervreemding oproept qua volume en stijl. Maar de vraag is of deze interventie uiteindelijk niet net zoals Tarantino een gekoketteer meturbane inhoudt.

Godard inspireert een intellectualistische immanente radicale kritiek en Tarantino belichaamt een populistische immanente radicale kritiek die opgesloten blijft in de filmgenres en de banale werkelijkheid. Koolhaas maakt, net als Tarantino, gebruik van quoting, ironie en stedelijk geweld. Tarantino springt ietwat gemakzuchtig met het dirty realisme om. Koolhaas voorkomt tot op heden dat zijn werk niet meer is dan een lichtvoetige update van Learning from Las Vegas. Zijn abstracte modernistische interventies bewegen soms in de richting van het waarschijnlijke zoals Godard, het in zijn films probeert te realiseren, maar als het Bigness (noot 24) idee om zich heen gaat slaan zou de gemakzucht a la Tarantino wel eens groteske vormen kunnen aannemen.

David Lynch: Wild at Heart

Meer dan Tarantino lijkt Lynch een vorm van pyrotechniek na te streven. Dat is een vorm van sublimiteit die poogt te ontsnappen aan iedere bestaande orde. Lyotard verduidelijkt dit begrip door te verwijzen naar de ervaring van een kind dat als het voor het eerst een lucifer aansteekt en gefascineerd wordt door de fenomenologie van het vuur. Tegenover het idee van een beweging die volgens een bepaalde logica van het ene naar het andere voert, kijkt het kind alleen om te zien wat er gebeurt. "Het kind houdt van de beweging, van de kleuren die in elkaar overgaan, de vlam die opflakert, de glans van het licht, de dood van het stukje hout, het gesis. Het kind houdt zodoende van de steriele verschillen, die nergens toe dienen (...). Het houdt van het verlies, van datgene wat de fysicus het verdwijnen van energie zou noemen." Afgezien dat in Wild at Heart het vuur letterlijk een steeds terugkomende metafoor

is. Lijkt Lynch er steeds op uit te zijn het dirty realisme zover door te voeren dat de sublimiteit ervan ervaarbaar wordt. Niet een sublimiteit van de sluier, noch wat zich achter de sluier be-vindt, maar juist de idee van het gesluisde staat voorop. Geen mimesis, maar een eclectische parodiëring van alle stijlen. Een dergelijk postmodern idee van schoonheid, van intense simulacra bespeur ik ook bij Koolhaas. Bijvoorbeeld parkeergarages van ongekeerde omvang worden op-geblazen tot in het oneindige(wederom bigness) . Zichtbaarheid en gewelddadigheid zijn elkaars verlengstuk geworden en leiden tot een nieuwe sublieme schoonheid. De Putter noemt de film *Wild at Heart* van Lynch niet voor niets een "excessieve cinema" (noot 25) waar de zichtbaarheid als esthetisch uitgangspunt, volgens Putter, niet leidt tot een stap in het 'totaal andere'(als esthetische ervaring), maar alleen tot een meer van hetzelfde, tot een excessief gebruik van het bekende. Ook deze methodiek lijkt Koolhaas te fascineren.

The problem to make architecture politically

Wanneer we het werk van Koolhaas door de bril van Tarantino en Lynch bekijken zien we welke gevaren er kleven aan een aanpak die zwelgt in de groteske uitwassen van het dirty realisme . Tarantino en Godard pogen zichzelf niet in de weg te zitten met hun eigen oordeel. Het gaat hen erom creatief gebruik te maken van de fase voor de eigenlijke beoordeling, die voor hen een mengeling van bewuste en onbewuste aangetroffen elementen is uit het filmdiscourse. Hoe conceptueel ze misschien ook met de inhoudelijke banale connotaties van het moderne stedelijke dagelijkse leven spelen, uiteindelijk veresthetiseren ze de aangetroffen banaliteit. Ze accelereren de hedendaagse conditie met een vrolijke schaterlach. De dieperliggende onzichtbare machten worden niet onderkend. Een waarschijnlijke andere realiteit blijkt slechts schijn te zijn. Het is een vorm surrealisme die weg droomt in onze spektakel cultuur.

Dit is de wereld van de Nix Generatie (noot 26) De generatie die leeft van moment naar moment, in een kosmische pluralistische leegte. "We eten. We drinken. We praten. Dat is alles." zegt een van de woordvoerders. De Nix generatie is opzoek naar hoe ze iets authentieks kunnen meemaken. "Ze ervaren geen indrukwekkende gemoedstoestanden, ze zien geen belangrijke doelen en de liefde is voor hen geen romantische ideaal meer: zonder liefde gaat het ook. Ze gaan opzoek naar steeds sterkere prikkels, waardoor ze zelf terecht komen in de grensgebieden: perverse seksualiteit, haat, agressie, zelfkastijding, galgehumor. Excessen en uitpattingen vormen de schaarse hoogtepunten in het leven, verder is er alleen luiheid, inertie, apathie en die allesoverheersende verveling." merkt Antil Ramdis (noot 26) over deze generatie op. Dit momentisme wordt door Tarantino en Lynch op een artistieke en geraffineerde wijze tot grote hoogte gebracht. Het zijn individuele monologen met veel passie en geweld die iedere politieke vraagstelling uit de weg gaan. Inderdaad net als de Nix Generatie zijn ze op zoek naar het authentieke moment van het super-heden. Maar ze ontsnappen natuurlijk niet aan de morele vraag. En zo kom ik, via de achterdeur uit bij de politieke vraagstelling. Godard merkt terecht op: "The Problem is not to make a political film, but to make film politically" En volgens mij zit daar nu net de crux van het verhaal. Ik ben het eens met Chantal Mouffe dat de politieke dimensie precies die dimensie is van het antagonisme, die altijd in het sociale leven present is en vele verschillende vormen aannemen kan. De strategieën van Tarantino, Lynch, en Koolhaas zijn interessants om in het kader van deze notie te bestuderen, maar of ze ook politically zijn, handelingen in denken en werkelijkheid initiëren die beyond de pluralistische onoverzichtelijke werkelijkheden treden dat kunnen we ons afvragen. Shakespeare, Brecht, James Joyce, Flaubert, Beckett, Heine Müller, Godard, Peter Sellars en vele andere theater-, opera- en filmmakers werken al langer in deze traditie en blijken in staat te ontsnappen aan een versethetiseerd antagonisme. Koolhaas is een van de weinige architecten die binnen en dwars door de porseleinkast van de architectuur op zoek lijkt te zijn naar een architectuur die probeert aan te haken bij deze cinematografische en theater traditie. Meer dan in de film is het voor een dergelijke architectuur oppassen geblazen. Voordat je het weet is architectuur niet anders dan een

spiegel van zijn tijd. Het maken van een spiegel is an sich al niet eenvoudig, maar het ondervragen van de spiegeling vanuit haar blik en buiten haar blik om is noodzakelijk, maar ook een ingewikkelde opgave omdat architectuur meer is dan kritiek alleen. Niet voor niets roept de Internationale Situationistische beweging 1968 uit: "Be realistic: Demand the Impossible". Daarmee doelen ze op een transformatie van het alle-daagse leven. Een transformatie die feitelijk nooit ophoudt en steeds om re-visie vraagt. Het is een immanente radikale kritiek die in het dagelijkse leven, door actie, de status quo wil ondervragen, gebaseerd op individualiteit, gemeenschap, en plezier. Architectuur als radicale immanente kritiek kent ongekende mogelijkheden, maar er zijn ook risico's aan verbonden.

Roemer van Toorn, 1995.

Noten

1 Begrip ontleend aan de theorie van Chantal Mouffe en Ernesto Laclau. Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London, 1985. Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London, 1993.

2 Het werk van Nouvel en Tschumi is bijvoorbeeld sterk geïnspireerd door de filmcultuur.

3 Sinds de negentiende eeuw is film een uitstekend medium om het modernisme te onderzoeken qua techniek en theorie. Gelijktijdig met de ontwikkeling van de film worden we ons in de filosofie, de kunst en de architectuur bewust van beweging in ruimte en tijd. Zie bijvoorbeeld Anthony Vidler, *The explosion of Space: Architecture and the Filmic imaginary*, *Assemblage 21*, 1993.

4 Zie: Robert Stam: *Reflexivity in Film and Architecture, From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985.

5 De architect Robert Mallet-Stevens observeerde in 1925: "... it is undeniable that the cinema has a marked influence on modern architecture; in turn, modern architecture brings its artistic side to the cinema.... Modern architecture not only serves the cinematographic set [décor]. but imprints its stamp on the staging [mise-en-scène], it breaks out of its frame; architecture 'plays.'" En natuurlijk biedt film voor filmmakers opgeleid als architecten (bijv. Lang, Kracauer, Eisenstein) de potentie om een nieuwe architectuur van ruimte en tijd te ontwikkelen los van de beperkingen van zwaartekracht en de dagelijkse werkelijkheid.

6 Zie ook Wim Wenders *The Act of Seeing, "Find myself a city to live in..."* Verlag der Autoren, 1992. Wim Wenders in gesprek met architect Hans Kollhoff. "Das Verbindendste [between architecture and film], kommt mir vor, ist, daß beide Künste viel mit Geld und trotzdem direkt mit der Frage zu tun haben, die die Leute am meisten angeht, nämlich >> Wie soll man leben?<< Im Kino wird die Frage auf eine andere Art beantwortet als in der Architektur. Die Architektur stellt die Frage natürlich viel konkreter, viel langfristiger. Im Gebauten soll man dann wirklich leben, im Kino werden nur Fragen gestellt oder hin und wieder auf die eine oder andere Weise beantwortet - während die Architektur immer die Frage und Antwort in einem ist und eventuell dann eine Antwort, die heißt <lebenslang,. Das ist halt Gott sie Dank im Kino nicht der Fall, da kann man auch rausgehen, wenn man will. (...) Also man lebt natürlich mit der Architektur ganz anders als mit dem Film und trotzdem stellen beide dieselbe frage, >>Wie soll man leben<< Bevor man einem film macht oder bevor man einde Stadt ändert, ist die Fragestellung die gleiche."

7 Walter Benjamin geciteerd in Anthony Vidler, *The explosion of Space: Architecture and the Filmic imaginary*, *Assemblage 21*, 1993.

8 Edward W. Said, *Representations of the intellectual*, The 1993 Reith Lectures, London, Vintage, 1994

9 See also Homi K. Bhabha in: *The Location of culture*, London, 1994. "What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These "in-between" spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood - singular or communal- that initiate new signs of identity,

and innovative sites of collaborations, and contestation, in the act of defining the idea of society itself."

10 Hiermee doel ik uiteraard niet op een houding zoals Philip Johnson die onlangs verwoorde: "In architecture, you have to know what ground you stand on, and with me it's always shifting." Phillip Johnson, 9/27/95, Architecture On Line, Princeton WWW magazine, Quote of the Month.

12 Scott Lash, *Difference or Sociality?*, Lecture for conference *The theory of the image*, Van Eyck Academy, Maastricht, 1995

13 Zie ook *The Invisible in Architecture*, Ole Bouman, Roemer van Toorn, London, 1994

14 Gilles Deleuze. *Het denken in plooiën geschikt*, KAMpen, 1992. Uit het Frans vertaald: *Pourparlers: 1972-1990*, Parijs, 1990.

15 *Reflexivity in film and literature* Robert Stam *The cinematic Society, The Voyeur's Gaze* Norman K. Denzin, *Archaism, Fascinism, Reflexivity. Three strategies of resistance*, European catalogue, Roemer van Toorn, 1994.

16 Het begrip simultaneïteit wordt uitgebreid besproken door Edward W. Soja in *Postmodern Geographies, The reassertion of space in critical social theory*, London, 1989.

17 Zie voor instance: Scott Lash & John Urry: *Economies of Signs & Space*, London, 1994. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash; *Reflexive Modernization, Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Oxford, 1994.

18 Sergej Eisenstein. *Montage Het constructie-principe in de kunst*, sunschift 175, Nijmegen, 1981.

19 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, 1975.

20 Jean-Paul Fargier, "La face cachée de la lune" in: *Art Press: Spécial Godard*, nr. 4 (1984-1985)

21 Zie ook hoe Deleuze het werk van Godard typeert: "Multiplicity is never in the terms, whatever their number, nor in the set, or totality, of them. Multiplicity is precisely in the AND, which does not have the same nature as the elements or the sets. (...) The AND is neither the one nor the other, it is always between the two, it is the boundary, there is always a boundary, a vanishing trace or flow, only we don't see it, because it is scarcely visible. And yet it is along this vanishing trace that things happen, becomings are made, revolutions are sketched out." *Trois questions sur "Six fois deux"*, *Cahiers du Cinema*, nr. 271, 1976.

22 Benjamin Buchloh, "From Faktura to Factography", October 30, 1984.

23 Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York, 1994. Term ontleend aan het hoofdstuk "The constraints of Postmodernism" waar Fredric Jameson spreekt over Rem Koolhaas.

24 Begrip uit Bill Budford's Introduction to "New American Writing." *Granta*, nr. 8, 1983. Gebaseerd op deze notie onderscheidt Liane Lefaivre eenzelfde "Dirty Realism" in de architectuur; *Dirty realism in European Architecture Today*, *Design Book Review*, nr. 17, 1989.

25 Bill Budford, Introduction to "New American Writing." *Granta*, nr. 8, 1983

26 Rem Koolhaas and others in : *Urbanism versus Architecture*, Any magazine, New York, 1994, nr. 9.

27 Jos de Putter. *Spelen met vuur. De pyrotechniek van David Lynch*, *Skrien*, dec/jan. 1990/91, nr. 175.

28 Rob van Erkelens, Ronald Giphart woordvoerders van de Nix Generatie, *Groene Amsterdammer*, 1994.

29 Antil Ramdis, *NRC Handelsblad: De generatie levensecht*, zaterdag 7 oktober 1995.