

Vrije Universiteit Brussel
Faculteit Letteren & Wijsbegeerte
Academiejaar 2005 - 2006

DE HEDENDAAGSE STAD EEN OPENING TOT ANALYSE

Verhandeling ingediend tot het
Behalen van de graad van
Licenciaat in de wijsbegeerte

Door: Isabelle Pauwelyn
Promotor: Prof. Marc Van den Bossche

Voorwoord

De aantrekkingskracht die de stad, de ‘grootstad’ reeds enkele jaren op me heeft, vormt de aanleiding van dit proefschrift. Ik wou in de stad komen wonen, zwerven, op mezelf gewezen worden, mijn culturele honger voeden, de strijd aangaan met de schoonheid en lelijkheid die een grootstad in zich heeft. Op het scherp van de grens. Toen ik in Brussel kwam wonen, vroeg men me wat ik daar kwam doen. Sommige mensen komen hier iets *doen*, ik antwoordde: ‘ik kom hier *leven*’. Een leefbaar Brussel!?

Natuurlijk liet ik iets achter. De kleine provinciale stad Gent is gezellig, zacht van aard, overzichtelijk en ordentelijk. Het water dat de stad overal doorkruist geeft haar zelfs een idyllisch karakter, een open ruimte, een plek voor een pose of een poëtisch moment. Maar deze leefbare stad is in haar hart – het centrum – geëvolueerd tot een decor – een toeristische prent en een verleidelijk uitstalraam voor al wie aan koopzucht lijdt. Iets toeristisch maken betekent het afnemen van de ‘locals’. Een mooi, hanteerbaar evenwicht wordt gecreëerd tussen dit centrum en de randstad, door de 19^{de} eeuwse gordel om te bouwen tot leefbare stad; daar is de stad om de wonen, daar is ‘onze’ stad. Dat is Gent, dat politiek-economisch gestuurd door een goed doordacht beleid, een voorbeeldstad is geworden. Daartegenover staat Brussel als een wanordelijk geheel, stedenbouwkundig aan zijn lot overgelaten, als historische stad verkracht door de modernistische hand van de jaren ‘50, als leefstad verdrongen door pendelende arbeiders van een Europese hoofdstad.

Brussel, als grootstad, ook de stad van de vrije, ontwortelde stedeling, waarin iedereen een beetje vreemdeling is, en daardoor weer gelijk. Het – utopische – beeld van een verzameling zelfstandige individuen die elkaar kunnen ontmoeten als ‘gelijken’. Dit beeld spreekt vrijheid, toekomst, oplossing. De ontheemding – of ook: een realisme dat eerlijk aanvoelt. Dat bepaalt de aantrekkingskracht van de stad: haar ruimte wordt beleefd, krijgt op een dynamische en pluralistische wijze betekenis. Hier bevindt zich ook haar potentieel: in de beleving van de stad neemt men de stad zoals ze is, zoals ze zich aan ons aanbiedt. Die beleving heeft geen bedoelingen, geen intenties, is belangeloos, is tegelijkertijd ongeïnteresseerd en volledig open; ze zoekt niet naar een essentie. De stedeling beweegt zich door een ruimte die hij of zij al doende een betekenis geeft, temidden van het creatieve leven van alledag.

Maar ook omgekeerd, is het *de ruimte* die iets doét, die betekenis draagt en geeft, een gefrequenteerde ruimte met een structuur – is wat mijn aandacht wekt! Het is de leesbaarheid van de stad, de ruimte. Maar Gent en Brussel zijn slechts typologieën – gecreëerd om het onvatbare intuïtieve begrijpelijker te maken.

Ik dank van harte Caroline, Niko, Ischa, Windy, Pascale en Nathalie, en mijn promotor Marc Van den Bossche.

Inleiding

In mijn lectuur over stad en stedelijkheid ontmoette ik steeds weer een aantal terugkerende antagonisten: publiek-privaat, zichtbaar-onzichtbaar, stad-natuur, bedreiging-belofte, orde-chaos, nabijheid-distantie... In alles lijkt de stad door ambivalenties te zijn getekend, en zo ook de literatuur en theorie met de stad als thema. De stad is wat maakt en wat vernietigt, is melancholie en verlangen, is verleden en toekomst, is romantiek en realisme. En tegelijkertijd tracht men er een theorie over te construeren, een kern te zoeken van wat de stad *in wezen* is.

‘De onmacht van de wijsbegeerte haar oorspronkelijke woorden opnieuw uit te spreken en te rangschikken tot een krachtig, de werkelijkheid omspannend vertoog, correspondeert met het onvermogen van de architectuur om op basis van dit wijsgerige vertoog een stad te ontwerpen die strookt met het wezen van de mens en met diens metafysische bestemming. Zowel de filosofie als de architectuur ontbreekt het aan een *idea*, aan een verbindende en structurerende idee, die het gezichtsveld (oorspronkelijke betekenis van het Griekse woord *idea*) openlegt en ordent.’ Aldus Eric Bolle. (Eric Bolle, Tussen architectuur en filosofie, p. 66)

Veel woorden over de stad, de stedelijkheid en architectuur, gedacht en bedacht in een strijd – het is me niet altijd duidelijk met wat men strijdt! De stad lijkt een strijd te *zijn* – en dus enkel zo te kunnen worden gedacht. Haar ambivalenties worden herhaald en herkauwd, alsof het reeds verzacht om de tegenstrijdigheid uit te spreken – of zeg ik beter: uit te spuwen? Er is een ongemak en een verlangen naar troost te herkennen in de lectuur over de stad. De stad wordt omschreven als het gevoel dat men heeft. Men voelt zich verscheurd tussen nostalgisch verlangen naar het geborgen gisteren en het utopisch verlangen naar het vrije morgen, en de stad vertegenwoordigt dat gevoel. Het is het gevoel dat ‘modern’ wordt genoemd. Negentiende eeuwse boeken staan bol van dat modern geweeklaag: het geweeklaag benoemt wat modern is en is het in wezen zelf. Men wil er buiten, of boven staan, maar men kan niet. Nu zijn de stad, en het moderne gevoel - ik zou bijna zeggen: getuige de expansieve aandacht vandaag voor de stad - hedendaagser dan ooit.

Het wezen van de mens dat een verbindende en structurerende idee zou genereren – wat mag dat zijn? Dat wezen is voorgoed gebrandmerkt, en wie hierover durft twijfelen, is ... anti-modern?

De benadering van de stad is - omwille van de ambiguïteit ervan - niet in één progressieve lijn op te bouwen. De stad en het denken over de stad wordt gekenmerkt een labyrint van beelden, gevoelens, praktijken en ideeën. Dit labyrint kent een belangrijke sleutel in de moderniteit, temeer omdat de stad de metropool is van moderniteit en moderne ervaring: ze is de plaats waar de mens zichzelf en de wereld heeft gedacht, de stad is het beeld van wat de mens *wil zijn*, van de maakbaarheid en het ideaal, van ordening en beheersing en terzelfdertijd, van de distantie met het verleden en de traditie, ook een distantie met zichzelf.

Het beeld dat wordt gevormd van de stad, door stedenbouwers, architecten, door ons allemaal, is geen vrijblijvend gebeuren, en daarenboven is het niet gevormd uit een eindeloos aantal mogelijke beelden. De gedachten die de mens vormt van de stad, vormen daadwerkelijk het uitgangspunt van een lange traditie van wonen en van bouwen. De stad als juweel en trots van een land of natie, als de plek van de gemeenschap (polis) en de ‘hoge cultuur’, de plek van emancipatie, van (architecturaal) meesterwerk – deze geschiedenis van de steden in het Westen en de grote westerse architectuur kan men niet begrijpen en evalueren buiten het project van de ideale stad - buiten het humanisme – om. Maar hoe menselijk dit mag zijn of willen zijn, ze is *ook* de plek van vernietiging, van wanorde en geweld en onvoorspelbaarheid en vaak de vijand van het menselijke zijn. Er is lawaai, verspilling, verwarring, vervuiling, er is teveel aan indrukken, teveel aan mensen, vervlakking, vereenzaming, ondeugd en verval van waarden. Alles lijkt er uitvergroot.

De metropool als ongecontroleerd, uit zijn voegen geschoten monster, een grenzeloze vlek, een universum op zich, dat geen buiten meer lijkt te kennen. Men kan er ook niet meer uit, men kan er niet aan ontsnappen. Dit is niet de verbeelde, afgebeelde, beleefde stad van schoonheid, poëzie, orde en rijkdom. In deze stad zijn het plein, de kerk of het stadhuis niet de plaats om samen te komen en mensen te ontmoeten, maar de plaats waar men elkaar voorbijloopt, net zoals het trottoir, het station, het park, het warenhuis, en waar men misschien bij toeval een gekende treft. Beide beelden, de romantische stad van verliefdheid en poëzie, en de moderniteit van vernietiging en verval, bepalen de strijd om de stad. Sommige auteurs vragen zich zelfs af of we nog van de stad kunnen spreken - als de stad niet langer ommuurd is en daardoor op één plaats vastgelegd, maar door de techniek – verkeer, video-, tv- en computerschermen, netwerk van telefoonlijnen - irreëel en transparant is geworden, ja volledig verdwenen?

In dit proefschrift tracht ik dit kluwen van strijd en ambivalentie over het denken en beleven van de stad te ontwarren, in een poging om een genuanceerd en open beeld te ontwikkelen. Wat kunnen we verwachten van een stad onder deze zogenaamde ‘supermoderne’ condities – steeds toenemende informatisering, economisering, globalisering – die onze stad en geschiedenis bedreigen, en waar de culturele uitdrukking waarin de mens zichzelf en de wereld opneemt en verwerkt, van de mens wordt overgenomen? Is er een mogelijkheid om de ambivalenties en contradicties die de stad beklemmen te overstijgen? Kunnen en willen we onze (historische) stad loslaten waarin wij – aan de hand van (architecturale, sociale, historische) structuren – onze persoonlijke en collectieve geschiedenis tekenen, en moeten wij ons ‘overgeven’ aan een open, globale maatschappij waarin enkel het nu telt, zodat wij, bevrijd van nostalgische illusies, eindelijk de stedelijke realiteit onder ogen kunnen zien? M.a.w.: wat kan de betekenis zijn van de hedendaagse stad, waar de mens, op gecondenseerde wijze, zijn of haar levenslijnen trekt, aan de hand van de levensdoelen die hij of zij stelt, in een hedendaagse, realistische situatie?

Dat behelst vragen naar wat is, wat niet is en wat wenselijk is, relevante vragen die uiteraard een degelijk onderzoek behelzen en verre boven de mogelijkheden van dit proefschrift stijgen. Vele elementen spelen daarin een rol: opvattingen over het esthetische, over economische en politieke stelsels en belangen, over sociologische realiteiten, wijsgerige en anthropologische visies, ... Het ligt niet in mijn betrachtingen hiervan een overzicht te geven, hoewel ik ze op vele punten aanraak – ze zijn te lezen in de (figuurlijke) marges. De stad heeft mij uitgedaagd om haar vele dimensies dieper te doorgronden, te ontwarren. Een analyse, maar dat is te beperkt. Ik heb enkele filosofische vragen gesteld.

In het eerste hoofdstuk neem ik *Brasilia* als case onder de loupe. Met deze in drie jaar tijd volledig nieuw gebouwde hoofdstad wil Brazilië in de jaren '50 een nieuwe toekomst tegemoet kijken. Ze zal het postkoloniale land een nieuwe identiteit geven, een nieuwe élan op cultureel, economisch en politiek vlak. Dit volgens de rationele methode tot stand gekomen project toont ons waartoe een moderne en toekomstgerichte, functionele en planmatige benadering van de stad kan leiden. Het modernistisch paradigma blijkt tot bevreemdende, onleefbare constructies te leiden.

In het tweede hoofdstuk ga ik op zoek naar de invloed en betekenis van de moderniteit en geschiedenis in het denken over en beleven en vormgeven van de stad en de architectuur.

Het moderne denken en de moderne sensibiliteit bepalen vele van onze gedachten, gevoelens, perspectieven en verlangens, ook die wat de stad en het gebouwde betreft. In de moderniteit worden in het bijzonder ruimte en tijd onder nieuwe tekens geplaatst, en dat trekt zich door tot op vandaag. Maar deze zogenaamde 'moderne' fenomenen hebben zich sinds hun bestaan niet steeds in dezelfde vormen veruitwendigd. Grote denkkaders lijken de elkaar logisch opvolgende moderniteit, postmoderniteit en supermoderniteit. Over de betekenis en zinvolheid van deze in omloop gebrachte metatermen in het perspectief van de stad handelt dit hoofdstuk. Marc Augé stelt dat onder de supermoderne condities, waarin de stad verworden is tot transitruimte, de moderne tijd-ruimte-referenties niet meer gelden.

In het derde hoofdstuk ga ik op zoek naar de mogelijke segmenten van de stad, waardoor we een adequate bepaling ervan kunnen formuleren, om vervolgens, in het vierde hoofdstuk, deze bepaling, de bevindingen over het denken van de stad en de concrete stad als Brasilia met elkaar te confronteren. In dit hoofdstuk tracht ik uiteindelijk de impasses die de moderne, hedendaagse stad en stedeling treffen, in kaart te brengen, en ga ik op zoek naar mogelijke denk- en handelwegen om ze te overstijgen. Brasilia en andere zogenaamde 'New Towns' kunnen ons namelijk, als jonge steden zonder geschiedenis, iets leren over de bestaansgrond van de moderne sensibiliteit en condities. Kan de intelligibiliteit van de stad ons nog een historische, sociale, esthetische verbeelding bieden?

Ik ben er mij ter dege van bewust dat in dit proefschrift de benaderingen zijn gevormd door het denkwerk 'van eigen bodem', gegenereerd door de denkkaders 'van deze bodem'. Het 'westers

denken' heeft een geschiedenis – het denken over de stad en stedelijkheid heel concreet een geschiedenis sinds de moderniteit. Het is dus tegelijkertijd *dankzij* – en het vraagt alleen om bescheidenheid en een 'eerlijke kritiek' om er mee te werken.

De beelden in bijlage leiden u mee in de gedachten.

Inhoud

VOORWOORD

INLEIDING

Hoofdstuk I

BRASILIA : EEN MONUMENT VAN MODERNE UTOPIE

1.1.1 Brazilië's droom

1.1.1.1 Concept van president Juscelino Kubitschek: nieuw, neutraal en gericht op de toekomst

1.1.1.2 Plattegrond van Lucio Costa: de stad in de vorm van een vliegtuig

1.1.1.3 Architectuur van Oscar Niemeyer: poëzie en surrealisme

1.1.2 Brasilia: formeel contrast tussen droom en werkelijkheid

Hoofdstuk II

MODERNITEIT EN GESCHIEDENIS IN HET DENKEN OVER DE STAD

2.1 Inleiding

2.2 Moderniteit : zelfbewustzijn der geschiedenis

2.2.1 Breuk met het verleden

2.2.1.1 Historisch zelfbegrip

2.2.1.2 Abstractie van het verleden

2.2.2 De stad, een museum

2.3 Moderne aesthesis - de poëtische stad

2.3.1 Postmoderniteit

2.3.2 Moderne sensibiliteit: De Locomotief, De Stad

2.3.3 Veralgemeende aesthesis

2.4 Supermoderniteit, globalisering en de stad

2.4.1 Excessieve Tijd, Ruimte en Individualiteit

2.4.2 Plaats en niet-plaats

2.4.3 Niet-plaats: maat van ons tijdperk

2.4.4 De stad onder supermoderne condities

2.4.5 Globalisering: een nieuw paradigma?

2.5 Moderniteit, postmoderniteit en supermoderniteit in de architectuur

2.5.1 Moderniteit in de architectuur

2.5.1.1 *International Style*: eenvoud en neutraliteit

2.5.1.2 Rationaliteit en standaardisering

2.5.1.3 Adolf Loos: de gebroken voortzetting van de traditie

2.5.1.4 Tijd-ruimte-conceptie

2.5.1.5 Reacties tegen neutraliteit en rationaliteit in de moderne architectuur

2.5.1.6 Vervreemding

2.5.2 Postmoderniteit en deconstructivisme in de architectuur

2.5.2.1 Genius Loci

2.5.2.2 Geheugen

2.5.2.3 Filosofie van het deconstructivisme

2.5.3 Supermoderniteit en globalisering

2.5.4 Architectuur en de stad

2.6 Enkele beschouwingen over het denken

Hoofdstuk III

DE STAD: EEN WERKDEFINITIE

3.1 De stad en het kunstwerk

3.2 Architectuur en de kunsten: een historisch intermezzo

3.2.1 Vorm en inhoud

3.2.2 Stijl en karakter

3.3 De stad en Architectuur

3.3.1 De stad

3.3.2 Het wonen

3.3.3 De straat

3.4 De stad: Ding Mens Beeld Betekenis Gebeurtenis

3.5 Conclusie

De stad is vele steden

Hoofdstuk IV

DE OPEN STAD

4.1 Maakbaarheid, idealen en werkelijkheid

4.1.1 De ideale stad: rationaliteit en verbeelding

4.1.2 De New Town

4.1.2.1 Geplande en ongeplande stad

4.1.2.2 Het onderzoek Crimson

4.1.2.3 Enkele cases

4.1.2.4 Conclusies

4.1.3 Rationaliteit, verbeelding en herinnering

4.1.3.1 Rationaliteit en verbeelding

4.1.3.2 Historische verbeelding en de herinnering

4.1.4 De lege plek: waar niets is, is alles mogelijk

4.1.4.1 De niet-plaats en de lege plek

4.1.4.2 De lege plek als monument

4.2 Poststedelijkheid: een voltooide niet-plaats

4.2.1 Architectuur in de poststedelijkheid

4.2.2 De generische stad

4.2.2.1 Stad zonder geschiedenis en identiteit

4.2.2.2 'De generische stad': weten van het verleden als snelle methode

4.2.3 Poststedelijkheid en het conserveren van het verleden

4.2.4 Tijd in de generische stad: opschorting van interpretatie

4.3 Over het onbegrijpelijke en de verbeelding

Een eerste besluit

ALGEMEEN BESLUIT

Hoofdstuk 1

BRASILIA : EEN MONUMENT VAN MODERNE UTOPIE¹

‘The culture of the twentieth century is littered with utopian schemes. That none of them succeeded, we take for granted; in fact, we have got so used to accepting the failure of Utopia that we find it hard to understand our cultural grandparents, many of whom believed, with the utmost passion, that its historical destiny was to succeed.’

(In: *Talking Cities*, Robert Hughes, p. 80)²

1.1 Brasilia: een geconstrueerde stad

1.1.1 Brazilië's droom op een betere toekomst

Brasilia is een welbekend voorbeeld van de moderne beweging onder architecten en stadsplanners, voornamelijk vanwege haar surrealistisch en waanzinnig karakter dat velen tot de verbeelding spreekt. Maar ze is ook architectonisch en stedenbouwkundig bijzonder genoeg om op de Werelderfgoedlijst van Unesco te staan. Het is de utopische hoofdstad van het post-koloniale Brazilië dat op zoek is naar een nieuwe identiteit. Letterlijk wordt deze nieuwe hoofdstad uit de grond gestampt, en in de jaren '50 in drie jaar tijd gebouwd. Oscar Niemeyer is de architect van Brasilia, die samen met de architect-stedenbouwkundige Lucio Costa het geheel vorm gegeven heeft. Het plattegrond van de stad heeft de vorm van een vliegtuig.



Fig. Brasilia: Masterplan Lucio Costa

¹ Voor dit hoofdstuk baseerde ik me hoofdzakelijk tot de volgende boeken: Elisabetta Andreoli en Adrian Forty; ed., *Brazil's Modern Architecture* (London: Phaidon Press Limited, 2004) en David Underwood, *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. (New York: Rizzoli International Publications, 1994).

² F. Ferguson & urban drift, ed. *Talking Cities. The Micropolitics of Urban Space* (Essen: Birkhäuser, 2006).

1.1.1.1 Concept van president Juscelino Kubitschek: nieuw, neutraal en gericht op de toekomst

Brasilia is sinds 1960 de hoofdstad van Brazilië. Tot dan was dat Rio de Janeiro. De stad is aan het einde van de jaren vijftig van de vorige eeuw gebouwd op initiatief van de toenmalige president Juscelino Kubitschek. Dit opzet was op zich een monumentale campagne - een gehele stad uit het niets te doen verrijzen midden in het droge en onbevolkte 'cerrado', een savanneachtige hoogvlakte in het centrum van Brazilië. Brasilia is gebouwd aan een klein stuwmeer (Lago Paranoá) op een hoogte van 1150 meter. (Zie Figuur 1.1)

De bedoeling van [Kubitschek](#) was met deze nieuwe, neutrale hoofdstad een hefboom te creëren voor de industriële ontwikkeling van het land door de afgelegen delen via de hoofdstad met elkaar te verbinden en het binnenland te bevolken. Brasilia moest een statussymbool worden: een bewijs van de glorie en de vooruitgang van "*Grande Brasil*".

Brazilië groeide in het begin van de twintigste eeuw uit een wereld in transitie tussen de traditionele, rurale oligarchie van de koffiebaronnen en de moderne urbane samenleving van de industriële revolutie, tussen een koloniale afhankelijkheid en een nieuwe Braziliaanse samenleving. Deze economisch-culturele ontwikkeling kreeg bij deze een duwtje in de rug.

1.1.1.2 Plattegrond van Lucio Costa: de stad in de vorm van een vliegtuig

Vanuit de lucht vertoont Brasília de vorm van een vliegtuig. Aan een brede, centrale boulevard, de 'monumentale as' (Eixo Monumental) liggen alle regeringsgebouwen. Dwars daarop staan twee 'vleugels' (de Asa Norte en Asa Sul). Daaraan liggen, uiterst regelmatig geordend, grote woonblokken (superquadra's). In de cockpit zetelt de regering, de romp is het zakencentrum en de vleugels zijn de woonwijken. (Zie Figuur &.2) Een groot aantal monumentale gebouwen is van de hand van architect [Oscar Niemeyer](#). (Zie Figuren 1.3 – 1.6) Niemeyer en Lucio Costa maakten van het utopisch-ideologisch opzet van Kubitschek gebruik om hun modernistische ideeën praktisch vorm te geven: rechte en brede straten zonder kruisingen, gebouwen die op pilaren boven de grond zweven zodat de ruimte onder het gebouw als openbare ruimte kan worden benut en integratie van de stad met de natuur.

1.1.2.3 Architectuur van Oscar Niemeyer: poëzie en surrealisme

De architectuur van Oscar Niemeyer kan ruwweg begrepen worden als een interactie tussen twee krachten: het modernistisch discours en het Braziliaanse milieu. Niemeyer groeide op die een wereld in transitie tussen de traditionele rurale en de moderne urbane samenleving van de industriële revolutie.

Die ontwikkeling vertaalde zich ook op cultureel vlak. Brazilië revolteerde tegen de Europese hegemonie van de schone kunsten-eclecticisme en zocht naar een nieuwe culturele identiteit die Braziliaans was en tegelijkertijd modern.

Eind de jaren dertig werkte Niemeyer's mentor, Lúcio Costa, ondersteund door een avant-garde in de architectuur, de termen van Le Corbusier uit, die tijdens zijn bezoek in 1936 de eerste modernistische monumentale architectuur in Latijns Amerika had ontworpen. Niemeyer's ontwikkeling van een Corbusiaans-Braziliaanse dialectiek is sterk beïnvloed door Costa's ideeën. Costa forceerde een assimilatie met het modernisme door de 'scripturen' te preken van wat hij noemde 'het heilig boek van de architectuur', *Vers une architecture* van Le Corbusier, uitgegeven in 1923. In dit boek stelt Le Corbusier een combinatie voor van heroïsch utopisch idealisme met een aantal regels, een combinatie van het rationele en het poëtische, van het sociale en het visuele, en van het technische en het formele, dat als een flexibel manifest de Braziliaanse architectuur zou kunnen bevrijden van vroegere conventies en taboes. Le Corbusier schreef enkele jaren later *Précisions*, een lyrische verheerlijking van de exuberante Latijnse spirit en dramatiek van het Zuid-Amerikaanse landschap, dat ook op de jonge Niemeyer een diepe indruk zou achterlaten.

Costa verdedigde tegelijkertijd de barokke architectuur van het koloniale Brazilië, als een aesthetisch model dat de basis zou zijn voor een nationaal alternatief voor de Europese stijl. Ook Niemeyer hield van de structurele openhartigheid en de formele en volumetrische puurheid van koloniale gebouwen, ook al waren ze in oorsprong Portugees. Costa zag deze architectuur als meer 'eigen' aan Brazilië dan de neo-classicistische revival van de jaren 1920. Le Corbusier's poëtische visie en Costa's appreciatie voor de koloniale barok hebben Niemeyer's opvatting over architectuur als een lyrische sculptuur bepaald. In de poging het cultureel imperialisme van het negentiende eeuwse Europa te ontvluchten en terug te komen tot iets eigen, Braziliaans, zien de Braziliaanse modernisten dus niet enkel naar een Europees systeem maar ook naar hun eigen koloniale verdrukking als een definiërend element van de Braziliaanse identiteit.

De Braziliaan Oscar Niemeyer, geboren in Rio de Janeiro in 1907, is een belangrijke architect binnen de moderne architectuur. Wie zijn *Obra* (Portugees voor 'werken') nakijkt, stoot op een indrukwekkende waslijst van projecten. Dat is geen wonder voor een man die 68 jaar ontwerpt. Oscar Niemeyer is waarschijnlijk het bekendst als architect van Brasilia. Maar ook om vele andere dingen. Hij is de man die kerken tekende maar geen visum kreeg voor de VS, die grote monumenten maakte voor stakende arbeiders, landloze boeren die land bezetten, de architect van de zetel van de Partij Communiste in Parijs enz.

Hij steekt zijn mening niet onder stoelen of banken: 'Ik zal nooit m'n mond houden. Ik zal nooit mijn communistische overtuiging wegsteken. En wie mij als architect vraagt, kent mijn ideologische opvattingen. (...) Ik heb in mijn lezingen altijd benadrukt dat de architectuur niet het belangrijkste is en dat zijn geen verachtelijke woorden. Vergelijk architectuur met andere dingen: het leven, de mens, de

politieke strijd, de bijdrage die we allemaal leveren aan de maatschappij, voor onze minder fortuinlijke broeders. Wat is architectuur vergeleken met de strijd voor een betere wereld, zonder klassen'.

Hij was een pionier in het gebruiken van de mogelijkheden van het gewapend beton. Hoewel hij een aanhanger was van het functionalisme had zijn oeuvre niet de kille en blokkerige uitstraling die door de post-modernisten zo werd bekritiseerd. Door de dynamische vorm en sensuele rondingen van zijn gebouwen wordt Niemeyer wel eens eerder een beeldhouwer dan een architect genoemd - soms bedoeld uit bewondering, soms bedoeld als kritiek.

"Terwijl bepaalde mensen zich alleen bezig houden met het vervaardigen van wapens die dood en vernieling zaaien, maken architecten huizen, fabrieken, hospitalen, scholen, universiteiten Ze zijn de antithese van de vernieling, van armoede en gebrek aan comfort. Oscar Niemeyer is het beste symbool van een architectuur die zich bewust is van haar sociale rol, haar werkelijke functie." (Jorge Amado, Braziliaans schrijver)

1.2 Brasilia: formeel contrast tussen droom en werkelijkheid

Lúcio Costa bouwde een stad met vierkante woonwijken aan brede straten, waarvan er niet één een gelijkvloerse kruising heeft. Het resultaat is dat Brasilia maar moeilijk te voet te verkennen is. Critici zeggen dat de stad een groot openluchtmuseum is voor moderne architectuur, maar dat de menselijke maat uit het oog is verloren. Veel inwoners van Brasilia ontvluchten de hoofdstad in het weekend. Brasília is een pure werkstad, waar verder weinig te beleven valt. Door de hoge mate van planning en organisatie (elke economische bezigheid heeft zijn eigen gebied in de stad, zo is er een bankdistrict, een hoteldistrict, een cultuurwijk, ambassadewijk, wijk met (sport)clubs, etc.) en de grote afstanden is de stad eigenlijk onleefbaar, tenzij men bereid is elke afstand met de auto af te leggen. Er wonen ongeveer 2 miljoen mensen, inclusief de satellietsteden, die zich spontaan rond de geconstrueerde stad ontwikkelden en waar vooral de minder draagkrachtige mensen wonen.

Het is een uiterst moderne stad, rationeel en functioneel opgebouwd, zonder geschiedenis en met de identiteit van een naar waanzin neigende utopie.

Hoofdstuk 2

MODERNITEIT EN ANDERE DENKKADERS IN DE BENADERING VAN DE STAD

2.1 Inleiding

Elk tijdperk kent woorden met bijzondere lading, woorden waarin een cultuur zichzelf samenvat in al haar diversiteit en innerlijke tegenstrijdigheid. Metatermen als ‘rede’, ‘maatschappij’, ‘geschiedenis’, ‘natuur’, ‘god’, worden ingeroepen om te beschrijven, maar ook om voor te schrijven. Zo verwijst de term natuur naar een toestand die er eenvoudigweg *is*, die los staat van goed en kwaad, en die tegelijkertijd de evocatie van een imperatief behelst: we worden ertoe opgeroepen ‘het natuurlijke’ te kiezen. De betekenissen die deze termen zijn toegekend, veranderen of evolueren daarenboven doorheen de ‘geschiedenis’, verwijzen naar andere ‘ideeën’, tijdsgeest of filosofische denkkaders. Sinds de 18^{de} en 19^{de} eeuw ontstaat in de literatuur een nieuwe dergelijke term: ‘het moderne’. Hoewel het moderne als idee reeds ontstaan is als tegenstelling tot ‘de oudheid’, wordt in het algemeen het moderne gedacht als tegenstelling tot het pre-moderne: een overwinning van de natuur door de geschiedenis, van het organische spontane door de maatschappij, van God door het seculiere. Ook deze term beschrijft dat wat is, het nu waarin we leven, en benoemt een imperatief. We moeten modern zijn.

In filosofische theorievorming gebeurt de indeling van stromingen met gemeenschappelijke grondslagen grotendeels aan de hand van ‘het moderne’ en ‘het post-moderne’, als chronologisch op elkaar volgend en ideologisch tegenover elkaar staand; het Modernisme en het Postmodernisme. Vooral in de continentale traditie is deze oppositie zeer populair. Ook in architectuurtheorie vindt men dezelfde onderverdeling dominant aanwezig, en bijgevolg is ze ook bepalend voor het denken over stad en stedelijkheid. Het moderne ziet zichzelf als de architecturale weergave van een breuk met het verleden, van het nieuwe, van een intens vooruitgangsgeloof. Moderne gebouwen hebben een zekere steriliteit tegenover hun omgeving en de geschiedenis. Ze leggen de ‘tijdsgeest’ vast, niet de verbondenheid met plaats en historiek. In het postmodernisme is het net de verankering van een gebouw in zijn omgeving en de verwijzing naar vroegere stijlkenmerken die centraal komen te staan. Als logische opvolger van het modernisme en het postmodernisme (met zijn filosofische, formele variant het deconstructivisme) wordt het ‘supermodernisme’ geïntroduceerd door de antropoloog Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992)³ en o.m. door de architect Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering* (1998)⁴ in gebruik genomen. Volgens Augé uit zich deze supermoderniteit voornamelijk in de wijze waarop

³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Editions du Seuil, 1992).

⁴ Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering* (Rotterdam, Nai Uitgevers, 1998).

vandaag met plaats en ruimte wordt omgegaan, die onder de logica van exces aan informatie en exces aan ruimte een historische inbedding verloren hebben. Volgens Ibelings vertaalt deze supermoderniteit zich op architecturaal vlak in ‘glazige, transparante, doorschijnende gebouwen’, die overal opduiken, van Japan en de Verenigde Staten tot Spanje en Denemarken. In tegenstelling tot de vorige periode zijn bij deze gebouwen met hun lichte, doorzichtige structuren de formele overwegingen van ondergeschikt belang, waardoor er sprake is van ‘een nieuwe ruimtelijke sensibilliteit voor het neutrale, het onbestemde, het impliciete’.

Hoewel deze benadering niet meteen uitgaat van een oppositie tegenover de vorige ‘episode’, maar eerder spreekt van een exponentiële groei, een *super*-modernisme, een exces van modernisme, verwijst ze opnieuw naar een ‘nieuwe ervaring’ en poogt ze de actuele eigen cultuur samen te vatten. Ibelings brengt hiermee het thema ‘globalisering’ in verband, waarvan op allerlei manieren invloed uitgaat op de huidige maatschappij, dus ook op onze gebouwde omgeving.⁵

Over de betekenis en zinvolheid van deze in omloop gebrachte metatermen in het perspectief van stedelijkheid handelt dit volgende hoofdstuk.

In het denken over stedelijkheid en de stad hebben het zogenaamde ‘moderne’ en al zijn varianten allerlei vormen aangenomen. Brasilia is daar een voorbeeld van. Dit Moderne Monument leert ons dat het modernistisch paradigma tot bevreemdende, onleefbare constructies kan leiden.

Waaruit bestaat dit modernistisch paradigma? Om daarop een antwoord te kunnen geven, is het nodig de stromingen waarvan sprake te karakteriseren en analyseren, zodat ook de hiaten en mogelijkheden van dat denken aan het licht komen. Moderniteit is volgens mij een van de centrale begrippen in omgaan met en denken over de stad. Vele teksten, beelden en gebouwen, gedachten en gevoelens waarmee en waarin wij nu leven komen vandaan uit de sensibilliteit van de moderne tijd. De vraag naar die ‘overgedragen sensibilliteit’ is niet de vraag van de voorwaarden en objectieve mechanismen; het is de vraag van het leven: ons leven, denken, voelen en sterven. Een aantal ‘moderne thema’s’ wordt besproken omdat ze van belang zijn voor het theoretisch debat over stad en stedelijkheid; het moderne zelfbesef, het geheugen, het utopisch denken, rationaliteit en standaardisering ...; ze bepalen de omgang met en visies op stedelijke ruimte, op traditie en monumentaliteit, de openbaarheid, het wonen, het esthetische.⁶ Hiermee hoop ik ook te kunnen aantonen dat vele condities van de moderniteit gelijkaardig zijn aan deze van de zogenaamde ‘postmoderniteit’ en ‘supermoderniteit’, waarmee de beperktheid van perspectieven van deze laatste begrippen aan het licht komt. Dit zonder een kritische herlezing van de geschiedenis van de Moderne Beweging te beogen, of van een volledig en chronologisch overzicht van de verschillende stromingen. Voor een substantiële studie van de

⁵ Hoewel het boek geschreven is eind jaren ’90, meen ik toch van een hedendaagse relevantie te kunnen spreken, aangezien ‘globalisering’ ook vandaag als een van de belangrijkste krachtmeters wordt gebruikt voor de huidige maatschappelijke fenomenen en wordt gezien als oorzaak of gevolg van wat tegenwoordig gebeurt. Cfr ‘Kunst en globalisering’, lezingen georganiseerd door Sint-Lucas Brussel, 31 maart 2006.

⁶ Andere onderzoeken gebeuren bijvoorbeeld aan de hand van fotografie: hoe werd de stad in beeld gebracht? Op dit moment wordt een onderzoek opgezet naar fotografie in 19^{de} eeuw in Jan Van Eyck academie, onder Dirk Lauwaert – Citygraphy in order to provide contemporary topographic interpretations of 21st century of a city.

betekenis van moderniteit voor de architectuur verwijs ik graag naar het boek van Hilde Heynen *Architectuur en kritiek van de moderniteit* (2001).⁷

Ik eindig deze inleiding met de thematiek van de ‘globalisering’, omdat deze metaterm naar mijn mening het huidige denken over de eigen cultuur overheerst, en een aantal perspectieven opent (en sluit) i.v.m. de stadsproblematiek. Het thema van de globalisering loopt als een rode draad door vele hedendaagse benaderingen van stad, publieke ruimte, lokaliteit,... vanwege een aantal invloedrijke globaliserende tendensen als informatisering, mobiliteit, economisering... Deze zogenaamde globalisering wordt aan de hand van de metafoer van het ‘netwerk’ vorm gegeven, een metafoer die velen tot de verbeelding spreekt en die o.m. onder de idee van de *global city* allerlei vormen kent. De stad wordt dan zelfs de draaischijf en toonbank van de globalisering.

2.2 Moderniteit: zelfbewustzijn der geschiedenis

Vele schrijvers hebben zich gewijd aan het beschrijven van ‘het moderne’, als een nieuw ‘tijdperk’, het begrip als een middel ter aanduiding van radicale verandering, en vooral, als een radicaal nieuwe ervaring. Middenin die oorspronkelijke fase, tweehonderd jaar terug in de geschiedenis, nog niet in de beschikking van woorden en kaders voor die ervaringen, zochten schrijvers als Baudelaire, Balzac, Rimbaud en Nietzsche, de scherpste onder de beschouwers van het moderne, een weg in het labyrint van ervaring en taal. Ook schilders als Renoir, Lautrec, Picasso en vele anderen gaven beeld en betekenis aan deze ‘nieuwe werkelijkheid’.⁸

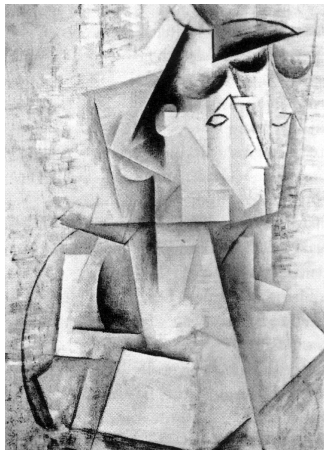


Fig. Picasso, *L'Arlésienne*, 1911-1912

⁷ Hilde Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit* (Nijmegen: SUN, 2001).

⁸ Het moderne afbeelden van steden door schilders mag niet verward worden met een nieuwe vorm van representatie van de stad in de renaissance, die het gevolg was van de ontwikkeling van wegen, en diensgevolge ook van reizen en het veroveren van afstand, wat een verandering van perspectief veroorzaakte, een afstandneming door niet *binnen*, maar *langsheen* (boven) de steden te gaan; de schilderkunst van Hopper of Mondriaan ontdekten op die manier het idee dat een stad een abstractie kan zijn. Mieke Dings, ed., *De Stad* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2006), p. 96.

Deze radicaal nieuwe ervaring, die we misschien wel een nieuw *bewustzijn* mogen noemen, is verankerd met een aantal gebeurtenissen die als ‘beginpunten’ kunnen worden gezien, en die zullen variëren naar gelang de benadering; de Franse Revolutie, de uitvinding en verspreiding van nieuwe technologieën zoals de spoorwegen en de fotografie, de romantische beweging in literatuur en kunst, de brede verspreiding van kapitalistische productiewijzen, het moderne natuurkundig denken, de moderne wijsbegeerte waarin de ‘wending naar het subject’ zich voltrekt⁹... - het zijn in mindere of meerdere mate ‘revolutionaire verschijnselen’ die zorgen voor een omwenteling. Met deze moderne ontwikkelingen gaat een crisisgevoel gepaard dat structureel is voor het westers denken over kennis, moraal, kunst, ... vanaf de 18^{de} eeuw. In wezen modern is in die context de zoektocht naar nieuwe fundamenteën van de kennis, haar zekerheid en algemeenheid, in een context waar de Newtoniaanse natuurwetenschap opgang maakt, en naar de fundamenteën van het morele handelen, in een context waar het individu zijn eigen vrijheid van denken en handelen kan stellen (en waar de ideeën van de rechten van de mens voor het eerst een politieke uitdrukking kregen). Op dezelfde wijze is ook de ontwikkeling van de esthetica te situeren in een crisisperiode waarin de betekenis en fundering van kunst en schoonheid ter discussie staan.¹⁰

In het modernisme als stroming verwijst men naar de manier waarop gestalte wordt gegeven aan de moderniteit, door in te gaan op het nieuwe en eigentijdse, ten nadele van de continuïteit met het verleden, met de traditie. Op het modernisme in de architectuur kom ik later terug (Zie Infra, 2.5).

2.2.1 Breuk met het verleden

‘De moderne, 19^{de} eeuwse historicus wil een dood en reeds vergeten verleden terugvinden, laten verrijzen, recht doen, en vervolgens definitief laten rusten. (...) Maar hij is niet in staat een levende verhouding met het verleden te stichten. Hij verhoudt zich tot een dood verleden, tot een object – de historicus herinnert zich niet wat voorbij is. (...) Het aantal historici en de historische productie groeien gestaag, maar er wordt steeds minder geschiedenis gelezen (...) en we leven zo goed als zonder verleden. Het blijkt dat niemand omgaat met het verleden waarvan het geheim gezegd is, ook niet wanneer het ons heden ‘inzichtelijk maakt’ of ‘verklaart’. De antieke historicus daarentegen roept niet een vergeten verleden op, en tracht niet het heden vanuit een dood verleden te verklaren. Hij beschermt het verleden, bewaart het

⁹ Dit is een beweging die men ook kan zien *binnen* een denken dat eigen is aan de westerse filosofie sinds Plato, m.n. de filosofie waarin het Zelf centraal staat, en de benadering van zijn als *zijnsverstaan*. Hierop is gewezen door Heidegger, en later met het differentiedenken van Derrida, Levinas e.a.

¹⁰ Kant bevindt zich op het scherp van dit crisisgevoel, dat op filosofisch vlak in grote lijnen neerkomt op een gevecht tussen rationele of rationalistische dan wel empirische benaderingen, waarbij telkens de mogelijkheid van objectieve kennis op de helling komt te staan. Tussen een ondergangstemming en een verlangen naar verheldering en zuivering, wordt de metafysica herdacht. Kant heeft deze paradox proberen op te lossen door de autonomie van het denken, van de moraal, van de esthetiek te garanderen: de ‘belangenloosheid’ die zo centraal staat in zijn denken. Voor al deze domeinen zorgt de zuiverheidsgedachte tot op heden voor verdeeldheid in het filosofische, artistieke en politieke veld – tussen universalisme en relativisme, tussen elitarisme en nihilisme, tussen totalitarisme en vrijblijvendheid.

van de vergetelheid en de dood door een levende herinnering vast te leggen. Herodotos heeft zijn onderzoekingen neergeschreven ‘opdat de daden der mensen niet vergeten zouden worden, en opdat de roem die de daden van Grieken en Barbaren toekomt – in het bijzonder die welke hen tot vijanden hebben gemaakt – niet zou verbleken. De historicus wekt niet de doden tot leven, en hij oordeelt niet, maar bewaart de herinnering aan wie geleefd heeft.(...) Maar niemand kan of wil zich zijn hele leven herinneren. Herinneringen zijn wezenlijk fragment, maar fragment van een geheel dat niet bestaat en nooit bestaan heeft. Ze zijn tegelijk waar en onwaar, maar waarheid en verzinsel zijn niet te localiseren, niet uit elkaar te halen.’ (in: *De Glans der Dingen*, Bart Verschaffel, p. 26 - 27)¹¹

2.2.1.1 Historisch zelfbegrip

Susan Sontag karakteriseert in *Traditions of the New or: Must We Be Modern?*¹² het moderne met het ontstaan van een *historisch zelfbegrip*. ‘Men ziet zichzelf tegelijk als speler en toeschouwer, als inwonend en op doorreis, als autochtoon en toerist.’¹³ Dat toont ze aan door een nadere blik te werpen op de wijze van denken en spreken over het heden, het tijdsbestek waarin men, in feite of in de voorstelling, zelf leeft. Het ‘decennium’ is zo’n begrip dat als zelfstandige tijdseenheid, zonder beschrijvend adjectief werd bedacht en gebruikt. Zijn eerste toepassing was ‘de jaren ‘60’. In de jaren ’50 sprak niemand over die periode als ‘de jaren ‘50’. Juist in de jaren ’60 begon men te zeggen: ‘Nu, in de jaren ’60...’. ‘Het decennium in de moderne zin - ter aanduiding niet langer van losstaande perioden, maar van een hechte aaneenschakeling – is ontstaan om een ervaring van radicale verandering, de overtuiging van vooruitgang uit te drukken.’¹⁴ ‘De jaren ‘60’ was het vaandel van verandering, een revolte tegenover ‘de jaren ‘50’. Men identificeert zich met, of distantieert zich van, maar men benoemt het heden. Met dit hanteren van het begrip ‘heden’ tracht men er vaste greep op te krijgen; het is een geritualiseerd appel geworden om na te denken over de tijd waarin men leeft: haar abstracte aard biedt een mogelijkheid om te denken – of na te laten te denken – over de onvoorspelbare toekomst, over het heden en het verleden, er van uitgaande dat de term representatief is voor een groot stuk van die episode.

Met de ontdekking van het moderne is volgens Sontag op dezelfde manier een term geïntroduceerd verwijzend naar een eenheid van tijd: de ‘eeuw’. Het is nieuw om het bezien van de geschiedenis vanaf een ‘hoger’, meer rationeel standpunt, gelijk te stellen met het denken in *eeuwen* – en op die manier de ene eeuw met de andere te vergelijken; terug te kijken en vooruit te zien. Te beginnen bij het eind van de achttiende eeuw benoemt het moderne zich, en het benoemt zich ‘de negentiende eeuw’. Deze abstracte aanduiding van een historisch tijdperk vertaalt en symboliseert een radicale

¹¹ Bart Verschaffel, *De Glans der Dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur* (Gent: Goff, 1989).

¹² Susan Sontag, *Tradities van het nieuwe of Moeten wij modern zijn?* (Amsterdam: Bert Bakker, 1990).

¹³ Sontag, o.c., p. 8.

¹⁴ Sontag, o.c., p. 11.

breuk met het verleden, het leven in een nieuwe tijd, als onvermijdelijk en positief.¹⁵ In deze aanduiding weerklinkt de verlichtingsgedachte van vooruitgang, waarin elk tijdperk wordt gezien als specifiek en onherhaalbaar, voortbouwend op de verworvenheden van de voorafgaande periode. In dit lineaire tijdsbeeld¹⁶ wordt onze (westerse) geschiedenis ingedeeld in grote blokken tijd: de oudheid, de middeleeuwen, de renaissance, enzoverder. In de renaissance heeft deze wijze van historische periodisering nog een organische aard: met een geboorte, groei, rijpheid, ouderdom of verval, en ondergang, terwijl het cyclisch tijdbeeld van de Oudheid een ideaal beeld heeft van het verleden dat ooit in de toekomst terug keert. Volgens Sontag hebben geen van deze historische periodisering het begrip ‘heden’ gehanteerd of er vaste greep op trachten te krijgen. Dat gebeurt pas in de 19^{de} eeuw, en wel omdat het pas dan interessant is om zichzelf in een heden te situeren, als het heden draagster wordt van grote verandering (en hoop). Met de bepaling van het heden aan de hand van *onze eeuw* kreeg het heden een nieuwe betekenis, werd het een zelfbepaling, identificeerde men zich met de tijd, het moderne. Gedurende een groot gedeelte van de 19^{de} eeuw is bij de meeste grote schrijvers die cultuur en bewustzijn bespiegelen het ‘huidige tijdperk’ een centraal begrip. En al haast van meet af aan is het gekenmerkt door een nostalgisch-utopische en radicaal-kritische betoogtrant. Volgens Hilde Heynen kan deze tweeslachtigheid beschouwd worden als essentieel kenmerk van de moderniteit: het verlangen naar vooruitgang, groei en emancipatie enerzijds, melancholie om en heimwee naar wat onherroepelijk verloren gaat anderzijds. Een adequate beschrijving van de moderniteitservaring kan dus slechts in ambivalente termen gebeuren, die van verschillende dimensies tegelijk rekenschap geven.¹⁷

In navolging van Nietzsche wijst Sontag erop dat de opkomst van een historiserende verbeelding en verklaringsmethode een *seculier* bewustzijn doet ontstaan.¹⁸ Het gebruik van het begrip eeuw verwijst naar seculiere vooruitgangsgedachten. Het historiserende, vergelijkende bewustzijn beschrijft Nietzsche in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie Für das Leben* (1874) als het wezen van het moderne. ‘Onze voortreffelijkheid; wij leven in de eeuw der vergelijking, wij kunnen verifiëren zoals nooit tevoren is geverifieerd: wij zijn in elk opzicht het zelf-bewustzijn der geschiedenis. Wij genieten anders, wij lijden anders: instinctief vergelijken wij een ongekend aantal dingen. Wij begrijpen alles, wij ervaren alles...’¹⁹ Het gebruik van de verwijzing ‘19^{de} eeuw’ in die tijd wijst naar de achttiende eeuw (vaak met weemoed), bevestigt de stroom waarin men staat, en blikkt vooruit, vol verwachtingen en vrees, naar de twintigste eeuw. De 20^{ste} eeuw overwint de 19^{de} eeuw zoals zij de 18^{de} heeft overwonnen; er komt een staat van vervolmaking. Op dat punt wordt het benoemen van de eigen tijd ideologisch: als de benaming deel gaat uitmaken van een reeks, een reeks die voorspelbaar is of wordt geacht universeel te zijn. Periodisering van de geschiedenis is nooit neutraal, hoewel ze een neutrale,

¹⁵ Sontag, o.c., p. 21.

¹⁶ dat reeds zichtbaar is in het eschatologische denken van de late middeleeuwen.

¹⁷ Heynen, o.c., p. 17.

¹⁸ Sontag, o.c., p. 30.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), p. 41.

objectieve verwijzing suggereert. In de nieuwe terminologie wordt de vooruitgang met kwantificering geassocieerd. Door deze kwantificering, deze abstrahering, worden complexiteiten, antagonisten en hiërarchische structuren bedekt en ontkend. Uiteindelijk is gebleken dat ‘de twintigste eeuw’ geen werkzame term is, omdat het niet langer geloofwaardig wordt geacht de mensen als deelgenoten van één geschiedenis te beschouwen, omdat ze te universeel is en omdat ze als eenheid voor radicale verandering eenvoudig te lang is. Nieuwe eenheden van tijd zijn bedacht: de generatie en het decennium zijn de voorbeelden die Sontag geeft. De Geschiedenis is vervangen door De Cultuur, en weer vervangen door De Globalisering. In het besef van een neo-liberale wereldpolitiek en een toenemende informatisering wordt ook de huidige, globaliserende werkelijkheid ervaren en beschouwd als onvermijdelijk en noodwendig.

2.2.1.2 Abstractie van het verleden

Het benoemen van de eigen tijd in een indeling van de geschiedenis tegen een chronologische horizon, als een culminerende tijd in de geschiedenis van de mensheid, maakt het mogelijk om van het heden een abstractie te maken. Tezeldertijd wordt ook van het verleden een abstractie gemaakt, waardoor ze verzelfstandigd wordt.

Het verzelfstandigen van het verleden, dat een verafstandelijken is, maakt het verleden verzamelbaar, verhandelbaar. ‘Wij hebben iets uit alle eeuwen behalve de onze’, schrijft Musset in *La Confession d’un enfant du siècle* in 1830:

‘Om een indruk te geven van de geestestoestand waarin ik mij voorheen bevond, kan ik die het best vergelijken met zo’n woning als men tegenwoordig ziet, waar meubels uit alle tijden en alle landen in wanorde verzameld zijn. Het schort onze eeuw geheel aan vormen. Wij drukken geen stempel van onze tijd op onze huizen, noch op onze tuinen of op willekeurig wat. Op straat komt men lieden tegen die hun baard dragen zoals in de tijd van Hendrik III, anderen die zich scheren, weer anderen hebben hun haar laten kappen zoals op het portret van Rafaël, anderen zoals in de tijd van Jezus Christus. En ook de huizen der rijken zijn curiosa-kabinetten – antiek, gotiek, de stijl van de renaissance, die van Lodewijk XIII, het is één allegaartje. Zo hebben wij iets uit alle eeuwen, behalve de onze, iets wat nog in geen ander tijdperk heeft bestaan; onze smaak is het eclecticisme; wij nemen alles wat we tegenkomen over, het ene om zijn schoonheid, het andere om zijn nut, een derde ding om zijn lelijkheid... met het gevolg dat wij slechts leven op restanten, als ware het einde der wereld nabij.’²⁰

In de moderne metropolen die zijn ontstaan in de 19^{de} eeuw, zoals daar zijn Parijs, Wenen, Berlijn, wordt de barokke hofcultuur weggerukt om plaats te maken voor de nieuwe heersers die de publieke ruimte dienen te vullen met een cultuur die in de stad thuishoort. De stad – de hoofdstad – is het paleis

²⁰ Sontag, o.c., pp. 23-24.

van de burger. Maar die burgerlijke cultuur dient nog te worden gemaakt, die *is* niet. De burger verzamelt ze; de openbare burgerlijke cultuur komt van overal, van alle tijden en plaatsen. De stijl is eclectisch, de plaats van de cultuur is de verzameling of het museum.²¹ Musset vergelijkt zijn innerlijk met een woning, een woning die een museum is geworden, dat vol staat, niet met voorwerpen uit het verleden, maar met het verleden zelf: een verzameld verleden.

Het volgende citaat uit 19^{de} eeuwse literatuur,²² waar Balzac in zijn roman *Béatrix* (1839) een schets geeft van plaats en tijd van zijn verhaal, illustreert deze ambivalente verhouding tegenover geschiedenis:

‘Frankrijk, en in het bijzonder Bretagne, bezit nog altijd enkele steden welke zich geheel buiten de maatschappelijke stroom bevinden die de negentiende eeuw haar aanzien verleent. Verstoken van levendig en voortdurend verkeer met Parijs en hooguit door een slechte weg verbonden met de sous-préfecture of de hoofdplaats waaronder zij ressorteren, horen of zien deze stadjes de nieuwe beschaving aan zich voorbijtrekken als een schouwspel – zij zijn verbaasd, maar niet geestdriftig; en of zij haar vrezen dan wel bespotten, zelf blijven zij trouw aan de oude leefwijzen waarvan zij nog het stempel dragen. Wie als archeoloog van leefwijzen op reis zou gaan om mensen te bestuderen in plaats van stenen, zou nog een beeld van de tijd van Louis XV kunnen vinden in een dorp in de Provence, een beeld van die van Louis XIV in het hart van Poitou, en van nog langer vervlogen tijden in het hart van Bretagne. (...) De laatste dertig jaar beginnen deze portretten van vervlogen eeuwen te vervagen, zeldzamer te worden. In haar bedrijvigheid ten behoeve van de massa’s verwoest de moderne industrie de scheppingen van de oude ambachten, werken die zeer persoonlijk waren voor zowel de gebruiker als de ambachtsman. Wij hebben thans geen *werken* meer, maar *producten*. De helft van deze toonbeelden van retrospectie bestaat uit monumenten. Maar voor de industrie zijn monumenten steengroeven, salpetermijnen, katoenpakhuizen. Binnen enkele jaren zullen deze oer-steden van gedaante zijn veranderd en nog slechts te vinden zijn in de iconografie der literatuur.’²³

Het verleden is een stempel die vervaagt. Conservering van het verleden is volgens Balzac niet mogelijk. De ‘maatschappelijke stroom’ gaat voorwaarts, en men kan er niet aan ontsnappen. Uiteindelijk kaart Balzac hetzelfde aan als Musset: het veranderen van waarden in producten, het veranderen van verleden in handelswaren. Ook in de beleving.

2.2.2 De stad, een museum

²¹ Sontag, o.c., p. 24.

²² dat ik eveneens te danken heb aan het onderzoekswerk van Sontag, p. 26.

²³ Sontag, o.c., p. 26-27.

Het verleden is dood, en zoals Verschaffel het zegt: men poogt het reeds vergeten verleden terug te vinden, recht te doen, en vervolgens te laten rusten. Het *museum* is geboren, en dat vertaalt zich ook in de architectuur en stedenbouw. In Berlijn wordt het eerste speciaal ontworpen kunstmuseum ter wereld gebouwd (1822-1830, Schinkel).²⁴ (Zie Figuur 2.1 - 2.3)

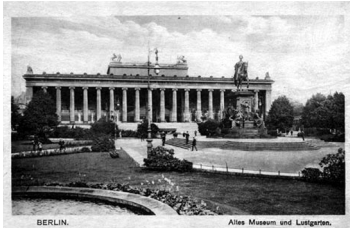


Fig. Schinkel, Altes Museum und Lustgarten, Berlin, 1822 – 1830

Met dit ontwerp wordt een burgerlijke instelling bevestigd: de burger verleent betekenis (en niet het gezag of het leger). Met het museum en haar kunstcollectie is zowel de oude kunst als de vorst geschiedenis geworden. Hiermee laat ze zien dat er een nieuwe periode is aangebroken. ‘Met dit doel was het museum de historische opgave bij uitstek van zijn tijd. De architectuur zou actualiteit en belang van deze opgave moeten uitdrukken, waarmee ze een categorie, een eigentijds grondbegrip van de toenmalige maatschappij werd.’²⁵

Nog andere burgerlijke instellingen van die aard zijn de bibliotheek en het theater, die eveneens vanaf de 19^{de} eeuw als zelfstandige gebouwen worden ontworpen, en die opgevat worden als stedelijke monumenten waarmee de burger het belang aantoont van het bewaren en beheren van kennis en de waarde erkent van theater. Deze gebouwen mogen geen andere functies krijgen, zodat ze als historische monumenten *naast* elkaar als verzameling kunnen worden opgevat; de kathedraal, de kerk, het theater, het museum, ...: een verzameling van het verleden dat zich als stedelijke ruimte uitstrekt.²⁶ Met het museum is ook een ‘publiek’ ontstaan, de verbruikers van de nieuwe openbare ruimtes. En later de toerist.

En zo bevestigt het museum als monument de dood van de kunst, de kunst die ook Hegel deze veroordeling gaf, aangezien ze geen totaalmaatschappelijke functie meer had en daarom historisch gezien een afgesloten hoofdstuk was. Het bevestigt het kunstwerk als document en neutraliseert haar schoonheid. Op de zuivere kunst, op de esthetische blik die nog een sublieme onvoorstelbaarheid kent (Kant), rust een ondraaglijkheid. Een singulier aandachtspunt wordt bij voorbaat weggeabstraheerd.

²⁴ Mieke Dings, ed., *De Stad* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2006), p. 143.

²⁵ Dings, ed., o.c., p. 143.

²⁶ Michel Foucault voegt aan deze rij de *gevangenis* toe. (*Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975) Voor Foucault, die een sociaal-politieke analyse maakt, is architectuur de materialisatie van de wijze waarop mensen met elkaar omgaan. Hij ziet een omgekeerde beweging: gebouwen beïnvloeden de gevoelens en stemmingen van de mens, en bepalen ook wie bij het maatschappelijk leven behoort en wie niet. De gevangenis volgens Foucault de architectonische bekroning van de rede, van de humanistische ideologie. De gevangenis symboliseert de utopie van de geordende samenleving. Ze scheidt doorzichtigheid, orde, gecontroleerdheid, én ze bevestigt de bestaande orde.

Eric Bolle, *Tussen: tussen architectuur en filosofie*. (Brussel: VUBPRESS, 1992), p. 20.

De idee ‘geschiedenis’ komt het verlangen naar een ‘totaalbeeld’ tegemoet, de media geven ons op een plateau wat de betekenis van de dingen is, het netwerk dat informatie uitzaait helpt ons de dingen in verband te brengen. Een anesthetisch doorglijden tussen de dingen.

Wat hebben wij uit het oog verloren?

2.3 Moderne aesthesis - de poëtische stad

‘Het landschap van de moderne ziel is de grootstad.’²⁷

Moderniteit is een fenomeen met minstens twee gezichten: een objectief gezicht, verbonden met maatschappelijke, sociaal-economische ontwikkelingen, en een subjectief gezicht, dat samenhangt met persoonlijke groeiprocessen, artistieke verwerkingen en theoretische reflecties. Dat deze twee sferen niet volledig uit elkaar te halen zijn, dat ze zelfs elkaars wederzijdse condities kunnen zijn, betekent echter niet dat ze geen uitstaans met elkaar *kunnen* hebben. Over hoe moderniteit als wetenschappelijke, technologische en industriële vooruitgang en kapitalistische ontwikkelingen en moderniteit als esthetische conceptie zich verhouden, zijn vele meningen mogelijk. Deze vraag speelt in het bijzonder voor architectuur en stedenbouw een belangrijke rol omdat architectuur zich op beide domeinen beweegt: het is ongetwijfeld een culturele activiteit, die zich echter slechts kan realiseren in de wereld van macht en geld. In de architectuur kan de esthetische moderniteit niet anders dan een verbinding aangaan met de burgerlijke moderniteit.

Bart Verschaffel onderscheidt in *De glans der dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur* (1989) twee *onafhankelijke* lijnen in de moderne cultuur; er is de moderniteit van vooruitgang en emancipatie, waarin hij ook de avant-gardebeweging situeert,²⁸ en de moderniteit van de ‘aesthesis’. Verschaffel wijt de verwarring over de termen moderniteit en postmoderniteit, en de impasses van vele analyses van kunst en cultuur, aan het feit dat men deze twee lijnen niet precies onderscheidt en scheidt. Het tweede spoor van moderniteit is niet een gedachte, overtuiging, geloof of ideologie. Ze is een *aesthesis*, een wijze van gewaarworden, een gevoeligheid. Het is de *nieuwsgierigheid* die de ‘aesthetische’ moderniteit definieert; het excessieve verlangen naar zien en gewaarworden.²⁹

Tegenover de modernen met een bewustzijn voor een toekomst te staan die vanuit het heden gestalte krijgt, is er is ook een andere blik geworpen op de tijd, waarbij het begrip ‘modern’ werd

²⁷ Charles Baudelaire, *De schilder van het Moderne leven* (Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot, 1992), p. 33.

²⁸ als een radicaliseren van het – revolutionaire – ontwikkelingsprincipe, maar dan op het terrein van de cultuur. Vrijheid, de basisvoorwaarde van moderne kunst, is volgens deze beweging het einddoel van de geschiedenis. Als uiteindelijk iedereen in vrijheid leeft, zou blijken dat ook iedereen, d.w.z. de ‘menschheid’, bevrijd van het instituut Kunst, kunstenaar is.

²⁹ Naar deze indeling situeert Habermas, die wetenschap, kunst en moraal als autonoom beschouwt met elk hun eigen doel en relevantie, nl. een praktische bruikbaarheid voor de ‘redelijke vormgeving van de levensverhoudingen’ zich dan tot de eerste moderniteit. Heynen, o.c., p. 22.

geconnoteerd met het vergankelijke, het voorbijgaande, waarbij het tegenbegrip niet meer een welbepaald verleden is, maar de onbestemde eeuwigheid. Charles Baudelaire beschreef in *Peintre de la vie moderne* (1863) moderniteit als volgt: ‘Onder moderniteit versta ik het transitoire, het vluchtige, het toevallige, de ene helft van de kunst, waarvan de wederhelft het eeuwige en onveranderlijke is...’³⁰

2.3.1 Postmoderniteit

Deze tweede moderniteit is volgens Verschaffel, in tegenstelling tot de moderniteit van de ‘geschiedenis’, niet voorbij of ‘post’, in tegendeel, ze is alomtegenwoordig, en daarom grondig van karakter veranderd. De moderniteit van de ‘geschiedenis’ daarentegen heeft wel een ‘post’; de postmoderniteit van ‘het einde der grote verhalen’, die zoals boven geschetst reeds in de kiem van de moderniteit aanwezig is. Sinds het eind van de achttiende eeuw reeds verkeren idealen van totaliteit en universaliteit in een permanente crisis en in de twintigste eeuw verwordt de utopie tot ‘een spel der mogelijkheden’; het idealisme is voor een groot stuk verdwenen, voornamelijk omdat de utopie, wat haar eigen is, weinig realistisch is gebleken. De idee dat de geschiedenis een progressieve beweging maakt, heeft aan geloofwaardigheid ingeboet. Vooral de morele progressie is in Europa na WO II en na de latere genociden een illusie gebleken. De humaniteit is niet in ontwikkeling. Onder meer onder kritiek van feministes en zwarten is de universele mens gebleken in hoofdzaak de westerse witte middenklasse-man te vertegenwoordigen. De filosofische concepten als ‘waarheid’, ‘subject’, ‘authenticiteit’ zijn voorgoed hun eenduidige betekenis verloren, en een universaliteitsaanspraak van de rede (Plato) en ethiek worden afgewezen.

Wat na het modernisme overblijft, zijn een hele hoop kleine geschiedenissen. De Mens bestaat niet meer. De Kunst heeft zichzelf niet kunnen opheffen, omdat De Kunst niet bestaat. De in twijfel getrokken concepten *waarheid* en -romantische – *authenticiteit* resulteert in de beeldende kunst in eclecticisme, vaak met een flinke dosis *ironie*. Geen woord of gedachte kan nog de veelheid van praktijken en geschiedenissen omspannen. In de ‘post-moderniteit’ leeft en werkt men vanuit het besef dat men niet steeds méér waarheid, zin, waarde of vrijheid kan ontwikkelen en opstapelen. Het woord ‘postmoderniteit’ houdt hier dus méér in dan een zuiver chronologische posterioriteit van de moderniteit; het benoemt een gevoel, een stemming, een houding, het besef te leven in de epiloog van het modernisme, een ondergangsstemming of kritisch voorvoelen dat het modernisme altijd al in zich had.

Hiertegenover ziet Verschaffel een andere postmoderniteit, de actuele postmoderniteit die de veralgemening is van de moderne sensibiliteit die een aanvang nam bij Baudelaire, de sensibiliteit voor het efemere, vluchtige aspect van de (schijn)werkelijkheid van het moderne.

2.3.2 Moderne sensibiliteit: De Locomotief, De Stad

³⁰ Baudelaire, o.c., p 27.

In het vernoemde boek beschouwt Verschaffel de verwevenheid tussen waarheid en leugen als een belangrijke sleutel in de analyse over moderniteit en postmoderniteit, die hij ontleedt als specifieke configuraties van de verhouding tussen oppervlakte en diepte, tussen ‘schijn’ en ‘werkelijkheid’. Verschaffel verbindt en onderscheidt de twee types van moderniteit aan de hand van twee *beelden*: ‘Parijs’, en ‘De locomotief’.

De locomotief

De locomotief is, voor de burgerlijke 19^{de} eeuw, het symbool van de vooruitgang, het symbool van de geschiedenis, het beeld van de eigen kracht; ze vormt het *bewijs van de vooruitgang*: mobiliteit, zakelijkheid, snelheid - de blik vooruit, in de toekomst. De locomotief is de revolutie van de geschiedenis. De mens kan zich vrij en snel bewegen, nieuwe avonturen liggen open, de individuele ontplooiing voluit realiseren.

Tegelijkertijd is er een beleving van de locomotief die als tegenpool van ‘vooruitgang’ kan worden beschouwd; de locomotief biedt een nieuwe ervaring, een nieuwe blik die niet vooruit kijkt, in de toekomst, maar opzij, en die nog niemand vóór de trein en het station heeft ervaren. Het is de sensatie van de voorbij razende landschappen die strepen en lichtvlekken worden, de sensatie van de afstanden, van het ritmisch geluid. De sensatie van ‘de lichte melancholie bij het voorbij trekken, de lichte verveling van een portie tijd die men krijgt en waarin men zichzelf met kijken moet bezighouden, het avontuur van onvoorspelbare en vluchtige contacten. (...) Het vervoerd worden, dwars door de natuur, in bakken vol stadslucht. Het korte wachten dat tijdelijke, zwijgende groepen vormt, waarin slechts blikken gewisseld worden. De anonimiteit, en de massa: het bij elkaar zijn van mensen die geen klasse of groep vormen, die niet door een doel of een toekomst verenigd worden, maar die toevallig op dezelfde plek zijn, en daar een verwarring creëren die niemand gewild heeft en niets betekent, waarin ieder voor zich zijn weg zoekt.’³¹

Parijs

De vlucht van Parijs (en hetzelfde geldt voor Londen, en later Berlijn) als gewone hoofdstad tot metropool, is een ontwikkeling van industrialisering en technologisering in razend tempo in het midden van de 19^{de} eeuw. De grootstad is meer dan ooit de wereld van de toekomst geworden, het symbool van ontwikkeling.

Maar Parijs is niet alleen de wereld van vooruitgang. Parijs is de samenvatting van wat de kunstenaar en schrijver is en niet wil zijn. De helden van dan creëren een kunstmatige wereld, kunstmatige gewaarwordingen, en ze gaan in die wereld leven, in het volle besef dat die wereld, die gewaarwordingen, dat hun leven ‘gemaakt’ wordt, kunstig in elkaar gezet is. ‘Ze hebben als

³¹ Verschaffel, o.c., p. 50.

levensproject het volledig zelf en bewust verzinnen, het zelf uitvinden en spelen van hun geraffineerde persoonlijkheid, hun leven en hun omgeving: het project om van het leven kunst te maken. Maar dit project dient niet om het leven te verheffen, verfijnen, of leven en kunst te verzoenen, maar is welbewust en consequent van het leven ‘schijn’ te maken, werkelijkheid in schijn op te lossen. De cultus van de verfijning, de nuance, de goede smaak, van de schoonheid, is hier de cultus van de schone schijn: het schone is de meest extreme, zuiverste, en ook wanhopige vorm van schijn - van onwerkelijkheid, anti-natuur, van fictie.’³² De verbeelding die zich tegen de natuur keert, kiest voor de afwijking van het normale en natuurlijke: voor het exces, het gezochte, het gecomponeerde, de uitzondering, de perversie, het kwaad.

De wereld is schijn

Homoseksualiteit is een van de manieren om de natuur uit te drijven, homoseksualiteit als een vrijwillig tegennatuurlijk verlangen, en niet als één geaardheid onder de andere. Om de natuur, de drift, het lichaam op te lossen, creëert men een ‘spectacle’: van uitzicht, van oppervlakkigheid, van schijn, schrijft Verschaffel. Ook de androgynie is slechts een façade, als trompe-l’oeil bedoeld. De dandy is de man van het spektakel, van schijn, van oppervlakkigheid. Hij is zijn lichaam niet. Hij is artificieel, een uitvindsel, een constructie.³³ De vrouw – het natuurlijk liefdesobject – wordt vervangen door een mechanische constructie. (Zie Figuur 2.5) ‘Modernity is both linked to the desire for the new that fashion expresses so well, and culturally tied to the development of a new visual language for the twentieth century – abstraction.’³⁴

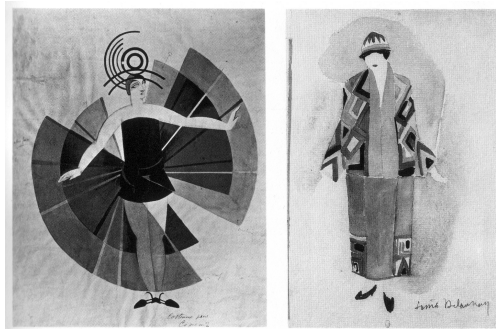


Fig. (links) Alexandra Exter, costume design for a woman for *La Fille d'Hélias*, 1922

Fig. (rechts) Page from Sonia Delaunay, *ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés*, 1925

Het beeld is (o.m. dankzij de fotografie) een veel gebruikt medium hiervoor. Beeld is wat in de spiegel verschijnt: het is er en is er niet, ik ben het en ik ben het niet, het is niets en het is een wereld. Het beeld is schijnbaar reëel, is ‘reële schijn’; wat schijnt, verschijnt, is slechts fictie. (Zie Figuur 2.4) In deze werken wordt het lichaam niet afgebeeld om uitdrukking te geven aan een innerlijke betekenis, maar komt het over als een vreemd, betekenisloos object.

³² Verschaffel, o.c., p. 30.

³³ André Hielkema, *De Dandy of de overschrijding van het alledaagse* (Amsterdam: Boom, 1989), p. 46 – 49.

³⁴ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (Londen: Thames & Hudson Ltd, 2002), p. 253.

In de beelden van Egon Schiele leest Verschaffel de onthutsende ervaring dat ‘deze lichamen geen binnenkant [hebben], geen geheimen, geen mogelijkheden, ze verbergen niets of niemand, ze zijn onbewoonbaar, een niemandsland’. Zijn fascinatie voor een buiten zonder binnen, een oppervlakte zonder diepte, leidt hem tot mode, waarin hij op dezelfde manier ‘lege tekens’ leest: ‘De mode creëert beelden waarin het lichaam niet woont, maar verdwijnt. (...) Beelden worden niet geboren, en sterven niet: ze duiken op uit het niets, houden een moment lang de aandacht vast, en verdwijnen.’³⁵ Deze loskoppeling van teken en betekenis, de snelle wisseling en de vluchtigheid van de verschijningen zijn voor de auteur karakteristieke momenten van de veralgemeende aesthese.

Op dezelfde manier wordt de grootstad gezien, en ervaren – een moderne sensatie van het nieuwe als een oppervlakkigheid. De decadentie is de nieuwe smaak van de grootstad. ‘De ‘decadent ‘ is de voorproever van de moderne aesthesis, smaakt de poëzie van de anonimiteit, de snelheid, de wisseling van indrukken, het lawaai, het kunstlicht, de vluchtigheid, de roes, en maakt van de grootstad zijn leven. Hij laat zich vrijwillig door schijn, door de ‘look’ bedwelmen, door de stad dronken voeren.’³⁶ De dandy poogt zich boven de banale alledaagsheid te verheffen. Hij zoekt en vindt voor zichzelf een strategie om te overleven in, en om zich te keren tegen de trivialiteit. Hij sticht een nieuw soort van tot uitsterven veroordeelde nuttelozen, een nieuwe ‘adel’: een ‘stijl’-adel. Het is een klasse die zich onderscheidt door een obsessie voor elegantie en raffinement, en die zo bij contrast de banaliteit van de burgerlijke oncultuur beter laat uitkomen. Zijn leven is het toegewijd creëren en dragen van een pose, om te overleven in een wereld van pose, van schijn, van ongeloofwaardigheid. Het dandyisme is in die zin een extreme en steeds misbegrepen vorm van eerlijkheid. Hij creëert een spektakel op het spektakel, om aan het lijden van de schijn te kunnen ontsnappen.³⁷ Hij is op zoek naar waarheid, het enige wat hem nog rest, niet de objectieve, wetenschappelijk correcte waarheid, maar de persoonlijke waarheid: ‘niet subjectief, maar van nature ethisch. Ethiek is niet het zich in orde stellen met een uitwendig stel regels, en niet een vrijblijvend en willekeurig aanvoelen. Het gaat er om in de eigen ogen en niet in die van anderen gerechtvaardigd te zijn, door zijn lot te leven. De waarheid waarmee men alleen blijft, rechtvaardigt niet, is niet absoluut. Ze redt niet en verlost niet, maar *verplicht*: ze verplicht tégen de schijn te leven en zichzelf of ‘modern’ te zijn.’³⁸

De schoonheid van het vluchtige

De sensatie van de trein is de sensatie van de grootstad, ontstaan onder de industriële en maatschappelijke omwentelingen; er zijn radicaal nieuwe dingen te zien, te voelen, te ervaren. ‘Het verdwijnen van de duisternis, het glanzen van de natte straten met straatverlichting, de grond die trilt van machines, het alomtegenwoordige, nooit ophoudende geroezemoes, het gedurige geruis van

³⁵ Verschaffel, o.c., p. 134.

³⁶ Verschaffel, o.c., p. 33.

³⁷ Hielkema, o.c., p. 48.

³⁸ Verschaffel, o.c., pp. 35 – 36.

machines (...)’³⁹, de taferelen van cafés, krantenkiosken, terrassen, reclameborden, brede etalages, de straatverlichting die de duisternis voorgoed doet verdwijnen,... De omgeving vult en doordringt wie er leeft zo sterk, dat hij een deel van de stad wordt, en in het moment opgaat. De stad is koortsig en ze trekt aan, bedwelmt: er schuilt poëzie en schoonheid in de vluchtigheid, de snelheid, de anonimiteit, de mengeling, het toeval, het lawaai, de leugen. De schilder en schrijver kunnen niet wachten tot morgen om de straten in te gaan, de fotografie ontpopt zich tot het meest geschikte medium om dit fragmentarische vast te leggen. De stadssensatie is een opeenvolging van ‘hedens’, van momenten opgevangen door de snelle blik, het is het moderne leven. ‘De snelheid maakt van een landschap een schouwspel, de dingen worden strepen en lichtvlekken, de dingen verliezen hun substantialiteit, en gaan vloten. Wie volloopt met ‘moderne sensaties’ gaat op in de stad, vergeet waar hij vandaan komt en wie hij is.’⁴⁰

Maar wie vol is van plannen en bedoelingen, wie werkt en spaart en vooruit kijkt, merkt de aesthesis van de grootstad niet op. Deze moderniteit is niet de moderniteit die (ideologisch) *zoekt* naar vrijheid, en deze kunst wordt niet gedreven door de wil om nieuwe vormen of media te experimenteren omdat ze ‘vernieuwend’ zijn, een reactie inhouden op het vorige, oude, zoals de avant-garde deed. Deze moderne kunst is ‘nieuw’ zonder verhouding. De schilder voorvoelt wat de grootstad doet, zal aanrichten. De futuristische en kubistische kunst demonteert onze begrippen van perspectief, proportie, tijd en ruimte, beoogt niet een afbeelding van de stad, de dingen, maar een versterking van de sensaties en indrukken. (Zie Figuur 2.6) Zoals ik later zal aantonen uit deze verandering in perspectief zich ook in de architectuur. (Zie Infra 2.5.1.4) ‘Niemand heeft het lawaai van machines en de strepen uit het treinraam bedoeld. Ze worden niet door iemand gemaakt, ze worden niet gecomponeerd. De strepen of het lawaai van machines betekenen niets, ze vervoeren geen boodschap.’⁴¹ De momenten en de sensaties van deze momenten volgen elkaar eenvoudigweg op, zonder dat ze zich verhouden ten opzichte van elkaar. De momenten duren elk op zich een eeuwigheid. Dit is het thema van *Peintre de la vie moderne* van Baudelaire. Baudelaire is modern, maar hij is anti-democratisch en anti-burgerlijk, bespot de vooruitgang en de geschiedenis. Beide ‘soorten’ moderniteit kunnen dus lijnrecht tegenover elkaar staan: eigenlijk hebben ze geen uitstaans met elkaar.

2.3.3 Veralgemeende aesthesis

Wat door Baudelaire als pionier wordt opgemerkt, wat door de futuristen en kubisten wordt ontwikkeld en vastgelegd, krijgt snel de aandacht van meer mensen, en uiteindelijk begint iedereen ‘zijwaarts’ te kijken. De poëzie van het vluchtige is, aldus Verschaffel, gedoemd om cliché, een stijl,

³⁹ Verschaffel, o.c., p. 51.

⁴⁰ Verschaffel, o.c., p. 53.

⁴¹ Verschaffel, o.c., p. 52.

een levenssfeer te worden. De kunst die de stad en de beelden van de stad als materiaal kiest, wordt gerecupereerd door de ontwerpindustrie en geïllustreerd in massabladen, reclame, film, porno, strips, graffiti...

Hoe groter de aandacht wordt voor deze stedse sensatie, hoe minder poëtisch ze wordt. De poëzie van het alledaagse is zelf alledaags geworden. - In tijden van reproduceerbaarheid (Walter Benjamin) - De stadssensatie wordt al gauw een handelsgoed: in reclamebeelden, film, winkelatalages, ... wordt de schoonheid van het vluchtige, snelle, hevige, gladde vermenigvuldigd en dientengevolge gebanaliseerd. De esthetische postmoderniteit is niet het einde, concludeert Verschaffel, maar de alomtegenwoordigheid.

Inderdaad: het democratiseren en commercialiseren van de levenssferen heeft het leven op kunst doen lijken: de stadskunst heeft geen eigen onderwerp meer. De loskoppeling van teken en betekenis, de snelle wisseling en de vluchtigheid van de verschijningen zijn voor de auteur karakteristieke momenten van deze postmoderne conditie.

Verschaffels opvatting over de moderniteit is in de eerste plaats doordrongen van de gedachte dat het toegenomen belang van de esthetische beschouwing een immanent aspect is van de ontwikkeling van de moderne tijd. Dat aspect van zijn analyse, de esthetische moderniteit, is dan ook 'a-historisch' te noemen: het laat de ontstaansgeschiedenis van de moderne levenswijze(n) haast buiten beschouwing, en concentreert zich op de wisselende geestesstromingen, op de esthetische vernieuwingen en oriëntatiewissels. Zijn analyse van deze esthetische moderniteit knoopt daarmee aan met de romantische opvatting van Baudelaire, cfr. supra: 'de moderniteit is het transitoire, het vluchtige, het bijkomstige, de helft van de kunst waarvan de andere helft het eeuwige en onveranderlijke is...' Van de moderniteitsopvattingen van tijdgenoten zoals Max Weber onderscheidt Baudelaire zich in zoverre dat het er hem niet in de eerste plaats om gaat het 'nieuwe' van de moderne maatschappij te systematiseren, maar wel om de 'receptie' van die nieuwe verschijnselen, de 'reactie' erop, die volgens Baudelaire exemplarisch geuit wordt in moderne vormen van kunst. Hij heeft het begrip 'moderniteit' zelfs als meest onontbeerlijk object van kunstzinnige beschouwing opgevat. De moderne schilder bijvoorbeeld, aldus Baudelaire, moet en zal op zoek gaan naar de vluchtige schoonheid van de moderniteit en het best zal hij die vinden op de boulevards van grootsteden, temidden van drukte en massa. De moderne schoonheid valt samen met de vluchtige schoonheid van het nieuwe. Het is de schoonheid van een stad, beleefd zonder geheugen, maar in momenten geabsorbeerd met een nieuwsgierigheid van een kind. De ervaring van ruimte en tijd worden a.h.w. onder nieuwe tekenen gesteld door de prikkels van allerlei aard, waarop mensen geen reacties klaar hadden. Die prikkels van de boulevards met flikkerende lichtreclame, van steeds snellere, op electriciteit en motoren functionerend verkeer, enz., zijn de grondslag van een 'Zeitalter der Reizsamkeit' (Simmel), van een 'tijdperk van sensibiteit'.

De nieuwe stedelijkheid vormt de subjectieve ruimte van de stedeling. Ze bepaalt het kijken naar en beeldvorming van wat 'werkelijkheid' is. Deze stadssensatie is het radicaal nieuwe, maar niet het nieuwe dat deel uitmaakt van de bedoelde of beoogde ontwikkelingen. Dat is de stedelijkheid, die ongewild en onbedoeld is ontstaan.

Het 'heden' zoals in deze moderniteit opgevat, is niet de tijdseenheid waarmee Sontag aangaf in een (snel) ontwikkelende tijdslijn der geschiedenis te leven op weg naar een 'hoger' stadium. Hier zijn slechts verleden en toekomst 'grootheden van de tijd', hun raakpunt - het heden - is tijdloos. In het kader van het geheugen en stad kom ik hier later nog op terug. De metafysische en fysische betekenissen van tijd en geheugen is in dit bestek niet belangrijk.⁴² Slechts van belang voor het thema van de (moderne, hedendaagse) stad is welke waarden aan welke tijdsbelevingen en - opvattingen ten grondslag liggen, en omgekeerd.

Het beeld van de locomotief, van de trein, het spoor, het station, is het beeld van de auto, de TGV, het vliegtuig geworden. In moderne architectuur vinden we gebouwen als vliegtuigen op sokkels boven de grond, en zelfs een volledige stad in de vorm van een vliegtuig, Brasilia. Het beeld van het vliegtuig is ook dat van snelheid, zoals electriciteit: het overbrugt niet de afstand, maar doet ze verdwijnen, net zoals informatie in de virtuele wereld, die overal en nergens aanwezig is. Marc Augé zal het vluchtige, momentane van de moderniteit thematiseren a.h.v. de supermoderniteit: de ervaring van de transitruimte - de vlieghaven, het station, de supermarkt, de fastfoodketen - is de ervaring van niet-plaatsen (non-lieux) waarin traditionele tijd-ruimte-belevingen niet meer gelden. In zijn antropologische benadering van de betekenis van plaats en ruimte komen we tot een aanvullend aspect van de stad: de historische inbedding van persoonlijk en collectief geheugen.

2.4 Supermoderniteit, globalisering en de stad

In *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992) beschrijft Marc Augé hoe we in toenemende mate ons leven spenderen in supermarkten, luchthavens en hotels, op autowegen en voor televisie en computers. De invasie van deze, wat Augé noemt 'non-lieux' of 'niet-plaatsen', resulteert volgens hem in een diepgaand veranderend bewustzijn, iets dat we gewaarworden maar slechts op een partiële en incoherente manier. We zijn allen vertrouwd met een of andere vorm van dergelijke niet-plaatsen, die overal en tegelijkertijd nergens zijn.

⁴² In de subjectieve beleving geldt weliswaar dat men het heden altijd als een stuk verleden en toekomst denkt, en dat hoeft niét als een causaal of puur mechanisch gebeuren te zijn gedacht of ervaren. Het denken van tijd, en van het leven, opgedeeld in 'elementen', is trouwens een actie die zich op kennistheoretisch, rationeel niveau afspeelt. Men zou kunnen zeggen dat verleden en toekomst 'irreëel' zijn. Want aangezien enkel het nu waarin we leven absoluut is – en desondanks onvatbaar gezien elke poging tot het vastleggen faalt in de vervloeiing van de nu-momenten - zijn toekomst en verleden constructies van het bewustzijn *in het heden*. Toekomst en verleden liggen als ervaring in ons lijfelijke, momentgebonden aanwezigheid.

Augé gebruikt het concept ‘supermoderniteit’ (een gebruikelijke maar niet helemaal bevredigende vertaling van het Franse ‘surmodernité’) om de logica van deze laat-kapitalistische fenomenen te beschrijven, een logica van excessieve informatie, ruimte en individualiteit.

2.4.1 Excessen Tijd, Ruimte en Individualiteit

De supermoderniteit verwijst naar een wereld waar Tijd en Ruimte door overvloedigheid een andere betekenis krijgen en de moderne tijd-ruimte-bepalingen niet meer afdoende is. ‘Ce qui est nouveau, ce n’est pas que le monde n’ait pas, ou peu, ou moins de sens, c’est que nous éprouvions explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner un: de donner un sens au monde, non à tel village ou à tel lignage. Ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé, c’est le rancun de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de ‘surmodernité’ pour rendre compte de sa modalité essentielle: l’excès.’⁴³

We worden dagelijks geconfronteerd met ‘l’accélération de l’histoire’: ‘à peine avons-nous le temps de vieillir un peu que notre passé devient de l’histoire, que notre histoire individuelle appartient à l’histoire.’⁴⁴ Geschiedenis wordt hier sociologisch benaderd in de betekenis van een serie van gebeurtenissen die door een grote groep mensen als gebeurtenis wordt erkend. In de 20ste eeuw zijn de gebeurtenissen elkaar zeer snel opgevolgd; twee wereldoorlog, ’68, Algerije, Vietnam, de (val van de) Berlijnse Muur, democratisering van Oost-Europa, de Golfoorlog, en ik zou er de vele technische en technologische vernieuwingen kunnen aan toevoegen: de eerste auto’s, elektrisch licht, de eerste bioscopen, de telefoon en televisie in elke woonkamer, de toenemende inburgering van gsm en internet... het zijn gebeurtenissen of vernieuwingen waarmee de ‘leden van die geschiedenis’ zich identificeren. Door de expansie van collectief, genealogisch en historisch geheugen raakt de persoonlijke geschiedenis van het individu van De Geschiedenis verwijderd, aldus Augé. De beleving van deze ‘geschiedenis van gebeurtenissen’ is een component van een geïnformatiseerde en gemediatiseerde samenleving. ‘Nous avons l’histoire sur les talons’, schrijft hij. Door deze snelle opeenvolging van gebeurtenissen is het moeilijk geworden om aan het heden en het recente verleden, dat in de snelheid reeds tot geschiedenis behoort, betekenis te geven.

Een tweede karakteristiek van de supermoderniteit is het excès van ruimte. Augé verwijst naar het ineenkrimpen van onze planeet: de schaal van onze wereld verandert. De ruimte wordt steeds verder geëxploreerd, het transport gebeurt op steeds grotere schaal en steeds sneller, de cyborg-satelliet brengt alles met een onmiddellijkheid in onze woonkamers. Afstand verdwijnt. De spatiale overvloed veruitwendigt zich in stedelijke concentraties, bevolkingsbewegingen en multiplicatie van ‘non-lieux’. We leven met een ruimtelijke overvloed, en dat is volgens Augé een verlokking zonder identiteit: symbolische universen constitueren een betekenis van *herkenning* eerder dan van *kennis* (we hebben

⁴³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Parijs: Editions du Seuil, 1992), p. 41 – 42.

⁴⁴ Augé, o.c., p. 38.

allemaal wel, door middel van beelden, een idee van hoe Parijs, New York, de Golden Gate Bridge van San Francisco, de Sahara... er uitzien).

De derde soort exces waarmee Augé de supermoderniteit tracht te definiëren is in de gedaante van het individu: het individualiseren van benaderingen, belevingen en betekenisgeving. Mensen willen een wereld op zichzelf zijn. De individuele meningsvorming en positionering is volgens Augé nog nooit zo belangrijk geweest. 'Cette individualisation des démarches n'est pas si étonnante si l'on se réfère aux analyses précédentes: jamais les histoires individuelles n'ont été aussi explicitement concernées par l'histoire collective, mais jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuans.'⁴⁵ Het individu, dat in een 'universum zonder grondgebied' leeft en met een overvloed aan informatie, wordt meer dan ooit genoopt tot individuele zingeving. Dat deze individuele meningsvorming en zingeving voor een groot stuk op illusie is gebaseerd, kan volgens Augé gemakkelijk met sociologische studies worden aangetoond. De productie van betekenissen, meningen en verlangens gebeurt namelijk aan de hand van een multiple representatie-systeem (advertenties, politieke taal, massamedia...) dat categorieën van identiteit en 'het andere' vorm geeft en reproduceert.⁴⁶

De vraag die Augé zich stelt is hoe het individu zich nog kan situeren in een samenleving waar mensen zich steeds minder definiëren aan de hand van bepaalde groepen en plaatsen.

Aan de hand van deze excessen probeert Augé de supermoderniteit te vatten, zonder de contradicties of complexiteit ervan de ontkennen en zonder het voorgaande als een 'verloren moderniteit' te behandelen.

2.4.2 Plaatsen en niet-plaatsen

De concrete fysische resultaten van de bovenvermelde overvloedigheid, die we vinden in stedelijke concentraties, bevolkingsmigraties en de multiplicaties van de zgn. 'non-lieux', worden tegenover de sociologische notie van 'lieux' of plaatsen gezet die gebaseerd is op de idee van een *cultuur die gelokaliseerd is in tijd en ruimte*.⁴⁷ Voor Augé is een plaats een concrete en symbolische constructie van ruimte, waarin die ruimte, als herkenbare plek, met identiteit en betekenis, inzicht geeft in de relaties tussen haar bewoners en waarin de geschiedenis is neergeslagen. Anders dan de Aristoteliaanse benadering van ruimte, waarin een ruimte wordt gedefinieerd aan de hand van een

⁴⁵ Augé, o.c., p. 51.

⁴⁶ We raken hier ook het thema van het 'individu' dat eveneens het thema van 'de massa' en 'de elite' (die zichzelf als object weet te reflecteren) is, van het alledaagse, e.d., een wijsgerig-epistemologisch vraagstuk (denken we aan concepten als 'subject', maar ook aan concepten als 'collectief bewustzijn' en het zgn. 'vals bewustzijn') dat, hoewel interessant, hier niet kunnen behandeld worden.

⁴⁷ Augé, o.c., p. 65.

lichaam dat erin is geplaatst (elk lichaam bezet zijn plaats), benadrukt Augé de plaats als iets waarin wordt geleefd; een plaats die door de 'bewoner' wordt gecultiveerd, gedefinieerd, afgebakend, georganiseerd, waarin ook de configuratie van interrelationele posities is gelegen. Enerzijds is deze plek aan een concrete plaats, stuk grond op aarde gebonden, maar ook is de plek gevormd door fantasieën en illusies: een 'binnen' dat drager is van (veranderende) transparante gewoontes en geschiedenis, en een (onveranderend) 'buiten' dat moeilijk te begrijpen is. Een andere 'illusie' is een idee van de 'totaliteit' van de groep, die elk lid verondersteld wordt te hebben. In deze 'gesloten wereld' is alles wat er te weten valt reeds geweten: grenzen, lentes, doelen, religieuze plaatsen, rituele kalenders, verhalen, ... Het enige wat inwoners moeten doen is zichzelf erin herkennen, zich ermee identificeren, als de nood zich voor doet (bij dood of geboorte bijvoorbeeld). Deze culturele bepaling van 'plaats' gebaseerd op 'groepsidentiteit' met onuitgesproken betekenis, met een (te verdedigen) interne tegen het externe, vertelt echter nog niets over hoe die 'internen' gezien kunnen worden en hoe ze zich tegenover elkaar verhouden. Is het de 'gemiddelde mens' die de identiteit van de groep(sleden) bepaalt? Het is duidelijk dat een dergelijke 'culturele' benadering, die een singuliere cultuur tracht te substantiëren, niet de elementen als klasse- en vele andere verschillen, migraties, verstedelijking, industrialisering,... in rekening kan brengen. De vele verschillende posities van individuen en andere complexiteiten kunnen m.a.w. niet worden gereduceerd tot 'culturele tekst'. Daarenboven gaat het uit van een consistentie en transparantie tussen cultuur, samenleving en individu. Toch wijst Augé op het belang van de illusie (idee) van de groepsidentiteit: een groep (collectief), dus haar individuele leden, moeten simultaan denken over identiteit en relaties, en daarvoor moeten ze de componenten van die gedeelde, particuliere en singuliere identiteit symboliseren. De plaats als 'relaties van coëxistentie' brengt de identiteit in combinatie met de relaties tot een minimale stabiliteit. Op dat moment wordt een plaats uiteindelijk noodzakelijk historisch. Een 'bewoner van een plaats' *maakt* geen geschiedenis, hij of zij *leeft er in*, aldus Augé.⁴⁸ Daarmee wil Augé verduidelijken dat als 'geheugenplaatsen' zoals kleine dorpen, een kapel, feestdagen van een of andere patroonheilige, processies,... verdwijnen, dat dat er ons niet eenvoudig aan herinnert dat de tijd voorbij gaat of dat wij veranderd zijn (geheugenplaatsen als spiegel), maar dat ze effectief verdwenen zijn, of beter; ze zijn getransformeerd: het feest wordt nog gevierd maar zonder de rituelen, of de kapel is gerestaureerd en af en toe is er een concert te zien. Wat mensen geprojecteerd zien op afstand is de plaats waarvan ze tot nog toe geloofden in geleefd te hebben, maar vanwaar ze nu worden uitgenodigd om een fragment uit de geschiedenis te zien. 'Spectateurs d'eux-mêmes, touristes de l'intime, ils ne sauraient imputer à la nostalgie ou aux fantaisies de la mémoire des changements dont témoigne objectivement l'espace dans lequel ils continuent de vivre et qui n'est plus le lieu où ils vivaient.'⁴⁹

Deze plaats is echter ambiguë: het is slechts een idee, deels gematerialiseerd, deels gemythologiseerd, die de bewoners hebben van hun relaties met de plaatsen, met hun families en met anderen. De

⁴⁸ Augé, o.c., p. 73.

⁴⁹ Augé, o.c., p. 79.

antropologische plaats zoals door Augé omschreven komt in zijn pure vorm uiteraard niet voor, zoals hij zelf ook opmerkt. Niettegenstaande levert het wel een set van referenties op. Deze antropologische plaats functioneert, zoals ik verder wil aantonen, in de eerste plaats als een principe van intelligibiliteit: meer dan op zuiver kennistheoretisch vlak betekent deze ‘plaats’ als concept een ‘openheid’ van de omgeving - de stad hier in het bijzonder - die we ook als ‘leesbaarheid’ kunnen omschrijven.

Als de plaats gekarakteriseerd wordt door het feit dat ze identiteit verschaft, relaties mogelijk maakt en ons plaatst in een historische ruimte, dan moet een ruimte die niet in termen van identiteit, relaties of geschiedenis gedefinieerd kan worden, de definitie zijn van een niet-plaats. De hypothese die Augé verdedigt is dat de supermoderniteit deze niet-plaatsen produceert. De oude plekken, die zijn geïnventariseerd, ingedeeld en benoemd tot ‘plaatsen van herinnering’, nemen in de moderniteit een duidelijke plaats in. ‘Un monde où l’on naît en clinique et où l’on meurt à l’hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d’hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l’habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce ‘à la muette’, un monde ainsi promis à l’individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l’éphémère ...’⁵⁰ De supermoderniteit neemt de oude plekken niet in zich op. Augé vertrekt vanuit een definitie van moderniteit door Starobinski als volgt geformuleerd: moderniteit is de aanwezigheid van het verleden in een heden dat het vervangt maar er toch nog op claimt. In deze meer genuanceerde definitie worden de oude plaatsen en ritmes niet vernietigd door de moderniteit, maar op de achtergrond geduwd. Ze overleven als indicatoren van het voorbijgaan en de continuïteit van tijd.

Anders dan deze moderniteit – en dat is de moderniteit van het Baudelairiaanse landschap - waar oud en nieuw zich met elkaar vermengen, is supermoderniteit op zichzelf staand: het ‘oude’, lokale of exotische wordt in niet-plaatsen als autosnelwegen en luchthavens twee-dimensioneel gepresenteerd als een soort thema-park-spektakel, dat fungeert als een ‘curiosium’. Langs de autosnelweg naar het (Franse) zuiden worden we uitgenodigd om een plaatselijk kasteel of andere monumenten te bezoeken, in de luchthaven worden we uitgenodigd om de lokale (*tax-free*) sigaretten en sterke dranken te kopen. Hieruit leidt Augé een ‘vervlakking’ af die de behoefte aan betekenisgeving rechtstreeks tot gevolg heeft.

2.4.3 Niet-plaats: maat van ons tijdperk

⁵⁰ Augé, o.c., p. 100 – 101.

Augé suggereert niet dat supermoderniteit de hele wereld verovert; plaatsen bestaan nog steeds buiten of naast de niet-plaatsen en reconstitueren zich op zichzelf. Hij argumenteert dat we steeds meer van onze tijd in 'transit' zijn doorheen niet-plaatsen, wat ik als een soort leven 'tussen haakjes' zou noemen. Deze supermoderniteit is niet het gevolg van of vervolg op de postmoderniteit. In de supermoderniteit is het moeilijk om over tijd te denken, niet vanwege het ineensstorten van de progressieve ontwikkelingsgedachte, maar door de snelle opeenvolging van gebeurtenissen. Augé ziet in de supermoderniteit de keerzijde van de postmoderniteit: het positief van een negatief. De supermoderniteit stelt een positieve vraag naar betekenis van het heden en het recent verleden en is de paradoxale diagnose van fenomenen die door anderen als een crisis in betekenis zal worden beschreven, vanuit een ontgoocheling (in het socialisme, het liberalisme, het communisme, in concepten als 'waarheid' e.d....).

Hoewel een plaats en een niet-plaats nooit helemaal voltooid zijn, zijn volgens Augé de niet-plaatsen toch de maat van dit tijdperk; een meetbare maat die we zouden kunnen nemen door het optellen – met wat omrekeningen tussen oppervlak, volume en afstand, zoals Augé het uitdrukt: 'Les non-lieux sont la mesure quantifiable que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits 'moyens de transport' (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisirs, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.'⁵¹ De niet-plaatsen zijn de ruimtes van circulatie, communicatie en consumptie, waar solitairen coëxisteren zonder enige sociale band te creëren. Deze ruimtes 'interpelleren' ons louter als individu en produceren de anonieme identiteit van de passagier en klant. In de niet-plaatsen zijn we niet langer gebonden door een vaste en stabiele structuur die relaties beheerst, maar treden we in een puur contractueel arrangement dat maar zolang duurt als het moment zelf. 'Dès que les individus [au modernité] se rapprochent, ils font du social et aménagent des lieux. L'espace de la surmodernité, lui, est travaillé par cette contradiction: il n'a affaire qu'à des individus (des clients, des passagers, des usagers, des auditeurs) mais ils ne sont identifiés, socialisés et localisés (nom, profession, lieu de naissance, adresse) qu'à l'entrée ou à la sortie.'⁵² De niet-plaats is het tegendeel van de utopie: ze herbergt geen enkele organische samenleving.

2.4.4 De stad onder supermoderne condities

Steeds meer mensen wereldwijd leven in verstedelijkte gebieden. Augé typeert de huidige stedelijke concentraties eveneens als product van de beschreven supermoderniteit, een plaats dus waarin mensen

⁵¹ Augé, o.c., p. 101 – 102.

⁵² Augé, o.c., p. 139.

volgens zijn definiëring een solitair leven leiden, waarin geen sociale relaties gevormd worden en die niet ingebed is in een collectieve geschiedenis.

De stad heeft inderdaad duidelijke kenmerken van een niet-plaats. Veel hedendaagse steden, en vooral de stadscentra, worden meer *gebruikt* dan *bewoond*; het is de plaats van toerist, consument en arbeider, omgeven en doorweven met straten vol auto's: een transit-ruimte. (Zie Figuur 2.7)

Hedendaagse tafereelen van die aard zijn niet vreemd; werksteden met een historisch centrum die tot museum zijn getransformeerd (verlichte, tentoongestelde en opgeknapte monumenten, voetgangersstraten, ...) met daarrond de verbindingswegen, snelwegen, TGV die er ons naartoe en van af leiden. Wegen leiden in dit tafereel niet meer naar een plaats, maar naar een niet-plaats, een transit-zone, waarin men 'passeert', om te werken, boodschappen te doen, voor een zakelijk of toeristisch bezoek, ... In grote steden wordt steeds minder gewoond. De stad verlegt zich naar de periferie.

Augé zelf maakt de vergelijking tussen de hedendaagse 'reiziger' en de moderne flaneur van de 19^{de} eeuw. Hij ziet in de flaneur uit de moderniteit de voorloper van de hedendaagse 'reiziger' van de *non-lieux*, de voorloper van zijn hedendaagse verhouding tot de werkelijkheid, of hoe deze zich aandient. Zoals hij stelt, is wat kunstenaars in de moderniteit zochten aan prikkels en belevingen, de gewenste coëxistentie van verschillende werelden (de moderniteit van Baudelaire), hun gezochte attitude, niet vreemd aan de ervaring van de niet-plaats als het terugplooiën op zichzelf en het op afstand plaatsen van toeschouwer en spektakel. Bewegen door de ruimte (*espace*, de ruimte die Augé ziet als afstand tussen plaatsen) creëert een fictief verband tussen de blik en het landschap, aldus Augé, een verband waarbij het individu zich bewijst als 'spectateur'.

De flaneur uit het Parijs van de 19^{de} eeuw is in die zin te vergelijken met de flaneur-toerist van vandaag, maar er is naar mijn mening ook een belangrijk verschil. De flaneur haalde zijn plezier uit de verrukking van het momentane karakter van de beleving, uit de afwezigheid van enige verbondenheid met een vastgestelde betekenis van de plaats, uit het onthecht karakter van de blik, als tegengesteld aan betrokkenheid in sociale relaties en tradities. De flanerende dandy was gefascineerd door het *spektakel* van elke dag. De moderne schilder liet zich inspireren door de vluchtige schoonheid van het nieuwe van de grootstad. Maar de flaneur van weleer had vooral plezier in het *doorbreken* van de voorziene betekenissen, van sociale relaties, van moderne ruimtelijke invullingen en rationele leesbaarheid van de stad. De dandy trok zich op zichzelf terug omdat hij uit de schijnwereld wou treden, in een spektakel *op* het spektakel. De hedendaagse 'reiziger' daarentegen voegt zich slechts in de betekenisloosheid van wat zich aandient. Daarom moeten de twee - de moderne ervaring van Baudelaire en de supermoderne ervaring van Augé - van elkaar onderscheiden worden. Wat ze gemeen hebben is de ervaring van de 'sensibiliteit' - de subjectieve beleving van het vluchtige en het snelle - wat volgens Verschaffel in veralgemeende vorm een stijl of levenssfeer is geworden. Teken en betekenis zijn van elkaar losgekoppeld. Maar de beschrijving van het moderne naar Baudelaire houdt in vergelijking hier op. Van de moderne schoonheid en poëzie van Baudelaire is geen sprake,

om de eenvoudige reden dat ze niet de betekenis draagt van wat toen als *nieuw* werd ervaren en geconcipieerd.⁵³ Of in de woorden van Baudelaire: ‘Het gaat hem [de schilder] erom datgene uit de mode los te maken wat het historische aan poëzie bevat, om uit het vergankelijke het eeuwige te distilleren.’⁵⁴ De vele prikkels hadden voor schilders en schrijvers een esthetische ervaring als effect, en waren bron van scherpe kunstzinnige receptie, van vormgeving aan de verbeelding en het geheugen, een reactie op wat we het sublieme kunnen noemen. Het immanent waardevolle van het esthetische staat haaks op het illusionisme van de markteconomie en de veralgemeende economie. Het zogenaamde hedendaagse flaneren is namelijk in tegendeel een vermarkte levensstijl. De fascinatie voor het tijdelijke en vluchtige produceert momenten van een vrij en zwevend gevoel in een onthechte ruimte, een niet-plaats, de winkelwandelstraat bijvoorbeeld. Aan de vermarkte democratisering van het esthetische komen de niet-plaatsen die Augé noemt – de shopping mall, de vlieghavens, maar ook de voetgangerszones in winkelstraten – naadloos tegemoet. Op dat punt kan ik Augé bijtreden en is de stad een niet-plaats. Voor de *stadsgebruiker* (toerist, consument, arbeider) is de stad een vlak spektakel. Het is een ‘lege plek’ die om voortdurende invulling vraagt, een ruimte van solitaire contractualiteit (met de condities van de markt), waar zingeving een *waar* is dat wordt aangeboden om te consumeren.

Maar gelukkig wordt er in de stad niet alleen geconsumeerd. Er is nog steeds de *stadsbewoner*, die de stad beleeft en vormt en geniet. De stad is voor velen nog steeds een poëtische plek en bron van kunstzinnige verbeelding. In de stad leeft men in een multiculturele werkelijkheid waar de vele kortstondige gebeurtenissen de actualiteit van de geschiedenis vormen, waardoor men tot een gelaagdheid van leven en inzicht komt. Daar is en blijft de stad steeds een *plaats*. Maar hier loop ik even vooruit.

2.4.5 Is Globalisering een nieuw paradigma?

Globalisering is een term waarmee zeer verscheidene fenomenen in verband worden gebracht - al dan niet terecht - en is in die zin een modeterm. Tegelijkertijd verwijst ze naar heel concrete, reële factoren in stedelijke context - toenemende verstedelijking op wereldschaal, toenemende mobiliteit, migratie o.a. van arbeidskrachten, toerisme en toenemende ‘multiculturele’ contexten, fenomenen die alle wijzen op een betekenisvolle wijziging van de ruimtelijke en sociale organisatie. De vraag is dus of er sprake is van een nieuw paradigma dat ook geldt voor de analyse van het stedelijk leven, of ze dus een

⁵³ Dat weerhoudt niet dat technologische ontwikkelingen, het snelle verkeer e.d. ook vandaag bron zijn van esthetische uitingen. De vluchtigheid van transitplaatsen als treinen, luchthavens, stations, zijn nog steeds ervaringen van een radicaal nieuwe werkelijkheid en demonteert onze begrippen van perspectief, van proportie, van tijd en ruimte. Ook in de hedendaagse kunst en architectuur uit zich dat.

⁵⁴ Baudelaire, o.c., p. 27.

mogelijkheid biedt om als denkkader die realiteit tegemoet te komen - het leven/denken/vormgeven in en van de stad in globale perspectieven, tegen een globale horizon.

Dat de term ‘globalisering’ een van de meest gehanteerde begrippen is geworden waarmee men naar de huidige maatschappelijke realiteiten verwijst, accentueert haar actuele invloed. Net als ‘de natuur’ en ‘het moderne’ is ‘globalisering’ een metaterm die een tijdperk draagt; het huidige tijdperk. Globalisering wordt in zeer uiteenlopende contexten gebruikt om oorzaken of gevolgen van maatschappelijke fenomenen mee te duiden. Door haar abstracte aard kunnen er inderdaad heel verscheidene fenomenen en gebeurtenissen mee in verband worden gebracht, maar ook daardoor evenwel is haar verklarend vermogen gering. Het wordt als begrip ingeschakeld om met de ondenkbare en onbegrijpelijke ‘totaliteit’ om te gaan, omdat ze in al haar complexiteit niet te denken is. Uit onmacht en onzekerheid dus, vormen we er, in de lijn van Kant, een *idee* van. Globalisering is de idee dat de wereld een geheel vormt. Daardoor is ze op ontisch niveau niet meer onbereikbaar, maar vormt ze de mogelijke beleefde werkelijkheid. Als ideëel, dus abstract fenomeen biedt ze dus tegelijkertijd een wereld die ons niet onverschillig laat en die een constitutief element is in het vormen van ons wereldbeeld. Om deze ‘globalisering’ te kunnen denken en inzichtelijk te maken, om ze als wereld te ontsluiten, wordt vaak de metafoor van het ‘netwerk’ gebruikt.

Als één van de begrippen gehanteerd om de eigen cultuur mee samen te vatten, kent ook deze term dezelfde structuur als het moderne; ‘globalisering’ beschrijft het nu waarin we leven, én het benoemt een imperatief. Net zoals ‘het moderne’ verwijst ook ‘globalisering’ naar een situatie waarvoor geen alternatief bestaat. Ze werkt als een interactief die ons verplicht om onszelf een bestemming te geven. Tegen globalisering kan men geen ‘neen’ zeggen; ze werkt als een kosmische onvermijdelijkheid: als een zeer gelaagd, flexibel, chaotisch proces zonder doel beweegt ze zich verder, als een *work in progress*. En het werkt. Vooral de netwerk-metafoor kent geen vijanden, en prikkelt de verbeelding vanwege haar symbolische mogelijkheden. Het imperatief betekent een verplichting de historische situatie te aanvaarden, net zoals dat met ‘het moderne’ het geval was.⁵⁵

Hieronder schuilt haar ideologisch karakter. De idee dat de wereld een geheel vormt, kent slechts betekenis voor het welvarend deel van die wereld. Ze ontkent de kloof tussen de ondernemers en heersers, en de miljoenen mensen die op grenzen stuiten. De idee suggereert een algemene toegankelijkheid en niet-hiërarchische mobiliteit van mensen, informatie, goederen en diensten, kunst,... en ontkent verschillen en geschillen. Wat niet met de globalisering mee doet of wilt, is achter(lijk) (Afrika), of gevaarlijk (islam).

Sinds de jaren ‘80 is ook op het vlak van ‘urban studies’ de invloed van globalisering op steden bestudeerd. Velen omschreven en identificeerden het fenomeen van ‘global city’. Hier haal ik slechts aan wat in de analyse van Augé van betekenis is voor de stad.

⁵⁵ En zoals kunst op de historische ontwikkeling van het moderne reageerde, is dat met globalisering niet anders.

Ondanks de genoemde beperkingen van het concept, die we in het achterhoofd houden, kunnen we naar mijn mening aan de hand van de analyse van Augé een aantal aspecten differentiëren die wijzen op ‘globaliserende tendensen’. In zijn karakterisering van de supermoderne condities (excessen tijd, ruimte en individualiteit) vinden we minstens twee in het oog springende elementen die op globalisering kunnen wijzen en die directe invloed hebben op het stedelijk leven: het overbruggen of ineenkrimpen van afstand door toenemende mobiliteit, informatisering en nieuwe technologieën, en de toenemende individualisering. Het eerste betekent dat toename aan mobiliteit (ruimtelijk of virtueel) de ruimte steeds meer reduceert tot ‘tussenruimte’ of ‘tussenmoment’. Eigen aan dergelijke ‘transitruimte’ is dat ze aanvaard wordt als onvermijdelijk zonder verdere betekenis, zonder er bij voorbeeld een esthetisch oordeel over te vormen of zonder dat iemand er een relatie mee opbouwt. Het laatste gaat gepaard met een paradoxaal samengaan van homogenisering en differentiëring: enerzijds zijn we allen (nog steeds vooral het noordelijk halfrond) deelnemers van een wereldwijde consumentenmarkt, anderzijds zien we het ontstaan van een verscheidenheid in levensstijlen; enerzijds leven we vrij gemakkelijk met een *idee* van de overkoepelende wereld, anderzijds is er een tendens zich nationalistisch, religieus, ... te identificeren en profileren. De opbouw van ‘identiteit’ is ten dele wereldwijd (waarbij de invloed van marketing niet ontkend kan worden), en dit op een manier waar Augé naar heeft verwezen met ‘individualisering van de betekenisgeving’.

Deze zienswijze suggereert een toename - wereldwijd maar dan voornamelijk in gebieden met welvaart - van niet-plaatsen en van de ervaring van niet-plaatsen.

Hoewel Augé het woord niet gebruikt, kunnen deze niet-plaatsen worden gezien als karakteristieke uitingen van een globalisering.

Tot slot nog even heel kort samengevat: de behoefte aan betekenisgeving in en van de tijd als gevolg van grote en snelle veranderingen, die zich voor Sontag uit in een zich identificeren met het heden waarin men leeft (‘onze eeuw’, ‘de jaren ‘60’, ‘de jaren ‘70’, en ‘nu de jaren ‘80’’) en het verzamelen van ‘tijdseenheden’ (dus ook het verleden), wordt door Augé in rechtstreeks verband gebracht met de (verandering in) betekenis van plaats. Hierdoor krijgen we een ruimere benadering voor het thema van de stad en stedenbouwkunde en het beeld dat wij ervan vormen. De behoefte aan betekenisgeving, die volgens Augé een dagelijkse, pregnante behoefte is geworden, betekent immers dat men de behoefte heeft om zin te geven aan de wereld, en niet aan een bepaalde levensplek en haar mogelijkheid tot sociale relaties. Dit kan men suggererend vertalen in een ‘supermoderne’ tijd-ruimtelijke heroriëntatie – met supermodern zou ik verwijzen naar de *wisselwerking* tussen of het *samengaan* van plaatsen en niet-plaatsen - die niet alleen een complex en beweeglijk besef van tijd genereert, maar tevens een meer gelaagd ruimtelijk inzicht. Als dat inderdaad een nieuwe realiteit is, een nieuw bewustzijn waar Augé over schrijft, is het een realiteit waarmee in stadstheorie en stedenbouw rekening kan worden gehouden.

Deze positieve wending in de analyse van wat als moderne realiteiten (waartoe dus ook de zgn. 'supermoderne' realiteiten behoren) wordt gezien, opent de blik op bij voorbeeld de betekenissen van traditie of geschiedenis voor het leven van nu; iets dat we weerspiegeld zien in de rol van en visies over monumentaliteit.

2.5 Moderniteit, postmoderniteit en supermoderniteit in de architectuur

In wat volgt geef ik een kort overzicht van enkele van de theorieën en praktijken in de architectuur sinds de moderniteit. Aan de hand van dat overzicht licht ik een aantal facetten uit die de hedendaagse bepaling van de stad kunnen verhelderen. Hiervoor baseer ik me hoofdzakelijk op *Dat is Architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw* (2001) onder redactie van Hilde Heynen, André Loeckx, Lieven De Cauter en Karina Van Herck, en op *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering* (1998) van Hans Ibelings.

Vanaf het ontstaan van de moderne architectuur, die o.m. door de ingrijpende sociale, wetenschappelijke en technische ontwikkelingen vanaf de Verlichting is bepaald maar hoofdzakelijk in de 20^{ste} eeuw haar ingang vond, staat zij onder voortdurende kritiek, wat in de jaren '70 tot de zogenaamde postmoderne en in de jaren '90 tot de zogenaamde supermoderne architectuur heeft geleid. Bij elk van deze kritieken gaat in minder of meerdere mate de vraag gepaard welke rol de architectuur - als vorm- en/of betekenisgever van de ruimtelijke, gebouwde omgeving - speelt in de bestaande (historische) werkelijkheid, en omgekeerd.

2.5.1 Moderniteit in de architectuur

2.5.1.1 International Style: eenvoud en neutraliteit

In de moderne architectuur liggen de opvattingen over de internationale toepasbaarheid van een architectonische stijl en benadering volgens Ibelings ten grondslag aan de International Style, een stroming die haar ingang vond in de jaren na de tweede wereldoorlog en die de volgende drie principes hanteerde. Ten eerste wordt het gebouw behandeld als een volume en niet als massa, met als gevolg dat de gevel wordt vormgegeven als een strakgespannen omhulsel. Ten tweede wordt de axiale symmetrie opgegeven ten gunste van niet-symmetrische patronen van regelmaat, zoals bijvoorbeeld bij het prachtige Indische huis dat Le Corbusier in 1956 in Ahmedbad, India bouwde. Hier is niet echt sprake van symmetrie, maar wel van een soort ritme dat tot stand komt door de verhoudingen tussen de horizontale en de verticale lijnen en de open ruimtes daartussen. Ten derde wordt er geen gebruik gemaakt van ornamenten of decoraties. De vier architecten die in de International Style als voorbeeld dienen, zijn: Le Corbusier, J. J.P. Oud, Walter Gropius en Mies van der Rohe.

Nochtans is in de jaren twintig het functionalisme al omschreven als een internationale architectuur. In de moderne beweging is er altijd een sterke verbinding geweest tussen eigentijds zijn en internationaal zijn. Volgens Ibelings heeft de internationale toepasbaarheid van een architectonische stijl een nieuwe betekenis gekregen sinds de globalisering van de jaren '80. Doordat sinds de jaren '80 moderne architecten in toenemende mate buiten hun landsgrenzen gingen bouwen, is de indruk van een coherente wereldarchitectuur versterkt.

Een standaarduitvoering van moderne hotels en kantoorgebouwen werden in bepaalde mate 'wereldwijd' toegepast. Door de ontwikkeling van nieuwe materialen (beton, glas) en diensengevolge de mogelijkheid van nieuwe constructies, zijn deze uniformiteit en standaardisering ook te vinden in congresgebouwen, theaters, kerken of stadions (Zie Figuur 2.8 - 2.9). Dat internationaal karakter suggereert volgens Ibelings dat de tempoverschillen in de ontwikkeling van landen in de Eerste, Tweede en Derde Wereld kleiner worden en de welvaart voor iedereen om de hoek lag, maar ook dat gebeurtenissen zich wereldwijd min of meer gelijktijdig afspeelden. Meer dan ooit tevoren leeft in de jaren vijftig en zestig de overtuiging dat iedereen op aarde deel uitmaakt van een en dezelfde wereldgemeenschap.⁵⁶ De toenemende mate waarin 'wereldmaatschappij' gedacht en ervaren wordt, dat waar Augé naar verwijst aan de hand van de hedendaagse supermoderniteit, heeft weliswaar een nieuwe gedaante aangenomen; ze is niet meer gebaseerd op het ideaal van de wereldvrede (na WO II), maar op een wereldwijd communicatienetwerk, dat eveneens een idealistisch component bevat. Er tekenen zich volgens Ibelings de laatste jaren de contouren af van een intrigerende nieuwe architectuur waarin oppervlakkigheid en neutraliteit terug opgenomen worden en een speciale betekenis hebben gekregen.⁵⁷

Ik kom hierop terug i.v.m. globalisering in de architectuur (Zie Infra 5.3). Ibelings verwijst naar de International Style om de moderne architectuur de schetsen, doch reeds in 1898 pleit Adolf Loos voor een ornamentloosheid, functionaliteit en anonimiteit. Zijn strijd tegen het ornament ligt aan de basis van de soberheid die de moderne beweging later zou nastreven. De kaalheid van het Steiner huis dat hij in 1911 in Wenen bouwde, kan dan ook als voorbeeld dienen van de weg die moderne architectuur insloeg. (Zie Figuur 2.10)

2.5.1.2 Rationaliteit en standaardisering

Rationaliteit is een sleutelbegrip van de twintigste eeuwse architectuurtheorie.⁵⁸ Rationalisering in de moderniteit wordt meestal gekoppeld aan het sociaal-economisch proces van industrialisering, verstedelijking, individualisering. Volgens de socioloog Max Weber is het een kenmerk van de kapitalistische samenleving: de modernisering bewerkstelligt in toenemende mate een 'onttovering' van de maatschappij, waarbij allerlei religieuze en symbolische mechanismen aan belang inboeten ten

⁵⁶ Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering* (Rotterdam: VAI Uitgevers, 1998), p. 39.

⁵⁷ Ibelings, o.c., p. 33.

⁵⁸ hoewel de traditie van het rationalisme reeds start bij de Grieken.

voordele van een meer rationele organisatie van arbeids- en distributieprocessen. Deze maatschappelijke tendens weerspiegelt zich in de architectuur van het begin van de twintigste eeuw. Deze tendens wordt beantwoordt met een oproep tot vernieuwing en verzakelijking in de architectuur. Ook in de architectuur wordt deze moderne ontwikkeling geassocieerd met een ‘weigering zich te onderwerpen aan de historische overgeleverde canon.’ Deze weigering ten opzichte van het historische en aandacht voor het nieuwe en eigentijdse vinden we terug bij de architect Ludwig Mies van der Rohe (1910): ‘Bouwkunst is altijd ruimtelijke verwerkelijking van de tijdswil, niets anders. Zolang deze eenvoudige waarheid niet volmondig wordt erkend, kan de strijd met de uitgangspunten van een nieuwe bouwkunst niet doeltreffend en krachtadig worden gevoerd; tot zolang moet hij een chaos van door elkaar heenwerkende krachten blijven. Daarom is de vraag naar het wezen van de bouwkunst van doorslaggevende betekenis. Men zal moeten begrijpen dat elke bouwkunst aan haar tijd gebonden is en zich alleen kan manifesteren in actuele opgaven en met de middelen van haar tijd. Dat is nooit anders geweest. Daarom is elke poging om inhoud en vormen van vroegere bouwperiodes in onze tijd toe te passen tot mislukken gedoemd.’⁵⁹

Tegenover de decoratieve en gratuite vormgeving die werd gehanteerd in het negentiende eeuwse eclecticisme, wordt een nieuwe architectuur gesteld die in haar soberheid en nuchterheid nauwer aansluit bij de noden van de tijd. H.P. Berlage (1911) meende dat het eigen karakter van de moderne architectuur in een streven naar zakelijkheid en rationele ordening lag. Deze tendens zou overeenkomen met het geestelijke streven van de tijd, te weten het verlangen naar organisatie, ordening en vereenvoudiging.⁶⁰ Het is ook een ascetisch en aesthetisch ideaal; het wonen teruggebracht tot zijn pure essentie; minimaal, rationeel, zuiver, authentiek en daardoor mooi. Deze ‘economische’ visie vindt men ook terug bij Bruno Taut (1924), die meende dat het ontwerp van nieuwe woningen gebaseerd moest zijn op een analyse van handelingen in de woning; koken, afwassen, naar bed gaan, bad- en toiletgebruik, ... (Zie Figuur 2.11) Hygiëne en zuiverheid werden door hem verheven tot symbolen van de moderniteit. Daardoor zouden deze woningen beter kunnen worden afgestemd op het dagelijkse gebruik en kleiner worden.⁶¹ Het rationalisme concentreert zich op een absolute architectonische logica, benadrukt de menselijke wil die het tegenover het organische in de natuur zet en bepleit op die manier objectiviteit, zakelijkheid en zuivere geometrie. Bij de rationalistische architectuur gaat het om helderheid en ordening.

Le Corbusier, wel eens *le monstre sacré* van de moderne architectuur genoemd, is een van de moderne architecten die deze rationaliteit verbindt met aesthetiek en geschiedenis, iets dat echter door velen over het hoofd wordt gezien. De geschiedenis werd door hem wél opgenomen, omdat ze volgens hem

⁵⁹ Ludwig Mies van der Rohe, ‘Baukunst und Zeitwille’, *Der Querschnitt*, 4 (1924), vermeld in Hilde Heynen, e.a., ed., *Dat is Architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw* (Rotterdam: Uitgeverij OIO, 2001), p. 146.

⁶⁰ Hendrik Petrus Berlage, ‘Over moderne architectuur’, Lezing gehouden in Cambridge Mass, 1911, vermeld in Heynen, o.c., p. 771.

⁶¹ Bruno Taut, ‘De nieuwe woning. De vrouw als scheppende kracht’, 1924, vermeld in Heynen, o.c., p. 151.

een element is van de huidige tijd. Het antieke Griekenland, in het bijzonder het Parthenon, is hiervoor het referentiepunt.

Hij wilde het moderne (graansilo's, vliegtuigen, auto's) met het eeuwige en het tijdloze verbinden.



Fig. Parthenon, Athene



Fig. Le Corbusier, Villa Savoye

Hij ziet een nieuwe, heldere schoonheid die voor hem duidelijk appelleert aan de tijdloze schoonheid van de Oudheid. Architectuur is zoals bij de klassieken het spel met zuivere geometrische volumens. 'Architectuur heeft een andere missie en andere doelen dan constructies te benadrukken en aan behoeften te voldoen. Architectuur is de kunstvorm bij uitstek die een toestand van platonische grootsheid bereikt, van mathematische orde, van speculatie, van harmonie, tot stand gebracht door ontroerende verhoudingen. Dat is het *doel* van de architectuur', aldus Le Corbusier (1923).⁶² Ook Mies van der Rohe geeft blijk van sympathie voor het klassieke. Hem spreekt de anonimiteit en de onpersoonlijkheid van de klassieke gebouwen aan. Deze anonimiteit staat volgens Mies in het heden centraal.

Tegelijk is Le Corbusier gebeten door een rationeel vooruitgangdenken. 'Het Parthenon is een product van selectie, toegepast op een vastgestelde standart. (...) Als een standart is vastgesteld, begint het spel van de directe, heftige concurrentie. Het is een wedstrijd: om te winnen moet men beter zijn dan de tegenstander, in alle onderdelen, zowel in de grote lijnen als in de details. Dat leidt tot de nauwkeurige bestudering van de onderdelen. Vooruitgang. (...) Een standart vaststellen, dat is alle praktische en rationele mogelijkheden uitputten, komen tot een erkend type dat beantwoordt aan de functies, met een maximum aan rendement en een minimaal gebruik van middelen, arbeidskrachten, materialen, woorden, vormen, kleuren en geluiden. (...) Selectie wil zeggen: afwijzen, wegsnoeien,

⁶² Le Corbusier, 'Vers une architecture', 1923, vermeld in Heynen, o.c., p. 128.

aanzuiveren, het Essentiële naakt en duidelijk naar voor brengen.⁶³ Niettegenstaande de darwinistische terminologie gaat het hem dus niet om een of ander ‘natuurlijk’ of ‘organisch’ proces, maar om rationale keuzes, en misschien ook meer om efficiëntie dan om functionaliteit. Le Corbusier gebruikt het beeld van de machine, die normering en standaardisering vertegenwoordigt. Hij prijst de machine vanwege de strengheid en de harmonie die erin tot uiting komen. Vertrekkend vanuit een mathematisch schoonheidsideaal noemt hij het getal de basis van elke schoonheid. ‘Juist omdat ze door het getal geconditioneerd worden, hebben de machines reeds een snellere evolutie doorgemaakt en vandaag een opzienbarende zuiverheid bereikt. Die zuiverheid maakt in ons een nieuwe sensatie los, een nieuw genot dat zo sterk is dat het tot nadenken stemt.’⁶⁴

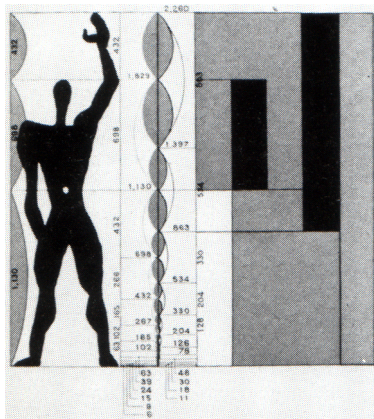


Fig. Le Corbusier: Modulor, proportieeler op basis van de menselijke gestalte.

De machine is het middel om de kunst van het gevoel te ontdoen; om haar een universele en objectieve in plaats van een particuliere en subjectieve taal te geven. De machine drukt de mechaniek in de natuur uit, toont de mathematische orde die eraan ten grondslag ligt, en dat maakt haar in zeker zin superieur aan de grilligheid van de natuur. Met de machine wordt getracht de dualiteit tussen natuur en techniek te overwinnen ten voordele van de techniek. In de natuur is mechaniek al ingeschreven, de mathematica is de ware orde (de onzichtbare natuur) achter de grillige veelvormigheid, het gekrioel van de zichtbare natuur. De natuur is minder dan de hogere rationaliteit van de techniek: de machine is bewuste, inzichtelijke natuur. Paradoxaal uitgedrukt kan men zeggen: de machine vertegenwoordigt het natuurlijke. Dat is een van de axioma's van Le Corbusier. Tegenover de irrationaliteit, de willekeur en leugenachtigheid van de overdadige cultuur is de machine logisch: ze berust op noodzaak, op fysische en mechanische wetten en is ‘natuurlijk’ omdat deze (natuurkundige) wetten het wezen van de natuur zijn.⁶⁵ Le Corbusier vergelijkt het Parthenon als ontroeringsmachine (*machine à émouvoir*) met de automodellen die gebaseerd zijn op natuurlijke selectie en dus de mathematische rationaliteit van de kosmos belichamen. Dit leidt tot de conclusie dat huizen moeten worden zoals auto's: op basis

⁶³ Le Corbusier, ‘Vers une architecture’, 1923, vermeld in Heynen, o.c., p. 129.

⁶⁴ Jeanneret en Ozenfant, ‘Après le Cubisme’, 1918, vermeld in Heynen, o.c., p. 89. (In 1917 veranderde Jeanneret zijn naam in Le Corbusier)

⁶⁵ Jeanneret en Ozenfant, ‘Après le Cubisme’, 1918, vermeld in Heynen, o.c., pp. 749 - 751.

van selectie en concurrentie geperfectioneerde standaardmodellen, en werktuigen die niet zijn gebonden aan een vaste plek. Ook het huis is een machine. ‘Het huis is een woonmachine. Baden, zon, warm en koud water, gewenste temperatuur, het bewaren van voedsel, hygiëne, door de proporties verkregen schoonheid. Een fauteuil is een zitmachine.’⁶⁶ Zo is de architectuur in Le Corbusier’s woorden ‘een schepper van organismen, die tegenover het luie respect voor de traditie, eerder achting voor de natuurlijke krachten zal hebben. (...) Als de huizen net als chassis op industriële schaal in serie werden vervaardigd, zou men snel verrassende, maar gezonde en te rechtvaardigen vormen zien ontstaan, waarvan de esthetiek met een verbazingwekkende precisie tot uiting zou komen.’⁶⁷

Muthesius (1914) formuleert dit zuiverend, tijdloos karakter als volgt: ‘De architectuur streeft naar standaardisering en kan alleen daardoor de universele betekenis herwinnen die zij bezat toen er nog sprake was van een harmonische cultuur. Alleen door standaardisering, die te beschouwen is als het resultaat van een heilzame concentratie, kan een algemeen geldige, betrouwbare smaak weer ingang vinden.’⁶⁸

Opmerkenswaardig is dat de rationalisering en standaardisering gezien worden als een compensatie voor de onherroepelijk afgesneden ‘harmonische cultuur’. In het teruggrijpen naar ‘harmonische cultuur’ lezen we de weemoed van Musset: ‘we hebben iets uit alle eeuwen, behalve de onze.’ Het abstracte karakter van het streven naar, het tot doel op zich stellen (en dus niet louter als middel beschouwen) van de standaardisering, maakt dat modernistische architectuur en design lijken voorbestemd om te worden opgenomen in de kapitalistische bouwpraktijk.⁶⁹ In die zin was de eis tot rationalisering en standaardisering een van de factoren die er voor gezorgd heeft dat de modernistische architectuur zo goed kon gedijen in het kapitalistische Amerika, en later in Europa. Modernisme werd de ‘internationale stijl’ en dat werd uiteindelijk de stijl van de succesvolle zakenlui en vooral van grote bedrijven.

Voorts kunnen we nog opmerken dat de klassieke voorbeelden, zowel bij Le Corbusier als bij Mies van der Rohe, geen formeel maar een theoretisch standpunt zijn; ze zijn het onderwerp van theoretische beschouwingen maar ze worden niet steeds in de vormen van hun gebouwen weerspiegeld. Ze zijn een ideaal: universaliteit, anonimiteit, geometrie, abstractie, mathematica, harmonie, waarheid, kalmte, grootsheid, schoonheid - maar geen vormentaal die moet worden overgenomen, geciteerd of voortgezet. Zij schrijven vormelijk niets voor, slechts een geest of waarde wordt voorgesteld.

2.5.1.3 Adolf Loos: de gebroken voortzetting van de traditie

⁶⁶ Le Corbusier, ‘Vers une architecture’, 1923, vermeld in Heynen, o.c., p. 126.

⁶⁷ Le Corbusier, ‘Vers une architecture’, 1923, vermeld in Heynen, o.c., p. 126 – 127.

⁶⁸ Hermann Muthesius en Henry van de Velde, ‘Werkbund-Diskussion’, 1914, vermeld in Heynen, pp. 72 – 73.

⁶⁹ Zonder een noodzakelijk verband te willen suggereren, want dergelijke bouwstijl kon tevens goed gedijen in communistische regimes.

Loos reageerde tegen de architectuur van zijn tijdgenoten die volgens hem geen respect opbrachten voor de fundamentele karakteristieken van de moderne cultuur. Een concrete architectuur zou zijn gebaseerd op een juist begrip van de cultuur. De economische ontwikkeling en de vooruitgang hebben er immers voor gezorgd dat de organische band tussen het individu en zijn cultuur verbroken is, aldus Loos. Deze ontwikkeling leidt er volgens hem toe dat de architectuur zich moet uiten in een veelheid aan talen die corresponderen met een veelheid aan ervaringen – privé en publiek, binnen en buiten, intiem en representatief. In de tekst *Architektur* (1910) zet hij uiteen hoe de moderniteit naar de actualiteit van de traditie verwijst, een traditie die echter niet ongebroken kan worden voortgezet. Het respect voor de traditie vereist dat men zich realiseert dat een harmonische voorzetting daarvan onmogelijk is. De erfenis van het verleden moet worden gerespecteerd, maar de waarheid eist dat men afscheid neemt van leugenachtige maskerades en ook in de architectuur veelheid en verschil laat spelen. Het werk van Adolf Loos kan niet worden begrepen zonder het in de context van de Weense cultuur rond 1900 te plaatsen. Loos reageert heftig op de hypocrisie van die Weense cultuur, op de Weense burgerij en de nouveau riche die zich omringde met *objets d'arts* in stijlen uit vroegere eeuwen. In feite was heel deze cultuur van de 'Gründers' gebouwd op tegenstrijdige uitgangspunten: de principes van rationeel denken en vooruitgangsstreven die aan de basis liggen van de economische bloei werden op geen enkele wijze tot uitdrukking gebracht in het sociale en culturele leven, waar conventie en schijn de toon zetten.⁷⁰

Een afspiegeling bij uitstek van deze cultuur van de *Gründerzeit* vormt De Ringstrasse, gebouwd tussen 1860 en 1885. Zij bestaat uit een uitgebreid geheel van monumentale openbare gebouwen en wooncomplexen die op paleizen lijken. De architectuur van de Ringstrasse wordt gekenmerkt door het gebruik van historiserende stijlen: het parlement in neo-classicistisch, het stadhuis neo-gotisch, het universiteitsgebouw in renaissance-stijl en het Hofburgtheater grijpt terug naar de vroege barok. (Zie Figuur 2.12) In deze constellatie vormt de discrepantie tussen schijn en werkelijkheid een constitutief element van de maatschappelijke en culturele ervaring. Er komt in het Wenen van 1900 dan ook sterke kritiek op het estheticisme, ook onder architecten.⁷¹

Adolf Loos pleit voor een strikte scheiding tussen architectuur en wonen. Wonen heeft immers te maken met een persoonlijke geschiedenis, met herinneringen, met het samenzijn met dierbaren. Het huis moet de bewoners dan ook de gelegenheid bieden er een persoonlijke en steeds wisselende invulling aan te geven. Wonen heeft te maken met de ontplooiing van het individu en kan niet door stijl worden opgelegd. Het verschil tussen privé en publiek moet dus volgens Loos duidelijk vorm krijgen, en de taak van architectuur ligt net hierin. De architectuur moet de authenticiteit van de bouwconstructie duidelijk voorstellen. Dat betekent niet dat ze noodzakelijk zichtbaar is, maar dat de bekleding ervan als bekleding herkenbaar is. 'De moderne intelligente mens moet voor de mensen een masker hebben'⁷² – waarmee Loos niet pleit voor een strikte correspondentie tussen innerlijk en

⁷⁰ Heynen, *Architectuur en kritiek op de moderniteit*, p. 105 – 107.

⁷¹ Heynen, *Architectuur en kritiek op de moderniteit*, p. 110.

⁷² Adolf Loos, 'Architektur', *Der Sturm*, (15 december 1910), vermeld in Heynen, o. c., p. 63.

uiterlijk, maar daarentegen voor een bewuste constructie van een masker, dat als masker herkenbaar is. Deze stelling vormt een essentieel onderdeel van zijn beoordeling van de moderniteit, die voor hem verwijst naar de actualiteit van de traditie. Deze actualiteit is een gebroken voortzetting van de traditie, immers, de moderne ontwikkelingen hebben de organische band tussen het individu en zijn cultuur verbroken. In de moderne cultuur heeft de traditie haar vanzelfsprekendheid verloren. Het evenwicht tussen innerlijke beleving en uiterlijke vormen is verloren gegaan. Daarom is het zinloos om te proberen een eigentijdse ‘stijl’ te creëren, aldus Loos. Een dergelijke bewuste creatie vloeit niet organisch voort uit de bestaande cultuur en is daarom gedoemd tot kunstmatigheid en oppervlakkigheid. ‘De stijl hebben we al. We hebben hem overal daar waar de kunstenaar, dus het lid van die bond tot nu toe zijn neus nog niet ingestoken heeft’, klinkt het met de scherpe woorden van Loos.⁷³ In de stijl die werkelijk de eigentijdse cultuur heeft geïncorporeerd, is geen enkel ornament aanwezig. De hoogste graad van cultuur, zegt Loos, is de gebroken eenheid die vroegere culturen kenmerkt, de verbroken verbondenheid tussen innerlijke beleving en uiterlijke vormen, te erkennen en te accepteren. Voor Loos is in de architectuur het tonen van fatsoen van belang (een fatsoenlijk, dit is conventioneel masker); een huis toont fatsoen als het er onopvallend uitziet, zich voegt naar zijn omgeving en deel uitmaakt van een traditie, terwijl het tegelijkertijd rekening houdt met de vereisten van de eigen tijd.⁷⁴ In het Huis Moller (Zie Figuur 2.13 - 2.17) valt duidelijk de ambigue combinatie op van de ervaring van huiselijkheid en burgerlijke gezelligheid met ontwrichtende elementen.

2.5.1.4 Tijd-ruimte-conceptie

Parallel met de ontwikkeling van het kubisme en futurisme in de schilderkunst vinden we in de architectuur een zoektocht naar middelen voor het uitdrukken van de eigen tijd en van de nieuwe sensaties van die tijd. Beide, schilderkunst en architectuur vertonen volgens Heynen dan ook gelijkaardige aspecten. Zo wordt Walter Gropius’ Bauhaus afgebeeld naast *l’Arlésienne* van Picasso (Zie Supra 2.2), waarbij gewezen wordt op de aspecten van transparantie en simultaneïteit: het Bauhaus vertoont simultaneïteit van binnen- en buitenruimte en transparantie van de wand, bij *l’Arlésienne* gaat het om transparantie van elkaar overlappende vlakken en om het simultaan afbeelden van verschillende zijden van eenzelfde object.⁷⁵

⁷³ Loos, o.c., p. 68.

⁷⁴ Loos, o.c., p. 58. De architectuur van Loos onderscheidt zich dan weer op andere vlakken van de modernisten. Zo houden zijn gebouwen zich niet aan de stelregels dat er continuïteit moet zijn tussen interieur en exterieur en streefde hij evenmin een eerlijke uitdrukking van de constructie na. Heynen, o.c., p. 26.

⁷⁵ Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit*, p. 54.

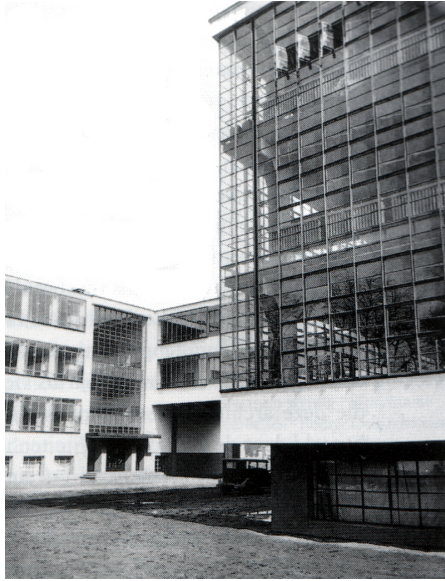


Fig. Walter Gropius, Bauhaus Dessau, 1926

In de moderne architectuur ontwikkelt zich volgens Heynen een nieuwe opvatting van de ruimte, die zou zijn ontstaan uit het samenvloeien van de ontwikkelingen in materiaalgebruik en constructietechnieken enerzijds en de invloed van de artistieke ontdekkingen van het kubisme en futurisme anderzijds. Deze stromingen huldigen een nieuwe, niet-perspectivische visie op de ruimte, die de nadruk legt op simultaneïteit (de gelijktijdige afbeelding van een voorwerp vanuit verschillende gezichtspunten) en dynamiek (de poging om ruimtelijke beweging vast te leggen in een schilderij). Door het samenspel van deze twee factoren – de constructieve en kunstzinnige – kan de moderne architectuur vorm geven aan een nieuwe ervaring van de ruimte. Dergelijke nieuwe vormgevingen zijn o.m.: gebouwen die niet meer zichtbaar in de grond verankerd zijn (maar steunen op pilaren bijvoorbeeld), verschillende volumes die niet meer eenvoudig opgebouwd zijn naast elkaar maar elkaar doordringen,... Het gebruik van glas maakt de suggestie mogelijk van beweging in de ruimte, alsook van het in elkaar doordringen van binnen- en buitenruimte. Volgens Heynen brengt deze nieuwe ruimteopvatting van de moderne architectuur op een nog ongeziene wijze de tijd als vierde dimensie tot uiting. De ervaring die deze architectuur oproept is tijdruimtelijk van aard, wat zich uit in de volgende kenmerken: simultaneïteit, dynamiek, transparantie, gewichtloosheid, veelzijdigheid, een spel van vervloeiingen en suggestieve beweeglijkheid. Dit zou de kloof tussen denken en voelen kunnen dichten, ‘menselijker maken – dus emotioneel reabsorberen – wat de geest geschapen heeft.’⁷⁶ Latere architecturale ontwerpen gebruikten deze technologische ontwikkelingen, niet zozeer door de nadruk te leggen op de innovatieve techniek, maar eerder op de symbolische dimensie, als referentie aan auto’s, vlieg- en ruimtetuigen. Eigen aan elk van deze moderne architectuur is dat ze eerder een overeenstemming zoekt met de tijd dan een harmonie met de omgeving.

2.5.1.5 Reacties tegen rationaliteit en neutraliteit in de moderne architectuur

⁷⁶ Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit*, p. 56.

Op deze moderne ontwikkelingen in de architectuur zijn kritieken geformuleerd, die zich laten verzamelen onder het begrip 'postmoderniteit in de architectuur'. Maar voor deze kritiek moeten we niet, zoals Ibelings suggereert, wachten op de postmoderniteit. Reeds in 1932 lezen we bij Michel Rouw-Spitz kritiek: 'Sinds enige jaren zijn wij getuige van een schitterende opbloei van een nieuwe architectuur, maar onze avant-garde lijkt nu halt te houden bij een gevaarlijk formalisme. Wij zijn terechtgekomen in een manie van plastische vormgeving die op simplistische, sterviele formules is gebaseerd. Rond 1900 kopieerde men de natuur, nu kopiëren we de machines zonder terug te gaan tot de principes die ze hebben doen ontstaan.'⁷⁷ In 1931 waarschuwt Hans Poelzig voor een te groot vertrouwen in de kracht van de rationaliteit. Hij wijst er op dat het wiskundige en technische denken onmachtig is om tot echte architectuur te komen. Deze laatste heeft immers behoefte aan de symboliek van de vorm en aan de ongedwongenheid van het spel, aspecten die niet louter onder de noemer van rationaliteit te vangen zijn.⁷⁸

Vijftien jaar later noemt Asger Jorn Le Corbusiers rationalisme 'levensbedreigend', omdat deze alles verwerpt wat niet logisch en redelijk is, geen rekening houdt met beweging en verandering en daarmee het leven zelf ontkent.⁷⁹ Aldo Van Eyck (1947) daagt de modernen uit om niet enkel met het nuchtere verstand te denken, maar ook de verbeeldingskracht aan het werk te zetten. Creativiteit valt volgens hem niet te reduceren tot een rationeel en mechanistisch concept, maar vraagt een voortdurende alertheid, sensitiviteit en bereidheid tot verandering.⁸⁰

Ook Hundertwasser sprak met luide stem tegen functionalisme en rationalisme in de architectuur. Dit resulteerde - zoals in de woningen Löwengasse en Kegelgasse te zien is - in een architectuur die zich overleverde aan subjectieve (individuele) creatie (Zie Figuur 2.18). In het *Mould Manifesto against Rationalism in Architecture* (1958) trekt hij van leer tegen de rechte lijn: 'Any modern architecture in which the straight line or the geometric circle have been employed for only a second - and were it only in spirit - must be rejected. Not to mention the design, drawing-board and model-building work which has become not only pathologically sterile, but absurd. The straight line is godless and immoral. The straight line is not a creative line, it is a duplicating line, an imitating line. In it, God and the human spirit are less at home than the comfort-craving, brainless intoxicated and unformed masses.'⁸¹

Het geloof in de mogelijkheden van een rationeel en wetenschappelijk denken blijft voor de moderne architecten echter nog lang buiten kijf staan. Nigel Cross geeft evenwel aan dat er een fundamenteel verschil is tussen wetenschappers en ontwerpers: wetenschappers gaan analytisch te werk, ontwerpers synthetisch. Wetenschappers zoeken een 'juiste' oplossing, ontwerpers zoeken een 'bevredigende' oplossing. Ontwerproblemen zijn volgens hem slecht gedefinieerd en slecht gestructureerd. Alleen

⁷⁷ Henry van de Velde, 'Werkbund-Diskussion', 1914, vermeld in Heynen, o.c., pp. 72 - 75.

⁷⁸ Hans Poelzig, 'Der Architekt', *Bauwelt*, nr. 24 (1931), vermeld in Heynen, o.c., pp. 199 - 203.

⁷⁹ Asger Jorn, 'Menneskeboliger eller Tankekonstruktioner I Jernbeton', *Architektur*, dl. 4 (1946), vermeld in Heynen, o.c., pp. 268 - 271.

⁸⁰ Aldo van Eyck, 'Statements against rationalism', 1947, vermeld in Heynen, o.c., pp. 275 - 276.

⁸¹ <http://www1.kunsthawien.com/english/gegen-arch.htm>

maar beroep doen op wetenschappelijke rationaliteit is daarom niet de juiste manier om ontwerproblemen aan te pakken.⁸²

Colin Rowe en Fred Koetter leveren scherpe commentaar op de mythe van de wetenschappelijkheid van moderne architectuur. In de inleiding op hun boek *Collage City* (1978) stellen ze dat het vertoog van de moderne architectuur bestaat uit een amalgaam van houdingen en emoties die bij nadere beschouwing tegenstrijdig, verward en onzuiver zijn. Ze menen twee clusters van richtinggevend ideeën te kunnen onderscheiden, die volgens hen in wezen onverenigbaar zijn. Er is enerzijds de interpretatie van moderne architectuur als een harde, nuchtere en zakelijke onderneming die in de eerste plaats stoelt op een wetenschappelijke aanpak van problemen. Anderzijds bestaat er de even respectabele interpretatie dat moderne architectuur het instrument is van filantropie, van het streven naar een betere wereld, van het dienen van het ‘algemeen nut’. De moderne architectuur dankt haar bloeitijd aan het feit dat ze deze twee mythen succesvol met elkaar wist te verenigen. Volgens Rowe en Koetter steunde deze operatie echter op een concentratie van illusies, die in de loop der tijd alleen maar groter zijn geworden. Het gevolg is dat het bereikte evenwicht steeds wankel en uiteindelijk onhoudbaar is geworden.⁸³

2.5.1.6 Vervreemding

Het zou te weinig genuanceerd zijn om te denken dat alle architecten die tot de grote modernen gerekend worden zich volledig aan deze standaardisering overgeven. Terwijl het kapitalisme, waarbij standaardisering nagenoeg perfect aansluit, alle aandacht richt op de accumulatie van kapitaal, is ze onverschillig voor het eigentijdse en hedendaagse van haar vormen. Voor Mies van der Rohe is architectuur nu net het vormgeven van de eigen tijd. Deze wil om het eigentijdse vorm te geven is het fundamenteel verschil tussen iemand als Mies van der Rohe en de massale standaardisering van de economie. Volgens Mumford drukt de ascese van Mies van der Rohe echter de vervreemding uit. ‘Tegenover een eindeloze opeenvolging van oppervlakkige nieuwe vormen, oogverblindende cadeauverpakkingen die op geen enkele manier betrekking hebben op de inhoud, dreigt de technologische almacht nu een ander monstrum voort te brengen in de momenteel zeer populaire vorm van de geodetische koepel. (. . .) Zo’n omgeving zou moeten zorgen voor een uniforme temperatuur, uniforme verlichting en uiteindelijk - met behulp van medicijnen, chirurgie en genetische manipulatie - uniforme mensen.’⁸⁴

Bij Tafuri luidt het dat de ontwikkeling van het kapitalisme de architectuur haar ideologische taak heeft ontnomen en haar zo tot zuivere architectuur, tot vorm zonder inhoud en in het beste geval tot

⁸² Nigel Cross, ‘Designerly ways of knowing’, *Design Studies*, nr. 4 (1982), vermeld in Heynen, o.c., pp. 553 – 557.

⁸³ Colin Rowe en Fred Koetter, ‘*Collage City*’, 1978, vermeld in Heynen, o.c., pp. 520 - 526.

⁸⁴ Mumford, o.c., p. 354.

sublieme nutteloosheid gereduceerd heeft. Dit thema van de marginalisering van architect en urbanist in het kapitalistische bouwproces, dat door Tafuri op de agenda werd gezet, vindt men tot op heden nog terug in de geschriften van o.m. Rem Koolhaas. Koolhaas ziet in dat de bouwpromotor de hoofdrol heeft overgenomen en dat de architect alleen toekomst heeft als hij ook bouwpromotor wordt. In die zin legt Tafuri de vinger op de wonde: door te pleiten voor een omvorming van de architect tot technicus en organisator in dienst van het systeem, heeft de architectuur haar eigen discipline ondergraven.⁸⁵

2.5.2 Postmodernisme en deconstructivisme in de architectuur

Moderne architectuur wordt vanuit postmodern perspectief na 1945 afgewezen omdat ze is verworden tot anoniem product voor de grootste gemene deler: visueel armoedig, technocratisch, grootschalig en zonder rekening te houden met mens en omgeving. De alternatieven die sinds de jaren vijftig voor deze tekortkomingen zijn bedacht zijn zeer uiteenlopend en gaan van het humane structuralisme tot historisch eclecticisme. Daarmee is ook meteen gezegd dat de architectuur ‘na het modernisme’ niet eenvoudig onder een noemer te brengen is. Toch kan men volgens Ibelings spreken van een postmodernistische stijl: een veelal klassiek-geïnspireerde historiserende stijl, rijk voorzien van ornamenten die door hun figuratieve vormen een eenvoudig te begrijpen symbolische betekenis verbeelden.⁸⁶

De doorbraak van deze postmoderne stroming is te danken aan Charles Jencks' *The language of Post-Modern Architecture* (1977), dat twee essentiële verwijten bevat aan het adres van de modernen: *een tekort aan communicatieve vaardigheden en een gebrek aan geheugen*. De taalkritiek die in de postmoderne filosofie terug werd opgepikt, heeft zijn weerslag in hoe Jencks architectuur ziet als een talig systeem. De moderne architectuur heeft niet het vermogen om deze woordenloze taal te spreken en betekenissen over te dragen die iets te maken hebben met de bestemming van het betreffende gebouw. Dit onvermogen om symbolische boodschappen uit te dragen werd door Jencks toegeschreven aan de abstractie in de moderne architectuur. De moderne architectuur wordt door meerdere critici omschreven als uitdrukkingloos en saai, omdat het ontbreekt aan complexiteit en tegenstrijdigheid.⁸⁷ In de architectuurkritiek is voornamelijk het inzicht overeind gebleven dat ieder gebouw in semiotisch jargon een ‘betekenisdrager’ is.

2.5.2.1 Genius loci

De veronderstelling dat architectuur een communicatief systeem is, houdt in dat het contextgebonden referenties bevat, die onder meer de functies van het desbetreffende gebouw vertalen. Het gebouw

⁸⁵ Heynen, *Dat is architectuur*, p. 733.

⁸⁶ Ibelings, o.c., p. 14.

⁸⁷ Ibelings, o.c., p. 14.

moet in zijn omgeving passen en er een dialoog mee aangaan. De aansluiting bij de context en overname van elementen uit de omgeving geven een bouwwerk bestaansrecht. Dit is een van de oorspronkelijke eigenschappen van het postmodernisme: de gevoeligheid voor de plaats, de context en de regionale eigenaardigheden. Dit contextualisme is in sterke mate gevormd door het concept van de *Genius loci*, onderwerp van een invloedrijk boek met die titel (1979) van Christian Norber-Schulz, dat is gebaseerd op de idee dat elke plek een eigen, specifiek karakter heeft, dat is bepaald door de situatie, de geografie en de geschiedenis.⁸⁸ Norber-Schulz: ‘De tastbare dingen die onze bestaande wereld vormen, staan op een complexe en misschien zelfs tegenstrijdige manier met elkaar in verband. Sommige verschijnselen kunnen bijvoorbeeld andere verschijnselen omvatten. Een bos bestaat uit bomen, een stad uit huizen. (. . .) In het algemeen kunnen we stellen, dat een aantal verschijnselen een ‘omgeving’ vormt voor andere. Een concrete term voor omgeving is plaats. Het is gebruikelijk om te zeggen dat handelingen en gebeurtenissen plaatsvinden. (. . .) Plaats maakt klaarblijkelijk een wezenlijk deel uit van ons bestaan. (. . .) Een plaats wordt bepaald door zo’n karakter of ‘sfeer’. Een plaats is dus een kwalitatief, ‘totaal’ fenomeen dat we niet tot een van zijn eigenschappen, zoals ruimtelijke verhoudingen, kunnen herleiden zonder dat we zijn concrete karakter uit het oog verliezen. (. . .) De mens in de oudheid erkende vooral dat het van levensbelang was om een pact te sluiten met de beschermgeest van de plaats waar zijn leven zich afspeelde. Vroeger hingen onze overlevingskansen af van een ‘goede’ relatie met de plaats, zowel op lichamelijk als op het geestelijke vlak. (. . .) In de loop van de geschiedenis is de genius loci als realiteit blijven bestaan, hoewel hij wellicht niet expliciet zo genoemd werd. (. . .) De architectuur is echter een moeilijke kunstvorm. Het volstaat niet om praktische steden en gebouwen te maken. Architectuur ontstaat wanneer een ‘totale omgeving zichtbaar wordt gemaakt’, om de definitie van Susanne Langer te citeren. Algemeen betekent dit het concretiseren van de genius loci. (. . .) Het basisbeginsel van de architectuur is dan ook de ‘bestemming’ van de plaats te begrijpen.⁸⁹

Op het zichtbaar maken van de geest van de plek door de aan het zicht onttrokken sporen van plaats en geschiedenis bloot te leggen, heeft Peter Eisenman zich toegelegd. Hier kom ik later op terug (Zie *Infra*, 5.2.3).



Fig. Peter Eisenman, Holocaust Memorial Blocks, Berlijn

⁸⁸ Ibelings, o.c., p. 18.

⁸⁹ Christian Norberg Schulz, ‘Genius Loci. Naar een fenomenologie van de architectuur’, 1979, vermeld in Heynen, o.c., pp. 530 - 533.

Hiermee werd onder meer gereageerd op het gemak waarmee tot ver in de jaren zeventig werd gesloopt, gesaneerd en verbouwd, de welbekende naoorlogse neiging om alles af te breken en met een schone lei te beginnen; alsof de lege gaten die de bombardementen tijdens de tweede wereldoorlog hadden gecreëerd een inspiratie vormden om met plat smijten verder te gaan. Ik vermoed dat in West-Europa na de ervaring van de oorlogsgruwelen een drang om achter te laten inderdaad een rol heeft gespeeld. Ook de noodzaak tot economische wederopbouw leidde tot expansieve groei in de bouwnijverheid.

2.5.2.2 Geheugen

Een van de argumenten voor de behoedzame omgang met de gebouwde omgeving is dat mensen gehecht zijn aan het bestaande en het vertrouwde, of zelfs dat het een essentieel houvast is voor het dagelijks leven. Aldo Rossi werkte die idee uit in *L'architettura della città* (1966), een boek dat in de jaren tachtig met terugwerkende kracht als een van de theoretische fundamenten van het postmodernisme werd beschouwd.⁹⁰ Gebouwen, ruimtes, wijken, steden, monumenten fungeren als geheugensteun, voor ieder individu, maar ook voor hele gemeenschappen, aldus Rossi. 'Onder architectuur beschouw ik niet alleen het zichtbare beeld van de stad en het geheel van haar architectuur, maar veeleer de architectuur als constructie. Ik bedoel de aanleg van de stad in de loop van de tijd. (. . .) In de loop van de tijd groeit de stad uit zichzelf; zij krijgt zelfbewustzijn en een geheugen.'⁹¹

Het geheugen vormt zo de rode draad van de gehele complexe structuur van de stad. Daarin ligt volgens Rossi ook het onderscheid tussen architectuur en kunst: kunst staat op zichzelf, terwijl architectuur nauw verbonden is met de stad en zo met de collectiviteit. Het Teatro del Mondo kan gezien worden als een æsthetische verwijzing naar het romantische Venetië. (Zie Figuur 2.19) De werking van de gebouwde omgeving als persoonlijke en collectieve geheugensteun heeft Rossi benoemd in zijn concept van *de analoge stad*, die ieder zich in gedachten heeft gevormd: een hoogstpersoonlijke versie van de stad, bestaande uit al die gebouwen, straten, pleinen en parken waaraan bijzondere herinneringen zijn verbonden.⁹²

In het postmodernisme wordt de geschiedenis terug opgenomen, als waarde vrije inspiratiebron en onuitputtelijke repertoire aan vormen, stijlen, typen. Het verleden is voor postmodernisten een

⁹⁰ Ibelings, o.c., p. 21.

in naoorlogse tijden om bovenvermelde redenen, en algemeen omwille van het modernistische vooruitgangsgeloof

⁹¹ Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (Cambridge: MIT Press, 1978), p. 15.

⁹² Dat Rossi zijn ideeën over het geheugen van de stad ontwikkelde met ambivalente gevoelens tegenover dat geheugen, illustreert dit citaat uit zijn autobiografie: 'Ik minachtte de herinneringen en tegelijkertijd maakte ik gebruik van stedelijke indrukken; ik zocht achter de gevoelens de onveranderlijke wetten van een tijdloze typologie.' (Aldo Rossi, *Wetenschappelijke autobiografie* (1990), p. 30 – 31) Hij had het gevoel dat de aanwezige geschiedenis hem weerhield de stad te leren kennen en zich op de *dingen* te richten, en ontdekte tegelijkertijd dat hij van de nadruk op de dingen moest terug keren naar de sporen van een (persoonlijke) geschiedenis. Dat is de basis voor de ontwikkeling van het concept van de *analoge stad*.

vanzelfsprekende basis om tot iets nieuws te komen, daar waar de modernisten het verleden eerder als ‘ballast’ beschouwden.⁹³

Ook wat het geheugen betreft kwam reeds vòòr de postmodernen kritiek op de manier waarop de moderne architectuur met het geheugen aan voorgaande architectonische stromingen omging. Laten we enkele voorstanders van een architectuur aan het woord waar wel degelijk rekening gehouden wordt met het verleden. Schmitthener was, samen met Paul Schultze-Naumberg een van de belangrijkste tegenstanders van het modernisme (jaren '20 van vorige eeuw). De verwijzing naar het verleden, zowel naar de traditie van het volk als naar de Oudheid, zijn een van de verschilpunten met zijn moderne collega's. ‘De geschiedenis van een volk verhaalt van zijn lotgevallen en vanuit deze geschiedenis groeit een verplichtende traditie. Wie handelt in strijd met de diepe betekenis van de traditie, zondigt tegen de geschiedenis en daarmee tegen de wortels van de volksaard. (...) Een geslacht dat geen respect heeft voor het werk van de voorafgaande generaties en dat zijn fundamenten niet verdedigt en versterkt, vernietigt het bouwwerk en zichzelf. Zo beschouwd is de traditie het eeuwig vernieuwende, het groeiende leven, dat eeuw na eeuw de ziel van de diepste wil van het volk doorgeeft.’⁹⁴

Bij Schultze-Naumberg klinkt het: ‘Naast het huizenbestand uit de ‘oude tijd’ is er de steeds sneller aangroeiende groep bouwwerken die duidelijk tot de ‘nieuwe tijd’ behoren. In schrille tegenstelling tot het oude bestand, dat heldere, sprekende vormen laat zien en zo de indruk wekt een verzameling te zijn van schitterende karakterkoppen van het zuiverste ras, van sterke boeren, mannelijke handwerkers, fijnzinnige geleerden en ridderlijke edellieden, staan we nu plotseling voor een zodanige chaos aan vormen, of liever gezegd aan zodanige vormeloosheid, dat we ons op een marktplein zouden kunnen wanen waar al het uitschot van een volk zich heeft verzameld.’⁹⁵

Met dit citaat komen we terug op de ambivalente verhouding van de moderniteit tegenover tijd en het verleden die ik eerder aanhaalde. (Zie Supra 2.2.1) Ook in de moderne architectuur is een gelijkaardige weemoed te bespeuren. De intellectuele barrière tussen het eigentijdse en het premoderne, tussen het hedendaagse en het verleden, waarvoor veel moderne manifesten in de architectuur hadden gezorgd en die typerend is voor de modernen, dient dan ook enigszins te worden genuanceerd. Er is de architectuur van Mies van der Rohe zelf, die, net als bij Le Corbusier, terug grijpt naar de Oudheid (Zie Supra 2.5.1.2), waarop later kritiek komt om een al dan niet vermeend eclecticisme. Tegen het rechtstreeks teruggrijpen naar de Grieken en de Romeinen lezen we een reactie in de beginselverklaring van de Associatie voor Organische Architectuur van 1945: ‘De Organische Architectuur verzet zich tegen de belangrijke en minder belangrijke assen van het hedendaagse neoclassicisme, het vulgaire neoclassicisme van bogen en zuilen en het valse

⁹³ Ibelings, o.c., p. 23.

⁹⁴ Paul Schmitthener, ‘Tradition und neues Bauen’, Deutsche Kulturwacht, Bltter des Kampfbundes fr deutsche kultur, nr. 17 (1933), vermeld in Heynen, o.c., pp. 237.

⁹⁵ Paul Schultze-Naumberg en Walter Gropius, ‘Wer het Recht ? Traditionelle Baukunst oder Bauen in neuen Formen. Zwei sich widersprechende Ansichten’, Uhu, nr. 7 (1925), vermeld in Heynen, o.c., p. 153.

neoclassicisme dat zich verbergt achter de pseudo-moderne vormen van de hedendaagse monumentale architectuur.⁹⁶

Ook hier lezen we dus een reactie tegen het neo-classicisme, een architectuur van het begin van de twintigste eeuw, die niet de geschiedenis van het systeem waar het deel van uitmaakt - de architectuur namelijk - in rekening brengt, doch slechts – om het in de woorden van Verschaffel te zeggen – een dood verleden.

De Heimatstijl en het monumentale neoclassicisme, van onder andere Hilters Rijksarchitect Albert Speer, werden de officiële symbolen van het nationaalsocialisme, terwijl de internationale stijl werd gezien als teken van westerse democratie, kapitalisme en antifascisme.



Fig. Albert Speer, Grosse Halle

De polarisatie van het architecturale landschap in modernistische en antimodernistische bewegingen aan de vooravond van het nazisme heeft verregaande politieke gevolgen gekend. Waar architecten aanvankelijk al dan niet met het nazisme geassocieerd werden op basis van hun daadwerkelijke politieke interesses, is vanaf de jaren dertig de associatie tussen bepaalde architectuurstijlen en politieke ideologieën een feit geworden.

Albert Speer in nazi-Duitsland gehoorzaamde de bevelen van het classicisme zoals het Duitse volk aan de bevelen van het dictatoriale bewind gehoorzaamde. Voorstanders van het modernisme en æsthetici hebben vaak beweerd dat het classicisme per definitie ondemocratisch is. Dat is niet waar: het classicisme was weliswaar de taal van Hitler-Duitsland en het Italië van Mussolini, maar ook die van het Amerika van Roosevelt, het Londense openbaarvervoerbedrijf en de stad Stockholm. In Engeland haalde Prins Charles de woede op de nek van vele architecten door het neoclassicisme te promoten.⁹⁷



Fig. John Simpson en Thomas Beebyea, Paternoster Square

Een architectuur die wel degelijk gevoelig is voor de geschiedenis en de historische continuïteit dus. Volgens Hans Sedlmayr is de moderniteit een verlies van evenwicht en van de gecentreerdheid van de

⁹⁶ APAO, 'La Costituzione dell' associazione per l'architettura organica a Roma', *Metron*, nr. 2 (1945), vermeld in Heynen, p. 266.

⁹⁷ Jonathan Glancey, 'De architectuur van de 20ste eeuw', vermeld in Heynen, o.c., p. 32.

mens. De moderne architectuur met haar idealisering van de machine is slechts een symptoom van dit verlies aan evenwicht. Ze is ontstaan vanuit een volstrekt onbegrip voor het feit dat de moderne conditie een gestoorde conditie is: in plaats van een tegengewicht te bieden aan de fundamentele verstoring van het evenwicht, verheerlijkt ze de decentrerende en beweegt ze zich weg van de mens en weg van het menselijke.

Volgens Sibyl Moholy-Nagy is architectuur niet-progressief: ze ontwikkelt zich niet cumulatief in een opgaande lijn van vooruitgang, maar eerder in een cyclische beweging die hoogte- en dieptepunten kent. De modernistische architectuur maakt volgens haar dan ook een denkfout wanneer ze wil voldoen aan het ideaalbeeld van de 'snelle winst'. 'Het bouwen van huizen is te vergelijken met het voldragen van een kind: een creatief proces dat niet kan worden versneld zonder vernietigende gevolgen.'⁹⁸

In het neorationalisme pleit men dan weer voor een 'reconstructie van de stad': het trekt ten strijde tegen moderne architecten die de historische stad willen afbreken. Het verdedigt een terugkeer naar oude waarden van straten, pleinen en gezelligheid. Zo bouwt Sperry in 1969 een haventje met mediterrane sfeer. Een plek waar je aan de moderne wereld kan ontsnappen, maar dan wel met alle moderne voorzieningen in handbereik. Een bepaalde groep binnen deze stroming, met Porphyrrios als een van de vertegenwoordigers, radicaliseert deze kritiek op het moderne en meent dat alleen een strikte toepassing van classicistische principes heil kan brengen.⁹⁹

Historische elementen werden met het door Jencks als contextualisme omschreven 'kritisch regionalisme' van Aldo Rossi gecombineerd en concreet gheredefinieerd door de internationale belangstelling voor Rossi's architecturale ideeën. Deze kreeg concreet gestalte in 1981 met zijn ontwerp voor het Friedrichstadt-woonblok in Berlijn en later in nog vele projecten. Deze mondialisering van opdrachten bracht met zich mee dat Rossi voortaan de architectuur moest voorzien van regionale en globale componenten, dat hij het specifieke van een welbepaalde site en de culturele atmosfeer van een stad of regio moest proberen te vatten. Hoewel zijn geometrisch-modernistische ontwerpen sterk op elkaar lijken, verwijst zijn Palazzo Regionale in Perugia naar de traditonele Italiaanse broletto, en het stadhuis van Borgoricco naar de typische Veneto-villa, terwijl een woonblok in Berlijn beantwoordt aan een nabijgelegen ambassade, een appartementenblok in Parijs aan de architectuur van Baron Haussman, etc. Dit regionalisme is meer dan een oppervlakkig opsmukje van de gevel volgens inheemse maatstaven en vroegere 'stijlen'. (Zie Figuur 2.20)

2.5.2.3 Architectuur en filosofie van het deconstructivisme

Referenties naar de geschiedenis van de eigen discipline werden aangevuld met filosofische referenties door Eisenmann, die eind jaren zestig heeft getracht de taaltheorie van Noam Chomsky in ontwerpen

⁹⁸ Sibyl Moholy-Nagy, 'Native Genius in Anonymous Architecture', 1957, vermeld in Heynen, o.c., p. 315.

⁹⁹ Demetri Porphyrrios, 'Classicism is not a style', Architectural Design, nr. 5 /6 (1982), vermeld in Heynen, o.c., pp. 550 - 552.

en gebouwen te concretiseren. Vanaf dan vormen inzichten uit de filosofie een belangrijke rechtvaardiging voor het doen en laten van veel architecten. Ibelings wijdt deze trend aan het feit dat op beide terreinen sprake is van een postmoderniteit, hoewel ze volgens hem weinig overeenkomsten hebben. Wel hebben beide gemeen dat ze in hun domein op moderne noties en tendensen willen reageren. De samenwerking tussen Jacques Derrida en Peter Eisenman heeft die ingang bevestigd (Zie Figuur 2.21 – 2.22). Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, François Lyotard, het zijn filosofen die door talrijke architecten in Europa vanaf de jaren '70 als vanzelfsprekende lectuur gelden, maar Ibelings betwijfelt of de architectuur als zodanig er iets mee is opgeschoten. In de vaak te letterlijke architectonische vertaling werd Derrida's filosofie van de deconstructie omgezet in een pseudo-chaos van scheve hoeken en Deleuze's metafoor van de plooï vertaald in geplooide vloeren en wanden', zoals Ibelings laconiek verwoordt.¹⁰⁰ De vrije associaties met de locatie en de context worden door Ibelings als een 'intellectualistische ijlkooft' beschreven, 'waarin alles met alles in verband lijkt te staan, en een onbedoelde parodie ontstaat op de pseudo-diepzinnigheid waardoor de architectuur wordt geteisterd sinds de opkomst van het postmodernisme.'¹⁰¹ Achter iedere vorm van contextualisme, hoe intellectueel (voor niet-ingewijden nauwelijks te begrijpen) of populistisch (een gemakkelijk te doorgronden symboliek die iedereen zou moeten aanspreken) ook, steekt de moralistische gedachte dat het op een of andere manier goed is om met nieuwbouw aan te sluiten bij wat er is, of is geweest, zo vervolgt Ibelings; dat het bestaande mooi en waardevol zou zijn, speelde daarin nog maar een ondergeschikte rol.¹⁰²

Er is natuurlijk meer aan de hand dan een oppervlakkige concretisering van een filosofische gedachte. Volgens Eric Bolle¹⁰³ is het juist het deconstructivisme van de architecten Eisenman, Libeskind en Tschumi dat ervoor gezorgd heeft dat er een dialoog is ontstaan tussen architectuur en filosofie. De dialoog is begonnen bij Derrida die zich met de architecten Tschumi en Eisenman heeft ingelaten omdat voor hem de filosofie en de architectuur eenzelfde activiteit verrichten, nl. die van de deconstructie. Voor Derrida is architectuur dus een activiteit van het denken, en niet louter een weergave van ideeën. Zoals de architect aan een plek gestalte geeft en zo ruimte schept in de stad, zo geeft de schrijver gestalte aan de taal om ruimte te scheppen voor het vertoog.¹⁰⁴ Bouwen en denken dienen zich dus volgens hem niet zoals praktijk en theorie tot elkaar te verhouden. In een commentaar op de architectuur van Tschumi onder de titel *Point de folie – Maintenant l'architecture* wijst Derrida erop dat wij onszelf ervaren in en vanuit een altijd al van te voren geschapen ruimte, dat wij zelf als het ware bij voorbaat door de architectuur zijn voorgestructureerd nog voordat wij over architectuur

¹⁰⁰ Ibelings, o.c., p. 23 – 24.

¹⁰¹ Ibelings, o.c., p. 19.

¹⁰² Ibelings, o.c., p. 19.

¹⁰³ Eric Bolle, *Tussen: tussen architectuur en filosofie*. (Brussel: VUBPRESS, 1992)

¹⁰⁴ Derrida heeft in alles de afwezigheid willen denken, in tegenstelling tot de wijsgerige traditie die het zijn steeds opnieuw als aanwezigheid heeft gedacht. Derrida probeert dus een zo groot mogelijke ruimte te scheppen voor de afwezigheid. De taal van de verbeelding, de poëzie en de literatuur lenen zich hier gemakkelijker voor, maar de architectuur heeft het ambivalente karakter in eerste instantie pure aanwezigheid te lijken, en het afwezige, het onzichtbare, het onzegbare uit te sluiten.

beginnen na te denken. Derrida opteert daarom voor een nieuw type architectuur, dat interventies onderneemt en gebeurtenissen ensceneert, die ons hiervan bewust maken. Tot dit type architectuur rekent hij de door Tschumi ontworpen *folies* voor het Parc de la Vilette te Parijs (Zie Figuur 2.23). Deze *folies*, deze speelse paviljoentjes, breken volgens Derrida met enkele van de voornaamste kenmerken van de metafysica van de architectuur; zij hebben geen betekenis, geen presentie, verwijzen niet naar een oorsprong en hebben geen enkel doel, geen enkele transcendentie op het oog. Omdat deze *folies* in het algemeen onbewoonbaar zijn, ondergraven zij de dwang tot zingeving die men gewoonlijk van de architectuur verwacht. Door het gebouwde te onttrekken aan de zinverlening door de cultuur en het nuttig gebruik, kan volgens Derrida Tschumi's architectuur de gebeurtenis van de verruimtelijking als zodanig laten plaats vinden. Deze gebeurtenis is het intreden van het andere, dat zich aan elke rationele greep op de dingen onttrekt, en ons verrast door zijn even plotselinge verschijnen als verdwijnen. Dat betekent dat de architectuur de pretenties van het modernisme dient op te geven, en af moet zien van elke wijze van beheersing en overheersing, controle op communicatie, op het verkeer en het sociale, om plaats te maken voor een 'postmoderne aanvaarding' van de verscheidenheid en onoverdraagbaarheid van de vele talen en vertogen, die onze wereld en onze verlangens kenmerken. Een architectuur onderwerpt zich niet aan sociale, economische, esthetische, religieuze, technologische of utilitaristische normen. Derrida spreekt van een transarchitectuur.¹⁰⁵

In de andere richting waardeert Eisenman Derrida omwille van hun gemeenschappelijke hartstocht terug te keren naar een absolute waarheid, een verlangen naar de wereld 'in haar staat voordat God er was en voordat de natuur er was', bij een gelijktijdig besef dat dat onmogelijk is. Eisenman ontwerpt daarom naar eigen zeggen een architectuur die niet afsluit, niet totaliseert of unificeert, maar integendeel opent, verstrooit, fragmentariseert, en zo tegemoet komt aan onze toestand van fundamentele onzekerheid.¹⁰⁶ De fragmenten verwijzen hier niét naar een verloren totaliteit, en vormen geen voorstudie voor een nieuwe synthese. Het systeem wordt doorbroken door het fragment als autonoom te aanvaarden en te bevestigen.¹⁰⁷ Op deze wijze wil Eisenman in de architectuur net zoals Derrida in de filosofie de noodzaak om naar een wàre presentie, een wàre realiteit te verwijzen, ontbinden, en op die manier ook de discipline zelf ter discussie stellen. Tschumi stelt een posthumanistische architectuur eerder dan een postmoderne architectuur voor, vanuit dezelfde gedachte dat door het fragment een autonome status te geven, de gedachte dat de geordende mens de heer (sic) van de schepping zou zijn, doorbroken wordt om plaats te maken voor een opvatting die het subject van zijn centrale plaats berooft en het ontwerpende subject ten opzichte van het ontwerp decentreert.¹⁰⁸

De idee van het gedecentreerde subject, afkomstig van het door Lacan voorgestelde 'gespleten subject', werd door vele anti-postmodernisten als 'het einde van de mens' geïnterpreteerd, en net zoals

¹⁰⁵ Bolle, o.c., p. 52 – 55.

¹⁰⁶ Het model van het eenheidsdenken wordt vervangen door dat van de verstrooiing en het schizofrene.

¹⁰⁷ Bolle, o.c., p. 50.

¹⁰⁸ Bolle, o.c., p. 50.

uit de postmoderne kritiek op de grote absolutistische verhalen van het verlichtingsdenken werd afgeleid dat er van absoluutheid geen sprake meer kan zijn, is dit een te eenvoudige conclusie die vaak getrokken is zonder voldoende kennis van zaken. In het bestek van deze verhandeling kan ik niet dieper ingaan op deze interessante en complexe materie, doch zal ze later, als ik het over pluraliteit van de stad heb, terug worden opgenomen. Pluraliteit wordt namelijk vaak gedacht als een som van elementen, een veelheid die kan worden geteld, en dat schiet tekort in een bepaling van de (pluraliteit van de) stad. Ook de filosofie ziet over het algemeen in het subject een eenheidsstichtend principe, iets dat de veelheid benoemt, haar 'telt' en op begrip brengt, maar er niet door wordt *geraakt*. De veelheid wordt ondergeschikt aan de eenheid, ze stelt haar niet ter discussie. De vraag van de betekenis van pluraliteit van de stad kan naar mijn mening slechts beantwoord worden als men zich de vraag stelt in hoeverre de pluraliteit 'mij raakt', of ze 'mij in vraag stelt'. Dat is anders dan de zogenaamde relatieve andersheid in veel postmoderne benaderingen: De ander/het andere relatief is de veelheid *buiten* mij.

Om nog even terug te komen op de filosofie van Derrida: voor hem hoeven we niet langer het onzichtbare van het onzichtbare uit te sluiten en het vertoog tegenover elkaar uit te spelen. Er is wel hiërarchie, maar men zoekt niet naar oorsprong.

Eisenman, die architectuur als tekst wil ontwikkelen, als iets dat opgebouwd is uit tekens, is niet langer op zoek om het afwezige aanwezig te stellen, maar wil omgekeerd de verwijzing naar de werkelijkheid opschorten en het afwezige als het afwezige laten bestaan. In deze afwezigheid van het afwezige wordt de mens de mogelijkheid geschonken om zijn onzekerheid te aanvaarden en de ongefundeerdheid van zijn denken te accepteren. Wat ontsloten wordt is een architectuur van de afwezigheid: een ruimte om vrijelijk te dwalen, om onbevangen in rond te dolen. Architectuur als tekst is reeds vele malen geschreven, de plaats reeds vele malen bewoond. Op deze wijze weet Eisenman de tijd en de geschiedenis in zijn ontwerpen op te nemen, en onderneemt hij een belangrijke kritiek op de traditionele architectuur, die elke ervaring van de tijd en van de vergankelijkheid lijkt te willen uitsluiten ten gunste van een vaak geforceerde ervaring en beleving van de ruimte.

2.5.3 Supermoderniteit en globalisering

In zijn boek brengt Hans Ibelings de nieuwe wegen die de hedendaagse architectuur heeft ingeslagen, in verband met werkelijke of vermeende processen van globalisering. 'Na het postmodernisme en de deconstructivistische uitloper daarvan, lijkt nu een architectuur in opkomst waarvoor postmoderne noties als plaats, context en identiteit hun betekenis hebben verloren', aldus Ibelings.¹⁰⁹ De waarden van de International Style – de minimalistische neutraliteit – zouden volgens hem hun waardering hebben terug gevonden vanwege hun expressieve kracht, die puurder is geworden dankzij verbeteringen op het gebied van techniek en materiaal. Deze nieuwe abstractie staat in scherp contrast

¹⁰⁹ Ibelings, o.c., p.76.

met de postmoderne overdaad of de deconstructivistische ingewikkeldheid, die uiting is van een andere houding ten opzichte van de architectuur; een gebouw is niet symbolisch of betekenisvol maar meer en meer een neutraal object.¹¹⁰ Kenmerkend zijn glazige, transparante, doorschijnende gebouwen waarin historisme en formalisme ondergeschikt zijn. Zij zijn volgens Ibelings een uiting van een ‘nieuwe architecturale sensibiliteit’. Gebouwen zien er massief uit, wat betekent dat ze er uitzien als ‘uit een stuk gemaakt’ (Zie Figuur 2.24). Ze tonen onbestemdheid, onbegrensdeheid en neutraliteit. Volgens Ibelings is de verklaring hiervoor verder te zoeken dan de reactie op voorgaande stromingen, nl. in de zgn. ‘globalisering’. ‘Wat zich daarvoor direct aandient is het complex van verschijnselen waarvoor globalisering de verzamelnaam is. De toegenomen mobiliteit en telecommunicatie en de opmars van nieuwe media, die in deze globalisering een belangrijke rol worden toegeschreven, hebben ook voor de architectuur en stedenbouw onmiskenbaar gevolgen, doordat ze een verandering bewerkstelligen in de ervaring van tijd en ruimte.’¹¹¹ Het is het gevoel, zegt Ibelings, of de idee, dat alles overal kan plaatsvinden, desnoods tegelijkertijd – i.v.m. gebouwen dat ze mits enkele aanpassingen aan de betreffende bouwlocatie overal kunnen staan. Niet alleen de wereldwijde aanwezigheid van winkelketens en *fast food* restaurants, van reclames voor overal verkrijgbare goederen en zelfs van het multiculturele, pluriforme karakter van stedelijke regio’s duiden op een vorm van homogenisering. Overal ter wereld vinden we *downtowns* met hoogbouw, suburbs met laagbouw, periferieën met snelwegculturen en bedrijvenparken. Opvallend vindt Ibelings hierin dat overal de architectuur een zekere nietszeggendheid heeft aangenomen. Beelden van een wildgroei van dergelijke gebouwen in steden als Shanghai zijn ons niet vreemd. De vraag is of deze homogenisering in de architectuur een tijd-ruimtelijk gevoel teniet doet. Een andere vraag die kan worden gesteld is of nu deze ‘nondescripte bouwwerken’ of eerder de ‘barokke of klassieke nabootsingen’ het meest aangepast zijn aan de tijd en omgeving.

Luc Deleu, Belgisch architect, stedenbouwkundige en kunstenaar, spreekt in de jaren ‘78 in zijn *Orbanistisch Manifest* van ‘orbanisme’, een architectuur en denken over de stad op wereldschaal. De architectuur heeft volgens hem twee basisschalen, die onophoudelijk met elkaar in botsing komen: die van de mens en die van de aarde. Zijn streefdoel is een verzoening tussen beide. De methode om die te bereiken geeft hij de naam ‘orbanisme’ (cfr. de pauselijke zegening ‘Urbi et Orbi’, ‘aan de stad en de wereld’). Dit nieuwe begrip treedt dus in de plaats van het traditionele urbanisme. Het orbanisme zou een efficiënter gebruik van het aardoppervlak doen ontstaan, zonder de wereld te herontwerpen. Utopische maar onderlegde voorstellen gaan van het aanplanten van stadsboomgaarden, inrichten van stedelijke visvijvers tot het beschermen van onkruid, aangespoord door modernistische ideeën over architectuur die een verantwoordelijkheid moet dragen voor het welzijn van het individu. Een verderzetting van zijn manifest krijgt vorm in zijn containerinstallaties. De container als vaak gebruikt

¹¹⁰ Ibelings, o.c., p. 51.

¹¹¹ Ibelings, o.c., p. 64.

werkmateriaal van Deleu omdat het overal ter wereld te vinden en herkenbaar is. Containers zijn als lego-blokken, waarmee men kan maken wat men wil. De containerinstallaties kunnen beschouwd worden als mobiele monumenten, met oervormen (poorten, triomfbogen, bruggen, bogen en obelisk) die tijdelijkheid, mobiliteit en vergankelijkheid uitdrukken. In 1995 schreef Deleu, i.s.m. Hans Theys, *The Unadapted City* een ontwerpmatige stedenbouwkundige studie die tegemoet komt aan het plaatsgebrek om te wonen op aarde. Daarin stelt hij een onaangepaste ruimtelijke organisatie voor, die echter gehoorzaamt aan onzichtbare ordeningsprincipes op macrovlak. Hij is ervan overtuigd dat een stad op grote schaal maakbaar is, maar op kleine schaal de grootst mogelijke vrijheid voor individuele initiatieven moet bieden.

Globalisering vereist een open en flexibele structuur, en is tegengesteld aan het gesloten karakter van de antropologische plaats van Augé. Augé schrijft: ‘Le monde de la surmodernité n’est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n’avons pas encore appris à penser l’espace’¹¹² Feitelijk brengen de globaliserende evoluties reeds een tijd kennis van en contacten met andere ‘werelddelen’ mee, maar de materiële vorm en architectuur blijven een grote uitdaging. Luc Deleu is iemand die daar een antwoord poogt op te geven. Dat zijn twee dingen. Volgens Augé zijn mensen mentaal niet ‘klaar’ met deze evolutie. De samenleving van de Verlichting geeft vrij spel aan de kritische capaciteiten van de mens. Dankzij zijn kritisch oordeel kan de mens ontsnappen aan het taboe en de magie en tot beslissingen komen, gebaseerd op rede en inzicht. In het verdedigen van een open, globale maatschappij die hierop is gebaseerd, sluimert het nostalgisch gevoel naar een verloren eenheid, iets dat ook aanwezig is in het utopisch-realistisch denken van iemand als Deleu. Een zekere vorm van mystiek of weemoed naar een oervorm die niet alleen bij postmoderne architecten als Aldo Rossi aanwezig is, maar ook bij verdedigers van de moderne architectuur en stedenbouw zoals van Le Corbusier.

2.5.4 Architectuur, moderniteit en de stad

Over de betekenis van architectuur in de stad heb ik het in de volgende hoofdstukken. Hier wens ik slechts nog een laatste woord te geven aan de moderniteit, met een opening naar onze werkelijke wereld der steden en haar filosofische bevraging.

In de moderne stad staan uiteraard de ideeën van de moderniteit centraal: haar rationaliteit en vooruitgangsgeloof (met inbegrip het lineair en hoopvol tijdsperspectief: de volgende generatie en haar stad zal het beter hebben). De moderne stad moet geordend, coherent gemaakt worden, en bij deze ook gedisciplineerd. Het grillige stadspatroon van de middeleeuwse stad wordt heraangelegd volgens moderne geometrie. De ideeën van mensen als Hausmann (19^{de} eeuw) en Le Corbusier (20^{ste} eeuw) hebben een grote invloed gehad in het herbouwen en uitbreiden van steden in Europa, maar ook

¹¹² Augé, o.c., p. 49.

buiten Europa. Maar ook ideeën van niet-architecten zoals Leopold II die van Brussel een majestueuze en overzichtelijke stad van zijn koninkrijk heeft willen maken. Andere aangrijpende gebeurtenissen in de stadsvernieuwingen in modern-architecturale stijl zijn de Wereldtentoonstellingen. 1913, Gent: de oude pittoreske stadskuip werd definitief open gebroken door de aanleg van een as, lopend van de Hoogstraat en de Sint-Michielselling naar de Vlaanderenstraat en het Zuidstation, samen met de aanleg van de centrumpleinen. 1958, Brussel: de aanleg van de kleine ring en zijn tunnels, de Martintoren en Parking 58, het Muntgebouw, de Noordwijk, de kaalslag en bouwwoede die het naoorlogse Brussel modern zouden maken; ze hebben Brussel als een opengereten lichaam achtergelaten, een niet-homogene stad, uiteengevallen in verschillende buurten.

Hetzelfde geldt voor de aanleg van openbaar vervoer, verbindingswegen, autosnelwegen, stadsringen: ze hebben de steden een antwoord geboden op de moderne vragen naar mobiliteit, flexibiliteit, (industriële en andere) ontwikkeling, maar ook, zoals we weten, al onze steden ontwricht door overdadig verkeer, luchtvervuiling, fragmentatie van de (leef)ruimte.

Een ander, niet te onderschatten element van disciplineren en controle is de tweedeling privaat en publiek die de moderne tijd typeren.

Maar de moderne stad is nooit vervolmaakt: de ordening en disciplineren van de stad zijn maar deels. Er blijven steeds onbekende en onbestemde stadsdelen, confrontaties met onverwachte en onvoorziene beelden en gebeurtenissen, er blijven middeleeuwse landschappen als een oase temidden van de niets ontziende harde hand, de achtergestelde buurt wijkt niet. Het stedelijk weefsel is onuitputtelijk, kruipt en groeit en leeft en spreekt: het verbindt onze persoonlijke ideeën en geschiedenis met de publieke geschiedenis. Naast orde blijft wanorde fascineren – de stad en ervaring van Baudelaire en Van Gogh zijn niet verdwenen. De moderne ruimtelijke planning en rationele leesbaarheid van de stad geven slechts partieel vorm aan de stad.

Het is duidelijk dat door de moderne evoluties de banden tussen plaats, cultuur en identiteit grondig zijn veranderd, zo niet verstoord. De inbedding, zoals Augé ze noemde, van sociale relaties en identiteit in een historisch geheel, zijn in veel plaatsen onherroepelijk veranderd: herinbedding vraagt een herpositioneren in andere tijd-ruimte-netwerken, een verbondenheid met een plaats van betekenis. In het vorm geven aan en denken over de stad is het voor het constitueren van ‘ruimte met betekenis’ evenwel belangrijk om een ‘spatiale ruimte’ af te bakenen waarbinnen individuen zich aan de hand van min of meer gelijke criteria identificeren. Met de realiteit van de hedendaagse evolutie naar steeds groter wordende multiculturaliteit, mobiliteit, e.d. wordt de vraag die van belang is of die criteria ‘in tijden van globalisering’ fundamenteel zijn veranderd en zo ja, aan welke criteria een stedse ruimte kan tegemoet komen. Dit wordt uitgewerkt in Hoofdstuk 4. De logica van de genoemde excessen, die volgens Augé een nieuwe ervaring genereert, zou dan een constitutief element kunnen zijn waarmee in stadsontwikkeling rekening moet worden gehouden. Het problematiseren van ruimte en deze supermoderne ervaring kan namelijk naar mijn mening een open blik werpen op een plurale en

complex-spontaan georganiseerde ruimte (stedelijke concentraties, bevolkingsbewegingen, lege ruimte...) die de klassieke opposities zoals traditie tegenover het moderne overstijgen en relativeren. Op die manier kunnen we mogelijks uit de impasse van het verwijt aan het adres van de moderne architectuur, die zogenaamd geen rekening houdt met het verleden, enkel met de tijdsgeest. De rol van architectuur voor 'ruimte van betekenis' komt later aan bod. Architectuur betekent voor velen in de eerste plaats het scheppen van plekken, meer dan louter voorzien in 'functies'. Op die manier wordt er een hand gelegd op de 'ruimte' in haar algemene betekenis, op dat *wat er is*. Maar wat is? Bomen, lucht, rotsen, licht, hemel en aarde (Heidegger) – deze vraag leidt ons tot een beschouwing van wat de stad is – of anders gezegd: een definitie van de stad.

2.6 Enkele beschouwingen over het denken

Periodes in de filosofie- en architectuurgeschiedenis als uniform en eenduidig voorstellen levert vanzelfsprekend problemen op, en vooral wat het postmodernisme en het supermodernisme betreft is het moeilijk vol te houden om van een samenhangende stroming uit te gaan. Dat de nieuwe, supermoderne trend in de architectuur overheerst wordt door gladde, transparante, neutrale gebouwen, vergeet de ontelbare tegenvoorbeelden, die eerder op een eclectische willekeur duiden, en dat de moderne architectuur zijn ingang heeft gekregen na de tweede wereldoorlog verliest eveneens de genoemde tegenvoorbeelden uit het oog. Dergelijke categorieën stroken dus niet met de architecturale realiteiten waarnaar ze refereren. Ze roepen een eenheid en een continuïteit op waar die er niet is. Daarenboven is gebleken dat ook op andere vlakken een aantal facetten van de zogenaamde post- en supermoderniteit reeds hun ingang hebben gevonden in de beginfase van de moderniteit. Het staaltje culturele diagnostiek van de moderniteit door Musset en Balzac beschreven, over eclecticisme en de plundering van het verleden, had er een van de 'postmoderniteit' kunnen zijn, maar blijkt voor de scherpzinnige beschouwer al zichtbaar in de jaren 1830. De metafoor van het museum heeft sinds haar prille bestaan niet aan actualiteit ingeboet en wordt tot op vandaag gebruikt onder cultuur- en kunstcritici, verwijzend naar een (kunst)wereld dat als archief gedacht van de mens (en de kunst) een document maakt en beide van elkaar loskoppelt. Evenzo is de veroordeling – wat hetzelfde is als het *ervaren* – van het moderne als vernietiger van echte waarden, van een echte cultuur, en van de moderne cultuur als zijnde een onbegrensde productie van nihilisme, al tot stand gekomen in haar beginfase, en is doorheen Nietzsche, Simmel, Frankfurter Schule, ... tot vandaag een centraal thema. Ook wij leven in een zogenaamde cultuur van fragmenten, en beschouwen het leven als apocalyptisch. Wat kan dan de betekenis en zin zijn van het gebruik van vernoemde categorieën? Ze wijzen naar een bundeling van verschillende krachten in zowel architectuur, beeldende kunst, literaire kritiek als wijsbegeerte. Alleen daardoor is de betekenis van deze stromingen te begrijpen. Ze wijzen op een verlangen of behoefte de tijd, het heden waarin men leeft te benoemen. Ze wijzen op een verlangen naar betekenisgeving, als gevolg van een ervaring van verandering en vernieuwing. Augé noemt het de supermoderne conditie, voor Verschaffel richt het de blik op een verloren

aesthetiek. Wat ik wil zeggen is dat een aantal waarden en fenomenen, zoals daar zijn de esthetische, de vergankelijkheid, de beweeglijkheid, slechts in het rijk der zichtbaarheid kan worden voorgesteld, en slechts door middel van ‘tijdelijke’ begrippen uit te drukken zijn, terwijl ons telkens weer een deel ontglipt. In het postmodernisme van Derrida is de mens terug de mens van vóór het modernisme, de mens als niet zo klaar met zichzelf, de mens in de onmogelijkheid zichzelf te begrijpen. Voor het modernisme loste het christendom dat op met de zondeval. Na het modernisme werd in het existentialisme de moderne fakkel van het antwoord doorgedragen: ook daar dacht men dat de mens het wél kan oplossen, namelijk dat de mens de vraag op zich moet nemen, en dat je vlucht als je dat niet doet.

De analyse die Augé maakt van de supermoderne condities heeft op dezelfde manier als Verschaffels analyse van de esthetische moderniteit een ‘a-historisch’ karakter, omdat beide geen rekenschap of synthese geven van het proces van modernisering. Net daardoor biedt ze de mogelijkheid tot analyse voorbij de ‘breuk met het verleden’ met haar nostalgische weerklank en gaat voorbij de blinde hoop in een noodwendige toekomst.

Het onderscheid dat Verschaffel maakt tussen de esthetische en rationeel-ideologische moderniteit helpt ons om op een meer geraffineerde wijze analyse te maken van de vele fenomenen die met moderniteit worden geconnoteerd. Toch is ook hier een nuancering aangewezen; de moderniteit in twee lijnen opdelen verliest op zijn beurt betekeniskracht; beide moderniteiten zijn in zekere zin post, en zijn in zekere zin alomtegenwoordig (omdat ze onder verandering staan). De moderniteit van de ideologie is op economisch-politiek vlak evenmin ‘post’, en kan integendeel als globaal en alomtegenwoordig worden beschouwd: na de val van de Berlijnse muur is in snel tempo de neo-liberale eenheid op gang gebracht, en de illusie dat ze uiteindelijk de wereld de best mogelijke oplossing biedt wordt op gewiekste wijze in stand gehouden. De ideologie van de ‘geschiedenis in ontwikkeling’, maar ook de idee van globalisering, dienen op een perfecte manier de neo-liberale politiek. En wie het ‘einde der ideologieën’ verkondigt, is een pure ideoloog!¹¹³

Het is belangrijk de ideologische werking van metatermen indachtig te zijn. Door een ongenueanceerd gebruik wordt ‘een nieuwe werkelijkheid’ gesuggereerd, met eigen betekenissen en dynamieken, die een dwingende, imperatieve werking heeft op het analyseren en beleven van diezelfde werkelijkheid. Metatermen bepalen hoe we kijken naar onszelf, welke perspectieven we voorop stellen – en welke niet: er zijn geen denkbare alternatieven (tenzij het einde, maar dat is geen alternatief!). Metatermen worden neutraal voorgesteld, maar zijn ideologisch geladen.

Hierbij moet ik opmerken dat logischerwijze ook deze analyse geen neutrale analyse is; de vraag van het moderne is steeds zelf vanuit een ‘modern oogpunt’ benaderd en aangevoeld met een ‘moderne

¹¹³ Ze moet alleen geherformuleerd worden, voorbij klassieke opposities van bijvoorbeeld links-rechts, fascisme-communisme, want beide zijn totalitair denken. Het gevolg van het vasthouden aan klassieke opposities is dat men verstrikt geraakt in een klassiek gevecht en de concrete realiteit uit het oog verliest, Nederland en nu ook België hebben met de gevolgen om te gaan. Links is alleen dood als ze zich op de opposities blijft blindstaren en niet anders kan dan waarschuwen voor de opkomst van rechts.

sensibiliteit'. 'Het moderne' is een westers gegeven en de dichotomie 'modern' versus 'traditioneel' een ideologisch geladen westers denkpatroon.

Abstractie maken betekent met zekere complexiteit niet omgaan. Het moderne rationalisme heeft niet het vermogen om op sommige fundamentele aspecten van de wereld waarin we leven om te gaan. Door onze wereld van kwaliteit en van zintuiglijke waarneming, de wereld waarin we leven, liefhebben, sterven, te vervangen door een wereld van abstractie en verwetenschappelijkt denken, raken deze werelden vervreemd van elkaar. We moeten kiezen tussen enerzijds de vertrouwde, innerlijke noodzaak om ons te voeden door de genuanceerde breedte van de loutere ervaring waarop onze menselijke waarden zijn gebaseerd, of iets dat op een fundamentele verwantschap wijst, en anderzijds moeten we trouw zijn aan een rationaliteit op basis waarvan we ons positioneren ten opzichte van de werkelijkheid en die ons gelijk isoleert in een onttoverde wereld, een wereld die zich daardoor tevens laat beheersen en manipuleren. Deze keuze heeft een metafysische onmogelijkheid en een persoonlijke tragiek. Dat is de tragedie van de moderne geest die het 'raadsel van het heelal' heeft opgelost – en dan wel door het te vervangen door een nieuw raadsel: het raadsel van zichzelf. Doorheen de 19^{de} eeuwse literatuur en kunst schemert een onbehagen dat door een geabstraheerde, rationele, mechanische wereld wordt opgeroepen, omdat ze naast de hoop en beloftes ook iets lijkt te hebben verloren: een kwalitatieve, esthetische houding in het leven, tegenover dat leven, de dingen, de gebeurtenissen, de natuur, en waarom niet, de gebouwde werkelijkheid. De poëtische stad heeft het onderspit gedolven.

Dat weerhoudt ons om op een andere manier te denken over de stad als mogelijke plaats om op een heldere rationale manier met concrete realiteiten om te gaan, zoals daar zijn multiculturaliteit, constructie, invulling en gebruik van publieke ruimte, zonder het spontane, het onbegrijpelijke, het onvoorspelbare en oncontroleerbare van de stad uit het oog te verliezen, daar waar verlangen, risico, toeval, en ja, tragiek de mens nog kan 'raken'.

Ik probeer in het hoofdstuk 'de open stad' aan deze lacune tegemoet te komen.

Brasilia staat zoals het is gedacht en bedacht, ooit, en leeft zoals het wordt gevoeld, maar daartussen is een wereld van onoverzichtelijkheid, complexiteit en onvoorspelbare dynamieken en nuances. Brasilia heeft geschiedenis, minstens deze: die van een (postkoloniaal) land, en die van een poëtische man Niemeyer.

Nog een laatste woord over het theoretische denken.

Elke kritische filosofie en theorie moet rekening houden met deze elementen: de complexiteit van de werkelijkheid, de noodzaak van de mens om het denken te vereenvoudigen en het feit dat alle denken steeds een meta-bewust gedeelte bevat. Daarenboven moet men goed beseffen dat vele

voorstellingswijzen over de wereld vaak elementen gemeenschappelijk hebben met hun alternatieven of tegengestelden. Men kan nooit volledig modernist zijn zonder ook een beetje het tegendeel te zijn of tenminste te begrijpen. Men kan zelfs tot op zekere hoogte modernist en postmodernist tegelijk zijn, of modernist en traditionalist, zoals men tot op zekere hoogte idealist en realist tegelijk kan zijn, als men een derde standpunt toelaat van waaruit modernisme en postmodernisme/traditionalisme, idealisme en realisme als mogelijkheden onder de mogelijkheden beschouwt i.p.v. als radicale tegengestelden. Hetzelfde geldt voor de zogenoemde 'objectiviteit' en 'subjectiviteit', die de perspectieven van 'schijn' en 'werkelijkheid' eindeloos tegenover elkaar positioneren. Het objectieve perspectief, dat wil steunen op het feitelijke en formele karakter van de wereld, staat steeds onder de verdenking van de vervreemding, onderdrukkende veralgemening en de gewelddadigheid van feit en argument, en ook de tegengestelde, 'subjectieve' ingesteldheid gaat altijd gebukt onder de verdenking van sentiment, egocentrische willekeur en anekdotieke en solipsistische beperkingen, terwijl daarenboven de objectiviteit verdacht wordt met 'subjectieve' eigenschappen en elementen te zijn doorspekt en omgekeerd de 'subjectieve' strategie niet buiten een feitelijke basis zou kunnen. Dezelfde wederzijdse verdenkingen treffen het 'idealisme', dat te kampen heeft met het probleem van de overgang van de altijd veranderende 'valse' materiële fenomenale werkelijkheid naar Ideeën, en het 'materialisme', dat het ontstaan van de schijn zelf moet verklaren, of hoe de werkelijkheid van de lichamen uit zichzelf de fantasmatische oppervlakte, de 'onlichamelijk' zintuiglijke gebeurtenissen voortbrengen.

Toch kunnen we niet zonder deze bestanddelen van een kritisch denken, die deel uitmaken van een wijsgerige terminologie. Denken in tegenstellingen komt onze noodzaak aan vereenvoudigd denken tegemoet, *en* nooit volledig de pluraliteit en complexiteit van de werkelijkheid.

In die wetenschap kunnen we trachten een aantal antwoorden te formuleren, bij voorbeeld op de vraag of de moderne tijd nu in de eerste plaats een vervreemdend effect heeft op het individu, of dat de ontwikkeling van de autonomie van dat individu dit effect kan compenseren.

De rationalisering van de wereld op zichzelf, met het bestaan van een technologische ontwikkeling, rechtvaardigt noch een pessimistische, noch een optimistische visie op de geschiedenis. Naar mijn mening rechtvaardigen die beide opvattingen precies elkaar, en gaat een bevrijdende ontwikkeling steeds gepaard met een proces van vervreemding. De industrialisering en verstedelijking brachten bijvoorbeeld de afhankelijkheidsstructuren van de feodale samenleving ten val, maar de grootschaligheid van die ontwikkelingen en de inschakeling ervan in de teleologische sequensen vervreemden tegelijk de subjecten van de doelen van hun eigen handelingen. Een vervreemding, bijvoorbeeld van een modernistisch gebouw te midden van een historisch centrum, kan dan weer een bevrijdende, verscherpte houding teweeg brengen.

Deze ambivalenties, die elke polaire voorstelling met zich meebrengt, maar die al te vaak worden vermeden, kunnen als reflexieve strategie worden gebruikt. De intrinsieke begrensde waaraan denken en oordelen nooit werkelijk ontsnappen, kent wispelturige gevolgen en de kritische strategieën

van wereld- en andere beschouwingen zijn nooit zo beslissend, omvattend en bevrijdend als ze gebeurlijk kunnen lijken... De ambitie om aan de hand van het spel van positioneren in tegenstellingen in een voortdurende filosofisch-theoretische zelfcorrectie zichzelf te legitimeren, leidt net vaak tot ‘onkritische’ beschouwingen, en vergeet de wispelturigheid waarmee elk denken en doen tot stand komt: de afwisselende golven van vreugde en twijfel, van mentale berusting en rusteloze zelfcorrectie, van tintelende nieuwsgierigheid en verlamme roes, en vergeet de onvolledigheid en partijdigheid van elk denken.

Zo is het noodzakelijk ook met het denken over de stad.

Hoofdstuk 3

DE STAD : EEN WERKDEFINITIE¹¹⁴

Enerzijds zijn er de *makers* van de stad, de bestuurders, bouwers en gebruikers, en anderzijds is er de stad als personage, de stad die een eigen leven leidt. Hoewel deze twee aspecten van de stad slechts met een dun membraan van elkaar gescheiden zijn, gaat het bij elke benadering dus steeds over de maakbaarheid en de onmaakbaarheid van de stad.

Om tot de mogelijke segmenten te komen in de bepaling van de stad zal ik beginnen met een vergelijking tussen de stad en het kunstwerk – een denkoefening ter verheldering. Zijn stadsgeschiedenis en kunstgeschiedenis op één lijn te plaatsen, of nog: heeft het verschil tussen de stad en het kunstwerk als studie-object consequenties voor studiemethoden en definiëring? Aan de hand van deze vraag kom ik tot de betekenis van architectuur (bij uitbreiding: het gebouwde), die sinds haar bestaan de stad (of het dorp) tot stand heeft gebracht. Toen ‘de kunsten’ zich vanaf de zeventiende eeuw verzelfstandigden, is ook de bouwkunst - als een van de kunsten - haar eigen weg ingegaan. Op deze ontwikkelingen in de architectuur in verhouding met de visies op schoonheid ga ik kort – in een historisch intermezzo – in, alvorens de relatie tussen de architectuur en de stad te behandelen. Hieruit komt aan het licht dat de stad doorheen de architectuur een cultivering is van de levensdoelen van de mens, of anders gezegd: een culturele uitdrukking onder vele andere waarin de mens zichzelf en de wereld opneemt en verwerkt. Het gebouwde creëert ‘ruimte’ waarin de dingen en gebeurtenissen in de tijd hun samenhang vinden.

De stad bestaat dus uit meer dan stenen alleen. Ze beantwoordt (min of meer) aan een aantal behoeften van de mens, bij voorbeeld aan de behoefte aan wonen. De stad heeft naast een functionele component ook een sociale, creatieve, esthetische, denkbeeldige, politieke, ideologische betekenis.

¹¹⁴ In dit hoofdstuk liet ik me o.m. inspireren door de heldere en zeer verscheidene (historische, geografische, topografische, stedenbouwkundige, feministische, ...) benaderingen van de stad door verschillende auteurs, onder redactie van Mieke Dings en uitgegeven in het boek met de (treffende) titel *De Stad* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 2006).

In alle benaderingen is de stad, zo kunnen we concluderen, een ding, een beeld, een gebeurtenis en/of een betekenis, voor en van de mens.

De stad is vele steden: tot slot een korte beschouwing over definitie en bepaling.

Al deze elementen hebben op een of andere manier een constitutieve betekenis voor de visies op (het ontwikkelen van) de stad in een globaliserende en economiserende samenleving. Augé en Brasilia doen ons suggereren dat we de ‘plaats’ moeten loslaten - of hebben we te maken met een ruimtelijke en historische frasering door een retorische arbeid? In het volgende en laatste hoofdstuk probeer ik in een confrontatie van de bepalende factoren zoals ik ze hier uitwerk, met de casus Brasilia en de gangbare, moderne paradigma's in het denken over de stad, tot een verdere uitdieping te komen - en daarbij tot een eventuele opheldering van mogelijke dwaalsporen - in het benaderen van de stad.

3.1 De stad en het kunstwerk

Hebben het kunstwerk en de stad gemeenschappelijke kenmerken die erop zouden wijzen dat de geschiedenis van beide studie-objecten in aard en werkwijze gelijkaardige disciplines zijn? Hoezeer een stad, als object, ook van een schilderij mag verschillen, beide zijn immers een potentieel object van esthetische ervaring – Firenze of Barcelona net zo goed als het schilderij van Ad Reinhardt in Centre Pompidou. Dit gaat dan weer gepaard met de vraag naar een definitie van kunst, of beter: een bepaling, want we weten allen dat een definitie van kunst een metafysische onmogelijkheid inhoudt, vandaar haar historische variabiliteit. Geldt om dezelfde reden dat van de stad geen definitie te formuleren valt? En moeten we ons tevreden stellen met enkele *bepalingen*, bij voorbeeld dat de stad – bij bepaling - de capaciteit heeft de esthetische schoonheid te combineren met een inhoud die ons inzicht in het verleden en de condities van de mens kan verdiepen (en deze bepaling gemeen heeft met een kunstwerk)?

Laten we de zaak even nader bekijken.

Wat beide gemeen hebben is dat ze wijzen op een ultieme gerichtheid van de mens op de werkelijkheid en de intense beleving ervan. Dit is een eigenschap van de esthetische vormgeving. Het is evenwel duidelijk dat de ontologische verankering in de werkelijkheid van een stad veel hechter is dan dat van een kunstwerk, waarmee de ontologische status van kunstwerken blijkbaar systematisch zwakker is dan die van steden. Een ander verschil is dat een kunstwerk steeds het resultaat is van de arbeid van een kunstenaar – schilder, beeldhouwer, architect, ... Maar van de stad kan men iets soortgelijks niet zeggen, tenzij misschien in het uitzonderlijke geval van Brasilia, die als geheel als een verzameling ‘kunstwerken’ kan worden beschouwd van de hand van ontwerper en architect Lucio Costa en Oscar Niemeyer, een harmonieus geheel bestaande uit monumentale, op zichzelf staande gebouwen. Maar gewoonlijk is de stad het resultaat van een eeuwenlange en onoverzichtelijke reeks van ad-hocbeslissingen die door talloze verschillende individuen genomen werden. De stad herinnert,

in dit perspectief, aan wat Michel Foucault met ‘l’impensé’ aanduidde voor datgene waar nog niet over is nagedacht, waarmee hij wijst op de blinde gerichtheid op de toekomst van elke actie, op de geschiedenis als resultaat, niet van de expliciete ontwerpen van mensen, maar van hun handelingen *tout court*. Niettegenstaande de vele en weloverwogen beslissingen die genomen worden, zal de stad als geheel nooit volledig het product daarvan zijn. En hoe zit het dan met een ‘ideale’ stad als Brasilia – gebouwd naar een *idee* - die als een schilderwerk gemaakt door een schilder, een gewild product is waarbij niets aan het (historisch) toeval wordt overgelaten? Het verschil tussen stad en kunstwerk lijkt in dit geval te verdwijnen. Dat is in het geval we de ‘geconstrueerde’ stad, zoals ze na drie jaren bouwen is geworden, een stad noemen. De vraag naar een definitie blijft dus onbeantwoord. Hieruit kunnen we concluderen dat de stad nooit alleen haar uiterlijke vorm is, ook al is ze als zodanig van esthetische waarde. Daarenboven kan men van een stad men zeggen dat het een ‘ideaal’ is omdat er een of ander ‘idee’ aan ten grondslag ligt, maar in de beeldende kunst zal men nooit van een kunstwerk zeggen dat het ‘ideaal’ is, terwijl aan elk kunstwerk eveneens een idee ten grondslag ligt. Dit laatste stemt tot nog vragen. Waarom bestaat die spanning tussen ‘idee’ en ‘ideaal’ wel in de stedenbouw en niet in de beeldende kunst? Want de grens is hier vloeiender dan op het eerste gezicht mag lijken.

Waarom spreekt men van een stad – gebouwd naar een *idee*, neem Brasilia, maar ook andere gelden – wel, en van een kunstwerk niet dat het ideaal is? Een antwoord zou kunnen liggen in de intentionaliteit. Een stad wordt niet met dezelfde intentionaliteit geproduceerd als een kunstwerk, om de reden zoals hierboven vermeld: een stad is de genese van intenties die niet min of meer nauwkeurig te omschrijven zijn. Maar de intenties van de kunstenaar of het kunstwerk zijn dan weer evenmin relevant als het gaat over het kunsthistorisch of – kritisch toeschrijven van periode en stijl aan het kunstwerk. Veelal is de stijl, bijvoorbeeld het ‘maniërisme’, de schilder van het ‘maniëristisch’ schilderij geheel onbekend. Dergelijke begrippen worden gebruikt wanneer men het kunstwerk beziet in zijn historische samenhang met andere kunstwerken, en de intenties van de kunstenaar spelen hierbij geen rol.

Hebben stad en kunstwerk dan hierin hun gemeenschappelijkheid gevonden? Neen. Want – uitgaande van de praktijk – blijkt dat periodisering en stijl geen rol van betekenis vervullen in de stadsgeschiedenis en in de stedenbouw. En hoe komt dat? In de eerste plaats zou men kunnen wijzen op het systematisch verschil tussen de kunstgeschiedenis en de stadsgeschiedenis voor zover de eerste representaties van de werkelijkheid tot object heeft, terwijl dat in het geval van de stadsgeschiedenis niet het geval is. Zij het dat het in veel gevallen om een gefingeerde werkelijkheid gaat – maar dat is in deze context niet van belang. De stad is daarentegen geen representatie¹¹⁵, zelfs niet van een fictionele werkelijkheid. Maar dat leidt ons weer niet verder in de gedachte. Want dat een kunstwerk de werkelijkheid representeert, geldt voor de beeldende kunsten (en dan nog niet voor alle), maar niet voor bijvoorbeeld muziek of dans, waar men dan weer wel van het begrip stijl gebruik maakt.

¹¹⁵ ook al bestaat ze als beeld, gevormd door representaties, in schilderijen, media, ...

Dezelfde problemen levert de gedachte op waar het gaat over architecturale bouwelementen, want met betrekking tot de ornamentiek of bepaalde vormaspecten van bouwwerken zoals de gotische spitsboog wordt van stijlen gesproken, die ook niet de werkelijkheid representeren. Hier gaat het steeds om vormen die in principe vrij gekozen kunnen worden uit een, alweer in principe, onuitputtelijke repertoire aan mogelijke vormen. De kerk heeft als zodanig geen eigenschappen die nopen tot de keuze voor de spitsboog dan wel voor de rondboog. Beide opties staan in principe open voor de architect (en het feit dat men in bepaalde tijden systematisch de voorkeur geeft aan de ene optie en in andere weer aan de andere optie, doet daar niets aan af).

Dat is wezenlijk anders met de stad. Er is een groot aantal min of meer objectieve realiteiten waaraan de stad zich maar aan te passen heeft. Er is het terrein, de fysieke en geografische mogelijkheden en beperkingen ervan, er zijn een aantal economische, sociale en culturele eisen waaraan simpelweg voldaan moet zijn, wil de stad hoedanook leefbaar zijn. En bovenal is er het gegeven dat er meestal – met uitzondering van de nieuwe ‘ideale’ stad – al een stad is waarmee de stadsplanner rekening zal moeten houden. Een stadsarchitect kan nooit vertrekken van een nulpunt en zal daarom zelden of nooit over de ruimte beschikken om een bepaalde stijl te ontwikkelen – tenminste niet voor de gehele stad. Over een stad spreekt men in de stadsgeschiedenis nooit in termen van ‘voltooid verleden’, in de stadsgeschiedenis is de stad steeds in ontwikkeling, en daarom nooit af en volledig zelfstandig; Rome was in de veertiende eeuw..., Rome is vandaag ..., en morgen zal ze ook en iets anders zijn. Wellicht ligt hier een belangrijk deel van de verklaring waarom het begrip stijl in de stedenbouw niet bruikbaar is (hoe bepalend de architect Haussmann en de planner Cèrda ook geweest zijn voor de stijl van respectievelijk de steden Parijs en Barcelona). In stadsgeschiedenis en stedenbouw, en dat is een duidelijk verschil, lijken periodisering en stijl geen rol van betekenis te vervullen; men spreekt niet van stijlen die ons op een of andere manier herinneren aan de bekende stijlbegrippen als klassiek, gotisch, renaissancistisch, barok, rococo, romantisch, impressionistisch, kubistisch, surrealistisch, ... Daarom ook zal de stad, voor zover ze min of meer autonoom in de loop der eeuwen tot stand kwam, nooit ‘ideaal’ zijn. Als de stedenbouwer denkt hoe zijn of haar (reeds bestaande) stad te bouwen, dan zal hij of zij zich van de stad een ‘idee’ moeten vormen. Maar ook is het zo dat die idee een aanpassing van het bestaande is, en nooit een zuiver idee. Daarenboven kunnen we zeggen dat elke stad waaraan geen idee ten grondslag ligt, onmaakbaar zal zijn. Alles wat dus de onmaakbaarheid bepaalt, is het resultaat van wat spontaan in de geschiedenis tot stand kwam.¹¹⁶

¹¹⁶ Om de vergelijkende redenering nog even verder te zetten: de stad kan niet op dezelfde manier gecontempeerd worden als een kunstwerk, omdat ze teveel referenties naar de werkelijkheid bevat. Maar moesten we ze als systeem van tekens kunnen isoleren van de buitenwereld (van zijn semantiek), d.i. alle interpretaties tussen haakjes plaatsen zodat alleen de syntactische relaties gelden, dan kan de stad als concrete entiteit verschijnen, zodat haar functionaliteit terzijde kan worden gelaten. Als men er dan een representatie in ziet van ontische entiteiten, of als een model van de wereld of een deel ervan, dan krijgt de stad een ontologische (metafysische) interpretatie en staat men voor de contemplatie van een concrete wereld van symbolen. Dan is de stad een kunstwerk. Maar dat is optimaal niet mogelijk.

3.2 Architectuur en de kunsten: een historisch intermezzo¹¹⁷

‘Je gebruikt steen, hout en beton, en met deze materialen bouw je huizen en paleizen. Dat is constructie. Een werk van het vernuft. Maar stel je voor dat de muren op zo’n manier naar de hemel prijzen dat ik word ontroerd. Plotseling raak je mij in het hart, je doet me goed, ik ben verheugd en ik zeg: ‘Dit is mooi.’ Dat is architectuur. De kunst doet haar intrede. Ik zie wat je bedoelt. Je stemming was voornamelijk, wreed, betoverend of nobel. De stenen die je opeen hebt gestapeld vertellen mij dat. De verhoudingen tussen hen verwijzen niet noodzakelijk naar wat praktisch of beschrijvend is. Zij zijn de taal van de Architectuur.’

(in: *Vers une Architecture*, Le Corbusier)¹¹⁸

3.2.1 Vorm en inhoud

In de twintigste eeuw hanteerde de moderne architectuur heel verschillende vormconcepten en esthetische normen dan de negentiende-eeuwse neostijlen en het daaraan voorafgaande classicisme. Dat heeft onder meer te maken met het proces van specialisatie en verzelfstandiging - een kenmerk van de maatschappelijke en culturele ontwikkeling sinds de achttiende eeuw - dat eveneens bij de kunsten plaats vond, en bij gevolg ook maar op kleinere schaal binnen de bouwkunst. Toen de ‘schone kunsten’ aan het eind van de zeventiende eeuw een eigen zelfstandige plaats kregen, waren het er acht: de welsprekendheid, de dichtkunst, de muziek, de bouwkunst, de schilderkunst, de beeldhouwkunst, en in verband met hun connectie met de schilderkunst en de architectuur ook de optica en de mechanica. In de achttiende eeuw verlieten de beide laatste deze samenhang en ontstond de onderverdeling die lang heeft standgehouden, die van de drie ‘beeldende kunsten’: de bouwkunst, de beeldhouwkunst en de schilderkunst. De bouwkunst was de ‘moeder der kunsten’, want ‘eerst bouwde de oermens zijn woning en daarna versierde hij die met snij- en schilderwerk.’¹¹⁹ Deze hiërarchie heeft volgens Auke van der Woud tot ver in de twintigste eeuw de opvattingen van veel architecten bepaald. De vaststelling van verzelfstandiging had een academische zucht naar filosofische precisie tot gevolg,

¹¹⁷ waarvoor ik me baseer op het boek van Auke van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 1997) en van Jan Gympel, ed., *Geschiedenis van de architectuur van de oudheid tot heden* (Keulen: Könemann, 1996).

¹¹⁸ Le Corbusier, ‘Vers une architecture’, 1923, vermeld in Heynen, o.c., p. 119.

¹¹⁹ van der Woud, *Waarheid en karakter*, p. 12.

en ook een besef dat de beeldende kunsten elk een aparte, eigen ontwikkeling konden doormaken. De bouwkunst werd voorzien van eigenschappen en regels die haar fundamenteel van de andere kunstvormen onderscheidde.

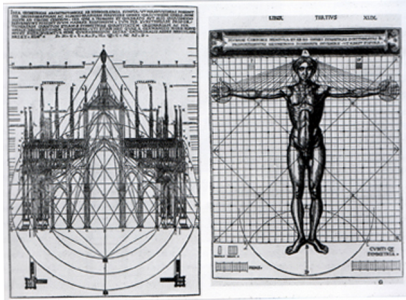


Fig. Vitruvius-uitgave van Cesariano (Como, 1521)
de 'orthographia' (opstand) met als voorbeeld de
dom van Milaan (links) en de Vitruviaanse figuur (rechts)

Het vormconcept zoals in de achttiende en negentiende eeuw gehanteerd, was het middel waarmee de inhoud, de 'idee', materieel gestalte kreeg (vorm was dus een expressie van inhoud of, zoals we het nu zouden verwoorden, een synthese van materie en inhoud); geslaagde vormgeving van de idee leidde tot schoonheid. In die opvatting is schoonheid een immanente eigenschap van het object, onafhankelijk van de persoonlijke, subjectieve waarneming. Schoonheid is, aldus deze oude traditie, het hoogste ideaal van de kunst; ze treft de ziel van de beschouwer en doet hem of haar verlangen naar het hoogste in de mens. De discussies in de achttiende en negentiende eeuw gingen over de manier waarop schoonheid kon worden gecreëerd, welke regels men moest volgen en over de schoonheidservaring van de mens, maar de opvatting over de functie van schoonheid werd nog nauwelijks in vraag gesteld. Toch werden de absolute schoonheidsregels, die ontleend waren aan de proportiesystemen en harmonische getalreeksen meer en meer gerelativeerd (met enkele 'voorlopers' reeds in de zeventiende eeuw), en werd een onderscheid gemaakt tussen 'positieve' (min of meer objectieve) schoonheid, die berust op de aanwijsbare eigenschappen van het gebouw zelf, en een 'arbitraire' schoonheid, die berust op associaties en gewoonten van de waarnemer of op het gezag van de opdrachtgever of de architect. 'Mooie proporties' in de bouwkunst worden op die manier, in tegenstelling tot die van de muziek, als 'arbitrair' bevonden. We kunnen hier dus een onderscheid vaststellen tussen de schoonheid van een gebouw door haar architecturale esthetiek, en haar schoonheid die eerder op afspraken en conventies berust. De correspondentie- en harmonieleer als belangrijkste pijlers van de architectuur moesten plaats ruimen voor een nieuwe schoonheid van het schijnbaar ongereguleerde, het toevallige, 'natuurlijke', het 'naïeve' (ik vermoed dat niemand daarin verder is gegaan dan Antonio Gaudí y Cornet), met als gevolg nieuwe visies op de rationaliteit, de functionaliteit en de esthetiek van het gebouw in het algemeen en op de constructie en ornamentiek in het bijzonder.



Fig. Antonio Gaudi y Cornet: *Casa Batllo*,
Barcelona (verbouwd 1905 – 1907)

De toenemende aandacht voor de rol van de waarnemer, die in de achttiende eeuw onder het proces van individualisatie aan de hegemonie van het classicisme (met haar objectieve eisen) een eind maakte, leidde ertoe dat het (subjectieve) kenvermogen ‘smaak’ en de (subjectieve) ervaring van schoonheid bestudeerd werd en dat de *aesthetica* of schoonheidsleer ontstaan is.¹²⁰ Ook hier speelt de moderne, sensationistische, op de waarneming en de gevoelens van de waarnemer gebaseerde ervaring een rol. Auke van der Woud suggereert in haar boek dat dit de hoofdrol speelde in het ondermijnen van de classicistische doctrine-*aesthetica*.

Door het subjectieve en ‘natuurlijke’ te systematiseren en aldus het classicisme te moderniseren, kreeg een gebouw een ‘karakter’ – voor zoverre het door zijn vorm, versiering en locatie (die bijvoorbeeld ‘somber’, ‘bevallig’, ‘deftig’ of ‘verheven’ is) zijn functie en status tot uitdrukking brengt, en tegelijkertijd ‘onze zintuigen behaagt en die heerlijke emotie in de ziel overbrengt die ons verrukt en charmeert’ (Camus de Mézières in *Le génie de l’architecture*, 1780)¹²¹. Door deze loskoppeling kon evenwel de theorie waarin het boven-individuele, objectieve systeem voorop stond, uitgroeien tot wat later het functionalisme van de moderne beweging zou worden: de stroming waarin de bouwkunst werd gereduceerd tot een betrekkelijk eenvoudig modulair ontwerpsysteem, waarin versieringen door middel van sculptuur, reliëfs of profielen een marginale rol speelden. Het ontwerpsysteem was een *aesthetisch* en cultureel gegeven op zichzelf geworden en dat was voldoende. Dit wordt wel eens omschreven als de ontwikkeling van architectuur als kunst naar architectuur als techniek, dat dus reeds haar oorsprong kent in de achttiende eeuw. Deze historische en culturele evolutie schetst de polemieken over de ‘bouwkunst’ tot op vandaag. Heel wat hedendaagse publicaties berusten nog

¹²⁰ wat kadert in de ‘wending naar het subject’ in de filosofie en wetenschap, zoals ik eerder opmerkte (Zie Supra 2.2). Kant heeft de evolutie waarin wetenschap, moraal en kunst zich van elkaar onderscheiden, bevestigd door drie verschillende cognitieve structuren te ontwikkelen. Zoals gekend heeft hij in *Kritik der Urteilskraft* (1790) in zijn analyse van het smaakoordeel het esthetisch kennisgebied uitgewerkt en een specifiek karakter gegeven. Hoewel de esthetische objecten noch met behulp van de verstandscategoriën, noch aan de hand van de wetten van de praktische rede gekend kunnen worden, zijn ze toch vatbaar voor een objectieve beoordeling. Dat kan hij concluderen door schoonheid te zien als was ze een eigenschap van de dingen, gekenschetst door belangenloosheid, dus los van een eventueel praktisch nut.

Concreet betekende deze verlichtingsideologie tevens een ‘wending naar het volk’, een secularisering (verwereldlijking) die voor gevolg had dat architectuur niet meer ten dienste van Kerk of (feodale) heersers hoefde te staan. Dat vroeg naar een ‘eerlijke’ architectuur, wilde ze de redelijke en zedelijke mens kunnen vertegenwoordigen. In het volgende hoofdstuk komt dit in de context van de utopie terug.

¹²¹ van der Woud, *Waarheid en karakter*, p. 16.

steeds op een romantisch-idealistisch idee over architectuur, die uitgaat van zuiver vormelijke, materiële, beeldende of 'ruimtelijke' eigenschappen van architectuur, met een ondertoon van spijt voor het verdwijnen of vergankelijk zijn van de schoonheid ervan. In een poging de architectuur te essentialiseren, gaat men bewustzijn, functies van het gebouw e.d. uit de weg en focust men op de semantische bestaansgrond. Het citaat van Le Corbusier hierboven illustreert, net zoals zijn verwijzing naar het Griekse voorbeeld als 'zuiverste eenvoud en stille grootsheid' – en daardoor tijdloos¹²² – deze evolutie en de ambivalenties die ze teweeg brengt. Ook de discussies over (modern) functionalisme, (postmodern) contextualisme etc. – zoals in het vorige hoofdstuk geschetst – kunnen in deze context de polemieken verduidelijken, en hebben naast de kritiek op het a-historische, niet-geïntegreerde rationeel en functioneel bouwen, te maken met het uit elkaar groeien van architectuur en esthetiek waarin vorm en inhoud hun synthese vinden.¹²³ Dergelijke ideeën zal iemand als Rem Koolhaas expliciet als illusies achterwege laten.

3.2.2 Stijl en karakter

Deze mogelijke visies hebben repercussies op de betekenis van het begrip 'stijl', dat zoals gezegd niet bruikbaar is voor de bepaling van de stad, maar wel van invloed is op de architectuur. We moeten het begrip 'stijl' daarom nauwkeuriger bekijken.

Van een kunstwerk spreekt men (in onze denkoefening, bij benadering) in historische zin dat het tot een stijl of periode behoort – waarbij de intenties van de auteur in principe geen rol spelen – maar wat is een kunstwerk zonder de (persoonlijke) stijl van de auteur? Of spreken we dan beter over het 'karakter' van de auteur, en wat is dan hun verschil en verhouding? Omdat het begrip 'stijl' het denken zo sterk richt op de visuele vormgeving, dreigt het gevaar andere aspecten uit het oog te verliezen, contextuele inhouden bijvoorbeeld. Onder stijl kunnen we de algemene vorm verstaan die door de kunstenaar/architect op een bijzondere wijze wordt uitgewerkt en die wordt bepaald door het 'klimaat' (wat nu meestal met 'context' wordt aangeduid); de geografische en geologische omstandigheden, de gewoontes, de bouwtechniek, de functie, ... die historisch en cultureel variëren. Dat zou dan de verscheidenheid van de stijlen op aarde verklaren. De ene stijl zou dan in bepaalde periodes meer geschikt zijn om uitdrukking te geven aan een culturele en historische context, ik denk bijvoorbeeld aan de rondboog die door haar eenvoud in vergelijking met de spitsboog meer geschikt zou zijn om de eenvoud en soberheid uit te drukken van het naoorlogse Europa, waarbij men om de 'eigen tijd' uit te

¹²² Zuiverheid, die altijd al (tenminste, sinds Plato en in de westerse filosofie) heel nauw met waarheid in verband werd gebracht, omdat ze gehoorzaamt aan de 'eeuwige wetten van harmonie'.

¹²³ In combinatie, niet te vergeten, met de opkomst van nieuwe bouwmaterialen en –technieken zoals beton, ijzer, glas, ... Illustreerend is ook nog dit citaat van Rudolf Boehm: 'De bouwkunst dient eerst en vooral om de mensen een onderdak te verschaffen (*to tegos*, het dak); ze voorziet dus in een materiële behoefte van de mensen, dat wil zeggen een behoefte die terwille van het overleven moet worden bevredigd. Het moderne onderscheid tussen 'schone kunsten' en andere ['technieken'] is niet van toepassing op de architectuur. De Grieken noemden trouwens beide 'technai', de Romeinen 'artes', en kenden dit onderscheid niet.' Rudolf Boehm, 'Architectuur als onderdak', vermeld in de Visscher, *Wonen* (1991), p. 85.

drukken al dan niet op zoek gaat in het eigen verleden. De stijl is dan niet meer een immanente eigenschap van de bouwkunst, maar een contingente eigenschap die kan variëren. Toch suggereert stijl ‘eenheid in veelheid’. Van een kunstwerk daarentegen spreken we slechts dat het, semantisch en syntactisch, overtuigend is in en door zijn stijl; een kunstwerk verliest zijn unieke inhoud als men er een stijlverandering in aanbrengt. Ze connoteert iets singuliers en symbolisch. In de bouwkunst wordt dan eerder van ‘karakter’ gesproken als het om haar ‘personele’ eigenschap gaat, en dat legt, meer dan stijl, de nadruk op het subjectieve.

Deze nadruk op karakter in de bouwkunst heeft volgens van der Woud enerzijds de deur geopend voor virtueuze vormgeving maar anderzijds ook voor oppervlakkigheid, zoals de geschiedenis heeft laten zien. Of om het met een ons reeds bekend woord te zeggen: voor het eclecticisme¹²⁴, de architectuur van de zogenaamde ‘stijl-loze’ individuele artistieke vrijheid, de architectuur die een einde maakte aan het bouwen ‘in stijl’.

Denken we een stap verder, dan kunnen we de monumenten zoals die in alle grote steden van West-Europa vanaf het einde van de achttiende eeuw ontstonden, zien tegen deze achtergrond: door middel van haar ‘karakter’ en haar psychologische effect kan het monument gestalte geven aan een stad, die op haar beurt weer gestalte geeft aan godsdienstige, politieke en culturele idealen.¹²⁵ (Zie Supra, 2.2.2, musealiseren van de stad) De stad kon zich ‘open’ stellen, bloot stellen aan ieders ‘blik’ door haar imago, en als een open boek haar overtuiging en ziel tonen. De stad werd metaforisch aan de hand van persoonlijke eigenschappen geduid: de stad met een geheugen, de stad als verleidend, uitnodigend, te veroveren, opwindend (verwijzingen met vaak seksuele connotaties), ... en omwille van haar onbeheersbaarheid diende ze meteen ook te worden beheerst en in bedwang gehouden, wat haar voorgoed ambivalent heeft gemaakt.¹²⁶

¹²⁴ Rond 1830 werd de vrije, stijl-loze ontwerpmethodologie in Parijs *l'éclectisme* genoemd (later in het Nederlands vertaald als *eclecticisme*). Het was een poging om de historische architectuurvoorbeelden vrij te interpreteren en te gebruiken, om zo relativerend om te gaan met doctrines van de stijlen. Het verleden werd niet gecontinueerd of geïmiteerd, maar getransformeerd. Van der Woud wijst er dan ook op dat het eclecticisme in de kunsthistorische literatuur – die stijlzuiverheid meestal hoog waardeerde – vaak verkeerdelijk met richtingloosheid, artistieke onmacht, het dieptepunt van het ‘carnaval der stijlen’ in de negentiende eeuw werd geassocieerd. De eclectici (zoals ze zichzelf noemden) ambieerden echter geen stijl in de zin van een uniformerende artistieke orthodoxie, stijl vonden zij integendeel een irrelevant principe. Ze ambieerden slechts de individuele artistieke vrijheid, als ideologisch principe (Van der Woud, *Waarheid en Karakter*, p. 69 – 70.), wat we zouden kunnen vergelijken met de eisen van de avant-gardisten in de beeldende kunsten. Maar ook in de bouwkunst is het niet anders geweest en voelde men een onbehagen bij deze omwenteling; ‘Wij ouderen’, schreef iemand in 1893, ‘horen nu al dertig jaar dat de architecten niet in staat zijn een eigen stijl te produceren.’ (Ibid., p. 319.)

¹²⁵ Dat is niet irrelevant, want zoals we later zullen zien, wordt een stad metaforisch als een personage voorgesteld, krijgt ze een identiteit waarmee mensen zich weer kunnen identificeren. Ze wordt ook als ‘nationale held’ voorgesteld, als drager van een nationale identiteit. Ik denk bijvoorbeeld aan de stad Gent die zichzelf ‘de stad van kennis en cultuur’ noemt, en zich zodoende profileert t.o.v. andere steden en andere landen – de verpersoonlijking van de stad voor wat men noemt de *citymarketing*, en natuurlijk ook aan de stad Brasilia, die het land een nieuwe identiteit van hoop moest geven.

¹²⁶ In de architecturale interventies van Haussmann bijvoorbeeld – die het negentiende eeuwse Parijs voorzag van haar karakteristieke gezicht van monumenten en boulevards – dienden de open en brede straten om de stad toegankelijk, overzichtelijk en controleerbaar te maken. Haussmann beschreef de stad als een geheel van organen, weefsels, aders, longen en hart, dat ten gevolge van de industrialisatie en de modernisering aangetast werd door een kankerachtige ziekte. Dings, o.c., p. 281.

De evoluties in het denken over ‘schoonheid’ in de kunsten, en over de verhouding tussen esthetiek en de bouwkunst of architectuur, hebben twee wegen mogelijk gemaakt: een homogenisering of objectiveren in vorm (rationeel functionalisme) enerzijds en een differentiëring of subjectiveren anderzijds (expressionisme of naturalisme), met variaties tussenin.

3.3 De stad en Architectuur

‘Architectuur is een onderdeel van de menselijke cultuur. Als zodanig staat ze steeds in een gespannen verhouding tot de natuur, want alle cultuur heeft tot taak en tot doel de niet-menselijke natuur om te vormen tot een voor de mensen herbergzame leefwereld.’

(in: *Architectuur als onderdak*, Rudolf Boehm)¹²⁷

Is de stad ‘drager’ van haar cultuur doorheen de architectuur? Dat zou betekenen dat de stad een uniek karakter vertoont, want wat ‘uit de mens voortkomt’ is uniek door zijn moment in de tijd en zijn plaats in de ruimte; door de wijze waarop de mens daarin zichzelf heeft bepaald, door de wijze waarop hij of zij zichzelf en zijn of haar wereld beschrijft, verklaart, beoordeelt, en dit alles op zijn beurt weer beoordeelt. D.w.z. door de wijze waarop hij of zij, min of meer op grond daarvan, en niet ‘van nature’ handelt, denkt, voelt, maar zijn of haar levenslijn feitelijk trekt. Of nog: door de wijze waarop de mens de ruwe data van zijn of haar wereld en zichzelf opneemt, verwerkt, en er in werkelijkheid of in beeltenis uitdrukking aan geeft. Deze cultuur, deze cultivering heeft in de stad altijd een vooraanstaande plaats gekregen, en ze onderscheidt zich misschien in hoofdzaak daardoor van de niet-stad, van de natuur (waar ze nog bestaat). In de stad trekt de mens – op gecondenseerde wijze - lijnen, levenslijnen, aan de hand van de levensdoelen die hij of zij – in die tijd en op die plaats – stelt. De stad is, doorheen de architectuur - maar niet alleen daardoor – een *cultivering van ruimte*, de ruimte waarin men leeft, woont, werkt, sterft.¹²⁸ De cultuur wordt vorm en betekenis gegeven doorheen de architectuur, doorheen de stad.

3.3.1 Visies op de stad

Al naargelang de opvatting over de betekenis van architectuur, zal logischerwijze ook de opvatting over de wederzijdse betekenis van architectuur en de stad variëren. De verhouding tussen stad en architectuur kan evenwel historisch een feit zijn, toch is ze altijd bron van discussie geweest, en meer dan ooit sinds het ontstaan van de moderne architectuur. Dat heeft onder meer te maken met de

¹²⁷Rudolf Boehm, ‘Architectuur als onderdak’, vermeld in Jacques de Visscher en Raf de Saeger, ed., *Wonen* (Nijmegen: SUN, 1991), p. 81.

¹²⁸ In het dorp (tenminste in de traditionele vorm) daarentegen, is het niet zozeer de architectuur maar eerder de grond die de ruimte schikt.

evoluties - zoals ik hierboven heb geschetst – in opvattingen over het esthetische en de ontwikkelingen van de bouwkunst als discipline, maar ook met de opkomst van de moderne – objectieve en subjectieve – ontwikkelingen, die zich sinds de twintigste eeuw hebben vertaald in de zogenaamde moderne architectuur en alle polemieken vandien (Zie Supra, 2.5), en die een grote invloed hebben gehad op de ontwikkelingen van de moderne stad.

Sedert enkele decennia is er bij architecten een hernieuwde belangstelling te vinden voor de grootstad. Omdat de grootstad de plaats bij uitstek is waar haar architectuur kan gedijen, en omdat de moderne grootstad voor nieuwe uitdagingen staat, is ze voor veel architecten zo aantrekkelijk. Heel duidelijk is dat het geval bij Rem Koolhaas, die vooruitstrevende (en daarom veel bediscussieerde) meningen heeft over de stad en architectuur. De stad is voor hem de plaats waar de scenario's, bedacht door architecten, voortdurend worden ontregeld, waar de stabiliteit die de traditionele stad kenmerkte, effectief en voorgoed ondermijnd is.¹²⁹ Deze diagnose van de stad toont weliswaar overeenkomsten met de analyses van vele van zijn collega's, maar waar voor de meeste van deze architecten de prioriteit ligt in het beheersen en ordenen van de nieuwe, vaak chaotische situaties die de metropool kenmerken, accepteert Koolhaas daarentegen de feitelijke onbeheersbaarheid van de metropool (Koolhaas spreekt dan ook van een poststedelijke toestand). Architectuur is voor hem niet langer een kwestie van bouwen, maar van het verdichten van data in een vorm die zowel onsubstantieel (modernistisch) als verleidelijk (manhattanistisch) genoeg is om mythisch te worden (en zo aan de poststedelijkheid tegemoet te komen).¹³⁰

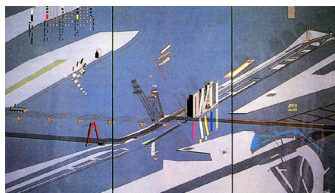


Fig. Rem Koolhaas, OMA, Hochhausprojekt, Rotterdam

Aldo Rossi staat daar in zekere zin lijnrecht tegenover. De stad kan op vele manieren worden geanalyseerd, maar alleen een architectonische beschouwing biedt volgens hem de mogelijkheid om door te dringen in de unieke verschijning van de steden zoals ze zijn. Omdat de historische stad een integraal bestanddeel is van het begrip 'stad', is er voor hem ook geen reden om een ander begrip van de stad te introduceren; de veranderde schaal bijvoorbeeld maakt de hedendaagse stad niet minder historisch. De benadering van Le Corbusier, die in zijn stedelijk model een disciplineringsmachine ontwikkelde waarin alles en iedereen zijn plaats krijgt toegewezen en waarin het maatschappelijk leven naadloos kan functioneren, lijkt op het eerste gezicht een rationeel-functionalistisch antwoord op

¹²⁹ Ian Buruma, 'The Sky's the limit', vermeld in Véronique Patteeuw, ed., *Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2003), p. 55.

¹³⁰ Aaron Betsky, 'Rem Koolhaas: het vuur van manhattanisme in de ijsberg van het modernisme', vermeld in Patteeuw, o.c., p. 38. Volgens deze auteur heeft Koolhaas zelfs de architectuur bevrijd van de plek, van de maker en zelfs van materialiteit. Daarenboven is zijn architectuur niet op vorm gebaseerd, maar op analyse en prognose van statistische gegevens. *Ibid.*, p. 28.

de onbeheersbaarheid en chaos van de stad, maar het heeft ook een dynamisch concept, dat de ordenende werking van deze ‘machine’ van binnenuit ondergraaft.¹³¹ Snelheid, beweging, mobiliteit,... zijn kenmerken van de stad die ze een metropolitaans karakter geven, en die haar onbeheersbaarheid bepalen. Zij krijgen dan ook een expliciete plaats in zijn ontwerpen.¹³² Toch evolueert Le Corbusier naar een minder strakke architectuur, waarin grijs beton en rechte lijnen vervangen worden door kleuren en krommingen, en dat ter compensatie van ‘de onmenselijke harde wereld van de stad’. Zonder op hun architectuur in te gaan, leren we van deze drie toonaangevende architecten (onder de vele andere) dat er ook hier twee mogelijke, ons reeds bekende, houdingen t.a.v. de moderne ontwikkelingen doorslaggevend zullen zijn voor de visies op en de architecturale vormgeving van de stad: de kritisch-realistische of nostalgisch-utopische houding, waarbij de balans meer in de ene of meer in de andere richting doorweegt, maar nooit volledig. Er moet daarbij worden opgemerkt dat elke benadering die een enkele verschijningsvorm van de stad tot norm verheft iets pathetisch heeft, in elk geval weinig werkbaar zal zijn. Ook wordt duidelijk dat de meningen zullen verschillen al naar gelang de visie op de verhouding tussen de materiële wereld (de stad van stenen) en de maatschappelijk-historische processen of culturele wereld. In dit veld zal de vraag zich situeren of kwalitatieve stedelijke architectuur al dan niet gefundeerd moet zijn op de ‘verhalen’ van de stad, de sfeer die ze uitstraalt, de functies die ze uitoefent enzomeer, kortom op de reeds bestaande stad met haar verleden.

3.3.2 Het wonen

Architectuur en de stad vinden elkaar verder ook in het debat over het *wonen*. Maar ook voor de verhouding tussen architectuur en wonen gaat het om een complexe relatie die niet eenduidig geïnterpreteerd kan worden. Voor het handelen van de mens in de wereld werd het wonen in de westerse filosofie vaak als bestaansvoorwaarde beschouwd. Sinds men daarin het subject als zelfstandig is gaan denken, is het denken over wonen meer en meer begrepen als een dialectische verhouding van de innerlijkheid tot de buitenwereld, iets dat de activiteit in de buitenwereld mogelijk maakt. Wonen is fundamenteel ergens in de eindeloze, informe, onbepaalde natuurruimte een midden maken en zich binden aan een plek – tijd en ruimte worden op die manier beheersbaar en vertrouwd.¹³³

¹³¹ Dat geldt voor verschillende van zijn stedenbouwkundige modellen, *Ville Contemporaine* (1922), *Plan Voisin* (1925), en vooral voor *Ville Radieuse* (1935). Later ontwikkelde Le Corbusier een meer ‘menselijke’ architectuur en stedenbouw, waarvan *Unité d’Habitation* (1947) een (in Marseille verwezenlijkt) voorbeeld is. Omdat hij van mening was dat de steden zeer bruut en erg onmenselijk zijn, concipieerde hij dit ‘huis’, naar het voorbeeld van de kloosterlijke levensgemeenschap, met ‘cellen’ voor elke familie, en een bouwlaag met winkels en cafés en een daktuin voor sportieve activiteiten.
<http://www.joostdevree.nl/bouwkunde/corbusier.htm>

¹³² Soms *lijkt* het specifieke van de moderne stad, zoals door Baudelaire beschreven met het fugatieve, het onherhaalbare, het tegensprekelijke, het toevallige, het onvoltooide, het individuele, volledig te zijn opgelost in de moderne architectuur, en *lijkt* de rationele functionaliteit in de moderne architectuur, zoals bij Le Corbusier, op onmenselijke, rationalistische dwalingen. Maar daarover later meer.

¹³³ Voor sommigen is deze dialectische verhouding tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ in de postmoderne wereld voltooid, omdat de moderne opvatting dat de civiele orde als beperkte en inwendige ruimte die zich afzet tegen de externe orde van de natuur niet meer geldt. In de postmoderniteit hebben wij in deze visie geen natuur meer in

Het wonen is een ‘thuis’ creëren in een menselijke wereld. Wonen is in deze fundamentele betekenis niet noodzakelijk aan het gebouwde gekoppeld (ook nomaden of daklozen wonen) maar zou ik eerder zien als een verruimtelijken van het lichaam – wat dus inherent een doorleefd verstaan is van de mens en de wereld, dus van de cultuur.

In het *Passagen-Werk* wijst Walter Benjamin op de transformatie die het wonen ondergaat in de twintigste eeuw: naast de oeroude betekenis van geborgenheid en omslotenheid krijgt het wonen een nieuwe lading, die te maken heeft met porositeit en transparantie, met aanpasbaarheid. Wonen heeft te maken met ‘zich omhullen’, maar het ‘zich omhullen’ vereist in een moderne conditie een steeds hernieuwde geste.¹³⁴ Wonen is voor hem, net zoals voor Martin Heidegger, geen statisch gegeven, maar een actieve, creatieve daad. Voor Heidegger is het een manier van zijn dat telkens opnieuw eigen gemaakt moet worden. Het ware bouwen berust voor Heidegger dan ook op de beleving van het ware wonen, en niet omgekeerd.¹³⁵ Emmanuel Levinas ziet het nadenken over het huis en de woning dan weer in het kader van een ethisch denken, waarin de tegenwoordigheid van de Ander primair is. Door de Ander niet harmonisch voor te stellen wil hij de neiging het Andere te herleiden tot hetzelfde vermijden. Voor hem is ‘de woning *in concreto* niet gelegen in de objectieve wereld, maar situeert de objectieve wereld zich in relatie tot mijn woning.’¹³⁶ Dat geeft een ander perspectief op de dominante visie over de innerlijke wereld, bij uitbreiding ‘mijn woning’ of nog ‘private ruimte’ die de buitenwereld, de ‘publieke ruimte’ vorm geeft. De oppositie publiek-privaat (een heel burgerlijke instelling trouwens) veronderstelt een distantie tussen beide, en een eenrichtingsverkeer van privaat naar publiek. Beide kunnen echter in vraag gesteld worden (wat volgens mij een heel interessante denkpiste zou opleveren, in het bijzonder voor het denken over de stad. Een fenomenologische benadering ligt hier niet ver af). Bij de architect Norberg-Schulz bijvoorbeeld vinden we een dergelijke ‘traditionele’ opvatting. Hij meent dat de ervaring van wonen mogelijk wordt gemaakt wanneer de architectonische vormgeving van een plek de gelegenheid biedt tot oriëntatie en identificatie. Bijgevolg moet de gebouwde ruimte zo georganiseerd worden dat concrete plekken tot stand komen, plekken die gekenmerkt worden door een specifieke *genius loci* (Zie Supra, 2.5.2.1). De taak van de architectuur bestaat erin deze *genius loci* zichtbaar te maken. Opvallend is dat hij een woonconcept heeft bedacht dat duidelijk verwijst naar een leven in de ‘warme beslotenheid’ van een traditionele gemeenschap. Hij onderscheidt vier woonmodaliteiten: het natuurlijke wonen (de wijze waarop de nederzetting zich inbedt in het landschap), het collectieve wonen (belichaamd in de

de betekenis dat haar krachten en fenomenen ervaren worden als een buiten, als iets origineels, als iets dat los staat van het kunstmatige van de civiele orde. http://www.yabasta.be/article.php3?id_article=75

¹³⁴ Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit*, p. 56.

¹³⁵ In zijn boek *Over Denken Bouwen Wonen* (Nijmegen: SUN, 1991) wijst Heidegger erop dat het woord ‘bouwen’ etymologisch van het Oudhoogduitse *buon* komt, dat verwijst naar bouwen, naar wonen zowel als naar zijn. Wonen is volgens Heidegger de primaire term, omdat wonen verwijst naar een manier van zijn, het in-zijn-wezen-laten. Als we zijn concept van *zijnsvergetelheid* hiermee in verband brengen, dan lezen we in dit boek tevens een kritiek op de moderne samenleving waarin mensen het ‘zijn’ niet (meer) vatten door een overheersende instrumentele houding ten opzichte van de wereld.

¹³⁶ Jacques de Visscher, ‘Wonen: de nabijheid van de ander in de bezieling van de dingen’, vermeld in Jacques de Visscher en Raf de Saeger, ed., p. 131.

stedelijke ruimte), het openbare wonen (terug te vinden in publieke gebouwen en instellingen) en tenslotte het private wonen (het wonen in huis). Deze verschillende woonwijzen zijn met elkaar verbonden door een spel van ruimtelijke relaties, waarbij Norberg-Schulz het wonen ziet als een omringd zijn door concentrische cirkels die steeds verder uitdeinen (het huis, de straat, het dorp of de stad, de streek, de natie).¹³⁷ We kunnen ons daarom, denk ik, de vraag stellen of een dergelijke visie of model bruikbaar of toepasbaar is in de huidige, moderne samenleving, die zoals ik schetste, veeleer gekenmerkt is door functionele en globaliserende tendensen. Op de logica wonen-bouwen kunnen we in dit kader evenmin dieper ingaan, maar minstens dit kan worden gezegd: de benadering zal ook hier afhangen van het vertrekpunt, dat al dan niet uitgaat van het (moderne) gevoel van ‘ontheemding’, de idee dat de ontwikkeling van de moderne samenleving de wereld ‘onbewoonbaar’ heeft gemaakt. Alweer zijn er twee mogelijke manieren om hierop te reageren: of men werkt een woonconcept uit dat het traditionele wonen terug een invulling kan geven, of men verlaat deze ideologie en vertrekt vanuit een ander wonen dat de huidige situatie reflecteert. Weten we daarenboven dat het steeds over een polaire voorstelling gaat, waarvan de uitersten in realiteit nooit helemaal voltooid zijn.

3.3.3 De straat

Zoals het gebouw een afbakening van de woonruimte is, is ze noodzakelijk ook de afbakening van de straat, het plein, van het gebied dat ‘publiek’ wordt genoemd (waarbij deze ‘publieke ruimte’ slechts *in principe* voor iedereen toegankelijk is, doch aan voorwaarden verbonden). ‘In het concrete bouwen en wonen ontstaat een *zorg* voor de ordening van het ‘gelijktijdige’, die een techniek vooronderstelt waarin concrete dingen als hoeken en erkers worden gemaakt’, schrijft Raf de Saeger.¹³⁸ Het gebouwde voorziet het gebied, de ruimte, van samenhang van de dingen. Ze maakt de ruimte beschikbaar. De ruimtelijke omsluiting betekent tevens de sociale omsluiting.¹³⁹ Op de hoek van de straat ontmoeten mensen elkaar. Of niet. (we denken aan de *non-lieux* van Augé) Interessant is dat het gebouwde de dingen en gebeurtenissen in de tijd en in de ruimte bij elkaar brengt. Maar zoals we hebben gezien in het vorige hoofdstuk, zal de architectuur deze tijd en ruimte op verschillende wijze interpreteren en vormgeven al naargelang de ervaring van die tijd en ruimte. De na-oorlogse architectuur van West-Europa bijvoorbeeld, doordrongen door het vooruitgangsgeloof, wou de ruimte zoveel mogelijk benutten en daarvoor moest de stad open en ruim zijn. We zouden kunnen zeggen dat de gebouwen niet langer de ruimte omsloten, maar de ruimte de gebouwen omsloot. Of: *the sky was the limit*, en de wereld was de wereld van morgen. Over de leefbaarheid van deze gebouwen hebben we het niet gehad, maar die is dan ook niet vooral van de gebouwen afhankelijk, maar eerder een

¹³⁷ Christian Norberg Schulz, ‘Genius Loci. Naar een fenomenologie van de ‘architectuur’, 1979, vermeld in Heynen, *Dat is architectuur*, pp. 530 - 533.

¹³⁸ Jacques de Visscher en Raf de Saeger, ed., o.c., p. 78.

¹³⁹ En, zoals Foucault aantoonde, tegelijkertijd een sociale segregatie. Architectuur heeft een ideologische kracht, door bijvoorbeeld een institutie te bevestigen (bibliotheek, justitiepaleis, ...). Architectuur bevestigt de autonomie van die institutie, waarmee ze een drempel creëert.

probleem van de politiek. Ruimtelijke orde is inderdaad niet alleen van architectuur afhankelijk. Als we ruimtelijke ordening algemeen beschouwen als geheel van mogelijkheden en (of door) beperkingen, dan is bijvoorbeeld ook de circulatie van mensen (de ruimtelijke praktijken) een ruimteconstituerend element. Deze praktijken zijn weliswaar nooit ‘letterlijk’ in kaart te brengen, en kunnen tegelijkertijd ruimte scheppen en (andere) ruimte vernietigen. Tegelijk kunnen ze, bij nader onderzoek, de verscheidene sociale en culturele segregaties bloot leggen, en het ideologisch karakter van (publieke) ruimte aan het licht brengen.¹⁴⁰

3.4 De stad: Ding Mens Beeld Betekenis Gebeurtenis

Het woord ‘betekenis’ is de sleutel tot de huidige wereld geworden, ik mag, denk ik, zeggen, sinds de moderniteit. We pogen hier de betekenis van de stad in haar eigenschappen te vatten.

De stad is in de eerste plaats een *ding*: een verzameling artefacten (wegen, gebouwen, infrastructuur), met een management (stadsbestuur, technische diensten, consultants) en ze huisvest een verhoudingsgewijs – ten opzichte van niet-stad – grote hoeveelheid en vooral verscheidenheid van economische en culturele activiteiten of *gebeurtenissen* die gekenmerkt worden door hun dichtheid/intensiteit en variëteit/karakter.¹⁴¹

Daarnaast zijn er de (grote hoeveelheden) *mensen*, die er wonen en die er samen de gemeenschap vormen.

De grens tussen deze fysisch gedefinieerde stad en de niet-stad is soms moeilijk te trekken, aangezien de ruimtelijke uitbreiding en de toegenomen mobiliteit de idee van compacte stad onhoudbaar maken.¹⁴²

Dit wat de samenstelling van haar *feitelijke delen* betreft. Voorts is er de *mentale stad*; de stad als metafoor (van verliefdheid bijvoorbeeld), de stad als herinnering, de stad van onze dromen, de stad als personage, enzoverder. Deze mentale stad kan volgens Nancy Stieber (*De ‘City of the Mind’*)¹⁴³ in kaart gebracht worden door uit te gaan van drie concepten: het beeld van de stad, de verbeelde stad en de denkbeeldige stad. Het *beeld van de stad* is de voorstelling die individuen en collectieven opbouwen, dat wil zeggen de conceptie die de ervaring van de stad in de geest oproept. Deze

¹⁴⁰ De straat, het plein, ... kent ongetwijfeld grondige betekenisveranderingen in een huidige (gemedialiseerde) consumptie- en controlemaatschappij. Daarom dient omzichtig omgegaan te worden met het begrip ‘publieke ruimte’ en kan die niet zomaar gelijk gesteld worden met de straat. Misschien kunnen we beter spreken van een *voorwaardelijke* publieke ruimte, gezien ze aan voorwaarden is gebonden.

¹⁴¹ Donald van Dansik, ‘De postmobiële stad’, vermeld in Dings, o.c., p. 323.

¹⁴² Dat het landschap meer en meer aan het verdwijnen is, is een realiteit van het dichtgebouwde en dichtbevolkte Vlaanderen en Nederland. In Nederland spreekt men van de weidestad. Op welke manier de steden zich uitbreiden, tonen de volgende cijfers aan: Amsterdam groeide in de afgelopen eeuw qua oppervlakte met 400% zonder dat het bevolkingsaantal veranderde. Wegenaanleg speelt daarin een belangrijke factor, een fenomeen dat algemeen geldt voor de West-Europese steden in de post-industriële landen. Donald van Dansik, ‘De postmobiële stad’, vermeld in Dings, o.c., p. 326.

¹⁴³ Nancy Stieber, ‘De *City of the Mind*’, vermeld in Dings, o.c., pp. 249 - 261.

voorstelling gaat uit van een werkelijk bestaande stad, die op allerlei manieren kan ervaren worden: er wonen, er rondlopen of –fietsen, er werken, ook er niet komen ... De oriëntatiepunten zullen naargelang de ervaring variëren. Bij deze beelden zou ik de symbolische betekenissen toevoegen, bijvoorbeeld die van de kerk. De stad heeft ook een zelfbeeld, dat meestal een combinatie zal zijn van het geografisch beeld en het toeristisch beeld.

De *verbeelde stad* is de fysieke stad zoals ze door kunstenaars, architecten, planners en anderen wordt voorgesteld in kunst, film, literatuur, muziek en reclame. Hier is het interessant zich telkens de vraag te stellen wat buiten het beeld is gelaten, en welke beslissingen de keuze van het beeld impliceren.

Voorstellingen van de stad worden gegenereerd via maatschappelijke processen van de cultuurproductie.¹⁴⁴ Stieber wijst erop dat de stadsvoorstellingen beweeglijk zijn in de tijd: ze kunnen het verleden, het heden én de toekomst verbeelden.

De *denkbeeldige stad* is de fantasiestad, losgemaakt van elke poging tot een weergave van feitelijke stedelijke omstandigheden. Het zijn voorstellingen die dromen en angsten over de maatschappelijke en politieke orde uitdrukken. Ze wijzen de weg naar utopische of dystopische alternatieven die ons een breder inzicht geven op wat mogelijk is, of onmogelijk is.¹⁴⁵ Dat is ook – maar niet alleen - Brasilia. Deze categorieën tonen hoe veelvoudig de betekenis van de stad kan zijn. De verbeelding kan ons een idealistische, bijvoorbeeld een socialistische stad opleveren, het beeld van de stad kan een schrikbeeld zijn en in de fantasie kan de stad de wereld veroveren.

Met deze ‘bepaling’ van de stad geef ik slechts de constituenten, en hoop ik haar veelheid, dynamieken en complexiteit niet teniet te doen, maar net als *mogelijkheid* te behouden. De betekenis hangt af van de mens die erin leeft. Of nog: de pluraliteit van de stad.

3.5 Conclusie

De stad is vele steden

Er is zoals ik zei een sterke ontologische verankering van de stad met de werkelijkheid: d.w.z. de stad bestaat niet, zoals een kunstwerk, op zich, maar heeft vele wat ik zou noemen ‘*lagen van zijn*’. Dat houdt in dat de stad – wil men aan haar pluraliteit en complexiteit tegemoet komen – niet eenvoudig op te delen is in het materiële enerzijds (de ‘objectieve’ stad) en de mens anderzijds (de ‘subjectieve’ stad).

¹⁴⁴ en kunnen ons daardoor dingen leren over bijvoorbeeld klassen- en sekseverhoudingen, over economische en politieke situaties, ... (denken we aan de schilderijen van Renoir, Lautrec e.a.- Zie Supra, 2.2)

¹⁴⁵ Nancy Stieber, ‘*De City of the Mind*’, vermeld in Dings, o.c., p. 253.

De architectuur is één van de vele middelen of manieren om met dat *wat is* om te gaan, en zij heeft op zich een manier onder velen (maar niet oneindig veel) om met *wat is* om te gaan, of anders gezegd: haar keuzes in vormgeving en inhoudsbepaling zullen afhangen van de ontologische categorieën die worden gehanteerd. Dat geldt in principe ook voor de stedenbouwer en elke *maker* van de stad – zij het bewoner, toerist, politicus of stadsdichter (de hedendaagse stadspop).

Er geldt dus, net zoals met het kunstwerk het geval is, een metafysische onmogelijkheid tot definiëring, maar niet of niet volledig om dezelfde redenen. Het is net omdat de ontologische verankering in de werkelijkheid van de stad groter is dan dat van het kunstwerk (wat ik de verschillende *lagen van zijn* heb genoemd), dat hen restloos van elkaar onderscheidt. De stad is vele steden in minstens twee betekenissen: ze is als maakbare stad een vertaling van vele (maar weer niet oneindig veel) wereldbeelden, en daarom historisch,¹⁴⁶ en als onmaakbare stad een ‘karakter’, ‘persoon’, ‘stijl’ die een eigen leven leidt – maar weliswaar niet onafhankelijk staat ten opzichte van de maakbare stad en de geschiedenis. De stad heeft vele gezichten, in principe zoveel als dat ze door mensen wordt beleefd. Dat maakt haar onmogelijk te definiëren.

Hoofdstuk 4

DE OPEN STAD

4.1 Maakbaarheid, idealen en werkelijkheid

4.1.1 De ideale stad: rationaliteit en verbeelding

¹⁴⁶ Om de gedachten te richten: de stad is ook haar politiek-economische verankering, de stad is ook de pion op het spelbord der globalisering, de stad is ook haar verhouding met de moderne condities, ...

‘De geschiedenis van het ontwerpen van ideale steden valt in grote mate samen met het verhaal van architecten en anderen die van wereldheerschappij dromen. Het is de geschiedenis van evenzovele, door het menselijk intellect bedachte, blauwdrukken voor de best mogelijke stad en maatschappij. In veel gevallen is het een verhaal van onbescheidenheid, van het geloof dat iets zo complex als de stad voor het geestesoog kan worden geprojecteerd, van het geloof dat de natuurlijke contextuele voorwaarden kunnen worden genegeerd, veelal op grond van een vermeende overeenstemming met universele wetten, waarvan slechts een elite in staat is de geheimen te ontsluiten.’

(in: *De Ideale Stad. Utopia en de (niet) gebouwde omgeving*, Ruth Eaton)¹⁴⁷

De moderne wereld begint, zoals uitvoerig omschreven, wanneer men vanuit het ‘besef van ontwikkeling’ gaat denken en handelen. Niet meer de natuur, of god, maar de geschiedenis vormt ons universum: de wet van leven en werkelijkheid betekent wording, ontwikkeling, vooruitgang. Wat niet modern wordt, sterft af. Wie de toekomst voor zich heeft, heeft ook het gelijk aan zijn kant. De wet van de werkelijkheid zelf is het met zijn tijd mee te gaan en ‘modern’ te zijn. De 19^{de} en een groot stuk van de 20^{ste} eeuw leeft met het vrijheidsideaal en denkt historisch. Al wat gebeurt hoort samen in de Universele Geschiedenis, waarin alles zijn zin en begrijpelijkheid vindt. De held van deze Geschiedenis is De Mensheid. Het rationele, humanistische wezen verenigt alle mensen – de weg naar Utopia’s ligt meer dan ooit klaar. Brasilia is een van de vele producten van deze moderniteit. Omdat de stad sinds lang de fundamentele gestalte van de menselijke gemeenschap voorstelt en een belangrijk beeld van wat de mens maakt - de plaats van cultuur en de plaats van het perspectief als ordenend principe, is de stad veelvuldig de aspiratie geweest voor ontwerpen van het ideaal ervan.¹⁴⁸ De stad is de plek waar droombeelden kunnen tieren, waar het ordenend perspectief het maken van een beeld van de toekomst mogelijk maakt. (Eigenlijk is de stad altijd de plek geweest waarin de toekomst werd gedacht, de plek ook van de ‘verstandige politiek’ (Aristoteles), van wetenschap en ideologie.) Elke stad is daarom altijd ook een beeld van wat de mens *wil zijn*, van wat ze vooropstelt als verzameling van levensdoelen. In die zin is elke stad een prefiguratie van de ideale stad. Bijna alle utopieën - als ontwerpen van een nieuwe wereld - hebben goed geordende, harmonieuze, stralende steden bedacht. De stad maakt vrij en trots, toont trots. Bij glorie en voorspoed zijn de steden altijd de kroon geweest, rijkdom, macht en religie vertaalden zich in grote monumenten. Deze monumenten maken tot op vandaag de verhalen van de stad die in de herinneringen blijven hangen, althans wat betreft de historische stad.

¹⁴⁷ Ruth Eaton, *De Ideale Stad. Utopia en de (niet) gebouwde omgeving*. (Antwerpen: Mercatorfonds, 2001), p.10.

¹⁴⁸ Herman van Bergeijk wijst er in ‘De ontworpen stad’ op dat, hoewel zowat alle tijdperken opvattingen kenden over de ideale stad, het denken over de stad en haar ideale vorm in de vijftiende en zestiende eeuw (in de Renaissance) aan de bakermat staat van het denken over de moderne stad als controleerbare vorm. Dings, o.c., p. 41.

De ideale stad is het – al dan niet gerealiseerd (dus mentaal of feitelijk) – eindproduct of de vertaling van een utopie. Een van de kenmerken van de utopie is echter net dat ze weinig realistisch is in zoverre dat ze op een bepaalde al dan niet reformatorische of revolutionaire spanning staat met de werkelijkheid. Toch is ook deze ideale stad, ontsproten uit een *idee*, zoals ik in het vorige hoofdstuk aanhaalde, een product van zijn tijd en plaats, dus historisch. Ze is dus tegelijkertijd verbonden met de realiteit (wil ze een betekenis dragen); ze zal op een of andere manier en in zekere mate ‘probleemoplossend’ moeten zijn en aan functionele eisen voldoen. De ideale stad staat dus altijd op gespannen voet tussen de ‘ideale ideeën’ en de ‘ideale oplossing’, en deze laatste staat dan weer op gespannen voet met realistische, ‘optimale’ plannen. En dit - zoals het citaat hierboven en zoals Brasilia aantonen – zal in grote mate samenhangen met dromen van een militair-strategische, politieke, economische of religieuze (wereld)eenheid, en, uiteraard, met doelen en ervaringen van de persoonlijke ontwerper.

Maar als product van een modern ideologisch verlichtingsdenken zal ze, meer dan ooit tevoren, de stad zijn van de ‘open geest’, van de verbeelding. De architectuur, eveneens ontvoegd, niet alleen van Kerk of heersers, maar tevens van de klassieke schoonheidsregels, zou de toetssteen zijn van deze openbaarheid, van elke gedachte en handeling.

Maar daarvoor moet de bouwkunst ‘eerlijk’ zijn, en dat kan ze slechts door recht te doen aan materiaal en functie, trouw te zijn aan rationele regels en te breken met de traditie.

4.1.2 De New Town

De meeste nieuwe steden die in de twintigste eeuw zijn ontwikkeld, vonden hun levenslicht in de periferie van bestaande steden. Voornamelijk in de jaren vijftig en zestig in West-Europa zijn er heel wat zgn. ‘New Towns’ met een groot idealisme en vooruitgangsgeloof uit de grond gestampt.¹⁴⁹ Maar naast Brasilia zijn overal ter wereld heel wat *volledige* ‘New Towns’ gebouwd (en worden er nog gebouwd)¹⁵⁰, steden die uniform, modelmatig, grootschalig en idealistisch zijn, die bol staan van de pretenties over de maakbaarheid van de samenleving. Toen Canberra werd ontworpen in 1911 (Zie Figuur 4.1) als nieuwe hoofdstad van Australië, zei de minister van Buitenlandse Zaken King O’Malley: ‘This must be the finest Capital City in the world! The pride of time! (...) we concentrate it to the spirit of human freedom and national unity, trusting that the light of happiness may for ever shine upon it.’¹⁵¹ De New Towns die buiten Europa werden gebouwd, waren meestal een onderdeel

¹⁴⁹ Het zijn er een 300-tal in totaal en de laatst gebouwde New Town is het Nederlandse Almere en dateert van 1970. Dings, o.c., p. 66.

¹⁵⁰ In Midden- en Oost-Europa leeft 70% van de bevolking in naoorlogse buitenwijken of satellietsteden. Nu worden vooral in het Aziatisch continent grootschalige nieuwe steden gebouwd in een tempo en een schaal die de bouw van de Europese New Town van destijds verre overtreft, waar men inmiddels nadenkt hoe de als versleten en verouderd beschouwde steden gemoderniseerd kunnen worden. Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., p. 63.

¹⁵¹ Herman van Bergeijk, ‘De ontworpen stad’, in Dings, o.c., p. 48.

van kolonisatie of later van dekolonisatie (India, Afrika, Zuid-Amerika), van de opbouw van een staat (Punjab, stadsstaat Singapore) of van industrialisatie (Siberië). New Towns zijn ondanks hun opvallende formele uniformiteit per tijdsbestek, instrumenten geweest in handen van extreem divergerende staatsbestellen en ideologieën.

Niet alleen is een New Town als Brasilia een casus die het moderne denken in enkele van haar kernkarakteristieken bloot legt, en daarenboven aantoont dat deze karakteristieken tot op vandaag hun weerslag vinden in stadsplanning en stadsontwikkeling. Wat deze steden zo interessant maakt, is dat ze tevens een antwoord kunnen bieden op de vraag in hoeverre ze als projectie, als materialisatie van ideeën over een ideale, gewenste stad en samenleving passend gebleken zijn voor het leven dat zich er ontwikkelde. In hoeverre kwamen de projecties van de planners overeen met de dromen en wensen van bewoners? Gehanteerde concepten als de wijkgedachte, concepten over de relatie tussen collectief en individu, de relatie tussen wonen en werken en mobiliteit, en de symbolische en representatieve functie van architectuur en stedenbouw kunnen empirisch worden vergeleken met de concrete realiteit. Ook kunnen deze steden ‘zonder geschiedenis’ met hun ‘functionele opdeling’ ons iets vertellen over een aantal moderne ideeën en de moderne sensibiliteit, zoals daar zijn de verhouding t.o.v. het verleden (al dan niet gebroken en daarom nostalgisch) en het verlangen naar eenheid (al dan niet verloren) en worden getoetst op haar grond, en vooral op haar wenselijkheid. New Town's zijn ‘jonge’ steden en daarom mogelijk representatief voor de hedendaagse stad. Deze in oorsprong moderne, dus westerse steden zijn geëxporteerd naar alle continenten van de wereld. Wat blijft er van deze steden over en kunnen we een globaliserende, homogeniserende tendens of realiteit ontwaren? M.a.w., is ‘globalisering’ als paradigma bruikbaar in de benadering van de hedendaagse stad?

4.1.2.1 Geplande en ongeplande stad

Want naast de geplande stad is er steeds ook een ongeplande stad die zich spontaan ontwikkelde. Omwille van de discrepantie tussen de geplande en de ongeplande en onverwachte ontwikkelingen worden New Towns vaak beschouwd als een mislukking. Bij bijna elk van die steden is bijvoorbeeld rationele, geplande scheiding en vereniging van bepaalde activiteiten en houdingen in een geforceerde constellatie ondergebracht, wat meestal als fragmentatie van de leefwerelden wordt beschouwd. Van Bergeijk schrijft in *De ontworpen stad* over Canberra: ‘Door de steeds verder gaande incongruentie van ideaal en werkelijkheid en de eindeloze fragmentatie is Canberra de stad voor de paranoïde, schizofrene of anderszins beschadigde moderne mens. De hoofdstad van een nieuw land dat ondanks alle positieve publiciteit toch ook met alle problemen van de twintigste eeuw werd opgezadeld.’¹⁵²

¹⁵² Herman van Bergeijk, ‘De ontworpen stad’, in Dings, o.c., p. 51.

In het artikel *De New Town, Voorstel voor een architectuurhistorisch project* wijst Crimson¹⁵³ op het gebrek aan onderzoek van de New Towns en hoe het ze sinds hun ontstaan is vergaan. Het misprijzende beoordelen van deze steden gebeurt namelijk vaak op basis van eenzijdige benaderingen vanuit het oogpunt van het geplande of de planner, en niet vanuit de stad zelf (de bewoners en het leven daar), en vanuit een angst voor de vernietiging, een modern-conservatief verlangen naar vroegere eenheid (wat een emotionele reactie van Van Bergeijk zou kunnen verklaren). ‘Door te onderzoeken hoe de nieuwe steden werden ontworpen en gebouwd, hoe ze zijn getransformeerd door invloeden van buitenaf en binnenuit en hoe ze nu worden geherstructureerd, op goede en op slechte manieren, kunnen architectuurhistorici een bijdrage leveren aan een intelligentere ontwerp-, plannings- en bestuursmentaliteit’, stelt Crimson.¹⁵⁴

Natuurlijk kunnen we het onderzoek en de resultaten van het werk van Crimson hier niet volledig weergeven, maar in het artikel halen de auteurs een aantal zaken aan die enerzijds de reeds vermelde speculaties of conclusies over de stad kunnen bevestigen, en anderzijds een interessante aanvulling en nuancering kunnen zijn. Ik geef hier een korte schets van de belangrijkste bevindingen.

4.1.2.2 Het onderzoek Crimson

In ieder land waar een New Town is gebouwd, is het oorspronkelijke universele model dat aan de modernistische steden ten grondslag ligt, in meer of mindere mate vervormd naar de lokale, culturele, klimatologische, geografische, economische en politieke omstandigheden. Natuurlijk wordt ook de individuele interpretatie zichtbaar van de desbetreffende masterplanner, niet zelden ingevlogen vanuit een ander continent.¹⁵⁵ Waar en hoe tonen zich deze lokale verschillen? Om dit helder te kunnen stellen, is het handig eerst te kijken wat zij voor gemeenschappelijke oorsprong hebben, om vervolgens de onderlinge verschillen in de stedenbouwkundige concepten en de architectonische uitwerkingen bloot te leggen. De gemeenschappelijke ingrediënten zijn allereerst de idee van stedelijk wonen in een groene omgeving en de idee van *community*, de ‘wijkgedachte’. Ook is ze altijd gebaseerd op een idee over rationaliteit en efficiëntie, wat tot uiting komt in de scheiding tussen verkeerssoorten, een hiërarchisch systeem van wonen en verkeer, en massahuisvesting – efficiëntie dus in economisch, infrastructureel en sociaal opzicht. Dat betekent dat ook in de organisatie van de

¹⁵³ Crimson Architectural Historians bestaat uit het viertal Ewout Dorman, Michelle Provoost, Wouter Vanstiphout en Cassandra Wilkins dat zich met dit onderzoeksproject bezighoudt. Crimson Architectural Historians, ‘De New Town’, in Dings, o.c., pp. 63 – 81.

¹⁵⁴ Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., p. 63.

¹⁵⁵ Dat dat continent in de meeste gevallen Europa betreft, verklaart natuurlijk de modernistische architectuur en stadsmodellen. Niet onbelangrijk is de wetenschap dat Amerika veel Europese architect-planners aantrok om in de periode van de Koude Oorlog hun wereldwijde campagne te verwezenlijken, nl. democratie te brengen in Tweede en Derde Wereldlanden als Iran, Pakistan en Saoedi-Arabië, om op die manier controle te krijgen op de potentieel communistische ontwikkelingen (maar ook natuurlijk om economische belangen). Deze architecten en stedenbouwers hadden gemeenschappelijke wortels in de vooroorlogse Europese modernistische beweging rond Le Corbusier en / of CIAM. Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., p. 71.

kleinschalige leefomgeving en de publieke voorzieningen topdown en rationeel-efficiënt werd gepland. Toch zijn met deze ingrediënten heel verschillende steden gebouwd.

Elementen die het verschil maakten, waren behalve de persoonlijke opvattingen van stedenbouwkundigen en architecten¹⁵⁶ ook de lokale politiek en bouwpraktijk. Vooral steden die slechts gedeeltelijk werden uitgevoerd, zijn uitgegroeid tot hybride omgevingen met een volstrekt eigen karakter. Maar ook als ze volledig volgens plan werden uitgevoerd, zijn New Towns in de loop van hun bestaan natuurlijk gebruikt, aangepast, veranderd, kortom: het zijn echte steden geworden met een eigen identiteit, karakteristieken en geschiedenis.

Blijft de vraag open: in hoeverre kwamen de bouwconcepten de bewoners tegemoet?

Crimson wijst erop dat de contexten zo veelzijdig zijn en zelfs tot tegenstrijdige gevolgtrekkingen kunnen leiden, dat het onmogelijk is om een kern over te houden als alles in rekening wordt gebracht. Waar de betonsculptuur in het Westen als afschrikwekkend en brutalistisch worden beschouwd, zijn betonnen stadscentra in Hong Kong tot een algemeen gewaardeerd model voor stadsontwikkeling uitgegroeid, hetzelfde wat portiekflats betreft, die bijvoorbeeld in Azië door de bewoners onherkenbaar gedecodeerd, versierd en verbouwd zijn, en in andere continenten worden gesloopt omdat niemand erin wil gaan wonen, wat dan weer samenhangt met veranderingen in de maatschappij. Ook wat de maatschappijvormende kracht betreft die hen werd toegekend (het modernistisch stadsmodel bracht democratie en emancipatie en de stedeling zou van ‘gesloten’ naar ‘open’ mens- en maatschappijbeeld evolueren) zijn heel uiteenlopende, zelfs tegenstrijdige bewegingen te ontwaren. Terwijl in Kaboel massawoningbouw de emancipatie dient, betekende in Amerika de zwarte emancipatie juist het einde van de massawoningbouw. Dat hangt vnl. af van de ambities van de politieke systemen waar ze in terecht gekomen zijn. Crimson concludeert dat modernistische steden blijkbaar een aantal maatschappijvormende kenmerken hebben die intrinsiek verbonden zijn aan hun morfologie. Ze blijken effectief te kunnen zijn op geheel onverwachte momenten, los van de motieven waarom ze gebouwd werden.¹⁵⁷

Daaruit kunnen we weer concluderen dat het sonderen van de ideologische, politieke en maatschappelijke inhoud van de moderne stedenbouw per definitie een kwestie is van *fieldwork*.

De onderzoekers Crimson, die al 10 jaar aan het werk zijn, vatten het als volgt samen: ‘Het streven naar een filosofische kern, naar een pure waarheid, of een theoretische essentie geven wij op; eerder zoeken wij naar een complex panorama van verhalen, dat ontlokt zal moeten worden aan de monotonie van de nieuwe steden.’¹⁵⁸ Want de verscheidenheid in ontwikkeling is te groot, en er is vooral heel veel context.

¹⁵⁶ In tegenstelling tot Costa en Niemeyer (Brasilia) of Le Corbusier (Chandigarh) was Doxiadis (Islamabad) bijvoorbeeld minder geïnteresseerd in grote monumentale gebaren dan in het beteugelen van een onbeheersbaar lijkende stedelijke groei.

¹⁵⁷ Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., pp. 68 - 75.

¹⁵⁸ Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., p. 68.

Rest er ons nog te zien hoe de vorm door het gebruik is getransformeerd. M.a.w., wat is er van de mislukkingen aan? Volgens Crimson zijn de problemen in de West-Europese New Towns vooral van sociale aard: werkloosheid, criminaliteit, het ontbreken van sociale banden en een eenzijdige samenstelling van de bevolking.

Crimson gaat hier niet verder op in, maar ik zou toch een aantal opmerkingen willen maken. De genoemde fenomenen zijn ons vooral bekend van de suburbs van grote West-Europese steden. Maar het is duidelijk dat dit, zoals ik in het vorig hoofdstuk reeds opmerkte, voor een groot stuk ook met politieke keuzes heeft te maken, en dus niet per definitie eigen is aan de New Town. Daarenboven zijn eenzijdige samenstellingen van de bevolking in kleine zowel als in grote steden, zowel in villa-wijken zowel als in dorpen een zichtbare eigenschap; de mens heeft blijkbaar, zo laat de praktijk ons zien, de neiging om zijn of haar ‘soortgelijke’ op te zoeken. Of anders gezegd: de spatiale ruimte blijkt te worden ingedeeld aan de hand van een aantal gelijke criteria waarmee mensen zich identificeren. Vandaar ook de concentraties van ‘hoge werkloosheid’, en, zonder een eenduidige band te willen suggereren, van criminaliteit. Vandaar ook een vorm van ‘marginalisering’ van suburbs: grote appartementsblokken zijn meestal goedkoper dan een gezinswoning in het centrum van de stad (soms is het omgekeerd en dan ‘verpaupert’ het stadscentrum), en sociale segregatie wordt versterkt door angst, racisme, verlangen om zich te onderscheiden en politiek-economische (des)interesse. Tegen gettovorming probeert men in sommige steden in te grijpen door bijvoorbeeld sociale huurwoningen met koopwoningen in hetzelfde gebouw te combineren, maar het is zeer de vraag of een dergelijke planning werkt, vooral op lange termijn.

Ook is er in het onderzoek van Crimson sprake van een overmaat aan identieke, kleine woningen/wooneenheden die niet aansluiten aan de huidige vraag naar woning en openbaar groen. Van staatswege wordt overal ter wereld verschillend gereageerd, van slopen tot het bouwen van onderlinge verbindingen tussen de buitenwijken, bouwen van winkelcentra, organiseren van events, ... Naar ‘smaak’ dus, naar vermogen, naar mogelijkheden en bestuurlijke prioriteiten.

4.1.2.3 Enkele cases

Enkele cases illustreren de woorden en spreken beelden.

casus Chandigarh¹⁵⁹

In 1950 werd Le Corbusier het plan aangeboden om een nieuwe hoofdstad te ontwerpen voor de Punjab-provincie in India. Le Corbusier, die geheel vrije kaart kreeg, ontwierp een stad die aan de eisen van de Atheense Charter tegemoet komt: een egalitaire plaats, waar werk, wonen, vrije tijd en mobiliteit strikt van elkaar gescheiden zijn. Chandigarh moest een ‘radio-concentric city of exchanges’ worden, een plaats van ‘concentration and diffusion; a place of exchange, a place of distribution.’ (Le Corbusier, 1953) Geheel naar West-Europese normen, maar dat kon architect noch opdrachtgever

¹⁵⁹ Ferguson, F & urban drift, ed., *Talking Cities. The Micropolitics of Urban Space* (Essen: Birkhäuser, 2006), p. 91.

blijkbaar schelen. De structuur van de stad was gebouwd als een *framework* dat zichzelf moest vullen en zijn dichtheid in de tijd verhogen. ‘The bones’ voorzagen initieel 150 000 inwoners, en ‘the flesh’ zou later vanzelf groeien. Om de dichtheid in de stad aan te moedigen en ongereguleerde groei in de periferie te voorkomen, werd door de overheid van Punjab een 16 km brede groene zone rond de stad aangelegd. Le Corbusier ging akkoord. Er is gebleken dat de welgeplande stad Chandigarh niet bestand was tegen de grillen van stedelijke groei. De dichtheid ontwikkelde zich in de lege ruimtes van Chandigarh maar niet langs de richtlijnen die door de ontwerpers waren voorzien. (Zie Figuur 4.2)

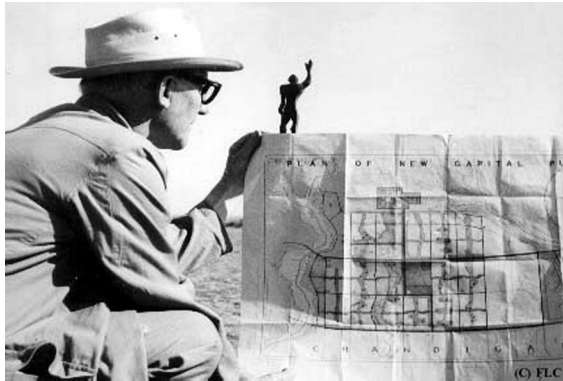


Fig. Le Corbusier in Chandigarh

casus Islamabad¹⁶⁰

Voor de stad Islamabad koos men voor een plek tegen de groene berghellingen en boven de extreem dichte oude bazaarstructuur van Rawalpindi. De betrokkenheid van de Griek Doxiadus, planner en deels architect van deze nieuwe hoofdstad van Pakistan, was indirect het gevolg van Amerikaanse ongerustheid over de chaotische omstandigheden in de toenmalige hoofdstad Karachi, direct na de afscheiding van India in 1946. Honderdduizende vluchtelingen stroomden de stad binnen, bouwden hutten en krotten op elke open plek, of bewoonden tentenkampen in de berm van de straat. De stad groeide explosief van een half miljoen inwoners direct na de oorlog tot twee miljoen in 1950. De licht ontvlambare situatie in Karachi, waar het ontluikende zelfbewustzijn van diverse moslim- en etnische groeperingen een plaats moesten zoeken, zou met één grootschalig project worden verlicht. Doxiadus bedacht een stedelijk ontwerp dat erop neer komt dat de wereld toegroeit naar een situatie waarin alle steden met elkaar verbonden zijn in een ruimtelijk netwerk van bebouwde corridors. Volgens Doxiadus leidden de historische steden, met een veelal concentrische ontwikkeling, tot verstikking van het stadscentrum door autoverkeer en tot het ontstaan van een onaanvaardbare afstand van grote delen van de stad tot het centrum. In zijn ogen moesten steden zich daarom langs een of meerdere orthogonale assen ontwikkelen en moesten de stadscentra met de uitbreiding van de stad meegroeien. Doxiadus bouwde een harmonieus centrum die zonder congestie zou kunnen groeien langs een centrale as met alle commerciële en kantoorgebouwen. Aan weerszijden van de as ligt een uitdijend raster dat langzamerhand gevuld zou raken met stadsdelen van twee bij twee kilometer, elk opgebouwd naar een wijk met bijpassende voorzieningen. Omdat er geen woningen waren voorzien voor de laagste inkomens, werd er maar gebouwd waar er plek was, en dat vooral in de voorziene groenzones. Een tweede ongepland fenomeen was dat de centrale as, bedoeld als ruggengraat, ontwikkelde tot een snelweg, dwars door Islamabad, die de sectoren van elkaar scheidt. De rol van de centrale as heeft zich echter spontaan in de subcentra ontwikkeld.

Doxiadus' stad werd dus ontwikkeld volgens rationale regels, met koele lijnen die zouden organiseren en ordenen. In zijn concept schijnen duidelijk universalistische principes door. (Zie Figuur 4.3)

¹⁶⁰ Crimson, 'De New Town', in Dings, o.c., p. 70.

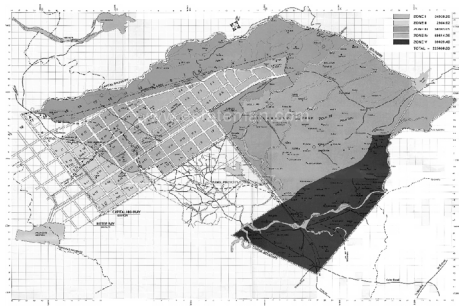


Fig. Islamabad - masterplan

4.1.2.4 Conclusies

Uit al deze variabelen kunnen tenslotte deze conclusies worden getrokken: dat bewoners waar nodig het heft in eigen hand nemen en hun eigen stad ontwikkelen, dat de stad spontaan groeit daar waar plaats is, en dat dit niet noodzakelijk gebeurt op de voorziene, geplande plekken en wijze. Elke geplande stad, deels of geheel uitgevoerd, ontwikkelt zich tot een stad met een eigen 'karakter' en zelfbewustzijn. Hieruit kunnen we weer concluderen dat een rationeel-functionele en planmatige manier van stedenbouw en architectuur nooit volledig de verwachtingen en noden van de stadsbewoners tegemoet komt.¹⁶¹ Daarnaast zijn deze verwachtingen en noden cultuur- en contextgebonden, in die mate dat elk onderzoek slechts resultaten kan opleveren als ze interdisciplinair en vanuit de stad zelf gebeurt. Dat betekent dat, net zoals de grens tussen stedenbouwer, de ontwikkelaar en de bestuurder zijn vervaagd, ook de grens tussen de disciplines van de historicus en die van de architect of stedenbouwer zal moeten vervagen. Dat is een voorwaarde om de reële stedelijke situatie serieus te nemen en te analyseren.

Dat bevestigt dan weer dat een universeel toepasbaar concept van de stad en het stadsleven niet haalbaar is, dat 'globalisering' slechts in heel bepaalde sequensen aanwezig en van betekenis is, en ontkracht de concrete realiseerbaarheid in vorm en concept van de idee van een 'global village.' (Zie Supra, 2.4.5) Daarentegen kan een intellectuele globalisering nuttig zijn, omdat ze een kruisbestuiving van praktijken en inzichten mogelijk maakt.

Belangrijk is het naar mijn mening evenwel om vast te stellen welke ruimtelijke, functionele en sociale mechanismen de ongeplande ontwikkelingen sturen. Ook voor planners en architecten levert dit een bron aan materiaal, want zij zullen namelijk, gezien de realiteit, moeten plannen én loslaten, en dat kan best gebeuren op basis van goede kennis en goede beslissingen. Dit zal echter nooit zonder spanningen gaan, aangezien een aantal factoren, waaronder economische en demografische evoluties, nooit volledig voorspelbaar zijn, maar wel een grote invloed hebben op de stad.

De New Town heeft dit gemeen met alle steden, nl. dat ze zich tot een historische stad ontwikkelt.

Want wat alle New Towns gemeen hebben is dat ze op een gegeven moment veranderen van

¹⁶¹ Soms wordt het oorspronkelijke plan met hand en tand verdedigd, tegen het werkelijke leven van mensen in; in Islamabad bijvoorbeeld mogen de scootertaxi's, ezels en andere typisch Pakistaanse vervoermiddelen er niet in, omdat dat de netheid en moderniteit van de stad zou tegenspreken.

Crimson, 'De New Town', in Dings, o.c., p. 79.

‘blauwdruk’ in gelaagde, hybride, deels ongeplande *oude* steden, met eigen karakteristieken en een eigen geschiedenis.¹⁶² Hiermee kan ik de stelling van Aldo Rossi bevestigen: ‘In de loop van de tijd groeit de stad uit zichzelf, zij krijgt zelfbewustzijn en een geheugen.’ (Zie Supra, 2.5.2.2) Dat betekent dan weer dat zij, de New Towns, na verloop van tijd, met dezelfde vragen (zullen) worden geconfronteerd als de historische stad, nl. hoe om te gaan met het verleden, d.w.z. de bestaande gebouwen en constructies uit het (recent) verleden: worden ze als monument beschouwd, krijgen ze een nieuwe functie, eventueel met behoud van hun monumentale waarde, of wordt door dit stukje geschiedenis een streep getrokken en kiest men voor het nieuwe. Opnieuw moeten we vaststellen dat men een bepaalde houding zal (moeten) aannemen tegenover het verleden (en daaruit keuzes zal moeten maken). Het artificieel lichaam van de stad kan bijvoorbeeld een monumentale, esthetische waarde worden toegekend, net zoals deze het modernistisch kantoorgebouw temidden van Brussel’s verleden kan worden toegekend.

We herhalen even kort:

Dat deze idealistische projecten zoals Brasilia niet werken zoals verwacht, toont aan dat een stad zich niet in een fysieke gestalte laat vangen maar het resultaat is van talloze verlangens, verbeeldingen en plannen, dat een stad niet groeit volgens een vooropgesteld plan, maar op spontane wijze. Een stad verandert steeds weer – ze heeft een eigen leven. Het rationalisme dat sinds de Renaissance het ontwerpen van steden grotendeels overheerst, heeft de voorspelbaarheid van ontwikkelingen niet vergroot of zelfs niet mogelijk gemaakt.

Zowel de *geplande* als de *ongeplande* stad is na verloop van tijd, zo lijken de New Towns ons te tonen, niettegenstaande de oorspronkelijke formele uniformiteit, per individuele stad uitgegroeid tot een specifiek-karakteristieke stad, met een eigen identiteit. Zij hebben zich anderzijds ontwikkeld, net als andere steden, tot een systeem waarin stedelijke criteria als daar zijn mobiliteit, arbeid, wonen, ... de ruimtelijke constellatie verdeelt in zowel de zgn. plaatsen als de zgn. niet-plaatsen; in de New Town, die in haar oorspronkelijke staat meer van een niet-plaats had, hebben mensen een plaats gemaakt en zich toegeëigend, waardoor de stad historisch wordt, en *daarnaast* kent de stad de transitzones waar ook onze steden meer en meer naar evolueren.

Dat betekent dat ‘globalisering’ als paradigma in stadstheorie en stedenbouw met grote voorzichtigheid en slechts in bepaalde domeinen kan worden toegepast, en dus in geen geval het volledige stedelijke leven zal kunnen beschrijven, zoals in Hoofdstuk 2 reeds werd gesuggereerd. (Zie Supra, 2.4.5)

Dat betekent verder dat we over de zgn. ‘fragmentatie’ van de leefwerelden even veel of even weinig kunnen afleiden als uit onze steden. Daarvoor is een plaatselijk onderzoek van de ruimtelijke, functionele en sociale mechanismen noodzakelijk.

¹⁶² Crimson, ‘De New Town’, in Dings, o.c., p. 80.

En, tenslotte, lijken deze conclusies in alles de idee van een poststedelijkheid tegen te spreken. Hier kom ik later op terug.

De stad is steeds onvoltooid. Ontologisch gezien is de stad, als culturele veruitwendiging, dat logisch noodzakelijk.

Want wat ze morgen is, wat de toekomst is, is als een 'lege plek' - een mogelijkhedenvoorwaarde. We hebben al te vaak de intentie om die lege plek op voorhand in te vullen.

4.1.3 Rationaliteit, verbeelding en herinnering

4.1.3.1 Rationaliteit en verbeelding

Herman Van Bergeijk wijst er op dat vóór de moderniteit de ontwerpen van ideale steden de generationaliseerde structuur van de maatschappij uitbeelden, en dat pas met de Verlichting de nadruk komt te liggen op verbeelding. Daardoor vinden er steeds sterker wordende verschuivingen plaats van de ideale stad, die enigszins een rol van betekenis heeft voor de werkelijkheid, naar de utopie.¹⁶³

Maakbaarheid vormt een vage maar niet onbeduidende scheidslijn. Extreme Utopia's zoals Thomas Moore ze omschreef, of Constant in het New Babylon-project, vertellen meer over de verbeeldingskracht van de auteurs dan over de stad, maar ook maken ze duidelijk hoe tragisch ze in wezen zijn. Tenminste de Utopia's van het humanisme, van het modern rationalisme, dat de wereld naar 'beneden' heeft getrokken, dat het 'raadsel van het heelal' denkt te hebben opgelost, zoals ik eerder aangaf, maar het in feite slechts heeft vervangen door het 'raadsel van zichzelf'. Waar de verbeelding haarzelf de baas wil zijn, waar de manipulatieve kracht van de rationaliteit haar grenzen niet meer kent, daar bevindt zich de tragedie van de moderne mens.

Als we Utopia omschrijven als een 'wereld van belofte', dan heeft ze twee vormen gekend, die in de architectuur werden gekristalliseerd. De Egyptische architectuur belichaamt het verlangen naar de volkomenheid van het kristal: het is een verstilde architectuur, die in de zwaarte van de kristallijne geometrie van de piramide het streven naar perfectie tot uitdrukking brengt door het symbool van de dood heen. De Egyptische architectuur verwijst naar de utopie van de perfecte geometrie die overeenkomt met de ordening van de kosmos. De tweede vorm die de 'wereld van belofte' heeft afgebeeld, is de gotische architectuur, met de levensboom en het menselijk lichaam als symbolen. Met al haar flamboyantie en dynamiek, met haar omhoogreikende, zich verstrengelende, organische figuren beheerst ze streven naar verrijzenis, het streven naar een hoger leven via de vormtaal. De gotiek verheerlijkt de gestalte van het leven zelf in een radicaal-organische vormgeving. De meeste andere architecturen zijn volgens Ernst Bloch, van wie deze tweedeling komt, minder extreem en

¹⁶³ Herman van Bergeijk, 'De ontworpen stad', in Dings, o.c., p. 44.

bevatten verwijzingen naar beide elementen, zowel geometrische als vitalistische.¹⁶⁴ Of met andere woorden, naar symbolisatie van zowel de dood als het leven.

Hoe zouden we vandaag de 'wereld van belofte' kunnen omschrijven, om verder te gaan in deze christelijke bewoording? Kunnen wij onze geest nog 'openen' – zonder in de val van de verbeeldingen te lopen die ons worden aangeboden – of beter: die ons verpletteren?

Want wat de media – maar niet alleen de media – in hoofdzaak doen, is ons onze verbeelding *afnemen* – is ons onze shock ontnemen, in een wereld te staan die wij niet steeds en nooit volledig begrijpen.

De media is een globaliserende machine die voor ons reeds onze trauma's schematiseert. Daarom is het zo moeilijk om zelf onze beelden van de wereld te vormen en ordenen.¹⁶⁵ Wat traumatisch is, is dat ons het 'trauma' van het 'in-de-wereld-zijn' (Heidegger) wordt afgenomen.

Net zoals 'het moderne' in die tijd is nu de 'globalisering' een idee die ons intimideert. We hebben het nodig, het komt tegemoet aan ons verlangen naar een totaalbeeld. En dat beeld, die idee, ter vereenvoudiging van de complexe en plurale werkelijkheid, uit zich vooral in rationele daden.

Maar deze positie, of deze metafysische gedachte, is dialectisch. Wij kunnen niet buiten deze wereld van verbeelding – de verbeelding maakt ons tot deel van deze wereld.

4.1.3.2 Historische verbeelding en de herinnering

Historische verbeelding, zo heeft Nietzsche ons geleerd, kenmerkt de moderne mens. Het gemusealiseerde historisch stadscentrum en de bewaarde monumenten komen deze historische verbeelding tegemoet. Ze wekken de illusie dat de traditionele zekerheden niet geheel verloren zijn gegaan. Net zoals de badplaatsen of de skistations, wordt de binnenstad een toevluchtsoord waar men kortstondig afkickt en de beklemmende drukte vergeet.

De voorstelling van de historische stad als simulacre van een achterhaald verleden is echter dubbelzinnig. Ze appelleert aan een vage, algemene waardering van het oude, maar verhuult de tastbare aanwezigheid van de 'echte' geschiedenis. Alleen al de ouderdom verleent een waarde aan de dingen.¹⁶⁶ Ze legt de basis voor het soort consensus waarbij niemand echt gekant is tegen het behoud van het bestaande. Maar dit werkt ook omgekeerd, en wordt gebruikt als argument om modernisering of eigentijdse inpassing tegen te gaan. Dat speelt in op de weerstand tegen verandering en de onzekerheid van het nieuwe, maar versterkt deze ook.

Maar de sporen uit het verleden hebben we het liefst als ze ongeschonden de tijd hebben doorstaan, of ze als zodanig lijken na restauratie. Sporen van veroudering – en dus van reële geschiedenis – worden op die manier systematisch gewist. Het oude wordt 'herwonnen' object als het is opgelapt – alsof het

¹⁶⁴ Hilde Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit* (Nijmegen: SUN, 2001), p. 172.

¹⁶⁵ wat volgens mij evengoed het excessieve verlangen naar betekenisgeving verklaart.

¹⁶⁶ Dat alleen al is voor Nietzsche de grondgedachte van de *monumentale geschiedbeoefening*, 'dat deze hoge bergen zich door duizenden jaren heen tot een bergketen der mensheid aaneenrijgen, dat voor mij het hoogste punt van zo'n lang vervlogen moment nog levend, lichtend en groot moet zijn – dat is de grondgedachte van het geloof in de mens (...)' Friedrich Nietzsche, *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), p. 30.

slechts dan, of dan *terug* zijn (historische) leesbaarheid heeft terug gewonnen. Dit proces van objectivering (dan toch het woord) plaatst het echter voorgoed buiten het leven, op een afstand, en vervlakt de historische gelaagdheid tot decor. Het stelt ons gerust, want het is inpasbaar in het perspectief van ordening.

Historische verbeelding dus, zoals Nietzsche ze omschreef, als ‘alles te hebben ervaren en begrepen’, en dat in zijn grote geheel. Van werkelijke verbeelding, in de creatieve betekenis van het woord, is hier geen sprake. Nietzsche schreef: ‘Wanneer het historische besef het leven niet meer conserveert maar mummificeert, dan sterft de boom op onnatuurlijke wijze geleidelijk van de kruin naar de wortels toe af – en de wortels tenslotte gaan ook dood. De antiquarische geschiedenis ontaardt op het moment dat het frisse hedendaagse leven haar niet meer bezielt en inspireert.’¹⁶⁷

Het decentraliseren van de stad versterkt een gedifferentieerd ruimtegebruik en een breuk tussen centrum en periferie. Tegelijkertijd is het een uitdrukking van streven naar culturele identiteit, maar ook die is abstract geworden.

Aangezien men geen kathedralen meer bouwt, maar actualiteit tot stand brengt, houdt de persoon het geheim vast van wat duurt. Dat verklaart waarschijnlijk het grote succes van de ‘kiekjes’ – de neiging om elke fase, elke belevenis in een mensenleven, op beeld vast te zetten en te bewaren. De alledaagse, kleine gebeurtenissen en dingen worden als het ware uitvergroot, ze ‘zwellen’, alsof mensen hun eigen kleine individuele leven willen terugnemen in die grote, monumentale geschiedenis. Alsof men, met deze overbenadrukking van het eigen leven, van de actualiteit, het grote wil overleven.¹⁶⁸ Maar beide voeren een strijd met elkaar.¹⁶⁹ Het kleine alledaagse is benepen en laag en maakt de lucht zwaar, log, het is remmend en onderdrukkend tegenover het grote, dat ‘open’ is en onsterfelijk. Maar dat grote boezemt angst in. Heel Nietzscheaans zouden we kunnen zeggen dat het kortlevende, angstige dier met tegenzin de onbeholpen nietigheid van zichzelf in de ogen ziet. En dus grijpt het naar het oneindige. Ook dat is een – ondertussen – klassiek thema, maar het verklaart (en dat is wat we willen doen).

Het verklaart misschien waarom de mens – door een teveel aan weten en ervaren, althans van de belofte daaraan, en door een groeiende actualiteit van elk moment – zo onzeker is, of is geworden, en misschien ook waarom de moderne mens geen ‘eigen stijl’ ‘meer’ kan produceren. En ook misschien verklaart het de grote behoefte aan betekenis, dat weer doet grijpen naar het verleden. Want zoals Augé aangaf, gaan deze drie excessen met elkaar gepaard: excessen aan tijd (informatie), excessen aan ruimte, en excessen aan individualiteit. De kathedraal bood een tijd-ruimtelijke referentie voor het individu dat zich hiermee, als deel van die tijd-ruimte, kon identificeren. Maar in het tijdperk waarin

¹⁶⁷ Nietzsche, o.c., p. 43.

¹⁶⁸ Big Brother, ‘democratisering’ van de roem, een protest tegen de vergankelijkheid?

¹⁶⁹ Met het moderne is ook de geschiedenis in feite steeds de ambivalentie geweest tussen kritisch terugblikken om met de traditie te breken, en nostalgisch terugblikken uit behoudsgezinde neigingen, en ook zijn deze zeer ambivalent met elkaar verweven – twee kanten van dezelfde medaille. Weerstand tegen verandering is dus niet per definitie gekant tegen vooruitgang.

men geen kathedralen maar actualiteit produceert, wordt het individu genoodzaakt betekenissen elders te zoeken, een zware taak voor een enkeling – eens geen deel meer van een plek, een familie, de (kleine) geschiedenis enzomeer, wordt men restloos overgelaten aan de wereld, en dus aan zichzelf. En dat in een onmiddellijkheid.

Het historisch centrum verliest daardoor zijn beklivende betekenis van tijdloosheid. Maar is dat de enige weg die we kunnen markeren, deze eenzame, uitzichtloze weg?

Marcel Smets heeft het over het belang van het *vernaculaire* verleden, en van de traagheid.¹⁷⁰ Hij wijst er op dat toch nog een aanzienlijk aantal mensen de intense activiteit van de nu verlaten havens hebben meegemaakt, die per paard en kar de groenten naar de veiling hebben aangevoerd, en die de lange zomeravonden hebben meegemaakt toen iedereen voor de deur zat. De individuele herinnering, zo stelt Smets, wordt op die manier drager van de geschiedenis. Wat vroeger gangbaar was, was dat het leven van de mens in het niets verviel ten aanzien van de lange looptijd van de beschaving. Nu zoeken wij iets dergelijks op. De versnelling van de collectieve tijd brengt immers mee dat de individuele tijd vertraagt, aldus Smets. Het persoonlijke bestaan en de herinneringen die men koestert zijn veel meer gefixeerd op het verleden dan op de voortdurende opeenvolging van vluchtige gebeurtenissen die het heden kenmerken. De gebouwde omgeving is volgens hem een van de ankerpunten die de behoefte aan een kader tegemoet komt. Als we ze terugzien, worden we ons opnieuw bewust van wat we er beleefd hebben. Door die ankerplaatsen te vrijwaren, kunnen we dus belangrijke feiten uit ons persoonlijke leven vasthouden. Niet onbelangrijk is de vermelding dat die ankerplaats niet noodzakelijk een gebouw of monument moet zijn, maar dat dit, stel over 50 jaar, ook de momenten voor de televisie kunnen zijn. De betekenis van het monument verbindt hij dus met een *vernaculair* verleden: een herinnering aan het leven zoals het vroeger was, waarmee elke anonieme burger zich gemakkelijk kan vereenzelvigen. Vanuit het belang dat gehecht wordt aan het voortbestaan van de eigen geschiedenis, ontstaat op die manier een natuurlijke weerstand tegen verandering, aldus nog Smets.

Dit begrip van herinnering aan de eigen vergankelijkheid – dat vergelijkbaar is met de opvatting van Augé van de plaats als herinnering - oriënteert zich vnl. naar het vasthouden van wat geweest is (het leven), eerder dan naar wat komen zal (de dood). Dat laatste is net, lijkt mij, wat een onaangeroerd stukje stad (het hoeft geen ruïne te zijn) ons wel in herinnering kan brengen – sporen van een vergankelijkheid - en wat ik de ‘lege plek’ zou willen noemen; een symbolisch teken, het hoeft niet materieel leeg te zijn en ook hoeft het geen gebouw te zijn, en ook hoeft ik het niet al eerder te hebben gezien. Het is dat wat het beeld van de homogene, geordende wereld even breekt, stuk maakt, bevriest of leeg maakt. Een plaats van verbeelding, zo men wil, een plaats die steeds ongedwongen maar mnemotechnisch beelden oproept, en ze zo – terug – betekenis geeft.

¹⁷⁰ Marcel Smets, ‘De historische stad tussen illusie en herinnering’, vermeld in *Erfgoed in de 21^{ste} eeuw. Kritische beschouwingen* (Brussel: Koning Boudewijnstichting, en Gent: Tijdsbeeld, 2000), pp. 23 – 31.

Het gaat dus niet om het restaureren van oude monumenten om hun historische of architecturale waarde, hoewel ik het belang daarvan niet zal ontkennen – ook dat kan een ‘lege plek’ zijn. Maar het ten tonele brengen van een gebouw als een historisch tafereel, of het ‘vermenselijken’ van de moderne traditie, leidt vaak meer tot surrealisme dan realisme.

4.1.4 De lege plek: waar niets is, is alles mogelijk

‘We need to develop our inner capacity to resettle our city, starting from a completely different approach. This requires civil actions destroying, somehow demolishing certain firmly held assumptions and replacing them with radically new ones.’

(in: *Talking Cities*, Stefania Manna, p. 62)

4.1.4.1 De niet-plaats en de lege plek

De stad zouden we ook kunnen zien als stedelijke ruimte die voortvloeit uit een dialectiek tussen dichtheid en leegte. De leegtes rond de ring van de stad bijvoorbeeld, of rond de shopping malls, de leegstaande gebouwen in het centrum of een tramspoor dat niet meer in gebruik is, het zijn lege plekken die ons de identiteit van een stad kunnen helpen begrijpen. (Zie Figuur 4.5 – 4.6)

Men kan de dichtheid van een stad lezen door haar onderlinge vormen te bestuderen, die gekarakteriseerd worden door de distributie van infrastructuur, van consumptie, van wonen enz., en door de singuliere of multiple leegtes. Hoe groter de stad is, hoe meer het samenspel van dichtheid en leegte een zelf-regulerend proces zal zijn. De vorm van de ruimtelijke omgeving reproduceert zichzelf, wat vaak neerkomt op zelfdestructie in afwisseling met zelfconstructie.

In het artikel *Emptiness*¹⁷¹ beschrijven de architecten van IaN+ dat dit proces gemakkelijk kan ontcijferd worden in het geval van de stad Rome. Rome is, zo zou men kunnen zeggen, tussen twee tijdperken in geperst: de antieke en de moderne. Het ‘zelforganiserend’ proces van deze stad toont volgens de auteurs een onverwachte eenheid in het ongerediceerde landschap van Rome, dat doorheen heel veel historische tijden tot stand is gekomen. Hun onderzoek is interessant omdat het, door dichtheid en leegte te confronteren met elkaar, een tijd-ruimte-dimensie bloot legt die op het eerste zicht niet merkbaar is. Daarenboven kijkt het op een positieve, realistische manier naar de gevolgen van transit-plaatsen - die nu eenmaal een deel van onze steden zijn geworden. De confrontatie van deze dichtheid-leegte zou op een bijzondere manier verwarring kunnen brengen, en de stad in een historisch perspectief plaatsen.

De Grande Raccordo Anulare van Rome

¹⁷¹ IaN+, ‘Emptiness’, vermeld in Ferguson, F & urban drift, o.c., pp. 62 – 66.

Rome heeft een historisch centrum dat in hoge mate intact is gebleven. In de jaren '50 werd er een snelweg aangelegd rond dit historisch centrum, de GRA (Grande Raccordo Anulare), dat bedoeld was als een soort muur, een lijn van begrenzing, en niet als een element in een ontwikkelingsproces. Men hoopte dat het als een soort 'heilige ring' zou werken, dat de binnenstad moest beschermen van de problemen van de buitenstad. Wat men niet verwachtte of wou zien, gebeurde toch en de stad groeide uit tot metropool. Dit transformeerde de notie van 'stadscentrum' en het was nu de ring zelf die de nieuwe centraliteit vormde, met een stijgende dichtheid.

Deze GRA, stelt IaN+, is een ruimte van passage (een transit) vol tekens van het heden: langs de weg is een ruimte vol borden met advertenties die verwijzen naar het hedendaagse. Maar deze dichtheid (van tijd) staat in fel contrast met de leegte van de ruimte waar de advertentieboarden staan, een ruimte waarvan, vlak naast de intensiteit van autoverkeer, niemand gebruik kan maken, of maakt. Deze 'lege ruimte' drukt, zo zou men met Augé kunnen zeggen, een 'ruimte van tijd' uit; ze is meestal afgescheiden van de 'dichtheid' door tijd eerder dan door ruimte (het vraagt, bijvoorbeeld als voetganger, zo stel ik het me voor, veel tijd om aan de overkant van een snelweg te geraken, slechts 30m verder).

Volgens IaN+ representeren deze lege ruimtes onze perceptie van de hedendaagse stad, functioneren ze zoals de oude stadsmuren dat ooit deden, nl. door het bepalen en focussen van onze stedelijke aandacht. Het gebouwde en het lege confronteren elkaar, duwen terug en vooruit, tot, zo stelt IaN+, de totale verwarring is bereikt.

Het is hen hierom te doen. Deze verwarring is namelijk wat ons zou kunnen brengen tot een 'historisch inzicht'. De lege plek wordt na een tijd een speciale, 'wachtende' plek, waarin de natuur zijn gang kan gaan – 'a portal for the temptations of both past and future.'¹⁷² Ze doelen duidelijk niet op het conserveren van de lege plek, zoals een historisch gebouw wordt geconserveerd. Ze lijken een voorstel te formuleren waarin de vergankelijkheid voor enige tijd aan zijn gang wordt overgelaten. 'We do not want to kill time by freezing it in an infinite present, rather, we desire to void the enclosure so that it begins to play with time.'¹⁷³ IaN+ stelt voor om de lege, niet-gemusealiseerde of gecultiveerde plek, te behouden voor een tijdsinterval van bijvoorbeeld honderd jaar. Deze proactieve daad kan voorkomen dat gebouwen en plaatsen continu vervangbaar zijn en behandeld worden als consumptieproducten op de vrije markt.¹⁷⁴ Het is een ode aan de tijd en aan de plaats: de plaats die haar gecultiveerde waarde niet voortdurend moet verliezen, die niet opgeslorpt wordt door (het ritme van) privatisering en economisering, maar die doorheen de tijd haar sporen van die tijd kan nalaten. De lege plek als een moment in de onbepaalde toekomst, die men eerst vergeet, om ze dan op een later moment te herontdekken. Misschien is het op dat moment, en alleen op dat moment, dat men een helder idee kan vormen over de toekomstige stad.

¹⁷² IaN+, 'Emptiness', vermeld in Ferguson, F & urban drift, o.c., p. 64.

¹⁷³ IaN+, 'Emptiness', vermeld in Ferguson, F & urban drift, o.c., p. 65.

¹⁷⁴ en zal dus o.m. politiek gesteund moeten worden.

Maar het is ook de plaats waar men kan verwachten de marges van een stad te leren kennen, de plaats waar daklozen wonen, waar afval wordt gestort of geheime ontmoetingen gebeuren, de plaats van dat wat ‘er niet bij hoort’ of wat men niet wil zien en weten.

De lege plek lijkt me m.a.w. een belangrijke tegemoetkoming aan de intelligibiliteit van de stad. Niet alleen - in de lijn zoals ik hierboven met de ‘lege plek’ heb aangegeven – aan de herinnering, die pas kan ontstaan als ze niet voortdurend onder verandering en tijdsdruk staat, en aan ons verlangen naar referenties in ons (stads)leven. Deze ‘transgressieve’ zones leren ons dus niet alleen iets over de geschiedenis van de stad of over onze persoonlijke geschiedenis, maar ook over de morele grenzen van de gemeenschap.

*De High Line van New York : een tegenvoorbeeld*¹⁷⁵

De oude, reeds jaren in onbruik geraakte spoorweg die ten westen van Manhattan loopt, is een voorbeeld van een dergelijke lege plek die een historisch perspectief van het stedelijk leven opent. In New York koos men echter voor een andere ‘oplossing’ dan het intact laten van die lege plek. Twee architect-designers ontwierpen een complex landschapsschema voor deze ongebruikte spoorweg. Het resultaat is een strook publiek park in de lucht. (Zie Figuur 4.7 – 4.8) Deze *High Line*, dat in 2008 verwezenlijkt moet zijn, zou – bestaande uit afwisselend ijzer en natuur - stukken bevatten die ‘industriële’ aanvoelen, en andere die ‘wild’ aanvoelen. De ontwerpers omschrijven het als volgt: ‘While it passes through industrial buildings, it has to feel ‘isolated’. All should feel like they can go on into eternity.’¹⁷⁶ Het ontwerp is gebaseerd op ‘sustainability’, op behoud van zowel het industriële als de natuur, in twee richtingen: enerzijds wat het industriële aan de natuur heeft verricht, en anderzijds de reactie van de natuur op ongebruikt industrieel gebied. Deze verstrengeling van geschiedenis en ecologie en het behoud van de karakteristieken van de plek, lijkt een mogelijkheid te bieden om met de lege plek om te gaan zonder het in zijn kracht te vernietigen. Het ontwerp spreekt ook managers en bestuur aan, doch alles lijkt er op, zo schrijft Alec Appelbaum, dat de (waarschijnlijk goed bedoelde) intenties van de ontwerpers door gebrek aan kennis van de plaatselijke situatie en haar werkelijke geschiedenis verzanden in slechts een oppervlakkig ‘lesje geschiedenis voor toeristen’. Het ontwerp voorziet bijvoorbeeld een *trage* roltrap ‘that oblige people to look straight at the trestle’s side rails when they ascend from the street’. Appelbaum wijst er op dat het plan sterk bepaald is door financiële belangen, en dat het eerder hen dan de buurtbewoners tegemoet komt. Een buurtbewoner en *travel writer* David ziet het zelfonderhoudende park onder de handen van stadswerkers veranderen in een opgekuist park voor picnics, trouwfeesten en plezierritjes. David vraagt zich af hoe de esthetische waarde van de plek kan worden behouden als het ‘verval’ wordt tegengegaan of weggenomen. ‘We

¹⁷⁵ Alec Appelbaum, ‘On track. Progress on the line project in New York’, *DAM*, July-August, 2006, p. 114 – 119.

¹⁷⁶ Appelbaum, p. 116.

were 'swept away' by the place, as the improvised wildlife produced birdsong and unimagined floral colour swirls.¹⁷⁷

Verder toont het ontwerp volgens Appelbaum een gebrek aan kennis van stadstheorie en realiteit, omdat het spreekt van een 'reis door historisch-industrieel gebied' terwijl de omliggende stad onder voortdurende verandering staat en kleine huizen en industriële panden meer en meer worden vervangen door glazen appartementsblokken.

Het ontwerp lijkt dus een voorbeeld te geven van stadsplanning waarbij geen integraal onderzoek is gebeurd, waarin de verscheidene en complexe componenten niet zijn opgenomen en waarbij de verschillende instanties die met stedenbouw te maken hebben, niet onderling communiceren. Het gevolg is dat het ontwerp, tegen beter weten in, een integraal onderdeel wordt van de idee van 'eenheid' of homogenisering.

Het ontwerp is bedoeld om de ruimte te 'openbaren', publiek te maken en een landschap zichtbaar te maken.¹⁷⁸ Dit openbaren van de ruimte beantwoordt letterlijk aan de distantie 'toeschouwer – spektakel'; de High Line is de plaats waar mensen zich 'geïsoleerd' kunnen bewegen tegenover een 'wereld aldaar', een wereld die het zien waard is, maar waar men geen deel van uitmaakt. Dit staaltje historische verbeelding schetst perfect de betekenis van haar moderniteit: 'men ziet zichzelf tegelijk als speler en toeschouwer, als inwonend en op doorreis, als autochtoon en toerist'. (Sontag, Zie Supra, 2.2.1.1) Economisering en rationalisering zijn echter elementen die de balans zwaarder doen doorwegen aan de kant van de toeschouwer, de toerist, de mens op doorreis.

Uit het verhaal blijkt nochtans dat de oude railweg een voorbeeld is van een lege plek zoals IaN+ het heeft beschreven; een plaats van een confrontatie van dichtheid-leepte/ruimte-tijd, een waardevolle plek die op verschillende manieren een referentiepunt biedt en de geschiedenis eert.

4.1.4.2 De lege plek als monument

De 'lege plek' van betekenis voor het 'geheugen' en de 'geschiedenis', zoals in het artikel *Emptiness* werd benaderd, heeft een zekere monumentaliteit. We denken aan twee voordehandliggende voorbeelden die in ons (westers) geheugen zijn gegrift, namelijk de val van de Berlijnse Muur, en de aanval op de Twin Towers in New York (Zie Figuur 4.9). Het zijn lege plekken die nogal wat geschiedenis dragen. En die, gezien hun historisch-morele gewicht, een pregnante vraag opwerpen: wat te doen met deze 'lege ruimte', dit letterlijk geslagen gat middenin de stad? Een vraag die weer een andere vraag opwerpt: hoelang moeten we onze doden en het kwaad her-denken en in ons geheugen dragen, hoeveel kan ons bewustzijn aan?

Ik verwees reeds naar de symbolische waarde die bepaalde monumenten kunnen hebben. Ik denk bijvoorbeeld aan het kerkgebouw, dat door haar grootsheid en waardigheid, haar eeuwenoude geschiedenis en spirituele taal voor heel wat mensen, ook fervente atheïsten, een ruimte is die helpt om

¹⁷⁷ Appelbaum, p. 117.

¹⁷⁸ 'The power of landscape will be cement for people to come back'. De gebruikte metafoor verraadt misschien de gedachtegang.

de pijn en het onbegrip die worden ervaren bij de dood van een geliefde persoon van ons over te nemen of op te vangen. Anders gezegd: wij kunnen het loslaten, omdat er een *vorm* voor is. Dat is in wezen de betekenis van het monument: het buiten ons stellen, het *verruimtelijken*, in symbolische vorm, van wat wij niet kunnen begrijpen, van wat ons angst inboezemt, van wat *teveel* is. De kerk helpt ons het verdriet ‘buiten mij’ te stellen (en te delen met anderen - omdat ik geen woorden heb).

De voorbeelden van Berlijn en New York zijn extreem en daardoor dreigt het gevaar in pathetiek of in te gemakkelijke bewoordingen te spreken, maar toch kunnen we zeggen dat de Twin Towers net zoals de Berlijnse Muur vele jaren hun stad en de stedelingen een identiteit hebben gegeven en op verschillende vlakken een referentiepunt in het stadsleven hebben betekend. Het brute verdwijnen van dergelijke monumenten laat niet alleen een ruimtelijke leegte, maar brengt ook de identiteit en de oriëntatie van de stad en haar inwoners aan het wankelen.

Berlijn heeft de lege plek zo snel mogelijk trachten op te vullen, de vereniging van haar delen willen waarmaken. Dit heeft een stuk geheugen gewist, voor sommigen waarschijnlijk te snel. Het had ook anders gekund. De leegte had de stad een nieuwe identiteit kunnen geven.

In New York koos men ervoor om de ‘lege plek’ een architecturaal monument te geven. De Poolse architect en theoreticus Daniel Libeskind maakte een ontwerp voor nieuwe torens die op de achtergelaten plaats moeten komen. In het ontwerp wordt de leegte als monument letterlijk opgenomen. (Zie Figuur 4.10 – 4.11)

De vraag die zich hier opwerpt is: kan men deze lege plek ‘bouwen’, construeren, plannen of bedenken? Benadert bijvoorbeeld de poging van Derrida om de plaats of het gebouwde te onttrekken aan de zinverlening door de cultuur en het nuttig gebruik de lege plek, of de poging van Eisenman om de aanwezigheid van het afwezige te ‘creëren’? Kan men de lege plek *willen* creëren, m.a.w., kan ze *bedoeld* zijn? Want uit het voorbeeld van de New Yorkse High Line blijkt dat niet zo eenvoudig te zijn, willen we niet vervallen in simulacra. Misschien heeft ze geen uitstaans met theorie, en evenmin met architectuur, en moeten we ons ‘terugtrekken’. Maar als de ‘lege plek’ semantisch en syntactisch niet ‘leeg’ is - en leeg *kàn* ze niet zijn aangezien ze voor ons de tijd leesbaar maakt - moet ze toch codeerbaar, dus denkbaar, dus construeerbaar zijn?

Dat is in elk geval de mening van Libeskind. De professie van de architectuur wordt door Libeskind immers op een ongewone manier ingevuld. Voor alles is zij een culturele, hermeneutische discipline, die zich telkens dient te refereren aan de geschiedenis in het algemeen en aan de catastrofale gebeurtenissen van deze eeuw in het bijzonder. Een onderzoek naar het collectief geheugen vormt voor Libeskind een *conditio sine qua non* om het ontwerp in zijn stedenbouwkundige context een betekenis te verlenen. Hij tracht met zijn gebouwen zichtbaar te maken wat voorheen onzichtbaar was. Zo speelt de geschiedenis van Berlijn een belangrijke rol in zijn oeuvre. Van zijn hand is o.m. ook de

uitbreiding van het Joods Museum in Berlijn. Dit museum toont verschillende sporen van Joodse en Westerse geschiedenis in onderlinge relatie. Naast het fysieke spoor van Berlijn zijn er talloze onzichtbare sporen die uit aan elkaar gerelateerde herinneringen bestaan.

In het ontwerp voor New York staat de plek waar na de aanslagen wekenlang brand woedde centraal als een open plek. De plaats waar de Twin Towers stonden laat hij open, en de nieuwe, futuristische gebouwen komen daaromheen te staan. Eén enkele toren, de ‘Antenna Tower’, zou hieruit omhoogrijzen naast een cluster van kantoorgebouwen. en het zou opnieuw het hoogste gebouw ter wereld worden. In het ontwerp van Libeskind schijnt de zon elk jaar op 11 september precies van 8.46 tot 10.28 uur 's ochtends op Ground Zero - de tijdstippen waarop de aanslagen werden gepleegd. De toren in het oorspronkelijke ontwerp zou windturbines huisvesten die garant zouden staan voor 20% van de energie die nodig was voor het gebouw. Omwille van veiligheidsredenen werd de toren echter herontworpen en Libeskind zijn oorspronkelijke ontwerp werd aangepast.¹⁷⁹

4.2 Poststedelijkheid: een voltooide niet-plaats

4.2.1 Architectuur in de poststedelijkheid

De lege plek verschaft, net zoals de antropologische plaats van Augé, een intelligibiliteit, en beide kunnen wel degelijk worden gedacht en gebouwd. In het vorige hoofdstuk heb ik architectuur of het gebouwde namelijk omschreven als dat wat de dingen en gebeurtenissen in de tijd en in de ruimte bij elkaar brengt – als wat een plaats creëert. Het gebouwde voorziet het gebied, de ruimte, van een samenhang van de dingen. Maar dit vermogen van de architectuur om eenheid van ruimte en tijd te stichten, zou dan - in de veronderstelling dat onze steden meer en meer verworden tot transitruimtes – een overbodig goed worden. Onder de supermoderne condities stelt men immers een positieve vraag naar betekenis van het heden en het recent verleden. De behoefte aan betekenisgeving, die volgens Augé een dagelijkse, pregnante behoefte is geworden, betekent dat men de behoefte heeft om zin te geven aan de wereld, en niet aan een bepaalde levensplek en haar mogelijkheid tot sociale relaties. De architectuur, die zoals we hebben gezien deze tijd en ruimte op verschillende wijze zal interpreteren en vormgeven al naargelang de ervaring van die tijd en ruimte, zou dan inderdaad haar traditionele betekenis verliezen.

Die mening is Rem Koolhaas toegedaan. Voor hem is de stabiliteit die de traditionele stad kenmerkte effectief en voorgoed ondermijnd, waardoor de architectuur en de stedenbouw zich eindelijk kan verlossen van de mythe van de plaats en het gejammer over het verdwijnen ervan. Verlost van elk

¹⁷⁹ http://www.greatbuildings.com/architects/Daniel_Libeskind.html

moralisme en taboe kan ze zich overgeven aan dat wat het onbruikbare heeft overleefd en kan ze het realisme accepteren. Tenminste, dat geldt voor de post-stad, de *generische stad*, die alles is wat is overgebleven van wat eens de stad was.

4.2.2 De generische stad

4.2.2.1 Stad zonder geschiedenis en identiteit

In het essay *The Generic City* (1995)¹⁸⁰ analyseert Koolhaas de mogelijkheden van de stad waarvan het soortelijke (het niet-specifieke) er universeel wordt; de generische stad. Dat is de stad van onze toekomst, maar dan van de werkelijke toekomst: het is een verwereldlijkte stad zonder identiteit, geschiedenis of karakter. Koolhaas wil in de eerste plaats de *sérieux* en het moralisme in de architectuur achter zich laten, omdat dit de architectuur blind maakt voor de werkelijkheid en gebaseerd is op illusies. Deze werkelijkheid, omschreven aan de hand van de generische stad, is de wereld waar men solitair leeft in een functionele ruimte en in een ‘continu heden’.

Tien jaar na de uitgave van het boek wijst Koolhaas er op dat de moraliserende taal in de architectuur hoedanook voor het grootste stuk al is verdampt en haar traditionele legitimatie flink is uitgehold door de markteconomie, die de fundering van heel wat claims die zij ooit kon maken heeft weggenomen. Dat relativeert enigszins de scherpe tegenkanting in het essay tegen alles wat de architectuur bezwaart, zoals geschiedenis, identiteit, karakter. Maar het essay is een uitdagende combinatie van intelligente analyse en lyrische vrijheid, wat haar niet aan actualiteit doet verliezen. Het essay is als zijn werk: het gaat met schokken en botsen. Je kan niet onverschillig blijven. Dat is ook precies de bedoeling. Hij houdt eerder van moderne steden als New York dan Rotterdam, omdat ze meer van surrealisme hebben. Deze moderne stad is ‘een permanente samenzwering tegen de realiteiten van de buitenwereld’, aldus Koolhaas.¹⁸¹

De generische steden zijn als luchthavens. Het zijn steden zonder centrum, ze hebben geen eigen karakter en een geschiedenis is er niet. De generische stad kan dus als een veralgemening van de niet-plaatsen worden begrepen. Koolhaas beschrijft de stad, die eigenlijk geen stad meer is, als een transitruimte. Deze analyse, dat moet gezegd, is niet vreemd voor iemand die de dingen graag *extra-large* ziet, met een hoog tempo en frequentie de wereld rondvliegt en die een voorliefde heeft, niet voor steden als Parijs of Rome, maar voor Manhattan, Tokio en Singapore.¹⁸² Dat brengt met zich mee

¹⁸⁰ *The Generic City* is een essay-pamflet in S, M, L, XL, New York, 1997, dat begint op pagina 1238 van de 1345 pagina's dat het boek telt.

In 1974 richtte Koolhaas het architecten-bureau OMA op, wat staat voor Office for Metropolitan Architecture.

¹⁸¹ Patteuw, Véronique, ed. *Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture*. (Rotterdam: Nai Uitgevers, 2003), p. 59.

¹⁸² Koolhaas is geobsedeerd door het idee van grootheid, van Extra Large. Louter de omvang, zo meent hij, creëert Babylonische complexiteiten die geen enkel architect ooit kan beheersen en dat juist is het mooie ervan. In *The Generic City* schrijft hij ergens ook: ‘GLOBAL: I think of myself being global. I see myself participating in global activities: sitting in jets, talking to machines, eating small geometric food, and voting over the phone.’

dat hij veel meer tijd dan gemiddeld doorbrengt op luchthavens en stations - een extrapolatie van zijn eigen situatie zal geen onterechte kritiek zijn. (Zie Figuur 4.12)

Toch verwoordt hij een uitdagend standpunt dat uitnodigt om op in te gaan, al was het om vanuit een contra-positie een aantal gangbare en dominant aanwezige ideeën waarvan we geloven dat ze onze wereld betekenen, aan hun waarheid te toetsen. In het essay vertrekt hij vanuit de beschrijving van de stad Atlanta zoals ze is, en niet zoals ze zou moeten zijn. Dezelfde methode past hij toe op Singapore. Deze fysionomie veralgemeent hij vervolgens tot een abstracte fenomenologie van de generische stad. Zijn conclusie uit dit alles: ‘The city is no longer. We can leave the theatre now...’

4.2.2.2 ‘De generische stad’: wissen van het verleden als snelle methode

Het wissen van waarden en waardigheden die de architectuur en het stadsdenken domineren, beschouwt Koolhaas als een *snelle methode* om in de gegeven situatie te elimineren wat hem overbodig lijkt.

Hij vraagt zich af of de hedendaagse stad overal hetzelfde is, en of het mogelijk is om over deze convergentie een theorie op te bouwen. Convergentie is alleen mogelijk ten koste van het afwerpen van identiteit, stelt hij. Dat is wat in realiteit gebeurt en wat we gewoonlijk als een verlies beschouwen. Wat zijn de nadelen van identiteit en, omgekeerd, wat de voordelen van een blanco-conditie/wezenloosheid, vraagt hij zich vervolgens af. ‘Wat indien deze schijnbaar toevallige – en meestal betreurde – homogenisering een gewild proces was, een bewuste beweging: weg van het verschillende, op weg naar het gelijke? Misschien zijn we getuigen van een wereldwijde bevrijdingsbeweging onder het motto ‘weg met karakter’! Wat blijft over na het verwijderen van identiteit? Het generische?’ luidt het in zijn woorden.

De droefenis over het verdwijnen van de geschiedenis is volgens Koolhaas een ergerlijke reflex. Ze verraadt een onuitgesproken consensus dat de geschiedenis aanwezig zou moeten zijn. Maar wie zegt dat dat zo is? Koolhaas voelt de eeuwenoude geschiedenis en kennis van de architectuur sterk aan als een enorm obstakel, als een belemmering om adequaat in te spelen op de urgenties die zich voordoen. Maar eigen aan de architectuur, de bouwkunst, lijkt mij, is net dat de diepgang en de ernst van de architectuurdiscipline, naast de aanwezigheid van die kennistraditie, verbonden is met de traditionele opgave van de architectuur, namelijk het werken met de zwaartekracht, met de opaciteit en duur van de dingen, het feit dat het gebouwde een traagheid in zich heeft, wat net de dingen en de gebeurtenissen kan samenbrengen.

Maar we kunnen het essay *The Generic City* ook zien als een verkenning van (het verdwijnen van) deze duurzaamheid en ernst van de architectuur en opvattingen over de stad, wat misschien niet hoeft gezien te worden als een oppervlakkigheid. Het kan bijvoorbeeld duidelijkheid brengen in de vraag of er tussen moderniteit en conservering wel een conflict bestaat, of beide benaderingen niet twee kanten zijn van dezelfde operatie, beide gelanceerd in de context van de moderniteit en nu schijnbaar onverenigbaar geworden.

De generische stad bevindt zich overal en nergens, maar kan wel heel precies beschreven worden. De luchthaven is voor Koolhaas uitermate geschikt als analogie voor de generische stad als transitruimte. Volgens Koolhaas wordt de in-transit-conditie universeel, wat de betekenisvolle plaats in gevaar brengt ten voordele van een onontkoombare plaatseloosheid.

Identiteit, opgevat als een vorm om het verleden te delen, is volgens Koolhaas als argument op zijn retour: niet alleen is er – in een door hem aangenomen stabiel model van continue bevolkingsgroei – proportioneel minder te verdelen, de geschiedenis kent ook een misbruik door ze steeds beknopter samen te vatten, waardoor ze haar relevantie verliest. Deze *verdunning* wordt volgens hem nog schrijnender door een constant groeiende massa toeristen die in hun zoektocht naar ‘karakter’ de stedelijke identiteit fijnmalen tot betekenisloze stof.

De generische stad is de stad bevrijd uit haar gijzeling door het centrum, uit de dwangbuis van de identiteit. Ze is niets dan een weerspiegeling van de huidige behoeften en huidige capaciteiten. Ze is groot genoeg voor iedereen, en als ze te klein wordt, breidt ze zich gewoon uit. Als ze te oud wordt, breekt ze zichzelf gewoon af en begint opnieuw. ‘Ze is zo ‘oppervlakkig’ als een studioterrein in Hollywood en kan zo nodig elke maandagmorgen een nieuwe identiteit aannemen’, schrijft Koolhaas.¹⁸³

Volgens hem is ze begonnen in Amerika, en vervolgens geïmporteerd in Azië, Europa, Australië en Afrika. Voor hem is de trek naar de stad, weg van het platteland, weg van de landbouw, geen trek zoals we die hebben gekend; ze is definitief en zo overheersend dat ze het platteland heeft ingenomen. In deze stad is er geen concentratie, geen gelijktijdige aanwezigheid, maar alleen afzonderlijke en ver uiteengelegen ‘momenten’. Deze momenten doen volgens Koolhaas een trance ontstaan van bijna onmerkbaar esthetische ervaringen. Er heerst een ijzige kalmte en rust: hoe rustiger ze is, hoe beter ze het ideaaltypen benadert. Deze serene rust heeft de generische stad te danken aan de ‘evacuatie van het publieke domein’. De stad biedt nu nog slechts plaats aan het noodzakelijke verkeer, in principe per auto. De ruimte is toegespitst op efficiënt gebruik. De generische stad is daarenboven fractaal, een eindeloze herhaling van dezelfde eenvoudige structurele module, die te reconstrueren is in zijn kleinste eenheid, een desktop computer bijvoorbeeld.

De luchthaven, een karakteristiek van elke generische stad, is een concentraat van zowel het hyperlokale als het hyperglobale. De *in-transit*-conditie wordt volgens Koolhaas universeel.

4.2.3 Poststedelijkheid en het conserveren van het verleden

De eerste wetten tot behoud en conserveren van monumenten dateren van vlak na de Franse revolutie.¹⁸⁴ Dat brengt ons tot het besef dat de invoering van die wetten parallel is verlopen met de

¹⁸³ Rem Koolhaas, ‘The Generic City’ (1995), vermeld in Heynen, o.c. p. 658.

¹⁸⁴ Het oudse adviesorgaan in ons land, *De Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen*, dateert van 1835. Koning Boudewijnstichting en Tijdsbeeld, ed. *Erfgoedzorg in de 21^{ste} eeuw. Kritische beschouwingen*

modernisering, om te beginnen met de uitvinding van de stoommachine, telegraaf, telefoon, enzovoort, het tijdperk van de grote veranderingen, waarmee we ook de moderniteit een ingang hebben gegeven; een nieuw tijdperk dat een radicaal nieuwe ervaring en een nieuw *historiserend, vergelijkend bewustzijn* tot gevolg had, zoals Nietzsche het heeft genoemd. De behoefte om (architecturale) monumenten te bewaren is een logisch gevolg van dit historisch en historiserend bewustzijn. Men ziet tevens een evolutie in de keuzes die worden gemaakt i.v.m. wat het verdient om geconserveerd te worden. De keuze van wat men wil bewaren wordt steeds breder en groter. Tegenwoordig worden ook concentratiekampen en warenhuizen als monument geklasseerd, terwijl een object in de beginfase tweeduizend jaar oud moest zijn vooraleer men aan behoud dacht. Nu is dat twintig jaar, of soms worden gebouwen nog in ontwikkeling reeds tot monument verklaard.¹⁸⁵ De cultuur van het verzamelen of van het museum (Zie Supra, 2.2.1) die zijn ingang vond met de moderniteit, blijkt nog te worden versterkt door het steeds sneller wordende tempo waarmee de gebeurtenissen en de dingen als verleden worden ervaren. Door de excessen die Augé thematiseerde aan de hand van de supermoderniteit, zouden we kunnen verwachten dat de geschiedenis, uiteindelijk, implodeert, wat ook min of meer door Koolhaas wordt gesuggereerd. Want, eigen aan dit ‘historiseren’ is namelijk, zoals in het tweede hoofdstuk aangetoond, dat het verleden een abstract verleden wordt, een verleden waar wij als toeschouwer (toerist) naar kijken, maar geen deel van uitmaken.¹⁸⁶ Het gemusealiseerde verleden, dat een dood verleden is, verwordt van waarde tot product, waardoor het ook als zodanig wordt beleefd. ‘Nous avons l’histoire sur les talons’, zei Augé. Dat zou betekenen dat de geschiedenis haar theoretische limiet heeft bereikt, in een situatie waarin al begonnen wordt het heden te conserveren. De geschiedenis breidt uit en krimpt in (precies zo heeft Augé de supermoderne ruimte gekarakteriseerd): omdat alles geschiedenis wordt, verliest geschiedenis zijn betekenis. Koolhaas omarmt in elk geval – tenminste in dit essay - een dergelijke houding t.a.v. de geschiedenis: ‘Aanwezige geschiedenis verhindert de zuivere exploitatie van haar theoretische waarde als afwezigheid.’¹⁸⁷ De geschiedenis heeft dus wel nog waarde voor hem, maar slechts een theoretische, en haar betekenis is te kunnen worden ‘geëxploiteerd’.

Een dergelijke visie heeft natuurlijk implicaties voor de visies op architectuur en stedenbouw, en in het bijzonder voor de vraag van het conserveren van het verleden. Deze ontwikkeling impliceert bijvoorbeeld dat de architectuur in *tijdelijke*, veranderlijke termen wordt benaderd, niet duurzaam moet zijn, of slechts voor een welbepaalde periode, 50 jaar bijvoorbeeld - een architectuur die gemakkelijk inspeelt op de dynamieken van de stad,¹⁸⁸ wat dan weer belangrijke implicaties heeft voor

(Brussel: Koning Boudewijnstichting en Gent: Tijdsbeeld, 2000), p. 80.

¹⁸⁵ Ben Verfürden, ‘Bronnen van inspiratie’, in Erfgoedzorg, p 38. Verfürden wijst er daarenboven op dat wat als monument wordt verklaard, de criteria dus, steeds politieker worden. In verband met het conserveren van monumenten dient trouwens een onderscheid gemaakt te worden tussen de gezaghebbende architectuur en de ‘dagelijkse’ architectuur.

¹⁸⁶ Balzac en Musset klaagden dit conserveren van het verleden aan, omdat zij zagen of voelden dat dit conserveren een verandering van waarden in producten betekende (Zie Supra, 2.1.2).

¹⁸⁷ Rem Koolhaas, ‘The Generic City’ (1995), vermeld in Heynen, o.c., p. 659.

¹⁸⁸ wat dus door sommigen als de teloorgang van de architectuur zou worden beschouwd.

de eventuele esthetische waarde en vormgeving van het gebouwde. Maar ook dan zal men, lijkt me, moeten omgaan met categorieën van tijd, want altijd zullen er gebouwen zijn die ‘oud’ zijn en die er overmorgen nog zullen zijn. Geconserveerd of niet, ze zullen, of minstens een aantal ervan, als monument fungeren. En net zoals men dat in de New Town kon verwachten, zullen ook in de opvatting van de generische stad dergelijke categorieën, gewild of ongewild, botsen met elkaar, in elkaar overvloeien, elkaar overlappen, en zal men een plaats of een gebouw (moeten) ‘conserveren’ of van het oude ontdoen, en dat zal (gegronde of ongegronde) keuzes vragen. Want altijd zal het verleden ergens, daar waar de stedelijke activiteit zich afspeelt (of het nu wonen, werken, autorijden of winkelen is), in een ‘centrum’ dus, zich opstapelen, en zal – nog vóór het oude wordt vervangen – de ruimte worden aangewend voor de ontwikkeling van de stad, in de periferie dus. Deze dynamiek, die de vanzelfsprekende keerzijde is van het culturele streven naar het behoud van de historische stad, vinden we dus ook daar terug, waar geen sprake meer is van een historisch centrum dat de Europese steden typeert. De New Town kan dat bevestigen.

Staan we dan voor de vraag of we in ultieme supermoderne condities terecht komen in een neutraal, een niet moreel, modern, nostalgisch bezwaard, positief heden (met recent verleden), zoals Koolhaas suggereert, een heden dat doet denken aan het vergankelijke, het voorbijgaande (want elk heden wordt meteen verleden) in de moderniteit van Baudelaire, waarbij het tegenbegrip niet meer een welbepaald verleden is, maar de onbestemde eeuwigheid? En wordt dan, zoals Koolhaas suggereert, de toekomst niet meer dan een – al even neutraal – noodwendig verder gaan van de gebeurtenissen van alledag, dag na dag, waarbij ‘de stad er op maandag als het moet een andere identiteit aanneemt’?

Een machine m.a.w. Een in efficiëntie geregelde vraag en aanbod. Alweer een biologische machine: ‘Niemand weet waar en hoe de riolen lopen en sinds wanneer, waar precies de telefoonkabels, waarom het centrum nu precies op die positie terecht kwam, waar monumentale assen op uitkomen. Wat dit alles bewijst, is dat er onuitputtelijke verborgen marges zijn, kolossale reservoirs onbestemde ruimte, een onophoudelijk organisch proces van aanpassing, normen, gedrag; de verwachtingen wijzigen zich met de biologische intelligentie van het schranderste dier. Ze werken, dat is alles.’¹⁸⁹

De mens die – eventueel – de machine doet draaien, slechts data. ‘In plaats van bewustzijn, creëert [de generische stad] een nieuw onbewuste’, schrijft Koolhaas. Iedereen kan het, want men hoeft slechts de praktijk van de dag met de praktijk van de paniek te verbinden.

Ook Marcel Smets, stedenbouwkundige van Vlaanderen, ziet de rol die de stad vervult in het publieke leven grondig veranderd. ‘De gebeurtenissen die ons bestaan tekenen, spelen zich niet langer, zoals in *Amarcord*¹⁹⁰, af tegen de achtergrond van stad of buurt. De actualiteit heeft zich gemonialiseerd.’¹⁹¹

¹⁸⁹ Rem Koolhaas, ‘The Generic City’ (1995), in Heynen, o.c., p. 658.

¹⁹⁰ Film van Federico Fellini (1973) over zijn jeugdherinneringen in het provinciestedje Rimini waar hij opgroeide in de jaren ’30 (Italië onder Mussolini).

¹⁹¹ Marcel Smets, ‘De historische stad tussen illusie en herinnering’, vermeld in *Erfgoedzorg*, o.c., p. 28.

Om een monument of een spoor achter te laten, moet men dus niet langer een standbeeld oprichten of een paleis laten bouwen, men moet op de hoofdpagina's van kranten en op de televisie verschijnen. Monumentaliteit heeft volgens Smets dan ook haar zin verloren. Wat vandaag de stadsbouwer bekommert, is niet meer een opvatting door te drijven of zijn (!) macht te bevestigen, maar te doen wat de gemiddelde consument verwacht. Deze focus op de actuele behoeften heeft tevens een kortetermijnvisie tot gevolg, en, zoals Smets er op wijst, een modieuze aanpak van de architectuur. De stad is ook voor hem dus de plaats geworden van wat voorbijgaat en verandert. Ook het historisch centrum lijdt hieronder, want het verliest daardoor zijn beklivende betekenis van tijdloosheid en vormt zich om tot etalage van wat 'in' is, aldus nog Smets.

4.2.4 Tijd in de generische stad: opschorting van interpretatie

Het is heel moeilijk om in algemene termen over (de evolutie van) de hedendaagse stad te spreken, en nog moeilijker lijkt het om een zinvolle conclusie te trekken over hoe de ervaring van tijd en ruimte in de huidige, globaliserende en economiserende contexten verandert en hoe die verandering zich veruitwendigt. Het bijzondere elimineren om alleen het algemene over te houden, werkt verhelderend, maar het blijft elimineren, en met geweld wordt de individualiteit in een algemene vorm geperst. We worden geconfronteerd met het aloude filosofische vraagstuk van het bijzondere en het algemene, misschien wel de kern van alle filosofische vraagstukken. Maar ook, zoals ik met betrekking tot de idee 'globalisering' heb aangegeven, werkt een veralgemeniseerde analyse het gestelde idee in de hand, glijdt het mee met de stroom, wordt wat er niet uniform aan is ingepast en tenslotte gelijkgesteld, of ontkend. De fenomenologische methode van het 'tussen haakjes plaatsen' zal steeds ook, naast de bevrijdende verheldering, de verscheidenheid aan motieven en oorzaken verdoezelen om geloofwaardig te zijn. Dat is inderdaad een verdichting van data.

Maar ook hier kan de grens niet worden ontweken, en zal elke kritische geest op botsen. Koolhaas heeft ons bevrijd van de plek, schrijft Aäron Betsky, omdat hij erin geslaagd is de bouwstenen aan te dragen voor een poststedelijke toestand waarin de wezenlijke elementen die een samenhangende cultuur vormen steeds meer over de wereld verspreid raken en nog slechts als zwevende, onbestendige beelden te zien zijn. Hij heeft dan ook een architectuur van de informatie geproduceerd, een architectuur die haar eigen logica kan vormgeven, en niet op de wijze zoals de toenemende abstractie in de moderne architectuur, die dezelfde logica gebruikt als de schilder- en beeldhouwkunst, of de logica van de economische rationalisatie, die de expressieve vorm steeds verder aantast. Hij probeert de abstracties (data) tastbaar te maken, zodat hij in elk geval iedere stijl kan vermijden, en alle 'problemen' die achter de stijldiscussie schuilen.¹⁹²

Daarom kunnen we zijn werk tegelijkertijd op een ander, minder feitelijk niveau bekijken. Liever speelt Koolhaas met de abstractie, niet zozeer omdat hij daar een ontologische, theoretische

¹⁹² Verfürden, o.c., p. 34.

waarheidsvraag mee wil oplossen. Verdichten van data betekent dan eerder een zoektocht naar andere vormen, naar andere semantisch-syntactische systemen en symbolen, dan een poging om een (nieuwe) werkelijkheid voor te stellen. Koolhaas bewijst op die manier het excessief verlangen naar betekenisgeving, maar dan een betekenis van ont-krachten; door a.h.v. een bundeling van een aantal aanwezige krachten – zijn keuze ging uit naar de generische stad – een bestofte traditionele bundeling (we denken aan de verhouding inhoud-vorm, bijvoorbeeld) te herplaatsen. De generische stad zouden we op die manier zelfs als een kunstwerk kunnen zien: door elke interpretatie op te schorten, zodat alleen haar syntactische relaties gelden en geen functionele waarde ervan overblijft, kunnen we de generische stad zien als een ‘representatie’ van de wereld, een model van de wereld of een deel ervan, dat symbolisch wordt uitgedrukt. Want, zoals ik reeds heb aangehaald, kunnen een aantal waarden en fenomenen, zoals daar zijn het esthetische, de vergankelijkheid, de beweeglijkheid, slechts in het rijk der zichtbaarheid worden voorgesteld, en slechts door middel van ‘tijdelijke’ begrippen tot uitdrukking worden gebracht. (Zie Supra, 2.6) Een ‘poststedelijkheid’ zoals door Koolhaas gekarakteriseerd en kritieken bevattend die een aantal diepgewortelde heilige huisjes in vraag stelt, lijkt slechts te ‘verwoorden’ onder deze vorm.

Koolhaas gaat niet op zoek naar de ontstaansgeschiedenis van de architectuur en de stad, hoewel hij er een goede kennis van heeft. Zijn a-historische benadering maakt het mogelijk om uit een aantal klassieke opposities te treden en de concrete realiteit niet uit het oog te verliezen. Daarom, lijkt mij, kunnen we dit werk in verband brengen met de analyse van Verschaffel en Augé, en biedt ze de mogelijkheid tot analyse voorbij de ‘breuk met het verleden’ en haar gedwongen nostalgische weerklank en ambivalenties t.a.v. het nieuwe.

Ook Koolhaas suggereert niet in de eerste plaats een ‘nieuwe werkelijkheid’ (ook al zijn de ambivalenties - onvermijdelijk - aanwezig, gezien het steeds ook een representatie is van (een deel van) de – moderne - wereld) en dus hoeft ze niet dwingend te zijn. Hij beschouwt in de eerste plaats de situatie zoals ze is, en poogt daarbij de (voor)oordelen over de hedendaagse stad achterwege te laten. Dat verklaart waarom hij zich in de eerste plaats richt tot grotere steden en gebieden (de hele Pearl river Delta) en verschijnselen (winkelen) die duidelijk het niveau te boven gaan waarop de ‘traditionele architect’ er ‘nog iets mee kan’. Koolhaas gaat niet naar steden om armoede of gebrek aan infrastructuur vast te stellen om dan met een systeem te komen om deze gebreken op te lossen. Hij verzamelt schijnbaar willekeurige statistische gegevens en pikante details (bijvoorbeeld wie in het bezit is van snelwegen, wie de universiteit financiert, hoe de zelforganisatie in zijn werk gaat ...). Mogen we daaruit concluderen dat, zoals ook voor Aldo Rossi, de ‘nieuwe schaal’ van de verstedelijking geen aanleiding geeft voor de introductie van een ander begrip van de stad?

De stad is nu immers - niet anders dan de traditionele stad - een veruitwendiging van de handelingen van mensen als of in reactie op hoe zij de wereld zien en ervaren. Dat betekent dat niet alleen de architectuur de veranderende tijd en ruimte op verschillende wijze zal interpreteren en vormgeven al naargelang de ervaring van die tijd en ruimte, maar iedereen die met de stad te maken heeft. Dat de

huidige (groot)stad geëconomiseerd is, gefragmenteerd, onbewoonbaar, a-sociaal, vuil, overrompeld door lawaai en stank van auto's,..., heeft ze daaraan te danken. Omdat de stad de plaats is waar maatschappelijke en culturele ontwikkelingen zich het sterkst concentreren, zal de moderne stad (de stad van haar tijd) daar altijd een beeld van zijn. Ook daarom is de stad de plek van uitersten, van sterke, vaak harde tegenstellingen: de stad is de plek van geluk en ellende, schoonheid en lelijkheid, rijkdom en armoede, rechtvaardigheid en onrecht, chaos en orde, is kenbaar en onkenbaar, is bevrijdend en gevaarlijk, vrijheid en disciplinerend... en ook daarom is ze voor velen een opwindend avontuur of een thuis om in te vertoeven: omdat ze de lijnen van de realiteit scherp stelt.

Net zoals de Baudelairiaanse stad met haar nieuwe tekens en vormen in die tijd aanleiding gaf tot 'heroriëntatie' en 'herdefiniëring', kan ik besluiten dat men om dezelfde redenen de metropool met schroom of bezwaarlijk nog een 'stad' noemt.¹⁹³ Ook de zgn. poststedelijkheid is een stedelijkheid,¹⁹⁴ misschien op dezelfde manier zoals ook de postmoderniteit een uiting is van moderniteit, en wel in haar beide variaties: een veralgemeende esthetische moderniteit zowel als een veralgemeende moderniteit van de vooruitgang. Op dezelfde manier zijn moderniteit en conservering met elkaar verbonden, en hoeven ze niet als tegenstellingen worden gezien die in noodzakelijk conflict staan met elkaar.

Ook de 'onmenselijke stad' is bijgevolg een stad (ook al conflicteert ze met het beeld dat het woord 'stad' oproept) – en dat kunnen we ethisch bevragen (en politiek vertalen).

Maar de stad is en blijft *maakbaar*, voor een groot deel, en nooit helemaal.

Daar is een theoretisch-filosofische studie ervan zinvol, en belangrijk. De kernvraag is eenvoudig: kan de hedendaagse stad aan de levensdoelen van de mens beantwoorden, en zo ja, waar en in welke richting kan men bijsturen?

De ruimtelijkheid en de mate waarin deze – onder de huidige omstandigheden - her- of vervormd wordt lijkt mij daarbij kernzaak, aangezien ze heel indringend is in de bepaling, in het leven van de (mens in de) stad. Want wat is de stad waarin de voetganger geen plaats meer heeft om met zijn of haar stappen de ruimte te bewerken en te delen (omdat de straten te recht getrokken en te breed zijn – Brasilia, of de auto's je op leven en dood doen spelen – Rome)?

4.3 Over het onbegrijpelijke en de verbeelding

Een eerste besluit

¹⁹³ Dat er in de metropool geen spoor meer zou te vinden zijn van de Baudelairiaanse eigenschappen van de stad - de stad van het toevallige en fugitieve, van de poëtische schoonheid – bewijst eerder het tegendeel: vóór deze moderniteit was er geen poëtische stad maar uiteraard wel een stad.

¹⁹⁴ De stad is zowel Ding, Beeld, Betekenis, Gebeurtenis en Mens.

Koolhaas kiest resoluut voor de *realpolitiek* of eenvoudigweg de ‘eerlijkheid’ van een stedelijk project dat zich geen illusies maakt over de *economische* verankering van alle kunst en cultuur, dus ook van de architectuur.

Het museum, ooit het eerste architecturaal icoon van de burgerlijke stad, dat naast ander monumenten met status het burgerlijk toneel die de stad opende, staat nu prompt naast de Zara of McDonalds. Ook dat is realpolitiek. In de verbeelding van het ‘westerse’, dat is Atlantische, culturele en civiele establishment vindt alles veilig zijn onderdak, ook de angst voor het ‘andere’ en uiteindelijk ook dat ‘andere’ zelf. Deze angst tracht men te bezweren door het ‘andere’ te vergelijken.

Om die reden gaat het mij in het denken over de stad niet zozeer over het zgn. ‘multidisciplinaire onderzoek’. De gelaagdheid van de stad (historisch, esthetisch, ...), haar pluraliteit, is niet als een verzameling puzzelstukjes bijeen te krijgen tot een beeld. De veelheid kan niet worden geteld en herleid tot een eenheidsstichtend principe. Dat zou betekenen dat de veelheid ondergeschikt is aan de eenheid, wat neerkomt op het gelijk stellen eraan.

Angst voor de veelheid en het andere is angst voor het onbegrijpelijke. Maar die angst is niet in een begrippenkader te schrijven. Er is geen oplossing. Iets is niet volledig goed of volledig slecht. Het is niet voorspelbaar of controleerbaar, maar soms slaat het toe. Dit tragisch model moeten we accepteren – wat betekent dat we het niet op ons kunnen nemen.

We zouden ook voor een ethisch model kunnen kiezen: de openheid voor het ‘andere-uniek’ (Levinas). Maar aan de openheid gaan we ten onder; er is geen revolte meer mogelijk en we worden een Nietzscheaans slaaf zonder ‘wil’. Dat is de moderne ziel, die uit angst niet angstig meer durft te zijn, geschokt of verloren. Er heerst zelfs een taboe op (men is reactionair, men heeft geen humor), net zoals er een filosofisch taboe rust op het ‘subject’ (want gesloten), waaraan de ‘intersubjectiviteit’ tegemoet komt.

Het probleem van het model van het ‘open principe’ is dat het model zelf niet kan in vraag gesteld worden, omdat het op voorhand al alles insluit. Hetzelfde geldt voor het principe van het ‘gecentreerde subject’, dat slechts kan ‘begrijpen’ en als het dat niet doet, gedoemd is om ten onder te gaan. Maar dat is de ziekte van de moderne verlichtingsgedachte, de idee dat ‘begrijpen’ ook ‘begrip’ betekent. We ‘begrijpen’ het ‘andere’. Walging voor iets gruwelijks als vrouwenbesnijdenis bijvoorbeeld, getuigt van ouderwets moralisme of gebrek aan het *begrijpen* van de culturele ‘eigenheid’ (‘westerse vrouwen mutileren zich ook, maar op een ‘eigen manier’...’).

De eenheidsmakende verbeelding komt uiteindelijk hierop neer: de Atlantische mens voegt alles in in haar grote verbeeldingsmachine en plaatst het voorgoed buiten zichzelf. Of neemt het in zich op, maar er zijn slechts deze twee mogelijkheden.

Het is de mens van het plannen en het plannen is de praktijk van de angst.

Het probleem met overmatig plannen is de banalisering van de shock-ervaring, die het leven en dus ook het stedelijk leven kenmerkt. Men moet de angst die wordt opgeroepen door de ervaring van het

leven in de metropool en die een gevolg is van de zgn. ‘vernietiging van de waarden’, of de ‘waardenonverschilligheid’, van het vreemde, onbegrepen ‘andere’ *buiten* zich plaatsen, verruimtelijken, monumentaliseren, of zien te transformeren in een nieuw beginsel van dynamische ontwikkeling. De ‘breuk met het verleden’ vormt daar een voorwaarde voor; te weten de breuk met de idee van het mythisch verleden als (geborgene) eenheid. Een dergelijke ontwikkeling, niet alleen van neo-liberale ontwikkelingen of andere schijnbare noodwendigheden, maar ook voor alles wat onderdrukkend is of kan zijn, dus ook historisch bewustzijn (waar een land als Duitsland bijvoorbeeld duidelijk nog onder lijdt).

De shockervaringen en oppervlakkige belevissen die in Baudelaires poëzie worden bewerkt, zijn kenmerkend voor de veranderende structuur van de ervaring. De vorm die zijn werk aanneemt staat dan ook in het teken van het rationaliseringsproces, en van de angst en de hoop die daarmee gepaard gaan. Baudelaire doorziet dat de Metropool een complex geheel is van functies, interpretaties en machinaties die het systeem volledig reguleren, inclusief het domein van de cultuur.

Algemeen Besluit

Het ‘moderne’, zo is gebleken, beïnvloedt ons denken over en beleven van de stad op een indringende en vaak impliciete manier tot op vandaag.

Wat de moderniteit zelf betreft heb ik aan de hand van narratieve en kunstzinnige historische elementen, aangevuld met ‘theorie van het moderne’, willen aantonen hoe diep geworteld onze ‘moderne percepties’ verankerd zitten en hoe bepalend ze zijn voor elk hedendaags discours, dus ook voor dat over de stad, en bij uitbreiding voor ons wereldbeeld en onze zingevingsvragen. Tegelijkertijd is – en misschien net daardoor - dat moderne leven, in al zijn facetten en al zijn veruitwendigingen, een realiteit (geworden) die de indruk wekt een ‘natuurlijk’, op zichzelf staand en daarom noodwendig fenomeen te zijn. Ik heb erop gewezen dat het simultaan ontstaan van een aantal maatschappelijke, sociaal-economische ontwikkelingen (de industriële revolutie, de mechanisering en later technologisering, de geografische en informatieve globalisering, de economisering...) en de persoonlijke en artistieke verwerkingen en theoretische reflecties niet noodzakelijk samengaan, dat ze zelfs elkaars tegenpolen kunnen zijn – we denken aan Baudelaire. Evenwel is de economisering en technologisering in die mate in alle lagen van de wereld binnengedrongen, dat, denk ik te kunnen

stellen, veel verbeelding nodig is om aan deze verbeeldingsmachine een tegengewicht te bieden. Omdat, zoals in alle theorieën en tijdsgeesten, ook in de stads- en architectuurtheorie ‘tendenzen’ aanwezig zijn, dient men categorieën die bepaalde inhouden verzamelen – moderniteit, postmoderniteit, supermoderniteit, globalisering, ... – in de eerste plaats te beschouwen als een bundeling van krachten die slechts in dergelijke tijdelijke termen uit te drukken zijn. Om die reden is het begrip ‘supermoderniteit’ zoals Augé ze introduceerde, in de eerste plaats een *vorm* die als principe van intelligibiliteit kan worden aangewend om een aantal waarden en fenomenen, zoals het esthetische, de vergankelijkheid, de beweeglijkheid, zichtbaar te stellen. Hetzelfde geldt voor de zgn. poststedelijkheid en de ‘generische stad’ van Koolhaas. Enkel dan kunnen we voorkomen dat een ongenueanceerd gebruik ervan een ‘nieuwe werkelijkheid’ suggereert, met eigen betekenissen en dynamieken.

Aan de hand van deze ‘tijdelijke’ begrippen heb ik de stad op een positieve, realistische manier willen benaderen, zodat ik niet verstrikt geraakte in de klassieke opposities (moderne stedelijkheid - poststedelijkheid, en alle ambivalenties die het stadsdenken typeren, maar ook de dichotomieën subjectivisme-objectivisme en materialisme en idealisme), en de stad proberen redden van haar vermeende ondergang.

De stad en het gebouwde heb ik benaderd als een drager van tijd (geschiedenis, herinnering) en ruimte (een plek). De gebouwde omgeving, de stad, brengt die tijd met de ruimte in een betekenisvolle, perspectivische vorm samen. Architectuur is als plastische vorm ‘de belichaming van een plek die een gebied opent’ en haar inhoud zijn de ‘zinvolle tekens die een plek stichten’. (Heidegger)

Neem nu Brussel. Brussel is een voorbeeld van een stad die niet met één identiteit te omschrijven valt. Het beste karakteriseert men haar nog als een ‘stad met gebroken identiteit’. Het is meteen ook dat wat haar schoon maakt. Brussel is een stad waarvan de architectuur in de loop der tijden een onuitwisbare stempel heeft gedrukt op haar ‘stijl’, haar vorm. Maar achter deze architectuur zien we ook de tekens van de oude ellende en het historisch machsvertoon; naar de architecturale grootsheid van het justitiepaleis op de top van de heuvel kan men niet kijken zonder ook de ontstaansgeschiedenis en symbolische betekenissen te zien. Aan de voet van dit paleis, ‘beneden’, ligt in schril contrast de volkswijk. Deze architectuur maakt deel uit van de geschiedenis van onze maatschappij. Het justitiepaleis is een ding dat deel uitmaakt van een netwerk van dingen - de stad - en het is het te voorschijn komen van verbanden tussen de dingen, meer dan de dingen zelf, die betekenissen oproept. Willen we die geschiedenis te boven komen, dan moeten we de hand leggen op die beelden van de geschiedenis en zo een nieuwe stad voortbrengen, nieuwe dingen (interventies) die beantwoorden aan steeds nieuwe realiteiten.

Naast deze collectieve geschiedenis treffen we ook onze persoonlijke geschiedenis aan in het gebouwde. Dwalend door Brussel richten we ons op nieuwe ontdekkingen, doorheen de wirwar van

pleinen, buitenwijken, de burgerlijke wereld van de villa's, de bescheiden kleine huizen die meer doen herinneren aan een landschap maar hier in de stad uiteenvalt. De typologie van de wereld van de voorwerpen raakt ergens steeds de eigen persoonlijke geschiedenis, ook al heeft men de dingen nog nooit eerder gezien – het spoor van de geschiedenis in deze typologie die men tracht te vertalen in de eigen geschiedenis, en dan weer uitbreidend tot de geschiedenis van de wereld.

Er is nog een derde element die de stad bepaalt, en die, net als de vorige, door ambivalentie is getekend. De stad en de architectuur vormen enerzijds de plaats, het meetbare, het in maten en concrete materialen om te zetten bouwwerk, het grijpbare reële, en anderzijds dat wat dit grijpbare reële mogelijk maakt; het ongrijpbare gevoel, de onuitputtelijke mogelijkheid van de handeling – net zoals de mist de ruimte in haar bezit kan nemen maar tegelijkertijd de ruimte tastbaar maakt, zo kan ook de stad de persoonlijke ruimte verslinden en tegelijkertijd openen.

De stad sluit en opent afwisselend haar verschillende lagen, historisch, functioneel, esthetisch, sociaal, ... Maar de geabstraheerde, rationele, mechanische wereld ontnemt haar die gelaagdheid, en ons de verbeelding. Het modernistisch principe van functiescheiding in stedenbouw en architectuur vooronderstelt dat alles geregisseerd en gestuurd kan worden. Dat is in de architectuur ondertussen gelukkig onderuitgehaald.

Tegenover de rationele planmatigheid van de moderniteit, waar met Brasilia de New Town model voor stond, heb ik de plaats van de niet vervlakte verbeelding geschetst; de 'lege plek' waar men even aan de homogene, geordende wereld ontsnapt en aan de vergankelijkheid wordt herinnerd. Hier is de (temporele en/of aesthetische) gelaagdheid of de diepte nog aanwezig, in tegenstelling tot de gecommmercialiseerde en gemusealiseerde ruimte, waarin het verleden slechts wordt voorgesteld als vlak decor. Het is de onbruikbare, doelloze of onbedoelde ruimte die zijn beklivende betekenis van tijdloosheid niet heeft verloren.

De 'lege plek' lijkt me m.a.w. een mogelijke tegemoetkoming aan de intelligibiliteit van de stad.

De menselijke oriëntatie is noch in de theoretische, noch in de ethische, noch in de esthetische orde adequaat en volledig. Elke wereldoriëntatie is een beperkte keuze en derhalve is ze immanent precair en labiel. Daarom is het scheppen van waarden ook altijd vernietigen van waarden. Deze ambivalentie, waartoe niet alleen de moderne mens veroordeeld is, maar elke mens, *als mens*, brengt *alle* wereldoriëntaties in labiel evenwicht en is er de oorzaak van dat ze een geschiedenis hebben. Alleen het adequate en het volledige is niet historisch belast. Maar dat is dan ook niet werkelijk en voorzover dat wél het geval zou zijn, kan het niet of nauwelijks en zeker niet afdoende oriënterend werken: de geschiedenis is al te concreet om daadwerkelijk en efficiënt door abstracties gestuurd te kunnen worden.

De geschiedenis, en inzonderheid de stads- en architectuurgeschiedenis, is dan ook de feitelijke neerslag of beter het getraceerde overblijfsel van de levens van mensen gericht op hun wereldoriëntaties. De mens heeft, door zijn handelingen, zijn omgeving - de stad - veranderd, bewerkt, verarmd of verrijkt – wat op zijn beurt weer de mens en zijn omgeving heeft veranderd. Deze wisselwerking, dit heen en terug dat de stad (en de mens) doet leven en groeien, maakt dat het verleden (van de stad zowel als van de mens) voor een stuk ondoorgrondelijk en de toekomst voor een stuk onvoorspelbaar is, zodat het heden precair en dubieus wordt. De tijd is m.a.w. geen onafhankelijke veranderlijke, bestaande uit op te tellen elementen (uitgezonderd in de wetenschappelijke tijd, waar de tijd niet productief is doch slechts een wet ‘draagt’ die in alle tijden identiek is).

literatuurlijst

Andreoli, Elisabetta en Forty, Adrian, ed. *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon Press Limited, 2004.

Appelbaum, Alec, 'On track. Progress on the line project in New York'. *DAM*, July-August, 2006, pp. 114 – 119.

Arnold, Rebecca. *Fashion, Desire and Anxiety. Image and morality in the 20th century*. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2001.

Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Parijs: Editions du Seuil, 1992.

Baudelaire, Charles. *De Schilder van het Moderne Leven*. Vertaald door Maarten van Buuren. Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot, 1992.

Oorspr. titel: *Le Peintre de la vie moderne*. (1863)

Benjamin, Walter. *Het kunstwerk in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid, en andere essays*. Vertaald door Henk Hoeks. Nijmegen: SUN, 1985.

Oorspr. titel: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. (1935)

- Boelens, Luuk. *Het Moby-type; naar een archeologie van de space of flows*. 2002. Bron: <http://www.nirov.nl/smartsite.dws?id=565&goto=2667&filter=>
- Bolle, Eric. *Tussen: tussen architectuur en filosofie*. Brussel: VUBPRESS, 1992.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2002.
- Coleman, Debra; Danze, Elizabeth; en Henderson, Carol, ed. *Architecture and feminism. Yale publications on Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- De Visscher, Jacques en De Saeger, Raf, ed. *Wonen. Architectuur in het denken van Martin Heidegger*. Nijmegen: SUN, 1991.
- Dings, Mieke, ed. *De Stad*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 2006.
- Eaton, Ruth. *De Ideale Stad. Utopia en de (niet) gebouwde omgeving*. Antwerpen: Mercatorfonds, 2001.
- Ferguson, F & urban drift, ed. *Talking Cities. The Micropolitics of Urban Space*. Essen: Birkhäuser, 2006.
- Gympel, Jan. *Geschiedenis van de architectuur: van de oudheid tot heden*. Vertaald door Erik Draaijer en Dirk de Rijk. Keulen: Könemann, 1996.
Oorspr. titel: Geschichte der Architektur von der Antike bis heute. (1996)
- Hardt, Michael. *De mondiale controlemaatschappij*. 2002.
Bron: http://www.yabasta.be/article.php3?id_article=75
- Heidegger, Martin. *Over denken, bouwen, wonen*. Vertaald door H.M. Berghs. Nijmegen: SUN, 1991.
Oorspr. titel: Bauen Wohnen Denken. (1954)
- Heynen, Hilde, e.a., *Wereldsteden. Stadswandelingen door filosofie en religie*. Baarn: Gooi en Sticht, 1999.
- Heynen, Hilde. *Architectuur en kritiek van de moderniteit*. Nijmegen: SUN, 2001.
Oorspr. titel: Architecture and Modernity. A critique. (1999)
- Heynen, Hilde; Loeckx, André; De Cauter, Lieven; en Van Herck, Karina, ed. *Dat is Architectuur. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*. Rotterdam: Uitgeverij OIO, 2001.
- Hielkema, André. *De Dandy of de overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*. Amsterdam: Uitgeverij Boom, 1989.
- Ibelings, Hans. *Supermodernisme. Architectuur in het tijdperk van globalisering*. Rotterdam: VAI Uitgevers, 1998.
- Jooris, Ann, ed. *Erfgoedzorg in de 21^{ste} eeuw. Kritische beschouwingen*. Brussel: Koning Boudewijnstichting en Gent: Tijdsbeeld, 2000.
- Kleniewski, Nancy. *Cities, change and conflict. A political Economy of Urban Life (3rd Edition)*. University of Massachusetts, Lowell: Wadsworth Publishing, 2005.
- Koolhaas, Rem en Mau, Bruce. *Small, Medium, Large, Extra-large: Office for Metropolitan Architecture*. New York: Monacelli Press, 1997.

Laermans, Rudi. *Ruimten van cultuur. Van de straat over de markt naar het podium*. Essays. Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven*. Vertaald door: Vertalerscollectief Historische Uitgeverij. Groningen: Historische Uitgeverij, 1994.
Oorspr. titel: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. (1874)

Oosterling, Henk en Thissen, Siebe. *Kunstwerken. Openbaren van interesse*. 2002. Bron:
http://www.siebethissen.net/Kunst_en_Theorie/2002_Kunstwerken_Openbaren_van_interesse.htm

Patteeuw, Véronique, ed. *Wat is OMA: Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2003.

Rossi, Aldo. *The Architecture of the City*. Vertaald door Diane Chirardo en Joan Ockman. Cambridge: MIT Press, 1978.
Oorspr. titel: L'architettura della città (1966).

Rossi, Aldo. *Wetenschappelijke autobiografie*. Vertaald door Evianne de Kup. Nijmegen: SUN, 1994.
Oorspr. titel: Autobiografia scientifica (1990).

Seydel, Jorinde. *Theater en Emotie in de Supermarkt*. 2005. Bron:
http://www.mediamatic.nl/magazine/9_4/seydel_supermarket/seydel_2nl.html

Sontag, Susan. *Tradities van het nieuwe of Moeten wij modern zijn?* Vertaald door René Kurperhoek. Amsterdam: Bert Bakker, 1990.
Oorspr. titel: Traditions of the New or: Must We Be Modern? (1989)

Van der Woud, Auke, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840 – 1900*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 1997.

Verhelst, Karin. *Wereldeconomie en werkelijkheidsreconstructie. Aanzet tot een analyse*. 200? <http://homepages.vub.ac.be/~kverelst/Werkelijkheidsreconstructie.pdf>

Verschaffel, Bart. *De Glans der Dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur*. Gent: Goff, 1989.

Visker, Rudi. *Vreemd gaan en vreemd blijven. Filosofie van de multiculturaliteit*. Amsterdam: SUN, 2005.

Underwood, David. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli International Publications, 1994.

Zizek, Slavoj. *Het subject en zijn onbehagen*. Amsterdam: Boom, 1997.

<http://www.joostdevree.nl/bouwkunde/corbusier.htm>

http://www.greatbuildings.com/architects/Daniel_Libeskind.html

