

Frans Sturkenboom

Mime

1. Vgl. J. Derrida: "De la grammatologie"; Editions de Minuit 1968.
2. We zullen in deze analyse de begrippen park en tuin door elkaar gebruiken. Hoewel het park officieel pas bestaat wanneer de privétuin tot openbare ruimte wordt. Deze breuk wordt vaak gesitueerd in de Engelse landschapstuin mede omdat de villa hier niet meer het centrum vormt van de tuin. Hoewel het verschil tussen park en tuin niet zonder belang is voor analyses die zich richten op de reproductie van het maatschappelijke, achten we onze ongenueanceerdheid gelegitimeerd in het accent dat we leggen op de expressieve kant van de zaak. En in deze waren beide (tuin en park) tot de 19e eeuw representaties van de natuur.
3. Het moderne semiologische onderzoek construeert een analogie tussen een kritiek van de politieke economie als kritiek van een ruilsysteem van tekens (waarden) die de arbeidswaarde verbergt en een kritiek van het concept *teken* als communicatie of circulatie van zin/betekenis die de formalisatie van maatsch. bepaalde krachten uitsluit uit het functioneren van het teken. Zie: J. Kristeva, *Semiotikè*, blz. 37 en J. Derrida, *A. W.* blz. 424.
4. J. J. Rousseau: "La Nouvelle Heloise, ou lettres des deux amants, habitants d'un ville au pied des Alpes. Receuillies et publiées par J. J. Rousseau." Betreffende brief is geschreven door St. Preux, een van beide minnaars, aan Milord Eduoard, een kennis. Is het overigens niet frappant hoe de hang naar de oorspronkelijkheid al in de titel terugkomt. De brieven heten slechts verzameld, niet geschreven door Rousseau.

Rousseau en de Engelse landschapstuin. Een literair woord en een park. Zij kruisen elkaar in de 'ruimte' tussen natuur en taal. In die ruimte bekijken we hen: analytisch. In diezelfde ruimte, daar waar kunst en natuur, de representatie en het zijn, *gramma* en *ousia* hun spel van verstoppertje spelen, knoopt een *manifest voor een modern park* aan: programmatisch. Ziehier het drieluk waarin de tekst geschreven wordt.

Ambiance/Methode

Het literaire woord heeft altijd een bijzondere relatie onderhouden met de groene ruimte van het park en de tuin. Een eenzijdige liefde wellicht: een absorptie van literaire teksten in een esoterische programmering van de tekens van het park. Maar daarnaast ook een gemeenschappelijke *logica* die zich dwars door de allegorieën, symbolen en ikonen, dwars door de tekens heen liet lezen. Dwars door, d.w.z. in de speling die resteert tussen de tekens en dat wat zij pretenderen te bedekken. In die tussenruimte zoeken we het geheim van een economie, die van de tekst én de tuin, de economie van een *mimesis*. In de woorden van Rousseau de *logica* 'van een verplaatsing van de natuur naar een geprivilegerde plaats waar haar oneindige diversiteit en haar onuitputtelijke overvloed zich condenseren in een product, een representatie die zich daarvoor in de plaats stelt'. Ware leugen van de tuin, bedrieglijke waarheid van de tekst. De letters van de literatuur tuinieren in de tekst zoals de tuin het grote boek van de wereld tekstualiseert.

Twee tuinen willen we hier aansnijden, beide 'leesbaar', echter verschillend in substantie. Allereerst is daar de Engelse tuin. Encyclopedische, pittoreske en pedagogische ruimte. En vervolgens Rousseau's 'La Nouvelle Heloise', de elfde brief ofwel de tuin van Julie. Beide heten exemplarisch voor het naturalisme. En correlatief daaraan worden zij vaak als wederzijdse illustratie gezien. Wij willen die verbinding onderzoeken en verplaatsen ons daarvoor naar dat 'tijdperk' waar de natuur een verlichte gestalte gaat aannemen. Maar we dienen te vertrekken uit het heden. Want het natuurbegrip zoals dat o.a. in de Engelse tuin tot leven komt en dat zijn tekens zal laten spreken, kent een actualiteit. En niet alleen omdat de Engelse tuin tot ver in onze eeuw zijn *gelaat* in de ruimte van het park heeft doen gelden, maar tevens omdat het de daarmee schijnbaar onlosmakelijk verbonden waarden in de sluiting van zijn tekens met zich heeft meegevoerd. Zo is er nooit een 'modern' park geweest, een park dat gedeeld heeft in de revolutionering van ruimte en object zoals die door de avantgardes van deze eeuw is voltrokken. We zullen de vraag naar het mogelijk functioneren van een 'eigentijds' park en haar beelden opnieuw moeten stellen.

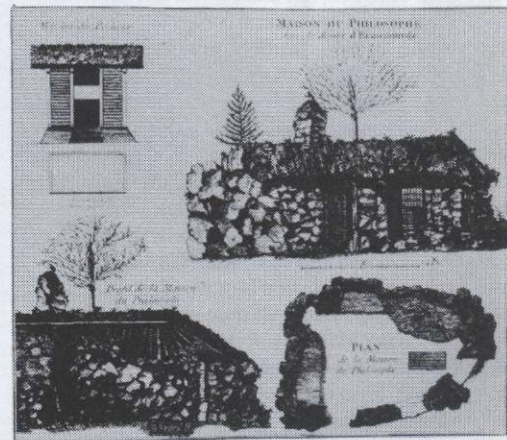
Het naturalisme. Tijdperk waarin de mens zijn grenzen heet te gaan trekken. Waar hij droomt van een volmaakte subjectiviteit. En waar hij mijmert over de volle aanwezigheid van een logos en zijn talige constructies. D.w.z. een aanwezigheid zonder spoor, zonder tijd van productie, zonder geschiedenis, aanwezigheid die hij zal trachten te funderen in de natuur als oorsprong. We hebben het motief van de taal reeds genoemd.

Het natuurconcept speelt daarin een belangrijke rol. Want als de 18e eeuw de tijd is waar de beelden een afstand gaan nemen tot de dingen, dan reflecteert het concept natuur nog eenmaal die afstand om in de imitatie, de *mimesis* een categorie te zoeken die het de orde van de verschijningen mogelijk moet maken zich weer in de veilige holte van de werkelijkheid te nestelen.¹ Dát concept zal het weten en de esthetica structureren opdat het dreigende *spel* van de tekens dat de orde van de representatie zou kunnen ondermijnen wordt uitgesloten. De imitatie zal streven naar een perfectioneren van de representatie, zo noodzakelijk om de oorsprong opnieuw te beleven. Rousseau, Laugier, Pope, Capability Brown, allen dromen zij die verlichte droom.

Twee tuinen, of een park en een tuin.² Twee teksten ook. Om in beide de gestes van de mime (*mimesis*) te leren kennen. *Mimesis* als de meedogenloze bewaking waaraan het ruimtelijke schriftuur, zowel de tekst als het schrijven op de aarde van het landschapspark, onderworpen wordt. Om te zoeken naar de sporen van de 'tuinman', d.w.z. van de arbeid in het teken³ die in de finalisering van de taal geacht werd te verdwijnen. Het spoor volgen om het hermetisme een moment te openen. Intertekstualiseren, analyseren.

Elysium

Laten we ons nu verplaatsen naar Clarens, het buitenverblijf van de familie Wolmar waar we de tuin van Julie vinden.⁴ 'Nadat ik het effect van de waakzaamheid en de zorgen van de zeer respectabele moeder des huizes bewonderd had in de orde die daar heerste, kreeg ik dat van haar ontspanning te zien in een afgelegen plaats waar zij doorgaans haar geliefde wandelingetje maakt en dat zij haar Elysium noemt. Reeds meerdere dagen had ik horen spreken van dit Elysium dat men voor mij tot een soort mysterie maakte. Maar uiteindelijk, gisteren na het diner, toen de buitengewone hitte binnen en bui-



Filosofenhut in Ermenonville; memo-machine waar de filosoof de verloren tijd tracht terug te draaien op zoek naar de oorsprong, of in de woorden van Pope: "Mans Reason is mans oracle, this oracle is best consulted in the silence of the retirement."

ten onverdraagbaar maakte, stelde meneer Wolmar zijn vrouw voor zich die middag vrijaf te geven (...) en mee te gaan om een luchtje te scheppen in de boomgaard. Ze stemde daarmee in en we gingen er gemeenschappelijk heen. Deze plaats is zodanig verborgen door een groene allee dat, hoewel zij zich zeer dicht bij het huis bevindt, men haar vanaf nergens kan waarnemen. Het dichte gebladerte dat haar omgeeft staat het oog niet toe er binnen te dringen en ze is altijd zorgvuldig op slot. Nauwelijks was ik er binnen of de deur werd er gemaskeerd door wilgen en hazelaars die slechts twee nauwe doorgangen aan de zijde overlieten. Me omdraaiend zag ik niet meer waar ik binnengetreten was, er was geen deur meer te bekennen; ik bevond me daar alsof ik uit de wolken was komen vallen.

Binnentredend in die geveinsde boomgaard werd ik geraakt door een aangename gewaarwording van frisheid: Donkere schaduwen, een levendig groen, aan alle kanten verspreide bloemen, het gefluister van stromend water en het gezang van duizend vogels deden een beroep op mijn zintuigen en mijn verbeelding. Maar tegelijkertijd meende ik de wildste en meest verlaten plaats van de natuur te zien en ik scheen de eerste sterveling te zijn die ooit was binnengedrongen in die woestijn. Verrast, gegrepen door een zo onvoorzien schouwspel bleef ik een moment onbeweeglijk staan en schreeuwde in een ongewild enthousiasme: Oh Tinian, Oh Juan Fernandez! Julie, het einde van de wereld ligt aan uw deur! Aldus de elfde brief.

Een tuin lezen; zich laten meevoeren op het transport in de tekst, over de barsten en scheuren, een geografie die Rousseau zorgvuldig tracht buiten te sluiten maar die toch zijn tekst blijft bedreigen. Die dreiging is de tijd van de analyse.

'Maintenant on est chez-soi'. Julie, Wolmar en St. Preux zijn binnen, in het huis Clarens. Thuis, "waar de hitte binnen en buiten onverdraagbaar maakt". Binnen én buiten schrijft J.J., onverdraagbaar, en wel omdat het buiten geïmpliceerd door het binnen de opening van een *verschil* is waar het gevaar bestaat in dat buiten te raken waar men niet zichzelf is, een buiten waar men ten prooi raakt aan de representatie, dat gevaarlijke supplement. 6

Maar het buiten, de tuin, de heterogeniteit t.o.v. het huis (dat functioneert als een pre-existerend *chez-soi*) blijft daar, aandringend als index van een ander centrum, het *andere* van het centrum. Toch mag deze plaats niet bestaan in een dialectiek met dat binnen. Immers, het huis, het binnen, de metaforen van het *chez-soi* als aanzichzelf aanwezig zijn van de rede (logos), behoeven geen buiten, de volmaakte en gesloten subjectiviteit is zichzelf genoeg. Iedere dialectiek zou een aanwijzing kunnen zijn van een *gebrek* in die volmaakte orde (verbeeld als de orde in het huis). Zó lezen we de dubbele geste van de utopie: 1. Deze tuin bestaat niet in een complementariteit t.o.v. het huis omdat hij niet gezien kan worden: "Deze plaats is zodanig verborgen door een groene allee die haar van het huis scheidt dat men haar van daaruit nauwelijks kan waarnemen." Ze blijft onzichtbaar, haar bestaan is geneutraliseerd door de aanwezigheid van een grens en het verbod tot (visuele) overschrijding: "Het dichte gebladerte dat de tuin omgaf liet het oog nauwelijks de mogelijkheid (...) deze plaats was altijd zorgvuldig op slot." Tijdloze aanwezigheid van de grens, iedere opschorting van het binnentreden is een verder opblazen van het moment, een affirmatie van het hier en nu van de subjectiviteit.

2. En als men de tuin wil bereiken is er altijd het

gevaar van de overschrijding van het heden, van het territorium, omdat binnen en buiten daarmee geïnstitutionaliseerd worden als twee *verschillende* categorieën. Vandaar dat de tuin als een mooie, ronde ontologie geschreven dient te worden, als een zelfstandige entiteit. Opdat er geen dialectiek van binnen en buiten is. Zó lezen we de tweede geste van de utopie: "Nauwelijks was ik er binnen of de deur werd gemaskeerd door wilgen en hazelaars (...) me omdraaiend zag ik niet meer waar ik binnengetreten was, er viel geen deur te bekennen, ik bevond me daar alsof ik uit de wolken was komen vallen." Een nieuwe werkelijkheid, een nieuw heden, open aanwezigheid zonder grens, zonder verleden ook, en zonder buiten. Ieder spoor van de overgang wordt uitgewist in de betovering van een nieuwe sluiting. Maar de morfologie van de tekst vertoont daar een breuk die zich voordoet als een val ('tombé des nues'); een duizeling waar binnen en buiten zich in een oneindig klein moment verwarren om onmiddellijk terug te deinzen. In die geste wordt het 'buiten zijn' van de tuin uitgewist. 'Maintenant on est chez-soi'. En zo is de tuin niet het substituuut van het huis, niet een betekenaar die een gemis in de representatieve orde van het huis vult; en tegelijkertijd wel, maar dan als fictie. Zo zijn er twee permanenties (een dubbele utopische geste): die van de verboden representatie en die van de voortdurend productieve fictie (als men in de tuin is). En daartussen een sprong zonder geheugen en zonder project. Een val uit de wolken waar de productie van de verschijning is uitgewist.

Uitwissingen

Dezelfde 'paradox' vinden we in de Engelse tuin: Trachten de differentie tussen natuur en cultuur, tussen logos en grafeem uit te wissen in een perfectie van de betekenaar (imitatie) die de betekenis (de natuur als oorsprong) *idealiseert* met het oogmerk de representatie – de tuin als een ruimtelijk schrijven op de aarde – uitwisbaar te maken. En tegelijkertijd de noodzaak van de representatie *als* imitatie erkennen omdat zij de voorwaarde is voor de beleving van de natuur.

De uitwissing wordt gesubstantialiseerd in een aantal technieken; technè die aangeeft dat de ervaring van de physis (natuur) niet zonder schrift of techniek, niet zonder *arte* mogelijk is. Laten we de ervaring nemen zoals we die bij William Kent, een van de belangrijkste tuinarchitecten van het Engeland van de 18e eeuw, tegenkomen en die in de geschiedenis voortleeft als het 'leaping the fence'. Het openbreken van de tuin; het landschap wordt in de tuin gebracht en de tuin in het landschap. De *landschapstuin* is zo de opheffing van het binnen en buiten als twee onderscheiden categorieën. Het 'leaping the fence' wordt het helderst geformaliseerd in de 'ha-ha-wal'. De grens van het terrein krijgt de vorm van een wal die een lichte stijging van het terrein suggereert. Daarna volgt een greppel die aldus vanuit de tuin niet zichtbaar is en die de tuin alsnog scheidt van het omringende landschap. De tuin lijkt open omdat ze geen evidente begrenzing meer bezit zoals de muur die hem in voorgaande eeuwen afperkte. Het landschap is nu een voortzetting van de tuin en vice-versa. (De nabootsing van het landschap in de tuin was daar natuurlijk een voorwaarde voor) De haha-ervaring heeft betrekking op het ontdekken van deze formalisering van de grens, de ontdekking van het geheim van een economie van de imitatie, economimesis.⁷

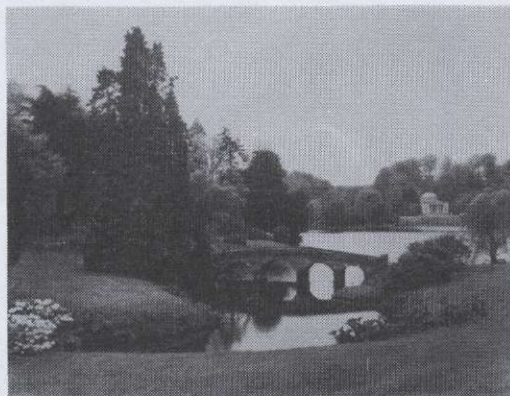
Zo bestaat er in de Engelse tuin een waar scala aan technieken die de illusie van de natuur in de groene ruimte inschrijven. Maar er is een geweld dat aan al deze technieken voorafgaat; geweld van

5. Eilanden in de Zuidzee die Rousseau in zijn jeugd bezocht.
6. Het supplement is het concept waaronder Derrida de representatie bij Rousseau beschouwt. Supplement omdat volgens Rousseau iedere representatie, d.w.z. iedere delegatie van het zijn, zich *toevoegt* aan de natuurlijke aanwezigheid, aan de natuur als oorsprong. Derrida laat zien dat de representatie in de teksten van Rousseau (In zijn verhandeling blijft de Nouvelle Heloise merkwaardig buiten beschouwing) aan een wisselende erkenning/miskenning onderhevig is. De representatie is *dán* accepteerbaar voor Rousseau wanneer zij niet tot spel, tot een excès wordt. In zijn algemeenheid zou men kunnen zeggen dat iedere vorm van cultuur de mogelijkheid tot dit spel in zich draagt en dus tot het gevaarlijke supplement gerekend kan worden; cultuur, omdat het voor Rousseau dat is wat zich toevoegt aan de natuur. (J. Derrida: A.W. blz. 209 e.v.)
7. Vgl. J. Derrida: "La vérité en peinture"; blz. 134. En de herneming van het begrip door Louis Marin: "L'effet sharawadgi". Voortreffelijke en inspirerende analyse van een libidineuze economie van de tuin van Julie. Deze tekst mag als uitgangspunt gezien worden voor de analyse van de elfde brief. In: Traverses 5/6.

8. Ook vandaag de dag leeft deze mythe nog voort. Zo lezen we in het dictaat "stedelijk groen 1": "Het landschap is de schepping van de natuur waarin de mens gematigd en aangepast corrigerend optreedt met behoud van natuurlijke functies". Over deze laatste contradictio in terminis willen we het niet eens hebben. Maar het landschap, is het niet altijd een schepping van het denken en kijken van de mens, zijn niet zowel natuur en landschap effecten van een dispositief?
9. Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: "Mille Plateaux" (Ed. de Mijnt 1981) blz. 211.
10. William Temple: "Upon the gardens of Epicurus", 1681.

een uitwissing dat zich toont in een dubbel gebaar. Allereerst het landschap te zien als natuur.⁸ Negatie van de schildering die bestaat vanaf het moment dat we het landschap bezien. Landschap, is het niet de geste waarmee we ons gelaat spiegelen op de aarde om het tot landschap, tot gezicht, tot beeltenis te maken?⁹ Het ogen en een mond geven, een rede en een eloquentie, en trekjes om haar spreken beter te kunnen beluisteren, beter d.w.z. zo dicht mogelijk bij een oorsprong. (En zal die oorsprong niet weer de mens zijn?)

De tweede uitwissing is een verdubbeling van de eerste. Tuin en landschap zullen één zijn. Roepen we ons de beroemde definitie van Rousseau nog even in herinnering: '*Parc, c'est un composé des lieux très beaux et très pittoresques (...) dont tout paraît naturel excepté l'assemblage*'. En met enige ironie mag men zeggen dat de samenstelling niet natuurlijk schijnt omdat ze in het geheel niet verschijnt. De act van de mimesis zal onzichtbaar moeten blijven. De tuin zal geen representatie van de natuur maar de natuur zélf zijn. Dat is wat William Temple¹⁰ al vroeg in de Chinese tuin zoekt. Het sharawadgi-effect: 'But the greatest reach of the imagination is employed in contriving figures, where the beauty shall be great and strike the eye, but without any order or disposition of parts that shall be easely observed'.



Stourhead; op de voorgrond een voorbeeld van een curve; vanaf het bruggetje gezien verdwijnt het in de aarde ingesneden water achter een van de walkanten uit het oog.

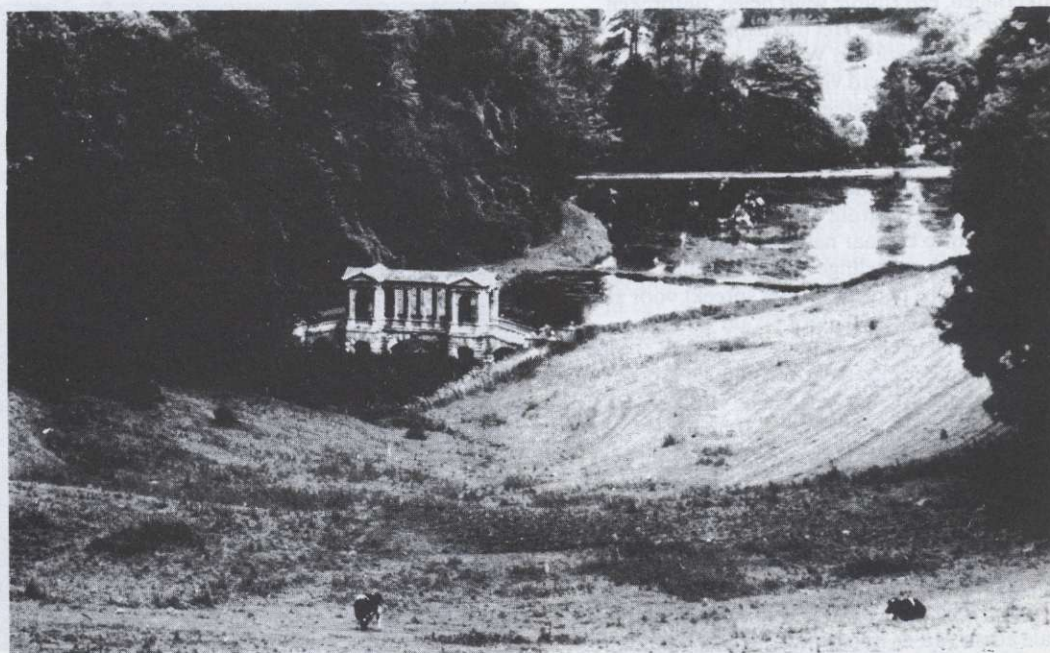
En er is nog een derde uitwissing die aan beide andere voorafgaat. Het geloof in het naakte feit van de natuur. Negerend dat dat feit reeds een teken was zoals alle feiten reeds tekens zijn zoals Deleuze na Nietzsche zegt. Een concept, werkzaam. Vandaar dat het voor ons zinloos is natuur tussen aanhalingstekens te zetten. Het schrijven, het spreken, het zien en het denken vormen zelf die aanhalingstekens.

Laten we nog een aantal technieken van de illusie bekijken. Allereerst de curve. Ze heet typerend voor de Engelse tuin. De curve heeft daar de functie het einde van een vlak, ruimte of lijn te verbergen. Het zuiverst is ze verbeeld in het plan van Stourhead. Laten we even plaatsnemen op de vijfboogige brug en terugkijken naar de ruimte via welke we het park genaderd zijn. Dan zien we hoe het water dat onder ons doorloopt en dat een arm is van het meer, met een zwiep ingesneden in de opbollende aarde uit het oog verdwijnt. Dat gebaar wordt daarboven bevestigd in de iets verwijderde tegenbeweging van de 'heuvelrug'. Het landschap van de tuin lijkt zich zo oneindig voort te zetten. Deze economie van het beeld kent een door de Engelsen overigens uitgesloten geschiedenis. Versailles nota bene. Rousseau had de curve overigens al aangemerkt als een slinkse anamorfose van het perspectief. '*De curve dient slechts om het verdwijnpunt van het perspectief te verbergen ter imaginaire vergroting van het eigen-domein*'. En precies dat is wat het experiment met de perspectiefcorrectie in Versailles en andere Franse tuinen beoogt. De tuin oneindig vergroten. Zo zien we dat de techniek variabel is maar de inhoud zeer stabiel blijft.

Er zijn nog vele technieken te noemen; de 'scaling' van het object (het te kleine Palladiaanse bruggetje o.a. in Prior park in Bath), het onbeëindigd laten van de vista's in het oorspronkelijke plan voor Bramham park, enz. Alle hebben ze gemeen dat ze een grens opschorten om een binnen te vergroten. Opdat de tuin geen theater wordt dat ontstaat zo gauw er een verschil is met een buiten.

Esse est percipi

De Engelse tuin is een plaats waar het subject zichzelf als subject leert kennen. De gevoeligheid speelt daarin een belangrijke rol. Het aan de Engelse tuin contemporaine empirisme leert



Scaling van het object; het te kleine palladiaansebruggetje in Prior park in Bath.

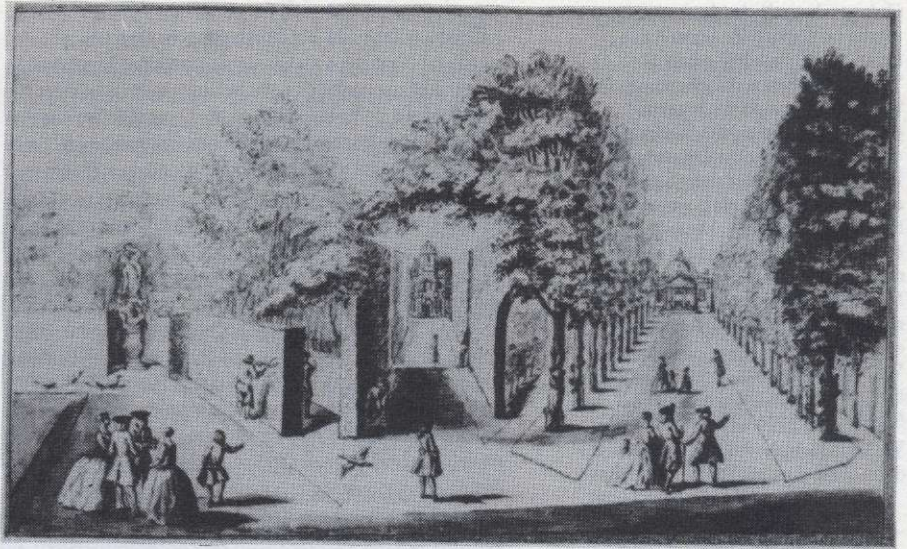
uiteindelijk dat alle ideeën afgeleid zijn van uiterlijke ervaringen. Geen subjectiviteit zonder empirie. *Esse est percipi*.

In die zin willen we stilstaan bij de wandelaar in de Engelse tuin. Wandelaar die in beweging komt als reactie op een beeld, beeld dat de matrix van een prikkel vormt. De Engelse tuin vormt een picturaal circuit. Een film. Dat is ook de tweede betekenis die men aan de categorie van het pittoreske kan geven. Men zou de landschapstuin dan ook als een film kunnen analyseren.¹¹ We willen daarom stilstaan bij drie typen beelden die filmbeelden zouden kunnen zijn, beelden en hun corresponderende ruimten en tekens.¹²

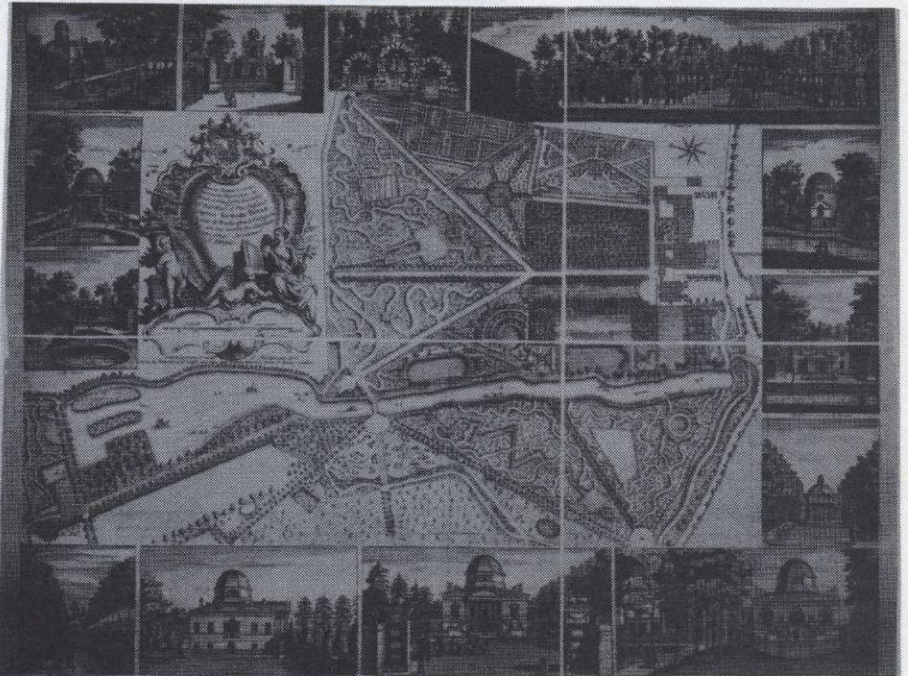
Allereerst is daar het actiebeeld in haar twee vormen. De eerste, grote vorm kent het volgende schema: situatie-actie-situatie'. (S-A-S') De acteur/wandelaar neemt een bepaalde situatie waar, wordt erdoor geïmpregneerd om tot de actie over te gaan om die situatie en zijn positie daarin te modificeren. Het teken dat met dit beeld correspondeert is de *indruk*. In het sensorisch/motorisch schema zou men kunnen zeggen: Hoe intensiever de impregnering via de zintuigen, des te meer kan de activiteit aan extensie winnen. De indruk is vrijwel altijd een architectonisch object of een plek op afstand (eyecatcher) die de wandelaar in beweging brengt. Zijn nieuwsgierigheid is de motor van die beweging. Dit schema vinden we o.a. in Stourhead en Braham-park (continu/cyclisch) en in Chiswick en Stowe (discontinu/lineair).¹³

De tweede vorm van het actiebeeld (kleine vorm) kent een omgekeerd sensorisch/motorisch schema: A-S-A'. Een niet gerichte actie ontsluit een situatie of stukje of aspect daarvan. Vervolgens gaat de wandelaar over tot een nieuwe vooralsnog blinde actie. Hij wordt overvallen door een bepaalde situatie waar hij zich plotseling bevindt om *zichzelf* vervolgens te hervinden. Het bijbehorende teken is de *ellips*: verrassing van een verschijning.¹⁴ Met beide typen beelden corresponderen twee typen ruimten en twee esthetische categorieën. De eerste ruimte (S-A-S') is min of meer homogeen, d.w.z. overzichtelijk. Als ruimte is ze georganiseerd volgens de contour of het silhouet (Blenheim/Castle Howard). De esthetica is die van het 'schone', gekenmerkt door een min of meer 'glad' oppervlak. De tweede ruimte (A-S-A') is heterogeen, een ruimte van verschillen en omkeringen, een ruimte waar delen 'ontbreken', een vectoriële ruimte. Het duidelijkst in het additieve ruimteconcept van William Kent: een *serie* ruimten georganiseerd via een kronkelpad. Het pittoreske is hier de esthetische categorie, geschilderde ruimten met een tactiel oppervlak. We vinden dit concept in Rousham en Stowe en een enkele maal in Stourhead (in het bijzonder daar waar de routing de grote ruimte aan het oog onttrekt; de grotto en haar nadering en binnentreden, vervolgens het plotselinge zicht naar links in een diafragmatische perceptie). Het spreekt voor zich dat beide typen beelden door elkaar kunnen voorkomen en in elkaar kunnen overgaan.¹⁵ Men zou dan kunnen zeggen dat een globale grote vorm overgaat in een lokale kleine vorm of vice versa.

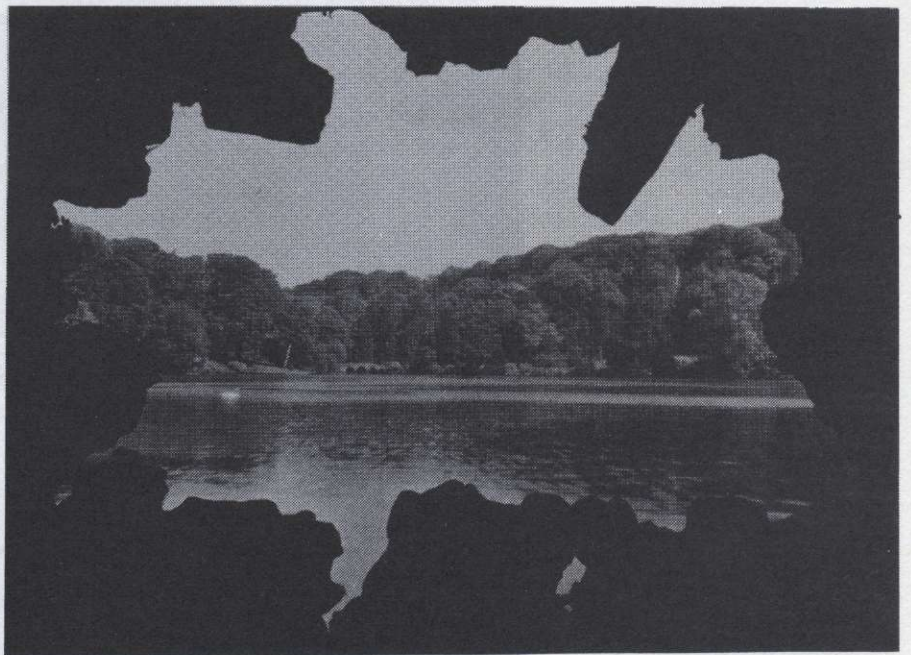
Ook zouden we in beide vormen gemakkelijk het signatuur van de twee belangrijkste vertegenwoordigers van de discipline van de tuinarchitectuur in de 18e eeuw kunnen herkennen. Bij de grote vorm hoort ongetwijfeld Capability Brown. Hij opteert voor een organische representatie van de natuur, een bijna primordiale leegte waar de vitale adem van de oorsprong doorheen waait. Een homogene zich ontrollende ruimte. Zelfs als het actiebeeld bij hem niet volgens objecten of bij-



Eyecatchers in Chiswick.



Chiswick; huis en tuin, J. Roque, 1736.



Stourhead; diafragmatische perceptie vanuit de grotto.

11. Vgl. Ph. Panerai: "Paysage urbain et analyse pittoresque"; in: "Elements d'analyse urbain"; (A.A.M. 1976) blz. 105 e.v.
12. Voor de beeldklassificatie hebben we gebruik gemaakt van het boek van Gilles Deleuze over de film: "Cinema 1, l'image-mouvement" (Ed. de Minuit 1984) blz. 125-144, 196-242.
13. Men zou deze vorm van het beeld kunnen vergelijken met het actiebeeld uit de Amerikaanse film: Ook dáár het humanisme van een zichzelf kennend en waarmakend subject dat we kennen van de Amerikaanse droom.
14. Dit beeld correspondeert in de film dan ook met de komedie.
15. Men zou tevens een aantal transformatiefiguren kunnen benoemen die weer nieuwe beelden gaan vormen. In het algemeen kan men zeggen dat hoe meer transformatiefiguren, des te complexer en rijker de tuin. Stourhead is in deze zeer arm.
16. E. Burke: "Enquiry into the origing of our ideas on the sublime and the beautiful" (1957). Fragmenten hiervan zijn hernomen in: L. Lefaivre, A. Tzonis; "Theorieën van het architektonies ontwerpen", SUN 1984, blz. 277 e.v.
17. Vgl. J. Kristeva: "Ellipse sur la frayeur et la seduction spéculaire". In de bundel Polylogue, blz. 373.
18. Uvedale Price: "Essays on the picturesque" (1794) en Richard P. Knight: "An analytical Enquiry into the principles of Taste" (1974)
19. Thomas Whately liet de meest coherente theorie over de Engelse landschapstuin na: "Observations on modern gardening" (1965). Er is gebruik gemaakt van een Franse vertaling; blz. 200.

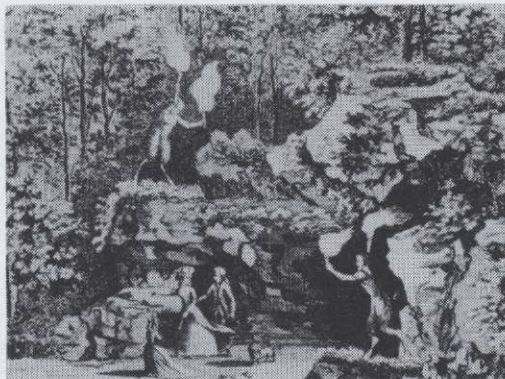
zonder gemarkeerde plaatsen functioneert blijft daar de situatie die zich voortdurend aandient om verder ontdekt te worden. Het tweede type ruimte is zoals gezegd gesigneerd door William Kent. Het gaat nu om een aantal bijzondere evenementen in een gearcicleerd systeem. Met de grote en de kleine vorm van het actiebeeld corresponderen twee manieren van kijken. De eerste is *optisch*, het gaat om een ruimte *voor* het oog. Misschien niet zuiver perspectiefisch maar



Zicht op het Mausoleum en de brug in Castle Howard.



Bowood van Lancelot 'Capability' Brown.



Het sublieme begint met charme, het functioneert als een knoop tussen de verschrikking en de verleiding.

overzichtelijk. (Hetgeen niet wil zeggen dat objecten niet gedeeltelijk aan het oog onttrokken kunnen worden). Blenheim, Stourhead en Leasowes zijn *overwegend* optisch georganiseerd. In de kleine vorm (A-S-A') wordt het oog gegrepen, overweldigd in de verrassing. Tegen de extensieve ruimte in het optische circuit staat de intensieve wandeling door een serie 'tactiele' schilderingen.

Er is nog een derde type beeld dat men zou kunnen benoemen als een affectiebeeld. De esthetische categorie die daarmee correspondeert is het sublieme. Het gaat om een *interval* in het sensorisch/motorische koppel: stasis. In vergelijking met de film zou men het kunnen zien als een close-up. En aangezien het landschap (van de landschapstuin) inderdaad een gelaat is kan het de drager zijn van de uitdrukking van een affect. Van het Engelse wondering (verbazing, verwondering) maar vooral van angst, verschrikking en droefheid. Als het sublieme volgens Burke¹⁶ resideert in het obscure, de pijn, de emotie en de daarop volgende associaties zou men kunnen zeggen dat het functioneert als een soort knoop tussen de verschrikking en de verleiding. Somatische golf die uitloopt in de *verbeelding*.¹⁷ Voor de tuin betekent dit vaak onheilspellende ensceneringen, groteske wankelende rotspartijen of het geluid van de eolische harp. Het sublieme begiftigt het monstrueuze met charme. De ruimte die correspondeert met het sublieme is willekeurig; d.w.z. niet gedefinieerd in ruimte/tijd. Het signatuur is vooral van William Chambers (in zijn theoretische verhandeling over de Chinese tuin) en later in de praktijk (in een wat verzwakte vorm die neigt naar het pittoreske) van W. Gilpin, U. Price en R. P. Knight.¹⁸

Zo zien we hoe het voor de 18e eeuw zo belangrijke koppel van de ervaring (het actiebeeld) en de verbeelding (het affectiebeeld) tot functioneren komt.

Zowel het schone als het sublieme komen we tegen in de verhandeling van Whately¹⁹ wanneer hij de karakters van plaats benoemt:

1. Het *imitatief* karakter. Hij rekent daaronder een weergave in rustieke eenvoud. Máár schrijft hij, een té grote gelijkens met de natuur vernietigt het prestige omdat alles er te berekend en te geforceerd uitziet. En inderdaad mocht die berekening nooit zichtbaar zijn, ieder spoor van arbeid diende uitgewist te worden, arbeid die altijd in het exces (het té) bovenkomt.

2. Het *originele* karakter; dit karakter is volgens Whately expressief. Het drukt bijv. droefheid of eenzaamheid uit. Deze scène's moeten in hun onmiddellijkheid overweldigd en daarna de scène doen vergeten in een bijv. melancholische mijmering, een wellen van ideeën: "De emotie strekt zich tot aan gene zijde van het subject uit (...) zo heeft de in vuur en vlam gezette hartstocht een verloop dat niet gereguleerd kan worden, de vlucht van de verbeelding kent nauwelijks grenzen." Ofwel het sublieme.

3. Whately onderscheidt nog een derde karakter: het *emblematiese*. Hij kan dit karakter nauwelijks appreciëren. De aanwezigheid van de geschiedenis is voor hem in de tuin veel te emblematies. Al die allegorieën, inscripties en beeldhouwwerken vormen moeizame allusies. De scène zelf zou dat beeld van de geschiedenis moeten oproepen in een presentatie zonder inspanning: "kracht van de metafoer" (de oorspronkelijke metafoer van Rousseau) "en niet het penibele detail van de allegorie."

We raken hier een belangrijk punt. Onze hypothese luidt dat de literaire allusie en de allegorie in

de periode van 1700-1800 in de ruimte van de tuin 'definitief' in verval raken. In tegenstelling met wat veelal beweerd wordt is de Engelse tuin geen literaire tuin. Want al deze tekens, opake tekens, kunnen alleen bestaan in een esoterische ruimte. En in een periode waarin het programma van het teken wordt afgestemd op een transparantie kan een dergelijke esoterie geen deel uitmaken van het talig functionele programma van de tuin. Al die emblematische en allegorische voorstellingen zijn slechts moleculen uit een verboden tijdperk, een molecuul dat refereert aan een goddelijke of absolutistische oorsprong. Wat de engelse tuin daarentegen wil reflecteren is een wereld van menselijke ervaringen. Een microkosmos die alleen in de ervaring weer beleefd kan worden. Aldus zal hij het gevoelig oppervlak van de nieuwe mens aansnijden om onmiddellijk daarna een kritische stimulus te injecteren.²⁰

De natuur is van dan af aan een structuur die gedeeld wordt door de mens. En als zodanig zal hij samenvallen met een geschiedenis van de menselijke soort: Een reflectie tot in het kleinste moment van de tuin waar de rationele loop van de civilisatie weerspiegeld wordt in de overgang van het sensible naar het intelligibele. De omgekeerde beweging vooralsnog van die in de tuin van Julie, waar het theater van de schoonheden van de natuur wordt opgelost in het aanraken van het hart als orgaan van een gevoelig cogito.

Politiek

De natuur krijgt ook een politieke betekenis in het onderzoek naar de architectonische talen. In een soort maximale beschikbaarheid van die talen die we in de 18e eeuw kunnen bespeuren zien we een selectie plaatsvinden. Die talen worden geselecteerd die geacht worden hun fundament in de natuur te vinden. Laten we bijv. twee schijnbaar 'tegengestelde' talen nemen, die van het klassicisme (van bijv. de villa) en die van de romantiek (van de landschapstuin daaromheen). Er is geen enkele paradox tussen deze twee zegt Wittkower²¹ want beide zijn gefundeerd in de goddelijke hartstocht die vrijheid heet en die haar grondslag vindt in de natuur en de rede als natuur; beide doen een beroep op haar eenvoud.

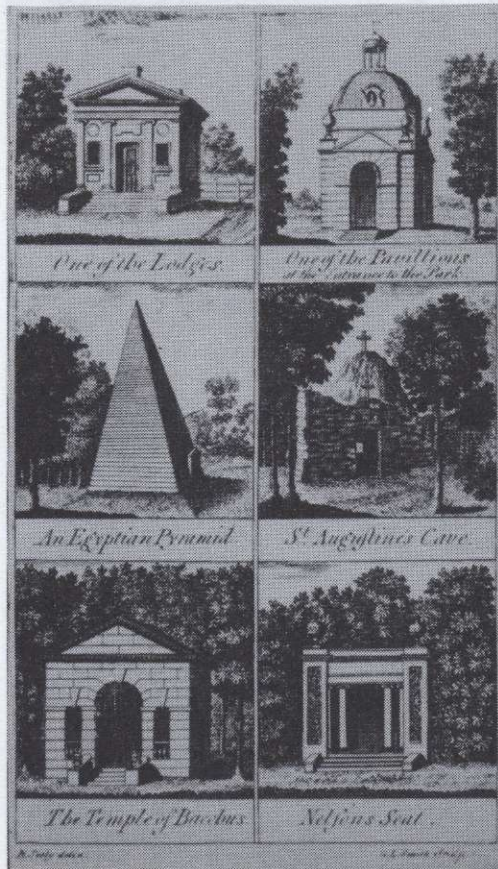
Het onderzoek naar de architectonische taal stelt zich ten dienste van de politieke instituties. Men zoekt naar een systeem van tekens dat het vehikel van expressie kan zijn van de nieuwe waarden die de zich transformerende instituties met zich mee brengen. Deze taal zal met grote helderheid en kracht moeten kunnen spreken over deze waarden. Het gaat om een eis van transparantie, naar een zonder rest aanwezig zijn van de idee in het teken, om een adequate mime(sis). Deze eis van de adequatio vormt de ambiance voor een pedagogisch politiek programma: aletheia, de waarheid van de aanwezigheid. Want de perfectionering van het ruimtelijk schrijven (imitatie/-mimesis) bevrijdt de aandacht en het bewustzijn – geïdealiseerd als beheersbaar object – voor de aanwezigheid van een betekenis. Deze is even beschikbaar als ze ideaal is. Zo zal de architectonische taal evenals de 'gewone' taal tot een systeem van zekerheden moeten worden (mathesis), een tekensysteem waarmee volgens Bacon "iedere boer en handwerksman de waarheid kan ontdekken". Welke waarheid, welke betekenis, welke idee? Laten we Shaftesbury aan het woord: 'Deze nationale stijl zal de uitdrukking zijn van een nationale vrijheid die zal resulteren uit de geïnstitutionaliseerde Britse regering.' De waarheid van het Whig-verteog. Want als deze nieuwe stijl haar regels in de natuur moet vinden, dan is het dezelfde natuur die de 'geprivilegeerde' positie van

de Whig in het zich transformerende machtsdipositief legitimeert. De Whig vertegenwoordigt immers de naar alle redelijkheid en natuurlijk opkomende burgerij.²² De burgerij die zich vrij maakt. Vrijheid; subject en object van pedagogisch handelen bezegeld in de identiteit van rede en natuur, zoals Tafuri zegt.

Er is nog een tweede 'politieke' betekenis die in de verzameling en selectie van de architectonische talen gesignaleerd kan worden. De Engelse tuin laat in de diversiteit van zijn objecten, Gotische, Chinese, klassieke enz. een zoektocht naar de geschiedenis van de mens zien. Europa opent zich naar buiten, op zoek naar zijn wortels. Zeker neemt de Oost (China) daarin een geprivilegeerde plaats in. Maar meer in het algemeen is de 18e eeuw de tijd van de kosmopoliet. Gaat het werkelijk om een opening, of zal die opening opnieuw een sluiting blijken? Want de wereldreis (die in sommige Engelse tuinen weerspiegeld wordt) heeft maar één horizon: Door reiziger van de wereld te worden kiest het Westen ervoor bewust zijn en rede van de wereld te worden. Het logocentrisme heeft nu zijn geografische bevestiging. Iedere rede wordt gemeten naar de westerse, iedere taal blijkt steeds tot de ruimte van hetzelfde herleid te kunnen worden. Voltaire, de eerste grote reiziger schreef het aldus: "Il me semble que je n'ai rencontré guere de manières qui ne vaillent pas les nostres."

Het filosofische chiasme van hetzelfde en het andere in tijd en ruimte komen we ook tegen in de tuin van Julie; van het verre en nabije in de geografie, verleden en heden in de chronografie. Intersectie van ruimte en tijd in de boomgaard waar opnieuw alle verschillen worden uitgewist in de opmerking en antwoorden van Julie en St. Preux: "Het einde van de wereld bevindt zich aan uw deur", "twintig passen verder en u bent terug in Clarens", het scheen mij toe dat ik de eerste was die ooit in deze woestijnen was binnengedrongen", "dit is

20. M. Tafuri: "Theories and history...", blz. 82.
21. R. Wittkower: "Palladio and English Palladianism" (1974) blz. 183.
22. Vgl. George Teyssot: "Città e utopia nell' illuminismo inglese. G. Dance il giovane" (Rome 1974) blz. 75 e.v.



Het verzamelen van de talen; Stowe, tuingebouwen.

23. Vgl. J. Derrida: "Positions" (Ed. de Minuit 1972) blz. 57.
24. Vgl. G. Teysot: A.W. "Het sublieme" schrijft Teysot in een verwijzing naar Foucault, "inzo- verre ontwikkelt zich een esthetica van een absolute beheersing (esthetica del possesso assoluto) – gedurende de hele boog van de tweede helft van het settecento – volgens twee parallele assen, de één positief, die over Burke en Chambers loopt, de ander negatief, gemeenschappelijk aan Piranesi en Diderot. Deze twee assen ontmoeten elkaar in een punt waar het gedwongen isolement van de gek en de crimineel tot stichtelijk schouwspel (spettacolo edificante) wordt, waar moraal en verlangen samenkomen".

dezelfde boomgaard waar u vroeger bent gaan wandelen en waar u met uw nicht twistte om uw deel van de perziken". Tinian en Juan Fernandez (de verre eilanden) zijn Clarens in een verplaatsing van twintig passen, de boomgaard, plaats van stoeipartijen in de jeugd is het Elysium van vandaag. Terug naar Engeland waar zich in het grote boek van de natuur nog een ander boek inschrijft: de encyclopedie. Het verzamelen van de architectonische objecten en vooral de botanica die na 1780 de substantie van het Engelse park zal gaan uitmaken en die in Repton zijn eerste vertegenwoordiger vindt. Verzameling en klassificatie van de wereld. De Engelse tuin wil een geheugen zijn. Een wandeling daar is een inspectie en introspectie van dat lange traject van de mens die eindelijk zichzelf wordt; Kunst und Wunderkammer waar de souvenirs van de Odyssee liggen uitgesteld als een nu geïnterioriseerde herinnering; een tuin die zindert van een op handen zijnde apotheose van de sublimerende genealogie van de Geist.²³ En zo is het allegorische circuit in Stourhead (de Aeneïs voorstellend) niet zozeer belangrijk als allegorie. Ze is 1: de formele bevestiging van de aanwezigheid van de oudheid, en 2: in haar diëgesis een aankondiging van Hegel. Zó stijgt men in Stourhead op naar de (tempel van de) zon, om uit te kijken op de route door de tuin. *Verlichting*. Opstijgen, verhoogd standpunt als techniek van het geheugen, mnemotechnè waarin één cirkel der cirkels zich sluit. Geist die terugkijkt op die wonderlijke reis die het traject van de mensheid vormt.

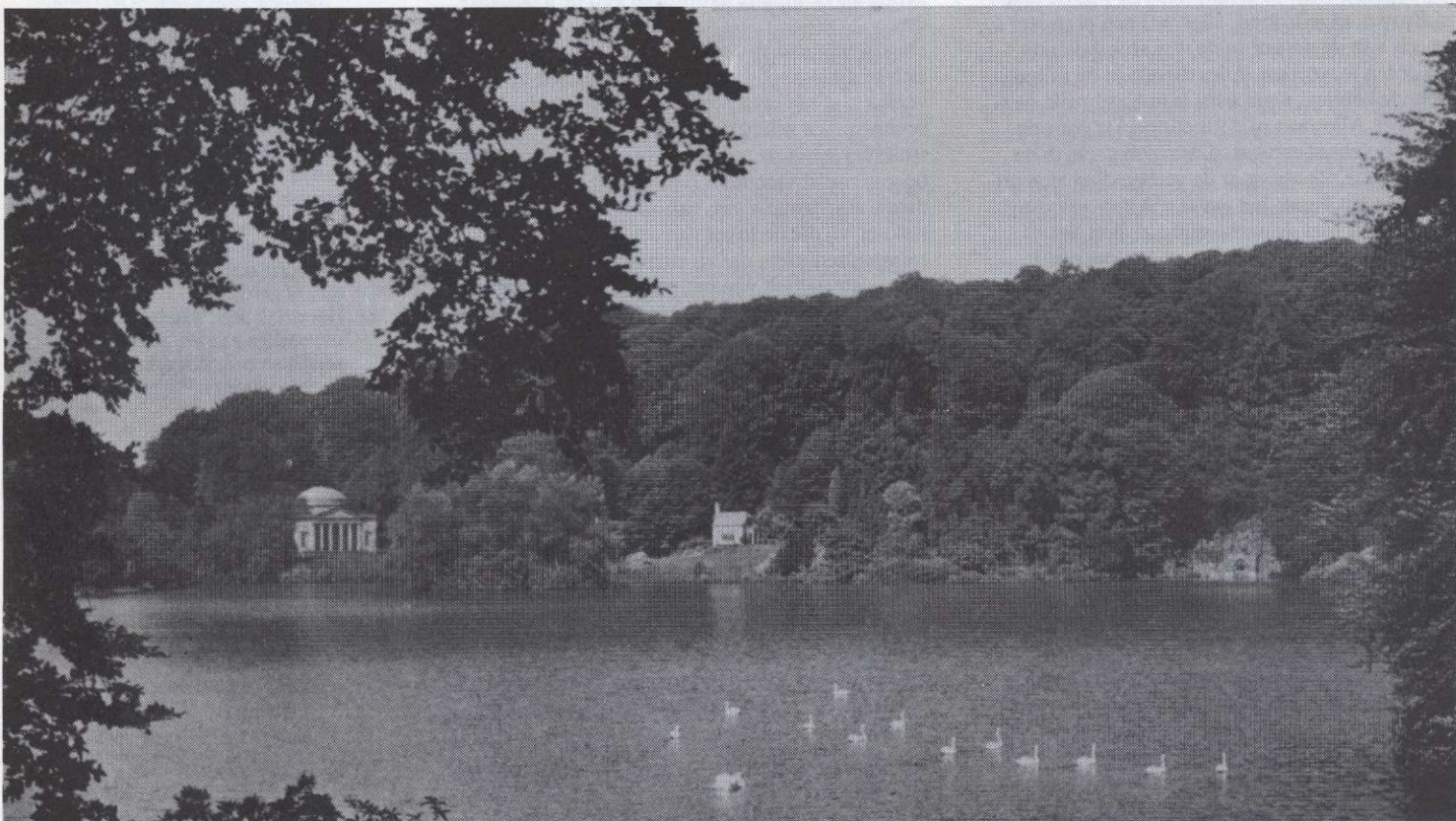
Paradox van de tuin

Is het niet vreemd te zien hoe Rousseau en de Engelse tuin in een bijna tegengestelde gemoedstoestand eindigen? Rousseau neemt afstand van de encyclopedische exaltatie. Als hij in de tuin van Julie zijn eigen Herbarium (zie de vijfde wandeling uit de overpeinzingen) herkent gaat het om een terugbrengen van een gerepresenteerde staat naar een staat waar de referenties schitteren en vervolgens zal die botanische wetenschap over-

troefd worden in een 'effet sensible'. Het hele *schouwspel* in de tuin van Julie zal door Rousseau opgelost worden in de kwalificatie die hij aan die representatie voor het oog geeft: 'onvoorzien', moment van verbijstering, de valkuil van het heden. "Je me trouvais là comme tombé des nues". Val, én de stereotype uitdrukking van een verrassing; verrassing, opblazing van het moment, van het hier en nu. Stilte, verdwijning van het woord als effect van het (verbijsterende) schouwspel; de mijmering en de schreeuw: "Oh Tinian, Oh Juan Fernandez..." Paradoxe nostalgie, de schreeuw is na de mijmering en de stilte de echte nostos: terugkeer tot zichzelf. Gevoeligheid en ervaring, zijn zij daar in de 18e eeuw werkelijk een opening, of zijn zij slechts de hoedanigheid van een zichzelf kennend subject? Was het sublieme, dat spel met de verbeelding, niet óók de esthetica van de absolute beheersing?²⁴ Of gaat het allemaal om een quales die de cartesiaanse kerker een moment openbreekt om de rede in een versterkte vesting als een gevoelig cogito te laten terugkeren?

Kennis, daar eindigt ons verblijf met St. Preux in de tuin van Julie. Kennis van de leugen van de mime als hij het grote verschil tussen vroeger en nu van de tuin opmerkt. Hoe zou het radicale verschil kunnen functioneren zonder spoor. Hoe kan hetzelfde terugkeren zonder dat die herhaling zich laat schrijven als arbeid. Dat is de paradox die hij opmerkt: "Toch is er iets dat ik niet kan begrijpen. Dat een plaats die toch zo verschilt van wat zij oorspronkelijk was, alleen zo geworden kan zijn met toewijding, zorg en cultuur. En intussen zie ik daarvan toch niet het minste spoor, de hand van de tuinman toont zich nauwelijks, ik bespeur hier geen menselijke voetstappen."

Maar Wolmar weet beter. De tuin is een leugen en een schelmenstreek waar een overmaat aan kunstmatigheid de natuur imiteert; de sporen van de cultuur worden uitgewist, het gras heeft de overblijfselen van de arbeid verborgen, de onregelmatigheden van de natuur zijn er slechts de



Stourhead; zicht op het pantheon, de rustieke hut en de grotto.

schijnbewegingen van de kunst. Het vertoog van Wolmar expliciteert de constitutieve arbeid van de representatie die haar eigen opheffing zoekt. Zo lost hij de paradox van de tuin op; van een product zonder productie, van een representatie die zichzelf wil doen vergeten. De spontaneïteit van de natura naturans ontmaskerd.

Een tegenervaring: William Chambers

Precies zoals er in de maximale beschikbaarheid van de talen een selectie moest plaatsvinden, zo was ook het fundament (de natuur) in de tuin onderhevig aan het principe van selectie. Na Laugier²⁵ beschrijft Whately dit zeer helder: "De bekwaamheid van de tuinman bestaat erin te kiezen en te gebruiken uit wat het landschap aan groots te bieden heeft. Alle voordelen van een te gebruiken plaats ontdekken en presenteren. Dat toe te voegen wat ontbreekt; te corrigeren, schoonheden te vermeerderen." Het landschap, dat gelaat van de natuur, kent dus gebreken. Dat gebrek dient opgevuld te worden. Het zijn precies de woorden van Rousseau, want het gebrek, het gat in de aanwezigheid is de plaats van het substituu, plaats waar het gevaarlijke supplement zich zal nestelen. Make-up van het landschap en alle gevaren die daarbij horen: de grimas, het clowneske...

De gevaren van het supplement, van de trekken die toegevoegd dienen te worden aan het gelaat van de natuur om het als oorsprong beleefbaar te maken, die gevaren zullen geëxploreerd worden door William Chambers. In zijn geschriften en in de tuin in Kew. Hij stelt voor het eerst de vraag naar een architectonische taal (van gebouw en tuin) die zich niet beperkt tot een imitatie van de bron. In zijn "dissertation on oriental gardening" benadrukte hij reeds het artificiële karakter van de Chinese tuin, sterker, hij exalteerde het. De Chinezen imiteerden de natuur, maar al diversifiërend, al differentiërend. Een aanleiding voor Chambers om het spel door te zetten, een spel dat door Brown en andere rigoristen sterk gecritiseerd zal worden. Zoals we gezien hebben was de taal van Brown uitgedroogd, alles wat een perfecte mimesis van de natuur in de weg stond diende uitgesloten te worden. Alles diende in de tuin een functie te hebben, want usus is nut, gebruik, *werkelijkheid*. Alles wat niet functioneel is voor de imitatie betekent een gat, d.w.z. een excès in de representatie. Plaats waar de verbeelding zich uitzet. Rousseau kende het gevaar: Als de ervaring gelijk opgaat met de aanwezigheid, met het bewust zijnde, dan is het de verbeelding die de rede en de ervaring overschrijdt en die aldus hun bedreiging vormt. Chambers wilde die mogelijkheid beproeven. In de tuin in het spel van het sublieme. In de architectuur: In zijn optekening van de Chinese cultuur liet hij zijn verbeelding de vrije loop, Griekse en Romeinse details waren niet vreemd aan zijn Chinese pagodes. In de theorie: Al vroeg critiseerde hij het concept van de eenvoud omdat het voor hem als een terugkeer naar het rigorisme een reductie van de formele kwaliteiten zou betekenen, reductie die een noodzakelijke transformatie van de professie van de (tuin-)architect in de weg zou staan.

Zijn relatie met China werd door de kritiek gezien als een pervertering van de rationele Chinese Oost. "La decouverte du dangereux supplement sere ensuite cité parmi ces folies" schrijft Derrida ergens in/over een tekst van Rousseau. Maar zijn de folies ook niet de merkwaardige objecten in een park, onlangs thematisch hernomen door Bernard Tsjumi in zijn ontwerp voor la Vilette? En was het niet temidden van dergelijke folies, dit keer de verbasterde tempeltjes in Kew, dat Mason

(een consort van Brown) het gevaar van het supplement bezond: "And thou, Sir William!/While thy *plastic* hand/creates each wonder which thy bard has planned."²⁶

De kritiek van Brown c.s. richtte zich met name op het verlies van herkenbaarheid van de oorsprong. Herkenbaarheid die in de plastic, een excès van de vorm verloren zou gaan. En inderdaad zou de arbeid van Chambers beter beschreven kunnen worden als China revisited, het ontwerp van een eigen Oost, geen archeologie waarin de arché een oorsprong is, maar een inventieve archeologie zoals Piranesi met inventie en genie zijn Romeinse oudheid uittekende.

Tegenover een wantrouwen voor de representatie dat het gehele tijdperk van de Engelse tuin blijft domineren en dat leidde tot een bewaking van ieder teken dat zich *toevoegt* aan een oorspronkelijkheid, daartegenover beproefde Chambers de mogelijkheid tot het 'gedicht'. Van de afwijking op de mimesis, het interval tussen taal en werkelijkheid. Chambers ontdekte in China zijn Oost om te putten uit het imaginaire. Semiose die de monoloog van de rede, de mono-logos van de natuur een moment onderbreekt. Bijv. het sublieme, dat hij in de Chinese tuin vond en dat voor hem de uitdaging van de mimesis betekende die de West in haar ban hield. "The west shall Shake, the east awake, fantasy, funtasy on fantasy, amnes fintasies."²⁷ Wonderschoon chiasme dat ons tympan zou kunnen zijn bij de ingangspoort in Kew.

Grafschrift voor Rousseau

De Engelse tuin heeft haar gelaat tot ver in onze eeuw in het park doen gelden. Twee en een halve eeuw heeft ze de taligheid van de architectuur van die ruimte bepaald. Een specifiek domein van de kunsten heeft nauwelijks gedeeld in de revolutionering van het teken dat zich in andere domeinen heeft voltrokken. Geen Stijl- of Bauhauspark, geen park van de Modernen in de zin dat het op het vlak van de expressie een soortgelijke logica kende als de andere avonturen van de avantgardes.

De afwezigheid van een park der Modernen hult zich in duisternis. Een uitgebreide studie zou vereist zijn om enig licht in deze kwestie te brengen. We willen de complexiteit van dit vraagstuk hier laten rusten en slechts opmerken dat het op zijn minst vreemd is dat zij die zich de volledige transformatie van natuur tot cultuur voorstelden, zij die de tover van een kristallijnen ruimte predikten, dat zij zich nooit op de organische materialiteit van het park geworpen hebben om in de vorm van de expressie (morfé) het aangrijpingspunt te vinden om de substantie (hylè) te overwinnen en het park tot een perfect zichtbare artefax om te smeden.

Maar zoals gezegd, er is geen revolutie van het 'object' park geweest (object als bepaling t.a.v. een betekenis en een vorm zoals Baudrillard zegt), geen overwinning van het semiurgische op het organische. De avantgardes hebben het park nooit vrijgemaakt uit een materiële ruimte, ze hebben nooit voltrokken waar de vegetatieve materie in haar reële ruimte al voortdurend naar neigt: de overwinning op de zwaartekracht. Machtig inert bleef het park staan in die gigantische immaterialisering die zich voltrok. Heeft de vegetatie het duel met de avantgardes gewonnen? Heeft het simulakrum van de natuur dat nu al twee eeuwen circuleert in het park de doos van Pandora uit het begin van deze eeuw overtroefd? Het park is het park gebleven, de waarden en vormen van de 18e eeuw schijnen er nog steeds onlosmakelijk verbonden. Natuur als arché en

25. M. A. Laugier: "Essay sur l'architecture". Waarin een kritiek op de tuin van Versailles. Ook voor Laugier is de natuur onderhevig aan principes van selectie. Hij spreekt onder andere van misvormde grond die niet genoeg natuurlijke schoonheden biedt. Laugiers stellingname t.a.v. de Franse tuin die hij als (te) formeel benoemt lijkt overigens de bron van een oud misverstand. Te weten dat de Franse tuin *formeel* is en de Engelse tuin *informeel*. (Een kwalificatie die we zelfs in de betere architectuurverhandelingen tegenkomen) Informeel, d.w.z. vormeloos, zonder vorm. En aldus levert ook vandaag de dag de valstrik die het vertoog van het landschapspark uitzette nog buit. Maar laten we het goed begrijpen: De Engelse tuin is 'net zo' formeel als de Franse is net zo formeel als de natuur. Want bestaat vorm niet vanaf het moment dat het licht van de zon zich in ons (maatsch. gedetermineerde) oog reflecteert? Vanaf het moment dat de aarde begon te betekenen was er vorm. (Wanneer? Altijd?)
26. Vervolgens Mason in zijn "A heroic epistle to lord Chambers". Het *plastic* (cursivering F.S.) heeft betrekking op de *plasticiteit*, op de vorm die zich als vorm wil laten zien, zich wil laten zien als zichtbaar *gegeven*. Dat de representatie zich als product mocht laten zien was een les die hij (W. Chambers) naar eigen zeggen leerde van de Chinezen: "Hoewel de Chinezen als kunstenaars de natuur als een algemeen model nemen, houden zij er zich niet zo verkramp aan vast dat ze alle *verschijnen* van de kunst uitsluiten; integendeel, zij vinden het in veel gevallen noodzakelijk om een opzichtige show van hun arbeid te maken." (Uit: "A dissertation on oriental gardening"; cursivering F.S.)
- De tuin werd door de Chinezen beschouwd als zeer nauw verwant aan de kalligrafie. En blijkt daaruit niet een erkend bestaansrecht van het grafeem, van het ruimtelijk schrijven, ook op de aarde in de tuin? (Zie o.a. C. Tacker: "A history of gardens")
27. Hoewel ik deze 'Klangfarbenmusik' ontleen aan Ph. Sollers: "H", zou Chambers zich zeker hebben kunnen vinden in die euforische stroom.

28. Vgl. J. Derrida: "La dissémination" (Seuil 1972) Blz. 342.
29. M. Tafuri: A. W.
30. Zoals mensen die naar eigen zeggen "sneller schrijven dan ze denken" wensen. Men moge de kwalificatie macro overigens niet verkeerd verstaan. Als de architectuur erkent dat zij nooit buiten de politiek staat (iedere autonomie die geponceerd wordt is een autarkische illusie) zal zij moeten zoeken naar de wijze waarop een inhoud voor een moment *veroverd* kan worden. In tegenstelling tot Luuk Boelens ("Historie, kritiek en ontwerp") zou ik daarbij willen zeggen dat vorm en inhoud niet onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Deze band is eerder aan het grootste verraad onderhevig. Inhouden zijn in hoge mate omkeerbaar, de expressie een list, de schijnbeweging van een ellips. Een uiteenzetting met het moderne semiologische onderzoek (Derrida, Kristeva) brengt ons ertoe het elasticiteit door te knippen dat voor Boelens en Adorno de vorm dialectisch met de inhoud verbindt. Het historisch onderzoek zal zich moeten richten op de wijze waarop gepoogd wordt en werd een inhoud te fixeren, een (politieke) betekenis tot laatste betekende te maken. Het door Tafuri aangesneden onderzoek naar de recipiëring van het architectonische teken is daarvan een voorbeeld. Is een inhoud fixeërbaar en welk (pedagogisch) geweld is daarbij nodig, wordt daarbij gebruikt? Zeker moet men deze gedachten overwegen als men spreekt over een politiseerbaarheid van de architectuur en stedenbouw, over de mogelijkheid en wenselijkheid daarvan.

eschaton: De boom groeit er nog zoals hij moet groeien, de mens zal er zichzelf zijn, zal er nu aan de waanzin van de stad ontsnappen om tot zichzelf te komen. Zijn natuur en identiteit hervinden buiten de Simmeliaanse geldstroom die de stad determineert, stroom die ernaar neigt alle fixaties, waarden, idee-fixes en subjectiviteit te laten drijven, uit te wissen of in te wisselen als ruilwaarde. (Stads)park, ruimte waar men zijn rede hervindt, de natuur als oorsprong nog kan beleven, ruimte van stabilisering in het labiele 'nervenleven' van de stad; vaste grond onder de voeten, punt waar men moeder aarde nog voelt. En nog steeds: auratische verschijning. Het is tijd dat de architectuur van het park gereviseerd wordt. La Villette licht de sluier op. Het is tijd dat het park weer een *snellheid* krijgt. Misschien dat het van daaruit zinvol is om een programma voor een modern park te formuleren. Manifesto. Modern park dat breekt met de natuur en haar landschappelijk simulakrum dat wellicht slechts de spiegel was die wij tussen de aarde en onze ogen inschoven. Geen natuur juist nu we weten dat er geen 'enfance' van de blik is, dat iets zich nooit 'en face' toont²⁸, dat het kijken reeds schilderen is zoals lezen schrijven is, sporen trekken, betekenen. Geen natura dan in het park, natura zoals het latijn dat verstaat: geboorte, wezen, natuurwet, werkelijkheid. Geen natura die het fundament kan vormen voor een strategie, ook niet tegen het naturalisme. Een programma van de tekens (zelfs als deze zich daartegen verzetten), een program voor de ontwerper ook, voor hem/haar die achter de tekentafel op zoek gaat naar een modern teken dat de ruimte van het park zou kunnen toeien.

De Engelse tuin, meer algemeen de 18e eeuw liet de geboorte van het concept van de geschiedenis zien. En tevens haar crisis in zoverre ze zich poneerde als eschatologie en teleologie. En toch zullen we nu, na 'de' Modernen, weer moeten zoeken naar wegen om om te gaan met de geschiedenis. Dat vraagt een wellicht enigszins paradoxale houding van de ontwerper. Men zal een te sterke drang naar *originaliteit* moeten laten varen, origina in zoverre ze zich poneert als een negeren van de lijntjes die uw pen in de geschiedenis trekt. Want als u tegenover uw tekentafel of bureau zit is uw pen de focus waar een aantal brandende lijntjes, geschiedenissen (politieke, ideologische, formele) samenkomen, tegen uw wil in misschien. Daarop inspelen, ze uitspelen... Men moet leren omgaan met de tekens van het geheugen opdat men zijn tijd niet blijft verliezen. Juist omdat u eigenlijk niet eens tegenover uw tekentafel staat, u bent zelf dat tableau waar het vuur van de geschiedenis zich inbrandt, kleine en mooie tekenmachine in de mecano-sfeer. Schrijven en tekenen is enten en geënt worden. Misschien dat daar de typologie en de morfologie behulpzaam kunnen zijn. Niet als classificatie die een beschikbaarheid poneert; nee, als inventieve kunst! Dat wil zeggen volgens een zeker toeval dat in het bricoleren wordt uitgedaagd. Opdat type en morfè (als instrumentaliteit van een operationele kritiek) niet reductief worden en de geschiedenis niet tot een idee-fixe.

Zo snijdt men in op een geschiedenis van het park. Een kwestie van een oculeremes om in het vocabulair van de tuinman te blijven. Misschien dat dát *geheugen* de bescherming vormt tegen een autarkische illusie, zo manifest in de tuin van Julie en het Engelse park. Zo zal de historisering die Tafuri beschrijft voor de kritiek – "alsof er werkelijk een heden bestond geheel gescheiden van een geschiedenis"²⁹ – zich ook met een *geheel eigen logica* moeten inschrijven in het ontwerp.

Vooralsnog niet de logica van het 'onbewerkte' citaat of van het ressentiment waar het geheugen in de momentane situatie toe geleid heeft. Zo begint er een park, vandaag, morgen. Zo *wordt* men park, voor een moment. En tweemaal zal men in dát ontwerp (in Heideggeriaanse zin) het maatschappelijke moeten erkennen: "Parc, ce composé de lieux très beaux et très pittoresques dont les aspects ont été choisis en différent pays et dont tout *paraît* naturel, excepté l'assemblage". Ook de topische veelheid die de ontwerper voor een moment moet zijn, ook in het Seinlassen objectieveert zich een geschiedenis. En als dat 'aan gene zijde' niet bewoonbaar is (de illusie van de absolute deterritorialisatie) dan zal men zich 'meester' moeten maken van die veelheid, terugkeren om opnieuw een maatschappelijke strijd aan te vatten. Want nooit zal een micro-politiek van de vorm het *alternatief* zijn voor een (zo men wil 'macro-')politieke strijd, eens te meer omdat het sociale nog niet verdwenen is.³⁰ Zelfs als de architectuur voor wat dit laatste betreft vooralsnog in een lege ruimte navigeert, zelfs als de vraag naar een inhoud problematisch blijft, zelfs als ook de architectuur zijn Sinnpaas kent, dan nóg zal die richting een oriëntatiepunt moeten blijven. Expressie/inhoud, disjunctief/complementair, ontwerpen, is het niet een zekere verleiding daartussen.

Het park is altijd verbonden geweest met een literaire of poëtische ruimte. Het woord circuleerde er als inscriptie, het citaat als een allegorie, de mythe emblematisch. Toch behoorden zij nooit tot haar ruimtelijke constellatie. Als een machinale groepering eisten deze 'uitspraken' een eigen plaats op zoals het sonore 'beeld' dat doet in de film dwars door het optische circuit heen. Deze doorkruising vond een einde in de Engelse tuin in de droom van een transparante taal. Misschien dat het moderne park deze relatie met het literaire woord weer kan oppakken, zij het niet meer met dezelfde logica als vroeger. Misschien dat ze weer vriendschap kan sluiten met literaire tuinen, niet op het niveau van de narrativiteit, van een verhaal dat de grondstof zou kunnen vormen van een beeldend circuit. Nee, het zou moeten gaan om een leertijd waar men de logica van het expressieve vlak leert kennen, van een teken van de moderniteit; de wendingen en morfologie van zo'n taal. Een dergelijke verbinding is niet zonder gevaren, men zal rekening moeten houden met de eigenzinnigheid van iedere discipline, de eigen temporaliteit en traditie. Maar liggen die eisen niet op het niveau van de substantialiteit van de expressie, is dat niet de plaats waar iedere discipline een traditie evalueert. Misschien dat de morfè (zeker alleen provisorisch scheidbaar van de hylè) een raakvlak kan zijn.

Het park zou zo de logica van de onzin of van de paradox kunnen leren kennen, van de omkering wellicht: Wonderland in Alice. Een logica van topen en tropen, van wegen en wandelingen op dat gladde en tegelijkertijd gegroefde vlak, de mogelijkheden en onmogelijkheden van de expressiviteit. Wandeling zoals bij Becket wellicht, die een logica van de zinloosheid vindt, van de moeilijkheden van het vertellen en de communicatie. Opgeven iets te moeten betekenen. De terreur van de betekenaar ondermijnen in een wankeling van de stem. Het moderne park zou geen spektakel moeten zijn voor het publiek; het park wordt ontvolkt (Becket's Depeupleur). Volk n.l., een concept dat functioneert in een morele ruimte; geen publicum zoals het latijn dat verstond; openbaarheid van staatswege, openbare weg als een pedagogische weg die staatseigendom is.

Zeker, dat park is utopisch, namelijk nergens, zonder plaats. Dat park blijft onzichtbaar of wordt een plaats waar de zichtbaarheid zich onttrekt aan de blik en iets van die logica laat zien: "La vue" is Raymond Roussels logica van een zichtbaarheid die zich slechts voor zichzelf uitoefent, een spektakel zonder mogelijke toeschouwer. Een vlak waar de tijd verloren raakt in kleine ruimtelijke celletjes, waar licht en stilte het spektakel geven als een offerande alsof het reële kijken samenviel met de blik in de droom. Tegen de Italiaanse zwaartekracht van de genius loci 'poneert' zich dan de antigravitatie van de waterjuffer uit locus solus, locus logicus sollus.³¹

Het moderne park moet een onderzoek zijn naar de expressiviteit. En misschien dat modern, moderniteit juist gedefinieerd moet worden in relatie met de expressiviteit. Modern is dat teken dat zich niet meer laat begrijpen als een lineair proces of als een blad met twee keerzijden. Vandaar ook dat de scheiding tussen materialiteit en idee van het teken alleen *provisorisch* kan zijn. Het moderne teken is een schijnbeweging, ellips, een taal die nooit functioneert zonder rest, zonder spoor. Een meerstemmigheid zonder Referentie, een teken zonder Inhoud. En in dat geweld van de schijnbeweging moet een maatschappelijke strijd aanvatten die aldus alleen lokaal kan zijn, het voor een moment veroveren van 'n inhoud. Is er ook een micro-politiek van de inhouden?³² Maar wellicht ging het alleen om de constructie van een fictie. Want in feite weigert het park, weigert haar taal iedere programmering. Vandaar de utopische plaats waar deze aanwijzingen zich inschrijven, parodische aanwijzingen. Vanwaar dan het programma? Een mogelijke noodzakelijkheid, noodzakelijke mogelijkheid. En zeker, het park zal gemaakt worden door dichters zoals "alles dat komt gaat gemaakt worden door dichters". Dat verlangen vinden we in de epiloog van dat schitterende 'epos' over "Piranesi en de idee van de prachtige stad".³³ En het gaat daarbij niet om een of andere gratuite verklaring volgens welke het ontwerp vrij van regels of met het signatuur van de subversiviteit getekend zou moeten worden, zo men wil als zuivere schoonheid; en ook gaat het niet zozeer om een ontvouwing van de beeldende ruimte *via* het dichterlijk woord, hetgeen Heidegger in een dubbelzinnigheid misschien openliet. Nee, het gaat om de aanspraak op een andere taligheid, een andere talige werkelijkheid waar ieder moment deelbaar wordt, *ici devancant, là remémorant, au futur, au passé*, semiose in de 'niet-tijd' van het interval, val, vallend beeld; een taal met een logica die een polylogica is, een taal met 'eigen' tekens: gramma, ana-para-dia-ideo-foto-cine-gramma, taal van een intermitterend procedé, joyeus wondering of the grafein. Men zou het delfstoffenrijk van Rousseau weer binnen kunnen gaan. Het moderne park zal mineraal zijn, een wereld van een kristallen interval, van gekgeworden geometrieën, prismatische resten, van diafane alledaagheid en efemere duisternis. Delfstoffenrijk zei Rousseau, waar "men het ingewand der aarde

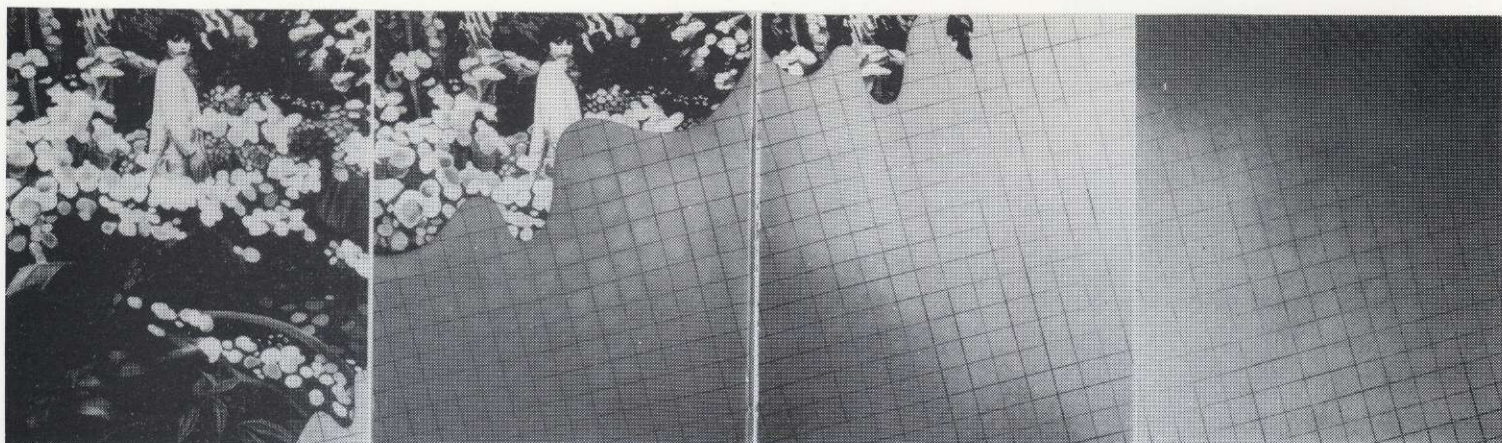
doorwoelt en met gevaar voor zijn leven en ten koste van zijn gezondheid op zoek gaat naar denkbeeldige rijkdommen die zij hem uit zichzelf schonk toen hij er nog van wist te genieten. Hij ontvlucht de zon en het daglicht dat hij niet langer waard is te zien; hij begraaft zich levend en wel en doet daar goed aan want hij verdient het niet langer te leven in het licht van de dag. Ginds nemen mijn groeven, ovens, en heel een wereld van hamers, aambeelden, rook en vuur de plaats in van zoete tafereelen van de landelijke arbeid".³⁴ De tuinarchitect wordt weer alchemist en smid, hij vindt met Rabelais alle schoonheden 'ondergronds'. Waarom? Niet vanwege een inhaalmanoeuvre op de avantgardes die een aanspraak op het 'aan gene zijde' het ondergrondse, lieten opgaan in een technische conceptualiteit. Misschien wel vanwege een zekere voltooiing.³⁵

Verplaatsen we ons naar de schijn van een eindpunt. De 'laatste' Engelse tuin, een begin voor twee eeuwen ook. Verplaatsing naar het vaste land, of beter naar een klein eilandje aldaar. Ermenonville, tuin uitgewerkt volgens Engelse principes. Daar vinden we op dat kleine eilandje de tombe van Rousseau. De tuin volgt de principes van de imitatie, van de *mimesis* van een vermeende natuur. Maar het is een *Engels* gelaat op Franse bodem, zoals het Engelse gelaat ongewild een Chinees, Meridionaal of wat voor gelaat dan ook was. Ermenonville toont, ironie der geschiedenis, eens te meer de gevaren van het supplement, van een imitatie die niet zonder rest (in dit geval een geografische) kan functioneren. Ermenonville toont de onmogelijkheid van een taal die een volle en vaste idee permanent in een eeuwigdurend heden, een promenade rêverie, bedekt. Ironisch genoeg, (maar was het wel ironie) ligt Jean-Jaques daar begraven onder het grimassend gelaat dat van verre komt, dat een schakel is in een lange keten supplementen. Vreemd gelaat met een lange geschiedenis die de autarkische illusie (en haar allusie in het eilandmotief) openbreekt. Vreemde scène waarvan men zich afvraagt of ze ooit werkelijk bestaan heeft, of ze ooit een hier en nu gekend heeft.

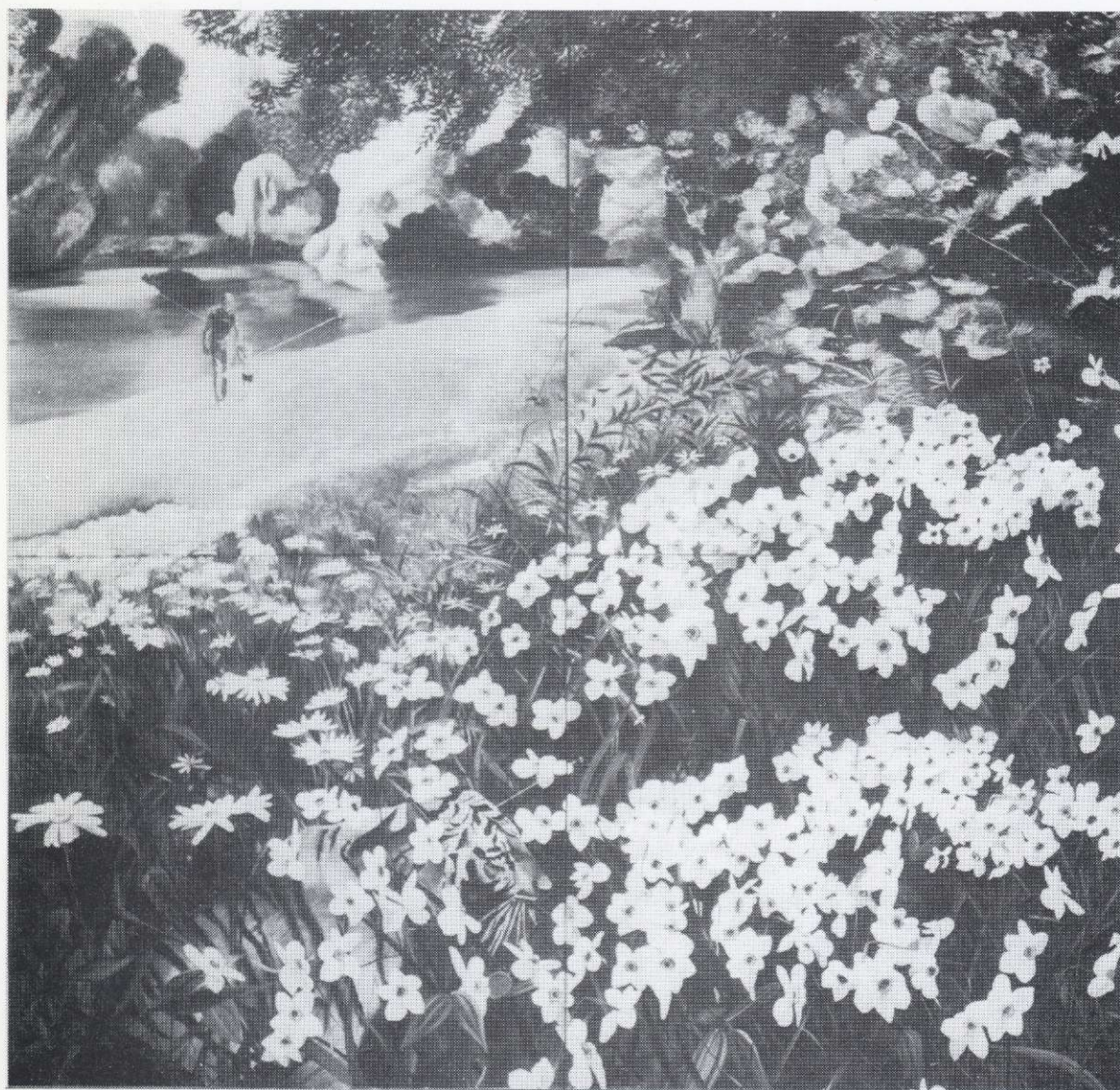
En zo laat zich een mooi grafscript schrijven voor Rousseau. "Mimique" schrijft Mallarmé³⁶: "*la scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'ou procède de rêve) vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la pénétration et son souvenir, ici devancant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse du present. Tel opère le mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle, sans briser la glace: installe ainsi, un milieu pur de fiction...*"

Is men ooit aanwezig in het park van de fictie, het fictieve park waar al die parodische aanwijzingen samenkomen? Blijven we in Wonderland tussen taal en werkelijkheid. Noemen we een naam om de angst voor een modern park te overwinnen. PARADIJS. *Pourquoi paradis?*³⁷ Parce que j'ai l'impression d'être entré par hasard dans l'im-mense humour du non-être; lequel pourtant éprouve la nécessité inouïe d'être dit..." écrit grafi-

31. Ph. Sollers: "Logiques" (Seuil 1968) blz. 124.
32. Zal 'het' historisch materialisme die uitdaging aannemen? Neruda, Sollers, Kristeva; dichter, schrijver, filosoof, zij getuigen in hun schrijfpraktijken van een hoopvolle weg.
33. G. W. de Vries: afstudeerscriptie, T.H. Delft, afd. der Bouwkunde, 1983.
34. J. J. Rousseau: "Overpeinzingen van een eenzame wandelaar" (Spectrum 1981) zevende wandeling blz. 95.
35. Paul Celan: "Er was aarde in hen" (Uit Die Niemandrose 1963) "Er was aarde in hen, / en zij groeven. / Zij groeven en groeven, zo vloog / hun dag heen, hun nacht (...) en het zingende ginds zegt: Zij graven. (...) O, jij graaft en ik graaf, en ik graaf naar jou / en aan onze vingers ontwaakt reeds de ring." (35)
36. Stéphan Mallarmé: "Oeuvres complètes" (Pleiade/Gallimard) Blz. 310.
37. Ph. Sollers: "Paradis" (Seuil 1981). Fictieve tuin die niets meer wil simuleren of omkaderen, alleen nog wil ontketenen; het verhaal en het geheugen, die van de verschrikking naar het komische gaan, van een zich herhalende dood naar een mistieke toestand, van kritische informatie naar catastrofische meditatie, van de biologie naar de metafysica, en dat alles langs de wegen van de spot, de obsceniteit en de tragiek.



Jacques Monory, 'Velvet Jungle no. 1', vier panelen van 162 x 130 cm, 1969.



Jacques Monory, 'Velvet Jungle no. 3', 260 x 300 cm, 1971.