

AANZETTEN

VOOR EEN ONTMOETING

HET VOOR U LIGGENDE NUMMER VAN OASE IS GEHEEL GEWIJD AAN HET THEMA FILM & ARCHITECTUUR. HIERBIJ DIENT BENADRUKT TE WORDEN DAT HET &-TEKEN OOK IN OMGEKEERDE RICHTING GELEZEN KAN WORDEN: ARCHITECTUUR EN FILM. ALLE BIJDAGEN BEWANDELEN OP EEN OF ANDERE WIJZE DE VAAK COMPLEXE PADEN DIE GETRACEERD KUNNEN WORDEN TUSSEN BEIDE DISCIPLINES; VAN EEN MONTAGE VAN DE RUIMTE TOT AAN DE ARCHITECTUUR VAN DE FILM. IN HET HIER VOLGENDE REDACTIONEEL WORDT EEN AANTAL VAN DEZE PADEN OF VELDEN AANGESTIPT.

1. ONTMOETING

"Comment ça va" is de titel van een film van J.L. Godard, waarin hij de samenkomst van beeldtypen onderzoekt. Het gaat volgens Godard niet meer om het oplossen van heterogene beelden of beeldseries in een harmonisch geheel, maar om het bewust aanbrengen van een 'irrationele' snede of het bewerkstelligen van een dissonante samenkomst.

2. BUIGEN EN VOUWEN

Dit redactioneel beoogt geen volledigheid bij het in kaart brengen van ontmoetingspunten. Het gaat slechts om aanzetten die, net zoals de ontmoeting tussen architectuur en film, soms door analogie en soms door een uiteenleggen gekenmerkt worden.

3. NIEMANDSLAND

Deze revolutie van de film zou een aanvang vinden in het vroege *Neorealisme* en volledig doorbreken met de *Nouvelle-Vague*.

"Met Godard wordt het ontketende beeld serieel en atonaal (...). Het vraagstuk van de betrekking tussen beelden is niet langer te weten of het gaat of niet gaat -volgens de eisen van een harmonische toonleer of van het oplossen van akkoorden-, maar te weten: hoe gaat het?"

"Comment ça va?", dat is ook de begroeting die plaatsvindt bij de samenkomst van het beeld van de architectuur en dat van de film. Hoe de bruiloft van twee heterogene beeldtypes te vieren. En van waar deze confrontatie?

Voor alles: deze ontmoeting is gecompliceerd: onevenwichtig, asymmetrisch. Soms heeft ze de status van een applicatie (een toepassing van filmische middelen op de architectuur) of een explicatie (de analyse), soms die van een analogie (de kritiek, de geschiedenis). Maar vaak gaat het ook om niet meer dan een implicatie (de verhouding van de regisseur t.o.v. de ruimte). Of een verre relatie: een ironische buiging, een geneigdheid of genegenheid.

Men hoort: "de architectuur verkeert in een crisis". En ook: "wat betekent deze revolutie van de cinema?". Een analoog niemandsland dat herkend wordt aan een verzadiging, het krioelen van clichés. Ergens eindigt een reis, de actie van de architectuur, van het filmbeeld. Godard, Altman; Moore, Venturi, Graves: gemeenplaatsen alom. Een zekere decadentie ook, in de Nietzscheaanse zin van het woord: onmogelijkheid van een taal de belofte van of aan een werkelijkheid, een beloofde werkelijkheid te zeggen, te verbeelden. Bespotting van de te grote Betekenaar, van het symbool.



4. GRENS

Mallarmé
Sollers, Simon, Robbe-Grillet

Robbe-Grillet, Resnais, Straub,
Duras

Cremonini

Crisis, revolutie: voorbij de medeplichtigheid van beide begrippen zegt men: twee ogen die de semantische status van hun discipline ter discussie stellen. Een taal stuit op haar grenzen, begint deze immanentie af te tasten. Of: verkent deze grens door haar open te vouwen: punt van kruising met een *ander*: een oog, beeld of woord. Het zich enten op een vreemd corpus.

Herinneren we ons hoe het "introduire la musique dans les lettres" ons een nieuw gedicht schonk; de ontmoeting van de literatuur met de film een "Nouveau Roman" vormde en hoe omgekeerd de regisseur het schrijven nodigde om een nieuw beeld en een nieuwe relatie met het woord te 'definiëren'. Hoe een schilder zijn beeld in beweging bracht. Steeds een wederzijdse vluchtweg, een reciprook buiten-de-lijst waar stemmen of ogen elkaar verleiden of weerstand bieden.

5. KRUISSING

Waarom is de architectuur één van de hardste of hardnekkigste metaforen van/voor de metafysica, vraagt Jacques Derrida zich af. Deze kruising zou ook de analyse kunnen aangaan: men denke aan het gebruik van het filmisch instrumentarium (montage, kadrage, plan, sequentie) om het (stedelijk) landschap te analyseren (Panerai). Op een andere wijze zou men kunnen denken aan een verrijking van de zich expliciet als *fysica* van de stad aandienende typologie en morfologie, een verrijking tot een 'metafysica' van de stadsanalyse (men zou moeten zeggen: een 'anafysica') waarin de *virtualiteit* van het stedelijk leven in een disjunctieve synthese het beeld raakt: een analyse waarin de roman, de poëzie en de film het stedelijke en architecturale leven doorkruisen. "L'année dernière à Marienbad" (Resnais): ruimte waar twee lichamen strijden om vergeten en herinneren.

De architectuur verhoudt zich tot het oog als massieve traagheid.

Evenzo is de film voor het kijken beweging, voortgang. De inertie van het steen leek steeds gehamerde waarheid en omgekeerd was de film altijd het spel met de illusie en de schijn. Maar wat nu als zij elkaar kruisen, wanneer zij voor elkaar een metafoor worden? Wanneer de architectuur in beweging komt, de belofte van haar versteende werkelijkheid een beloofde illusie wordt? Niet zozeer het drijvende theater in de stad der maskerades of de Galaratese-trein of nog andere schetsen van Rossi die altijd van een beweeglijkheid getuigen; nee, veel meer de verschuiving of *virtualisering* van het spreken van de architectuur, een soort rustplaats (analoge stad/memorie) waar de metalen wimpel verwijst naar de woorden van Hölderlin en personages uit de film van Visconti rondwalen in de gangen van het stadhuis in Borgo Ticino; en dat alles ver achter het beeld, als een nooit werkelijk geactualiseerde herinnering die de realiteit zelf in twijfel trekt.

En als omgekeerd de film eens een soortgelijk kristal zou vormen, niet zozeer het einde van de beweging (het uitgestorven landschap van Antonioni, het stillevens van Ozu, het absurde experiment van Warhol) of een beweging van het einde (Wenders), maar een beweging die zelf ondergeschikt wordt aan de Tijd in plaats van er de drager van te zijn, een kristal waarin het geheugen het heden van het filmbeeld naar zich toe trekt, waar morgen, vandaag en gisteren evenzovele 'hedens' vormen.

6. DRAAIBOEK

Men kan zich inderdaad afvragen of het stedelijk leven zat te wachten op deze nieuwe inscenering van de realiteit; of deze poging niet veel weg heeft van een machinatie, alsnog dat te verkrijgen wat reeds met de 20-er jaren avant-gardes in vervulling leek te gaan: de perfectie van de programmeringstechnieken die ons bestaan tot een videoclip maken, een punt waar men niet meer weet of men acteert of geacteerd wordt.

Zoals gezegd vormen de architectuur en de film niet zomaar een ongecompliceerd wederzijds verdwijnpunt. De verhouding tussen beide disciplines is asymmetrisch: alleen de architect gaat de confrontatie expliciet aan. Voorbeelden hiervan vinden we bij Tschumi en Koolhaas: een herwaardering van de programmatische aspecten van het architecturale leven leidt tot het vervaardigen van een draaiboek voor de stad. De analyse wordt hier een deconstructie of *découpage* waarvan de resulterende fragmenten in heterogene sequenties (programmatische of ruimtelijke sequenties, sequenties van gebeurtenissen) gemonteerd of gemixed worden met als doel het genereren van de meest onverwachte botsingen. (Dit door Tschumi gehanteerde procédé vertoont grote overeenkomsten met het door Godard gehanteerde procédé van *mixage*.)

7. VERSCHUIVING

gefilmd ruimte
verfilmd ruimte

De houding van de cinema t.o.v. 'de' architectuur is veeleer impliciet: een naar binnengevouwen omgang met de *ruimte* en *haar* architectuur. Welnu, in deze ruimte hebben zich sinds het Neo-realisme en de Nouvelle-Vague essentiële veranderingen voorgedaan. Het best zijn deze verschuivingen te traceren aan de hand van de filmische categorieën van het 'verhalende' en het 'beschrijvende'.

Christian Metz

Zo zien wij *Avventura* (Antonioni):
einde van de avonturenfilm, begin
van het avontuur van de film.

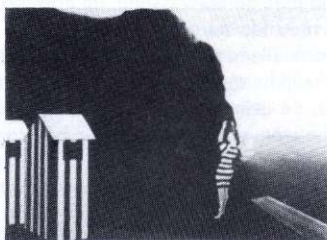
Gilles Deleuze

"L'image-mouvement", "L'image-temps", twee boeken zonder
welke dit redactioneel niet
geschreven zou zijn.

De stiltes van Antonioni in een
perfect geometrische kadrag, de
ruïneuze of juist puur alledaagse
ruimtes van het Neo-realisme, het
tellurische of tectonische land-
schap bij Straub, de willekeurige
ruimtes van Godard, de 'onbe-
woonbare' bij Duras.

De moderne film wordt gekenmerkt door een neiging naar het *dysnar-
ratieve*. De ruimte maakt zich daarbij los van de voortgang van het ver-
haal. Ze onttrekt zich aan de schemata van het klassieke filmbeeld
waarbij de situatie en de ruimte (als vooraf bestaande realiteiten) ten
dienste staan van het verhaal van een held (acteur). Door de bepaald-
heid t.a.v. het verhaal blijft in dit klassieke beeld de ruimte onafhanke-
lijk van de beschrijving die het camera-oog ervan geeft. De vertelling
definiëert de ruimte volgens een Euclidische economie: een krachten-
veld, de spanningen tussen deze krachten en de oplossingen van deze
spanningen volgens de distributie van doelen, obstakels, middelen en
omwegen.

In de moderne film echter worden de ruimte en de situatie *gecreëerd*
door de beschrijving van de camera. Ze zijn echter onbepaald t.a.v. de
gebeurtenissen en de personages. We zien een soort algemene dis-
junctie: het lijkt of de gebeurtenissen de personages niet meer aangaan
en alsof de ruimte en het gesproken woord zich terugtrekken om een
zuiver optisch en sonoor beeld te vormen. De acteur is niet langer het
handelend subject dat de situatie naar zijn hand zet of ontsluit, maar
de 'voyant', de ziende die de ongehoorde geschiedenis die in het land-
schap of in de ruimte begraven is, waarneemt, ziet. Hij is de *getuige*
van de leegte die vol is van wat geweest is.



Nu eens is het woord een vochtig
molecuul dat door de ruimte
zweeft, soms een reflexieve
woordgroep die om het beeld
draait (Godard) en dan weer een
balletje dat over het beeld stuitert
(kleur en woord, woordkleur en
beeld in "Querelle" van Fassbin-
der.

Zoals gezegd geldt deze disjunctie ook het woord, het geluid of de
muziek in de film. Het gesproken woord krijgt een eigen tijd, een asyn-
chronische. De relatie van beeld en woord is daarmee echter nog niet
volmaakt onbepaald: deze a-synchronie maakt juist de nieuwe ruimte
in de film zichtbaar. Het gaat om een soort herhaalde botsing van het
woord tegen het beeld, een botsing die - het verschil affirmerend - een
archeologie of stratigrafie van de ruimte traceert.

8. POLITIEK

"Hiroshima mon amour" blijft een
van de mooiste voorbeelden.

Van een politieke architectuur
naar een politiek van de architec-
tuur.

Juist in de genoemde disjunctie krijgt het woord een intens 'politieke'
lading: een duel, strijd of weerstand tussen woord en aarde. Het 'dwa-
lende' woord bewerkstelligt een soort emotieve esthetiek van het
beeld waarin de historische lagen van het (morele, politieke, amou-
reuze, ruimtelijke) landschap *leesbaar* worden. Het woord ontvlucht
zijn woning, trekt door en langs het beeld om, niet langer attribueer-
baar, de ruimte op een punt ver voorbij de horizon te ontmoeten.
Een analoge verschuiving doet zich voor in het rijk van de architec-
tuur. Lange tijd, vanaf de 18e eeuw, heeft het woord (van de kritiek,
van de politiek, van de pedagogie) zich uitgeput het beeld te bewaken.
Het helderziende beeld moest de utopie beloven én realiseren. Het
woord codeerde de vormen van het architecturale leven daartoe tot
een massief laatste betekende (het sociale) dat de beweeglijkheid van
het beeld trachtte in te kaderen.

"Ici le mur sollicité de la maison perdue de vue ne renvoie plus de mots clairs voyants". (René Char)

Politiek als vluchtige graffiti...

8. GEHEUGEN

Tristesse
Clown als dubbelfiguur, bewoner van het kristal.

Allegria

Henri Bergson

Geeft het wetenschappelijk thea-tertje ons niet de anthologie van dit 'innige'?

Er bestaat niet zoiets als de flash-back zegt Resnais.

Zoals Kristeva het zegt voor Mal-larmé: grijze eminentie die steeds moet terugkeren naar de imma-nentie van het (afwezige) 'punt' waar hij als spreker geboren moet worden.

Film en architectuur, tijd en ruimte, verruimtelijking, temporalisering.

Een wetenschappelijke autobiogra-fie.

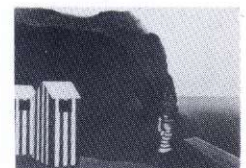
In onze eeuw zien we hoe deze bindingen verbroken worden. Zeker, men heeft de politieke re-semantisering van de architectuur geëist, alsof een gebrek plotseling ongevuld moest worden, een exces inge-damd. Maar deze eis, gesteld vanuit een *horror vacui*, gaat voorbij aan de genealogie van deze leegte, aan de moderniteit en haar politiek die deze stilte voorbereid hebben. Wat rest. Iedere poging het politieke motto *in te griffen* in het beeld wordt een zelfverbrandend embleem. Het politieke zinnebeeld een spoor van as. Doch gescheiden blijft hun leven bestaan. Het beeld blijft een zekere politieke geschiedenis indachtig. Het woord doet een gebeurtenis opgaan als een zon, de onaandoenlijkheid van de architectuur begraaft. "Cyclus van hemel en aarde, het exterieure licht en het ondergrondse vuur, een cyclus van het visuele en sonore die hun een-heid opgeven..." Geheugen en vergetelheid van de ruimte.

De film vormt voor de architectuur een vluchtweg. Niet zozeer als de toepassing van een techniek (montage, kadrage, plan) maar in de kruising van hun wederzijdse bestaan als metafoor. Het moment van de verwarring van ruimte en tijd. In dit licht zou men kunnen bezien wat Rossi geleerd heeft van Fellini: de verdubbeling van de tijd. Bij Fellini is er altijd sprake van een horizontaal, een chronologische tijd die ons naar de dood voert, traag maar onverbidde-lijk als de *loop* der tijd. Maar er is ook steeds de verticaal waar dit heden dat voortschrijdt gespleten wordt en plaats maakt voor de droom, het spektakel, het lichtjesfeest van een toekomst of de vreugde van het kind in ons. Juist de kruising van de twee tijdsvormen geeft ons een kristal, de paradox van de niet geactualiseerde zuivere herinnering, die toch de onverbid-delijke loop der tijd een moment onderbreekt. Fellini zegt: het kind in ons is contemporain met de volwassene, de grijsaard en de adoles-cent. Het innige en niet het eeuwige van de tijd.

Zo is het eeuwige ook alleen maar schijnbaar de signatuur van Aldo Rossi. Want in werkelijkheid gaat het hier om het innige, de complica-tie van het moment, de deling van de tijd. Het gaat om een nieuwe politiek van het geheugen, voorbij het cliché, het zogenaamde citaat of de flash-back, voorbij iedere beschikbaarheid van het verleden of de geschiedenis, iedere her-inning. Als Rossi de dichter van het geheu-gen is, dan omdat hij net als Fellini een kristal vormt met daarin de kiem van de tijd. Rossi keert terug naar de jeugd van de architectuur. Niet alleen het zuivere *lichtschrift* van zijn etsen en tekeningen (de scherp-te van de slagschaduw die verwijst naar de cyclus van de itali-aanse zon), maar ook de onmogelijke en meest charmante vergissing die de architectuur kon en moest maken: haar terugkeer naar het alfa-bet van de archetypische vormen. De obsessionele herhaling van een 'letter' opdat zich weer een taal plooit. *Clowneske* anafoor van de architectuur op zoek naar het beginpunt van haar taal, het stomme supplement dat constitutief is voor haar betekening, op zoek naar de *lege* scène waar ruimte en tijd zich in elkaar inschrijven. En tevens: het lot van de disjunctie, semiose én aporie van de zin van het architectu-rale leven, en de stilte en berusting die de gebouwen voor een derge-lijk lot uitstralen.

Maar ook: alle culturele en persoonlijke herinneringen die *slechts* die-nen om de betekenissen van het Italiaanse 'tempo' te compliceren: zoals Rossi zelf aangeeft, de omslag van een *chronologische* tijd in een *atmosfeer*. Een virtualisering van het heden en de realiteit (het realisme).

Dit is wat gebeurt wanneer het door Tafuri beschreven seizoen van de architectuur ten einde komt (Rossi zelf spreekt hier van een vakantie). De architectuur dompelt zich onder in de tijd om haar wandelend oog tot tijdgenoot van alle verloren en te komen seizoenen te maken.



9. (NEO)REALISME
Bij wijze van 'voorbeeld'.

Dat is mooi gewonnen.

Herinneren we ons de even afschuwelijke als prachtige vlucht die Ingrid Bergman op Rossellini's visseneiland maakt om getroffen te worden door een goddelijke flits van hoop.

Realiteit van het realisme: werkelijkheidszin als masker voor een mogelijkhedenzin.

Politiek van het kristal: het bewaart de strijd tussen woord en beeld, tussen reëel en imaginair, actueel en virtueel, herinneren en vergeten. Zoals Deleuze het zegt voor Fellini: het kristal heeft altijd twee zijden; een gekeerd naar de opaciteit van de dood, de ander naar de helderheid van het leven. Maar de opaciteit kan helderheid worden, de helderheid bedrieglijk zijn. "Op het ene facet 'gered', op het andere 'verloren'. Laatste ellips van het kristal: "Ora questo è perduto" zegt het lichtschrijft van Rossi, en zoals men invult: "questo è vinto". Zo spreekt men over de vreemde strategie van het Neo-realisme: het trekt de eigen naam in twijfel zoals het dat met de realiteit doet. Reeds in de verbeelding van het hopenloze, in een ongehoorde geschiedenis die een beeld constitueert, een wereld van mogelijke werelden zoeken: Calvino, Pasolini, Fellini, Rossi of Scolari, allen tonen dit zowel in het traject dat ze aflegden als in ieder project dat ze ondernamen. Vanaf de komische fabrieksarbeider Marcovaldo (Calvino) tot aan de steenvlucht van Scolari, steeds zoekt het Neo-realisme de sfeer (noösfeer, imaginosfeer) waar het geheugen ononderscheidbaar wordt van de kiem van het toekomstende, waar (en dit is een politieke daad) ook omgekeerd het actuele virtueel wordt op grond van het haar toekomstende (in de zin van het toekomstige) geheugen, de toekomst van haar geheugen.

10. TOEKOMST

De tijdloze en onuitsprekelijke Qfwfq en zijn stomme verhaal: "(Stribballonnetje van de gedachte van Qfwfq: Ik vergeet... Het is mooi te vergeten... Nee, ik wil me herinneren... Ik wil tegelijkertijd vergeten en herinneren... Nog een seconde en ik weet dat ik vergeten zal hebben... Wacht... Oh! Een flits voorzien van het woord 'Flash!' of 'Eureka' in hoofdletters). Een fractie van een seconde, tussen het verlies van alles wat ik eerst wist en de verwerving van alles wat ik erna geweten zou hebben, slaagde ik erin in één enkele gedachte de wereld van de dingen zoals ze waren en die van de dingen zoals ze hadden kunnen zijn, te omarmen en werd me gewaar van een systeem dat hen alle omvatte. De wereld van de vogels, van de monsters, van de schoonheid van Or, was dezelfde waarin ik altijd geleefd had en die geen van ons ooit werkelijk begrepen had." (Italo Calvino: "Cosmicomiche vecchie e nuove").

Het eschaton van Bloch dat worstelt met het amor fati. Dat is de scène van het Neo-realisme. Met deze scène wordt de utopie een voortdurende verplaatsing naar analoge, virtuele werelden, naar het volume van het bestaan. Verleden en toekomstende werelden, mogelijke en noodzakelijke, juiste en foute werelden, kristal, wereld van werelden met evenzovele toekomstende tijden. Een soort kristallijne monadologie waarin het tribunaal van het beeld wellicht één mogelijke wereld vormt. Daarmee breekt de glimlach door waarvan DalCo gesproken heeft: "Pas une image juste, juste une image" zoals Godard zegt.

Frans Sturkenboom

