

Kan architectuur leren van filmtheorie? Zijn delen van de film-theorie, die delen die betrekking hebben op de organisatie van scènes - ruimte, beweging, licht -, niet ook te gebruiken in de architectuur? Zouden zij niet, met de woorden van Bernard Tschumi; 'een architectonische intuïtie kunnen ondersteunen en later door de inspanning vergende ontwikkeling van een project, omgevormd kunnen worden tot een werkzaam concept voor architectuur in het algemeen? De MANHATTEN TRANSCRIPTS zijn het resultaat van een eerste verkenning van de ruimte die deze vraag ontsluit.

Onder deze vraag laat zich een andere vraag vermoeden: zou architectuur georganiseerd kunnen worden als een film, als een sequentie van scènes? En zou zij zo niet door een specifieke montage nog steeds een, zij het tijdelijke, ordening en samenhang kunnen instellen? Een ordening die gebeurtenissen verbindt met plaatsen die bewegingen reguleert en het kijken een kader geeft. Een ordening die mogelijke scènes voorziet en aaneenschakelt. Een gefragmenteerde ordening, zonder twijfel, bestaande uit op zichzelf beschouwd tamelijk willekeurig gekozen fragmenten maar een ordening die door een bepaalde aaneenschakeling de fragmenten een plek geeft in een geheel. Deze filmische ordening zou een andere kunnen zijn, een ordening die niet uitgaat van bestaande statische gegevens maar die in plaats daarvan zijn beginpunt vindt in de overgang en reeksen samenstelt; 'een dynamische conceptie tegenover een statische definitie van architectuur, een buitensporig moment dat architectuur tot aan zijn grenzen voert.' Het ordenen van materiaal en licht, ruimte en gebruik, van gebeurtenissen, bewegingen en blikken in een geheel - is dat niet juist het werkteerrein van zowel de architect als - maar dan op celluloid - van de regisseur? Tschumi roert nog een vraag aan, de vraag of er al niet eerder architectuur ontworpen en uitgevoerd is die beschreven zou kunnen worden in termen ontleend aan de filmkunst. Zou deze andere vorm van organiseren, deze vorm die overeenkomsten vertoont met die van de film niet al zijn sporen achtergelaten hebben in de architectuur? En zouden we, om deze sporen te kunnen zien, niet ook met een wat ander oog naar architectuur moeten gaan kijken? Tschumi noemt de ideaalkeuken-ontwerpen uit de jaren twintig en stipt een parallel aan met Meyerhold's bio-mechanische theater; het theater waarvoor Sergej Eisenstein zijn 'montage van attracties' ontwikkeld had: 'Hier ontwerpt de architect de set, schrijft het script en regisseert de acteurs. Zó waren de ideaalkeuken installaties van de Werkbund in de twintiger jaren: elke stap van een bijna biomechanische huisvrouw zorgvuldig begeleid door de constante aandacht van het ontwerp. Zo was Meyerhold's Biomechanica, zich afspelend in en door Popova's decor-stukken ...'



Notities bij de MANHATTAN TRANSCRIPTS

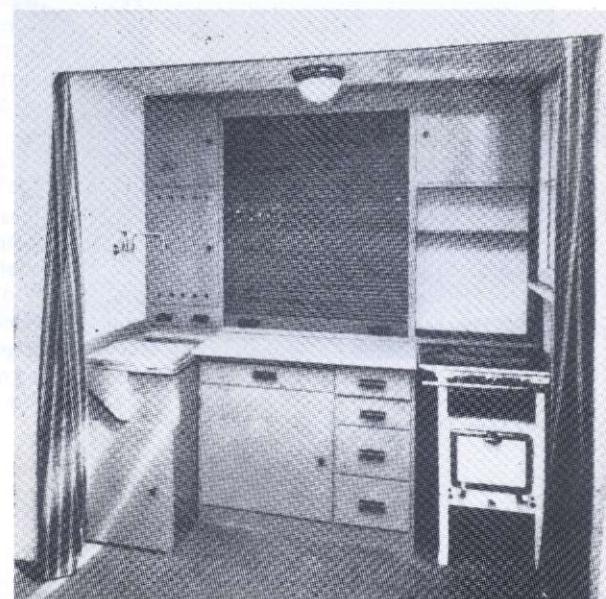
GEMONTE

'de kar viel in stukken uiteen, en



Liubov Popova, set voor Zemlja dybom, 1923

Frans Schuster, Kooknis voor minimumwoning, 1927

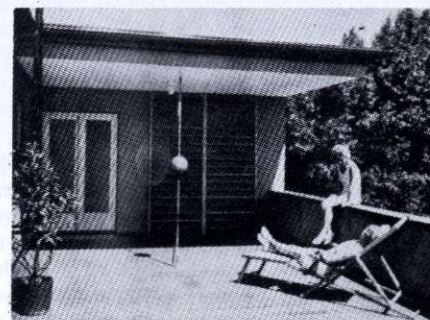
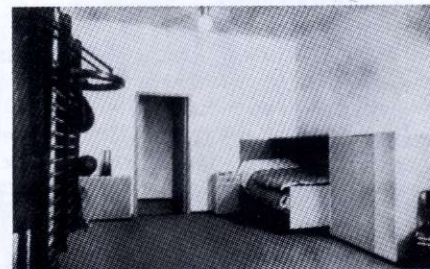




Sergej Eisenstein, geflankeerd door de architecten Le Corbusier en A. Boerow, 1927



Walter Gropius en Marcel Breuer, slaapkamer voor Piscator, Berlijn, 1927- 8



Theo Eisenberger, huis op de Werkbund Breslau-siedlung, 1928

ERDE R U I M T E

de voerman kwam terecht in de film'0

Sergej Eisenstein, 1924

SEQUENTIE

Tschumi geeft de middelen aan waarover de architect - net als de filmregisseur - beschikt: gebeurtenis, ruimte, beweging, kader en bovenal de sequentie, de montage. In zijn introductie bij de 'MANHATTAN TRANSCRIPTS' schrijft hij: 'Hun voornaamste kenmerk is de sequentie, een samengestelde opeenvolging van kaders die ruimten, bewegingen en gebeurtenissen met elkaar confronteert'.¹ Waar de architect niet over kan beschikken is een script, een plot, in de gebruikelijke, verhalende zin van het woord. Er moet, bij gebrek aan een script, een *programma* aanwezig zijn: 'Programma, een combinatie van gebeurtenissen'. De sequentie kan voor zijn voortgang dus ook niet rusten op de verhalende lijnen van een plot. Dit betekent dat een architectonische sequentie uitgerust moet worden met listigheden, een aantal interne manipulaties, om de reeks van scènes te laten ontrollen. Er moet een zeker 'bewegingsproces' in het architectonisch apparaat aanwezig zijn om de sequentie ook werkelijk in het leven te roepen. Het architectonische apparaat moet iets hebben van een machine, het moet zich als een automaat kunnen bedruipen zonder een gegeven script, zonder plot.

Er zijn programma's waarin deze 'list' bestaat uit een zekere noodzaak of dwang: ziekenhuizen, gevangenissen, scholen. Over dit soort programma's wil Tschumi het niet hebben. Deze programma's liggen vast; zij liggen buiten het bereik van de architectuur. De sequenties zowel als de apparatuur waarmee het doorlopen van deze sequenties verzekerd wordt (bepalingen, verordeningen, technische apparatuur) liggen voor het overgrote deel niet in handen van de architect.

Tschumi richt zich op al die gevallen waar zo'n overduidelijke dwang niet aanwezig is. Op die gevallen waar evenmin een architectonisch 'script' voorhanden is, een culturele eenheid die 'set' en gebeurtenissen onlosmakelijk aan elkaar verbindt en aan beide a priori, nog voordat de gebeurtenis of sequentie van gebeurtenissen werkelijk plaatsgevonden heeft, waarde verleent, 'zin' geeft. Tschumi is niet geïnteresseerd in de inhoud van het programma; hij accepteert dat er geen script klaarlicht. 'De vaak betreurdde disjunctie in de 20ste eeuw, tussen mens en object, object en gebeurtenissen, gebeurtenissen en ruimte of tussen zijn en betekenen, bekrachtigt een onverbiddelijk verloren eenheid.' Hij is geïnteresseerd in de aaneenschakeling op zich, in de aaneenschakeling van op zich zelf genomen willekeurige elementen die door hun plaatsing in een reeks, door *montage*, een tijdelijke zin krijgen. Het is precies deze interesse die, bijna vijftig jaar eerder, Sergej Eisenstein tot het maken van films aanzette. Eisenstein, in 1938 terugblikkend op zijn filmische activiteiten uit de jaren twintig: 'Ik denk dat het hierom ging: ik was vooral geboeid door het feit dat de beeldreeksen geen onderlinge relatie vertoonden en toch, in weerwil van zichzelf, naar de wensen van de monteur, een *tertium* verwekten en relaties met elkaar aangingen.'²

0. Eisenstein deed deze uitspraak toen hij in 1924 stopte met het maken van theater en zich geheel en al op de film wierp, Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.881.

1. Tschumi, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, New York, St.Martin's Press, 1981, p.10

2. Eisenstein, Sergej, 'Montage 1938', in: *Montage, het Konstruktie-Principe in de Kunst*, Nijmegen, SUN, 1981, p.173

MONTAGE

Een aantal schilderijen gemaakt in de jaren vlak voor de eerste wereldoorlog laat een compositietechniek zien die dicht in de buurt van montage staat (Pablo Picasso, 'portret van D.H. Kahnweiler', 1911; Georges Braque, 'Le Portugais', 1911) hoewel het hier vermoedelijk nauwkeuriger is om te spreken van *découpage*, een 'fragmentering van het tafereel'; de voorwaarde voor elke montage.

In dezelfde jaren ontplooit zich een fascinatie voor de machine (Marcel Duchamp, 'De Koffiemolen', 1911) en het machinale die zijn meest uitgesproken verwoording vond in de manifesten van de Italiaanse futuristen. In 1912 schreef Umberto Boccioni in zijn voorwoord voor de catalogus van de eerste tentoonstelling van futuristische schilderkunst: 'Het tijdperk van de prachtige gemechaniseerde enkelingen is begonnen, en al het overige is Palaeonthologie.'³

De ervaring van de oorlog lijkt beide fascinaties alleen maar verdiept te hebben. Toen de oorlog uitbrak bestond de film al bijna twintig jaar. Vanaf 1900 werd er bewust gebruik gemaakt van montage⁴. Maar pas tegen het einde van de oorlog begon het tijdperk van de grote bloei van de cinema. Speciale legereenheden voorzagen de troepen in het veld van bioscopen en het thuisfront van oorlogsdokumentaires. In 1917 werd in Amerika MGM (Metro-Goldwyn-Mayer, 'de brullende leeuw') opgericht, en in Duitsland de UFA (Universum Film AG). Deze laatste maatschappij alleen al zou in 1920 meer dan 400 films produceren.

Charlie Chaplin werd een idool voor de Europese avant-garde. De betovering die van hem uitging lag vooral in zijn gefragmenteerde acteertechniek, in de poëtische wezenloosheid waarmee hij zich over het scherm door scènes heen bewoog van een wereld die niet van hem was. 'Charlot', schreef Cendrars, één van de eersten die voor de charme van Chaplin viel, 'was geboren aan het front' en ook: 'de Duitsers verloren de oorlog omdat zij 'Charlot' niet op tijd hadden leren kennen'.⁵

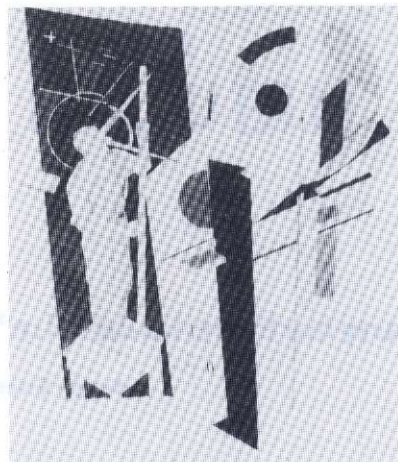
Op de Berlijnse 'Dada-Messe', de eerste en laatste Dada-tentoonstelling in Duitsland (met als thema: 'Art is dead, Long live the new machine art of Tatlin'), hing een foto van Chaplin (en één of twee boksfoto's) tussen werken als Raoul Hausmann's foto-montage 'Tatlin at Home', Georg Grosz' 'Tatlinist mechanical construction' en 'Dad-amerika'. Dit laatste werk was ondertekend met: 'Grosz-Heartfield mont.'

De fotomontage schijnt vlak na de oorlog of wellicht nog in de oorlog ontwikkeld te zijn door de Berlijnse Dadaïsten. In ieder geval gebruikten zowel Heartfield, Hausmann, Grosz als Hannah Höch in 1919 deze techniek. 'Metropolis', een fotomontage van de Nederlandse dadaïst Paul Citroen, dateert eveneens uit 1919.

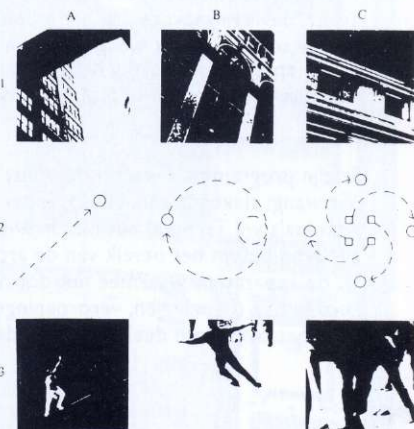
De term 'fotomontage' was door de dadaïsten zelf, met zeldzame unanimiteit, gekozen: 'Ik had ook een naam nodig voor deze techniek en in overeenstemming met Georg Grosz, John Heartfield, Johannes Baader en Hannah Höch besloten wij deze werken *photomontages* te noemen. Deze term vertolkt onze aversie tegen het kunstenaartje spelen. We zagen ons zelf als ingenieurs (vandaar onze voorliefde voor arbeider overalls) en we hadden de bedoeling onze werken te construeren, te monteren'⁶ schreef Raoul Hausmann die de fotomontage ook wel een 'statische film' noemde.

Was het doel van Dada, in de woorden van Ribbent-Dessaigues, 'het einde te laten zien, in het hart van de cultuur, van een intellectuele conceptie, de ineenstorting van het Absolute'⁷, in haar nadagen greep zij terug naar de montage en voorzag een nieuwe rol voor de kunstenaar, namelijk die van *monteur*.

De destructieve en constructieve zijde van Dada verhouden zich tot elkaar als *découpage* en montage. De meedogenloze deconstructie van de 'burgerlijke' waarden leverde de grondstof, het bevrijde materiaal voor een efficiënte of ludieke montage. 'Wat zijn de meedogenloze afbraak van het taal materiaal en de verwerping van elke planmatigheid door Dada anders dan de sublimering van het automatisme en het tot waar worden van de 'waarden' die onder invloed van de voortgaande ontwikkeling van het kapitalisme tot alle niveaus van het bestaan zijn doorgedrongen?', vroeg Tafuri zich al bijna vijftien jaar geleden af⁸. De meest interessante montage-experimenten uit het begin van de jaren twintig vonden plaats in revolutionair Rusland. Het zijn deze experimenten die Tschumi weer opneemt en tracht over te schrijven



El Lissitzky, Tatlin aan het werk, c.1922





De 'V.I. Lenin' agit-trein, 'Sovjet-Cinematograaf' en 'Theater van het Volk'

op het architectonische tekenbord ⁹.

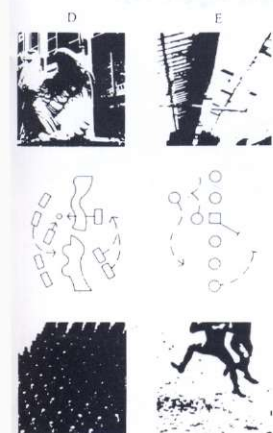
Lenin hechtte groot belang aan de mogelijkheden die de film bood als instrument voor het geven van onderricht aan de massa's, een concept dat zowel politieke opvoeding als industriële training inhield. In 1918 werd de eerste 'agit'-filmtrein het platteland opgestuurd. In hetzelfde jaar werden de eerste filmjournaals opgenomen door Tissé en gemonteerd door Dziga Vertov. In 1922 wijzigde Lenin zijn filmbeleid in het kader van de NEP (Nieuwe Economische Politiek). Binnen bepaalde censuurgrenzen maakte het niet langer uit welke hoofdfilms er gedraaid werden zolang er maar genoeg propagandistische documentaires en journaals vertoond werden. Bijgevolg draaiden de NEP-bioscopen in Moskou dat jaar de KINO-PRAVDA-journaalfilms van Dziga Vertov tesamen met films als DAUGHTER OF TARZAN en A NIGHT OF HORROR IN THE MENAGERIE¹⁰. Hiermee werd al in 1922 aangegeven dat het programma het uiteindelijk zonder enige overkoepelende ideologie zou kunnen stellen; door eenvoudig het aantal programma's te verminderen kunnen niet met elkaar te rijmen ideologieën naast elkaar blijven voortbestaan. Het programma is sterker dan de ideologie: in plaats dat het programma een afgeleide is van de ideologie, wordt de ideologie materiaal voor het programma; dat was de ongemakkelijke ervaring van de Nieuwe Economische Politiek.

In hetzelfde jaar, 1922, begon Meyerhold's biomechanische theater zijn voorstellingen. Meyerhold had voor zijn studenten een acteertechniek ontwikkeld die voor een groot deel bestond uit gymnastische en acrobatische toeren. In april gaf het theater zijn eerste voorstelling,

een opvoering van 'Le Cocu Magnifique'. De 'set', ontworpen door Popova, bestond voornamelijk uit een mechanisch ronddraaiende molen.

Nog in 1922 recruteerde Meyerhold twee nieuwe medewerkers: Sergej Eisenstein (als decorontwerper) en Sergej Tretiakoff. Tretiakoff hielp Meyerhold bij het geschikt maken van bestaande stukken voor deze mechanisch-choreografische acteertechniek. Hij ontwikkelde een 'montage van de spraak' waarin de belangrijkste zinnen zodanig benadrukt werden dat ze zouden functioneren als 'posterfrasen'. Tegelijkertijd, en vermoedelijk in samenwerking met Tretiakoff, ontwierp Eisenstein zijn 'montage van attracties'. Eisenstein schreef hierover in zijn artikel 'Montazj attraksionow': 'Een werkelijk radicale benadering opent principieel nieuwe mogelijkheden om een "actief functionerend product" te construeren (een toneelspektakel): in plaats van een statische weerspiegeling van een thematisch noodzakelijke gebeurtenis, waarbij om de gebeurtenis af te wikkelen alleen handelingen toegelaten zijn die logisch met deze gebeurtenis verband houden, wordt een nieuw procédé geïntroduceerd: de vrije montage van willekeurig geselecteerde en zelfstandige (ook in andere dan in deze compositie, dit ene thematische gegeven functionerende) actieve functies (attracties): een montage die mikt op een mathematisch berekend sloteffect - de montage van attracties.'¹¹

3. Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, London, The Architectural Press, 1960, p.102
4. Voor zover nu bekend is de korte film 'Grandma's Reading Glass' uit 1900 de eerste film waarin bewust gebruik gemaakt is van montage (een afwisseling van halftotale en close-ups). De maker van de film is niet met zekerheid bekend, vermoedelijk was het de Engelse filmpionier Arthur-Melbourne Cooper. Experimenten met andere montagevormen werden spoedig ondernomen. Er is een kopie van Edwin Porter's 'The Life of an American Fireman' (1902) die een parallelmontage bevat. Zie Paolo Cherchi Usai, 'Het Brighton Effect, filmgeschiedenis herschrijven' en Tjitte de Vries, 'George Albert Smith Ontmaskerd, naar een ontmythologisering van de Engelse Filmgeschiedenis', in *Skrien*, nr.148 (zomer '86), pp.40-45
5. Willet, John, *Art & Politics in the Weimar Period, the New Sobriety 1917-1933*, New York, Pantheon Books, 1978, p.33 (alleen al om de berg overzichtelijk gepresenteerd materiaal en de mooie selectie afbeeldingen een inspirerend boek, helaas zonder uitgebreide bronvermeldingen)
6. Hausmann, Raoul, *Courier Dada*, Paris, 1958, p.42 Geciteerd in: Dawn Ades, *Photomontage*, New York, Pantheon Books, 1976, p.7
7. Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.70
8. Tafuri, Manfredo, *Ontwerp en Utopie, Architectuur en Ontwikkeling van het Kapitalisme*, Nijmegen, SUN, 1978, p.113
9. Tschumi over de 'Manhattan Transcripts': 'The effect is not unlike an Eisenstein film script or some Moholy-Nagy stage-directions', *Manhattan Transcripts*, a.w., p.7
10. Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.70
11. Eisenstein, Sergej, 'Montazj attraksionow' in *LEF*, nr.3, 1923, pp.70-75. Nederlandse vertaling in: *Montage*, a.w., pp.15-20



Eisenstein en Tretiakoff verlieten Meyerhold in 1923. 'Genoeg Simpelheid in Iedere Wijze Man', hun eerste gezamenlijke productie, werd opgevoerd in Proletkult's Eerste Arbeiders Theater. De voorstelling liet een radicale versie zien van Meyerhold's biomechanische acteer-techniek, gecombineerd met Tretiakoff's 'vrije compositie van teksten'. Ostrovsky's toneelstuk werd volledig, tot op het niveau van de gesproken zinnen, uiteengehaald en opnieuw gemonteerd volgens de principes van Eisenstein's montage van attracties. Aan het begin van de voorstelling gaf Tretiakoff een korte uitleg van het verhaal volgens een criticus een noodzakelijke toevoeging aangezien 'het stuk gestructureerd is zonder basisplot en daarvan afgeleide complicaties'.¹² De plot, het verhaal, was als een bijna afgestorven, overwonnen vorm gedegradeerd tot een aanhangsel bij het eigenlijke programma: een montage van attracties. Eén van die attracties was een kortfilm, in één dag opgenomen door Eisenstein: HET DAGBOEK VAN INGENIEUR GLUMOV. De voorstelling eindigde ook filmisch: Eisenstein boog op het witte doek voor het applaus van het publiek. Eisenstein zou nog twee toneelstukken regisseren voordat hij zich, in 1924, geheel en al op de film wierp.

In de bij deze nieuwe theatervormen behorende manifesten stelden de verantwoordelijke regisseurs hun activiteiten op één lijn met andere experimenten en onderzoeken die in het kader van de NEP ondernomen werden. Meyerhold wilde met zijn theater expliciet aansluiten op de experimenten die ondernomen werden in het 'Instituut voor de Wetenschappelijke organisatie van het Werk en de Mechanisatie van de Mens' van Gastev, de voormalige Proletkult-dichter. Dit instituut baseerde zich vooral op Taylor's rationalisatiemethoden. 'Laat ons de storm van de Revolutie in Sovjet Rusland ontvangen, haar verenigen met de polsslagen van het Amerikaanse leven, en ons werk doen als een chronometer'¹³, riep Gastev op zijn affiches.

De structuur van een gemonteerde film- of theatervoorstelling komt overeen met de structuur van Taylor's montage-methodiek. In beide gevallen wordt een waarde-volle eenheid - een samenstel bezet met een zekere waarde - gedecoupeerd tot idealiter volstrekt uitwisselbare, 'waardevrije' of 'waarde-loze' elementen (de 'willekeurig geselecteerde en zelfstandige - ook in andere dan in deze compositie, dit ene thematische gegeven functionerende - actieve functies'). Deze elementen worden vervolgens weer gemonteerd tot een zo efficiënt of effectief mogelijk programma - 'een montage die mikt op een mathematisch berekend slot-effect'. De arbeid nodig voor het maken van een bepaald product wordt in Taylor's methodiek in zo klein mogelijke eenheden uiteengelegd waarna deze weer samengesteld wordt tot een zo efficiënt mogelijk programma. De arbeider is in deze montage de 'kleinste montage-cel'. Deze laatste term gebruikte Eisenstein in een opstel uit 1929 om het filmbeeldje te beschrijven. Het filmbeeld, een organische eenheid, is in zichzelf reeds een georganiseerd samenstel, een montage, een onderdeel van het geheel van montages nodig voor de assemblage van het eindproduct. Omgekeerd is elke montagesequentie op te vatten als een montagecel die 'geëxplodeert' is.¹⁴ Eisenstein vergeleek de dynamiek van de montage terecht met die van de machine: 'Als we de montage al met iets willen vergelijken, zouden we de slagorde van montagebeeldreeksen - 'filmbeeldjes' - moeten vergelijken met een serie ontploffingen van een verbrandingsmotor, die zich vermenigvuldigt tot de 'sputterende' montagedynamiek van een rijdende auto of tractor.'¹⁵



Le Corbusier, Plan Obus, Algiers, 1931



Eisenstein voor de poster van 'Genoeg Simpelheid in iedere Wijze Man', 1923: 'Eisenstein's montage van attracties: encenering, regie, kostuums, decorstukken.'

In het machinale programma van de arbeid verliest de vaardigheid en de ervaring van de industrie-arbeider zijn waarde; als onderdeel van een programma is zijn arbeid idealiter volstrekt inwisselbaar geworden. Walter Benjamin vermoedde al een zekere samenhang tussen deze en andere, meer excentrieke programmeringsvormen. 'De ongeschoolde arbeider', schreef hij, 'is degene die door de dressuur van de machine het diepst vernederd wordt. Zijn arbeid sluit ervaring uit. Hier heeft de vaardigheid haar recht verloren. Wat het *Lunapark* met zijn schommels en aanverwant vermaak tot stand brengt, is niet anders dan een voorproef van de dressuur waaraan de ongeschoolde arbeider in de fabriek onderworpen wordt (een voorproef die voor hem soms het gehele programma moest vervangen, want de kunst van het excentrieke, waarin de kleine man zich in het *Lunapark* kon laten scholen, floreerde tegelijk met de werkeloosheid).'¹⁶

In 'De Film van de Toekomst' zag Eisenstein de 'intellectuele film' als sluitstuk van een totaal-programmering van de maatschappij waarvan de eerste aanzetten toen, in 1929, al zichtbaar waren: 'de intellectuele film vormt de laatste schakel in de keten van middelen van de culturele revolutie. Hij rijgt alles aaneen en mikt op een uniform monistisch systeem: van collectieve opvoeding en complexe onderwijsmethodiek tot en met de modernste kunstvormen.'¹⁷ De gedeeltelijke vervanging van disciplinerings-technieken en uitbreiding van de beheersing door programmerings-technieken die plaatsgevonden heeft vanaf de jaren twintig zou onderzocht moeten worden. Om Tafuri nog een keer aan te halen: 'Het is noodzakelijk van de ideologiekritiek over te gaan tot de analyse van de programmeringstechnieken en van de wijze waarop zij concreet verbonden worden met de kern van de productieverhoudingen.'¹⁸

Een aanknopingspunt voor dergelijke studies zouden de artikelen kunnen zijn die tussen 1923 en 1928 in het tijdschrift LEF verschenen, het constructivistische tijdschrift van Osip Brik en Mayakovski. De opvattingen van Meyerhold en Eisenstein, de Formalisten, de kritisch-sociologische studies van Brik, Arvatov, Tretjakoff en anderen, de scholingsprogramma's en de sociologische en psychologische verbeteringsprogramma's die hierin naar voren gebracht werden, zouden in hun samenhang en uitwerking bestudeerd moeten worden. Eisenstein vatte bijvoorbeeld zijn eerste echte film *STAKING* (1925) op als een montage van 'shocks' of 'stimuli', een montage van beelden waarvan op wetenschappelijke, aan Pavlov ontleende, grond verwacht kon worden dat zij een bepaalde psycho-fysiologische uitwerking op de

filmkijker zouden hebben terwijl omgekeerd Pavlov's nog volstrekt mechanistische aanpassingsprogramma's bestonden uit een efficiënte montage van 'shocks' en 'attracties'.

Een ander aanknopingspunt is wellicht te vinden in dat andere constructivistisch tijdschrift: 'G', dat eveneens vanaf 1923 in Berlijn begon uit te komen opgericht door de filmregisseur Hans Richter (met hulp van Lissitsky) en medewerkers als Graeff, Hilbersheimer en Mies van der Rohe.¹⁹

12. Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.86

13. Idem, pp.98,99

14. 'Eén beeldje explodeert in een keten van beeldjes.' Sergej Eisenstein, 'Montage 1937', *Montage*, a.w., p.141. Tschumi heeft, zoals hij zelf aangeeft (zie noot 9) veel overgenomen uit Eisenstein's geschriften. De notatievorm die Tschumi gebruikt in bijvoorbeeld zijn 'hypermetropolitan stage' (zie noot 50) is vermoedelijk gedeeltelijk afgeleid van Moholy Nagy's grafische 'score' voor een 'mechanisch excentrieke' show op een drievoudig podium met filmdoek. Laslo Moholy Nagy, 'Theater, Circus and Variety' (org. 1923), in: *The Theater of the Bauhaus*, Walter Gropius (ed.), Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, pp.49-73

15. Eisenstein, Sergej, 'Buiten het Filmbeeld' (Moskou, 1929), in: *Montage*, a.w., pp.30-45

16. Benjamin, Walter, 'Ueber einige Motive bei Baudelaire', in: *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, pp.222 e.v. (geciteerd door Tafuri in *Ontwerp en Utopie*, a.w., p.106)

17. Eisenstein, Sergej, 'Der Film der Zukunft', *Vossische Zeitung*, 15 september 1929. Nederlandse vertaling in: *Montage*, a.w., pp.48-59

18. Tafuri, Manfredo, *Ontwerp en Utopie*, a.w., p.12

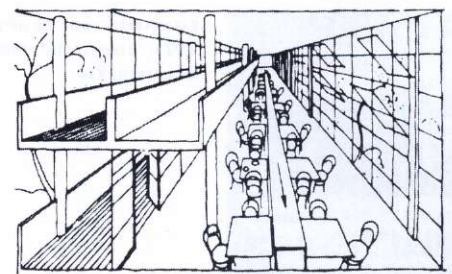
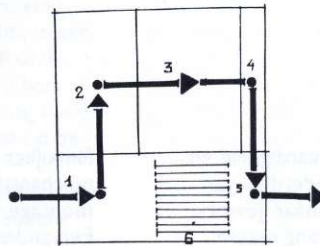
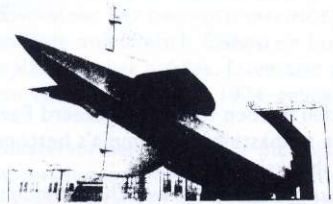
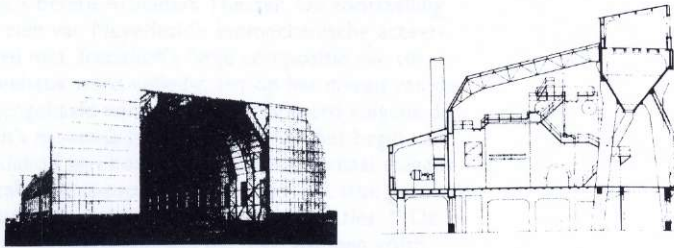
19. Tafuri, in *Ontwerp en Utopie*, a.w., pp.132 e.v. beschrijft Hilbersheimer's stedenbouwkundige voorstellen in *Groszstadtarchitektur* als een montage-keten: 'De waarde van de cel [wooncel] is dat zij het als type mogelijk maakt haar abstract te analyseren en er in abstracto een oplossing voor te vinden. In die zin vormt de bouwcel de grondstructuur van een productieprogramma dat elke verdere typologische komponent uitsluit. De bouweenheid is niet langer een 'object', maar alleen nog de plaats waar de elementaire montage van de afzonderlijke cellen een fysieke vorm krijgt. ... anderzijds kan de structuur van de stad de typologie van de cel wijzigen door er haar montagewetten aan op te leggen.'

Een wel heel lucide voorbeeld van een 'filmische' organisatie van een stad is het 'Plan Obus' van Le Corbusier (Algiers, 1931). De 'stad' is als een kilometers lang lint in het landschap gelegd. Dit vele verdiepingen hoge 'blok' bestaat uit een vrij invulbaar betonskelet, een raamwerk waarin de afzonderlijke scènes hun plaats kunnen krijgen. Le Corbusier's perspectieftekening van dit plan laat dit gebouw of deze stad zien als een aantal op elkaar gelegde stroken film (de verdiepingen) waarbij elke strook met elke denkbare sequentie ingevuld kan worden; op de tekening is een kasbah-scène te zien, pal naast een high-teck scène. Een autosnelweg en een voetgangerstraat op de derde verdieping zowel als op het dak van dit voor arbeiders bestemde blok, zorgt als een lopende band voor de circulatie.

Al eerder is gewezen op de specifieke organisatie van villa Savoye (1929-1931), een organisatie die we *filmisch* zouden kunnen noemen: 'het interieur wordt doorsneden door een hellingbaan, die zich omhoogwerkt naar de verschillend gevormde structuren op het bovengelige terras. De hellingbaan maakt echter ook de continuïteit duidelijk van de ruimtes die zij fragmenteert: ... Door de continuïteit van de verrassende ruimtes schokt zij de gebruikelijke wijze van zien bij de toeschouwer. Op ieder mogelijke manier probeert zij zich een artificieel universum van tekens toe te eigenen die in staat zijn onbewuste stromen te absorberen. En precies door een luxueus object van de schouwing te zijn, neem de villa de aanwezigheid van het publiek op als integraal deel van het eigen landschap, niet om reacties los te maken, maar om het bewust te maken van zijn bestemming: object te midden van objecten.' Aldus de beschrijving van Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co in *Modern Architecture*, New York, 1979, p.140 (geciteerd door Arie Graafland in *Esthetisch Vertoog en Ontwerp, Theorie en Methode van Betekenisverlening in Architectuur en Kunst*, Nijmegen, SUN, 1986).

Deze andere wijze van organiseren behoorde bij een andere organisatie van de blik, zoals die ook tot uitdrukking kwam in het 'fenetre en longueur'. Zie Beatriz Colomina, 'Le Corbusier und die Fotografie', *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, Stanislas von Moos (ed.), Berlin, Ernst & Sohn, 1987, pp.32-43

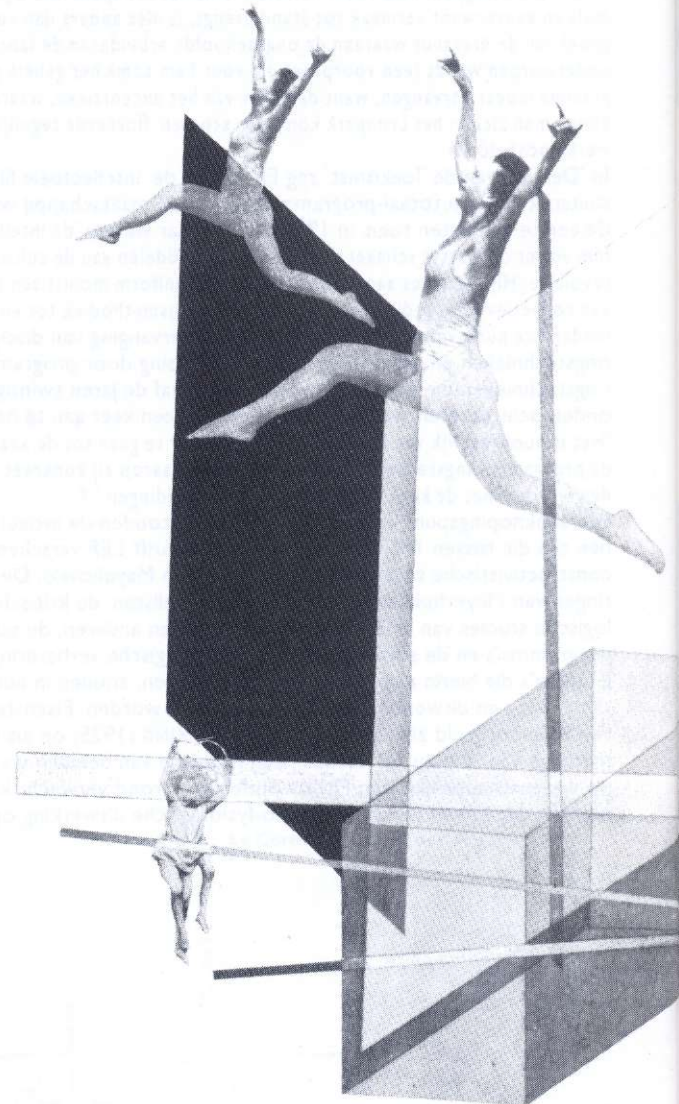
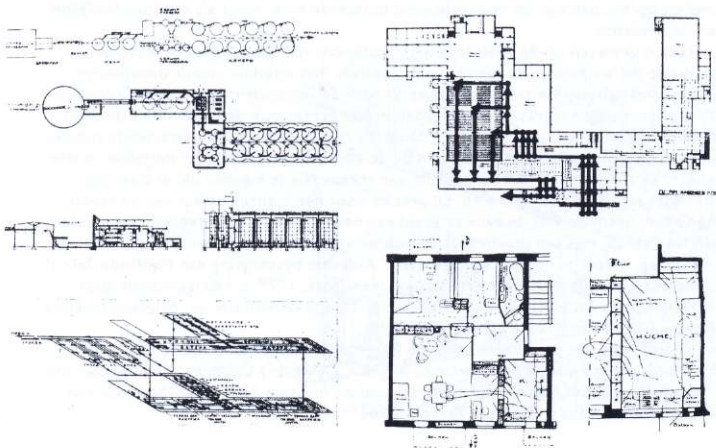
Moisei Ginzburg, stroomdiagrammen, in: 'Doelen in de Hedendaagse Architectuur', SA 1927, no.1



Michael Barsc en V. Vladimirov
ontwerp voor een sociale condensor' 1929

1923 was ook het jaar waarin het Bauhaus haar cultuurpolitiek wijzigde. Het utopisch-expressionisme dat voor '23 de hoofdstroom van de school uitmaakte werd ingeruild voor een oriëntatie op het 'Amerikanismus' en de constructivisten. Zoals Oscar Schlemmer het krachtig samenvatte: 'Terugtrekking uit Utopia ... In plaats van kathedralen de machine om in te wonen.'²⁰

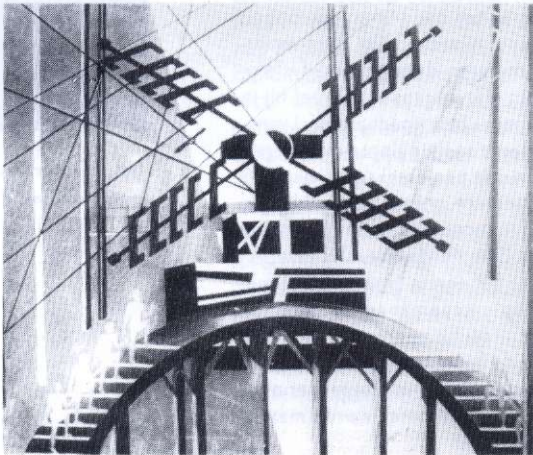
Gropius kondigde de ommezwaai aan met de slogan: 'Kunst en Technologie - Een Nieuwe Eenheid'. In 1923 was dit stellig niet meer dan retoriek, ondersteund door een suggestieve esthetiek (beide met name ontwikkeld door Le Corbusier in 'L'Esprit Moderne'), al spoedig echter zou de avant-garde in de Weimar republiek en Sovjet Rusland niet alleen werken aan een esthetische toenadering tot de technologie, maar zou zij ook zelf bijdragen aan een technologie van het sociale. Zij zouden zo tegemoet komen aan de wensen die Henry Ford in zijn auto-biografie naar voren had gebracht: 'Wij hebben behoefte aan kunstenaars die de kunst van de industriële verhoudingen verstaan. Wij vragen mensen die zowel vanuit het gezichtspunt van de producent als van het product meesters in de industriële methode zijn. Wij hebben mensen nodig die 'de politiek, sociaal, industrieel en moreel vormeloze massa kunnen omvormen tot een gezond en harmonisch geheel. We hebben mensen nodig die een programma kunnen opstellen voor al wat goed, rechtvaardig en wenselijk in ons leven is.'²¹ Aldus Henry Ford die zelf Taylor's principes vermolmaakt had door een 'listigheid' waarmee de montage-sequenties van de arbeid automatisch ontrol konden worden; de lopende band.



CHOREOGRAFIE

Zoals Tschumi's MANHATTEN TRANSCRIPTS duidelijk aangeven, is het karakter van een architectonisch programma vooral 'choreografisch', of 'bewegingsmechanisch'. De constructieve stap van elke programmering is de montage; het vormen van een sequentie zonder daarbij terug te kunnen vallen op een 'cultureel script'. Voor de verwerkelijking van de sequentie is een mechanische doorstroming of een zekere gestuurde choreografie nodig. Zo gauw als de architectuur programma wil zijn zal zij zich richten op een -al dan niet mechanische - choreografie.

In Sovjet-Rusland koos een kleine groep architecten na de revolutie voor de standpunten van de avant-garde zoals deze onder meer gepubliceerd werden in LEF. Veel architecten waren na de revolutie niet bereid tot samenwerking met de nieuwe machthebbers of namen deel aan de uittocht van intellectuelen. In 1925 richtte Moisei Ginzburg samen met de drie broers Vesnin (Leonid, Viktor en Aleksandr) een constructivistische architectuurgroep op, de OSA ('Unie van Hedendaagse Architecten'). Aleksandr had voor Meyerhold al een toneeldécor gemaakt voor Chesterton's stuk 'De man die Donderdag was' (1923).²² In 1926 begon de groep met de uitgave van een tijdschrift, SA ('Hedendaagse Architectuur'). In de vier jaar voor het eerste Vijfja-



A. Exter, Konstruktie voor plasties en gymnasties toneel, 1926

Laszlo Moholy Nagy, Menselijke Mechanica, c.1925

renplan zou dit het enige tijdschrift in Rusland zijn dat zich uitsluitend met architectuur bezighield.

Al eerder, in 1924, had Ginzburg in zijn boek 'Stijl en Tijdperk' verkondigd dat de ware hedendaagse architectuur zijn vorm kon vinden door te kijken naar de organisatie van de machine. De machine was in potentie het geëigende model voor de organisatie van elk agglomeraat van relaties; 'de essentie van deze machine die zo'n buitengewoon grote psychologische rol begint te spelen in ons leven, is gelegen in het naakte constructief-zijn van zijn samenstellende organismes'. Deze 'samenstellende organismes' - montagecellen, ontdaan van mogelijke verwijzingen naar, of intrinsieke verbindingen met, een buiten het programma gelegen werkelijkheid - werden in Ginzburg's organisatie-model 'aangeschakeld door wenselijke noodzakelijkheid net als de onderdelen van een individuele machine'.²³ In 'Doelstellingen in de Hedendaagse Architectuur', een artikel in SA, werd deze gedachte verder uitgewerkt in twee concepten: *het uitrustingsschema*, een lijst van wat we nu de 'hardware' zouden noemen en het bijbehorende choreografische programma, *het stroomdiagram*, ontleend aan het mechanische programma van de lopende band.²⁴

In dit artikel formuleerde Ginzburg nog een ander concept dat de eerstkomende jaren een grote aantrekkingskracht op zijn collega-architecten zou uitoefenen: *de sociale condensor*. We volgen de beschrijving van Frits Palmboom in zijn boek 'Doel en Vermaak in het Constructivisme' van een ontwerp voor zo'n sociale condensor uit 1929 van twee andere OSA-leden, Michael Barsc en V. Vladimirov: 'Het is één complex voor 1680 personen, geheel opgebouwd uit individuele wooncellen en uitgebreide gemeenschappelijke voorzieningen ... In dit project komt geen besloten gezinshuishouding meer voor. Het gezin is in zijn "componenten" uiteengesplitst: ouders, de productieve volwassenen, baby's en kleuters, en de schoolgaande kinderen. Iedere categorie heeft zijn eigen accommodatie: de volwassenen in de hoofdvlugel, de kleine respectievelijk de schoolgaande kinderen in de zijvlugel. Aan het plan ligt niet alleen een analyse en uiteenleggen van het dagverloop ten grondslag, maar ook van de ganse levensloop van de bewoners'.²⁵ Het bekende schema: *découpage* van de oude verbanden (gezin en familie) en vervolgens montage van de zo gecreëerde losse fragmenten, de montagecellen, tot een collectief programma. Er waren programma's voor de geboorte, de opvoeding, het onderwijs, eten, ontspanning (met een grote nadruk op sport), ouder worden en sterven, die het gebouw als een choreografische montage-keten structureerden. Bovenin het gebouw lagen de individuele wooncellen, bestemd voor het 'individuele' slapen. Onder deze cellen het eigenlijke apparaat waarin de bevrijde arbeider, bevrijd van oude, gedeconstrueerde waarden als religie, gezin en familie, kon circuleren.

Deze 'sociale condensors' zijn, zoals Koolhaas aanduidde in 'Delirious New York', goed te vergelijken met de programmatische machines die vanaf het begin van de jaren dertig in New York opgericht werden. Het meest aansprekende van de door Koolhaas naar voren gebrachte voorbeelden is vermoedelijk de Down Town Athletic Club uit 1931. Ook hierin werd een voornamelijk choreografisch programma aangeboden waarin de cosmopoliet, die in dit geval zichzelf tot moderne vrijgezel mocht bevrijden, zo aangenaam mogelijk kon meedraaien.

20. Willet, John, *Art and Politics*, a.w., p.81

21. Ford, Henry, *My Life and Work*, Garden City (N.Y.), Doubleday, Page & Co., 1923, p.104 (geciteerd door Tafuri in *Ontwerp en Utopie* a.w., p.91.

Van Ford's auto-biografie zou alleen in de Weimarrepubliek in de twintiger jaren meer dan 200.000 exemplaren verkocht worden.

22. Voor een kort historisch overzicht van de constructivistische architectuur zie: Lisl Edhoffer & Lilian Bos, 'Constructivistische Gebouwen, twee vesnin clubs', in: *O - ontwerp, onderzoek, onderwijs*, nr.5, zomer 1983, pp.38-53

23. Ginzburg, Moisei, *Stil' i Epokha*, Moskou, 1924, p.132. Geciteerd in: Cooke, Catherine, 'Form is a Function X: the Development of the Constructivist Architect's Design Method', *Architectural Design*, volume 53, nr.5/6, 1983, pp.34-49

24. Ginzburg, Moisei, 'Tselevaia Ustanovka v Sovremennoi Arkhitekture', SA, 1927, nr.1, pp.4-10. Zie Catherine Cooke in 'Form is a Function X', a.w. In een eerder artikel, 'Funktional'nyi Metod i Forma', SA, 1926, nr.2, kreeg de visuele psychologie en in het bijzonder de 'economy of perceptual energy being explored bij ASNOVA onder Ladovski' een plek in zijn ontwerpproces. (Zie Catherine Cooke, a.w., p.42). Zie voor de programmering van de blik noot 19, en het artikel van Helmut Färber elders in dit nummer.

25. Palmboom, Frits, *Doel en Vermaak in het Constructivisme*, Nijmegen, SUN, 1979, p.200

Fernand Léger en Dudley Murphy.
Chaplin sequentie uit 'Ballet Mechanique



'Een ideaal thuis voor mannen die vrij zijn van gezinszorgen', waren de woorden waarmee reclame gemaakt werd voor deze machine.

'In een abstracte choreografie pendelen de atleten van het gebouw op en neer tussen de 38 "plots" - in een sequentie zo random als alleen een lift haar kan maken', aldus de beschrijving van Koolhaas. Eén van de hoogtepunten uit dit programma was de scène die voorzien was op de negende verdieping: 'Oesters eten met bokshandschoenen aan, naakt, op de 10de verdieping - dat is de "plot" van de negende verdieping, of: de 20ste eeuw in actie.'²⁶ 'Theatrale energie zonder plot' was de treffende karakterisering die Koolhaas gaf voor de essentie van dit soort choreografiën.

Raymond Hood (later de voornaamste ontwerper van het Rockefeller Center) wilde in 1931, in een ideaalproject voor een 'Unit Building', nog wel een stap verder gaan dan de Russische constructivisten, door ook de scheiding tussen productie en reproductie op te heffen:

'Gehele industrieën zouden verenigd moeten worden in van elkaar afhankelijke ontwikkelingsprojecten met clubs, hotels, winkels, appartementen en zelfs theaters. Zo'n arrangement zou een grote tijdsinstap mogelijk maken en ook de slijtage aan de menselijke zenuwen verminderen. Stop de arbeider in een gelijkgeschakeld programma en hij hoeft de gehele dag nauwelijks een voet op het trottoir [the sidewalk] te zetten.'²⁷

De noodzaak van 'beweging' of 'circulatie' doortrok alle kunsten die enige greep hadden op de vierde dimensie, de tijd. Hoewel de ontroling van de sequentie van scènes in de film gewaarborgd is door het mechaniek van de projector, kon Eisenstein het nauwelijks verkroppen dat de toeschouwers van zijn films er zo stil bijzaten. Zijn films moesten immers ook de toeschouwer programmeren door psycho-fysiologisch op hem in te werken. 'Ik heb oprecht plezier gehad', schreef hij in 1929, 'toen ik eens in een bioscoop op het meer beïnvloedbare deel van het publiek lette. Ik zag dat deze mensen steeds sneller gingen meewiegen, gelijk op met het steeds hogere tempo waarin de beeldreeksen elkaar opvolgden.' En dat was dan nog maar het eerste, meest eenvoudige type montage 'gekenmerkt door een grove motoriek'; door Eisenstein ook wel de 'horlepijpmontage' genoemd. Zijn vierde, meest geavanceerde type montage 'herhaalt als het ware het eerste type montage met een hogere graad van intensiteit: de beweging is wederom een fysiologische golfslag die rechtstreeks in de motoriek tot uitdrukking komt. In de muziek doet zich hetzelfde verschijnsel voor: zodra de boventonen hun intrede doen naast de grondtoon, gaat de muziek swingen. Dat wil zeggen: er ontstaat een soort trilling die niet meer als toon waargenomen wordt, maar als een puur fysiek "meewiegen" van de waarnemer.'²⁸

Het waren vermoedelijk soortgelijke overwegingen die Georges Antheil het 'manifest der Musico-Mechanico' deden schrijven. Antheil had het plan opgevat een 'Ballet mécanique' te schrijven waarbij hij zich een filmische begeleiding voorstelde; een idee dat Léger spoedig zou oppakken. In zijn manifest, afgedrukt in 'De Stijl', voorzag hij 'grote muziekmachines in iedere stad, die het leven in de toekomstige wereld een nieuwe psychische swing' zouden geven. 'Dit is de uiteindelijke functie van de muziek. Medisch gezien is dit heel gezond. ... De toekomst van de wereld ligt in de vibratie van haar volken'²⁹.

De programmatische aandacht van het Nieuwe Bouwen in de Weimarrepubliek kreeg ook, onvermijdelijk, oog voor de bewegingen van haar gebruikers. Al een jaar vóór de publicatie van Ginzburg's artikel werden hier stroomdiagrammen gebruikt door de programmeurs van het moderne wonen. De ontwerpen voor de Weissenhofsiedlung (Stuttgart) lieten naast uitgekende, efficiënte choreografiën voor het keukengedeelte veel voorzieningen zien voor gymnastische en andere sportieve oefeningen (bijvoorbeeld in de huizen van Mart Stam en van de Stuttgarter architect Richard Döcker).

Te oordelen naar de overgebleven oude foto's van het complex waren de woningen in het bijzonder bestemd voor gestroomlijnde huisvrouwen in nauwsluitend badpak. Het was vermoedelijk de bedoeling dat zij de behaalde tijdsinstap door het op de juiste wijze uitvoeren van de keukenchoreografie, zouden omzetten in gymnastische bewegingen; iets wat de algehele stroomlijning zeker ten goede zou komen.

Haar meest perfecte vorm kreeg deze bewegingscultus in wat de 'Girlkultur' genoemd werd: de door strenge dressuur bereikte chronometrische precisie van de reidans in Broadway-stijl. Voor het maandblad 'Die Literarische Welt' waren dit soort verschijnselen symptomen van



Iles, Leathart en Granger. Dreamland, super-cinema in Margate, Kent, 1935

een komend 'platina tijdperk' waarin de amazone terug zou keren, die 'vanuit haar voortreffelijk getrainde flanken zo nu en dan een kind zou loslaten, alsof ze een Slazenger-bal voortdrijft met haar racket'.³⁰ Het 'Totaltheater'-project dat Gropius voor Piscator ontworpen had, zou, indien uitgevoerd, ongetwijfeld een hoogtepunt in de reeks choreografische programma-machines uit de twintiger en dertiger jaren geworden zijn.

Piscator had zich, vrijwel zeker door het zien van Eisenstein's 'Pantserkruiser Potemkin', geworpen op de toepassing van de moderne media en andere moderne technologie in het theater. 'Potemkin' moet indertijd een geweldige indruk gemaakt hebben. 'Na het zien van Potemkin', zou Max Reinhard gezegd hebben, 'ben ik bereid toe te geven dat het podium plaats zal moeten maken voor het filmdoek'.³¹

Piscator begon te experimenteren met de projectie van films (soms drie tegelijk), statistieken en documentaires, gecombineerd met een mechanische choreografie, die de acteurs met decor en al over het toneel deed bewegen.

In 1927 gaf Piscator aan Gropius de opdracht een 'Totaltheater' te ontwerpen voor ongeveer 2000 toeschouwers. Een groot deel van deze toeschouwers kon, volledig omgeven door filmprojecties afkomstig van 14 in de eigenlijke buitenmuur en 3 in het dak aangebrachte projectiecabines, door een ronddraaiend plateau in de voorstelling betrokken worden. Het publiek was niet langer rond het podium gerangschikt, maar werd opgenomen in het scenische.³²

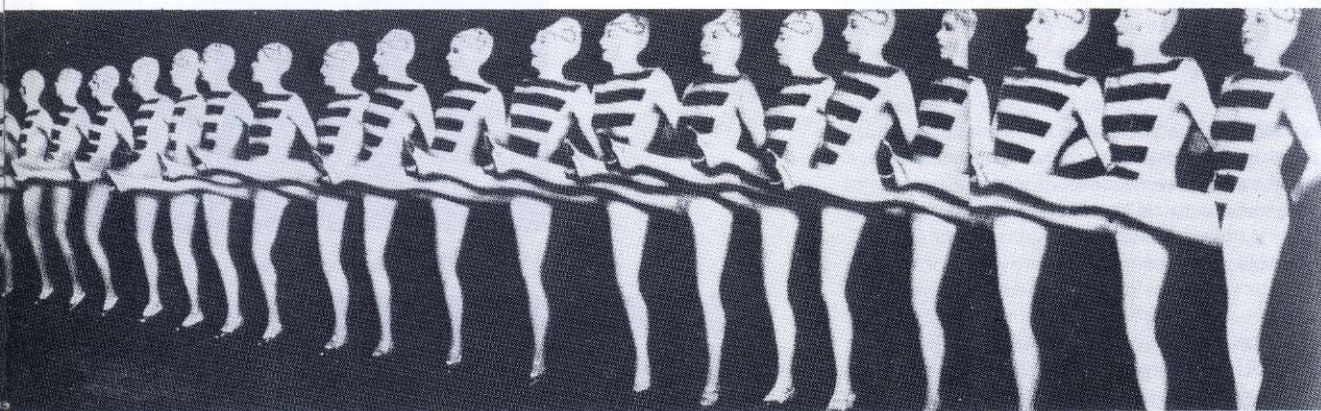
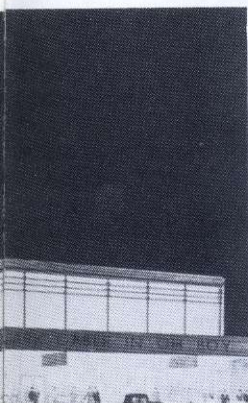
De komst van de geluidsfilm (rond 1930) zou een waar actualiteiten-theater mogelijk maken, een theatermachine waarin het programma zou bestaan uit de werkelijkheid zelf.

De Cineac van Duiker was zo'n machine; 'een apparaat', aldus de architect, 'waarin het publiek zich ook al duurt de voorstellingenreeks den geheelen dag, zich op elk moment in aangename atmosfeer moet voelen'.³³

Duiker begon zijn artikel 'Moderne Theaterbouw' als volgt:

'Aan al degenen, die zich plegen te amuseeren met Haagsche Post of Stui-verblad, het Leven of de Lach, de Sportkroniek of de Prins, voorspel ik een meerdere of mindere verslaafdheid aan het geïllustreerde, bewegende, sprekende en zingende tijdschrift dat Cineac heet. Het doel van dit artikel is een omschrijving te geven van de zaal: het apparaat dat noodig is om dat tijdschrift en zijn 'lezers' tot elkaar te brengen.

In de Cineac zaal toch wordt geleverd een zakelijke publiciteit, ontegenzeggelijk nuchter, maar tegelijk schokkend door de beleefde en ondergane realiteiten, levend door de werkelijkheid.'



Rockettes, reidans, Radio City Music Hall, New York, c.1933

26. Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Oxford University Press, 1978, pp.127 e.v.
 27. Raymond Hood in een interview met F.S. Tisdale, in: 'A City under a Single Roof', *Nation's Business*, november 1929. Geciteerd in Koolhaas, *Delirious New York*, a.w., p.147
 28. Eisenstein, Sergej, 'De Vierde Dimensie van Film', *Montage*, a.w., pp.63-79. Org. 'Kino Tsjetyrjoch Izmerenij', in *Kino*, 27 augustus 1929.
 29. Antheil, Georges, 'Manifesto der Musico Mechanico', *De Stijl*, 6de jaargang nr.8, 1924, p.102

30. Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.103
 31. Idem, p.150

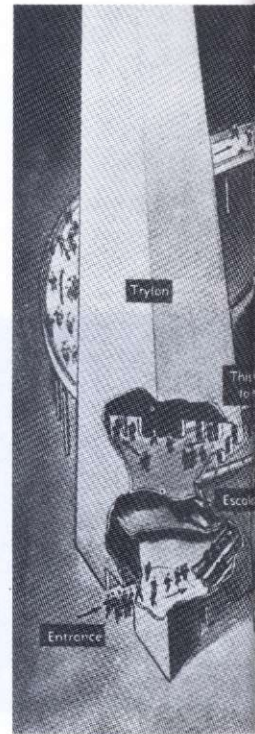
32. Zie ook: Lousberg, Louis, 'Wieland Wagner in "Neu Bayreuth"', *Richard Wagner 1983-1933-1883*, Kees Vollemans en Jeroen Onstenk (eds.), Delft, Studium Generale TH-Delft, 1984, pp.44 e.v., over het publiek dat "mitten in das szenische Geschehen hineingerissen" wordt, van Wagner tot de hedendaagse architect en decorontwerper Paul van den Berg.

33. Duiker, Johannes, 'Moderne Theaterbouw', *8 en Opbouw*, 1934, p.198

Dit 'apparaat' heeft tot in 1969 toen de opmars begon van een ander apparaat dat dezelfde doelstelling eenvoudiger en doeltreffender wist te verwezenlijken; de televisie, gemonteerde versies van de werkelijkheid vertoond.

Het apparaat was gebouwd om onafgebroken te kunnen blijven draaien. Een met grote pijlen op de vloer aangegeven choreografie droeg zorg voor een geregelde en doorgaande circulatie van consumenten. Een mechanisch voortgedreven kassa bewoog zich op gepaste momenten naar de inkomende stroom, aangetrokken door een gigantisch reclamebord dat de passanten trachtte te bewegen naar de werkelijkheid te komen kijken. In vitrines werden de laatste 'hot-items' verleidelijk tentoongesteld.

De hele mechanische choreografie behoorde tot de attractie van het programma. Ook de arbeid werd 'life' vertoond; de operateur werd welhaast gedwongen zijn werk te ensceneren. De gehele projectiecabine was, van plafond tot vloer, naar de straat toe geopend door een glazen pui die 's avonds als een filmscherm de choreografie van de mens en zijn machine, de operateur en zijn apparaat, te zien gaf. Vlak voor de volgende grote oorlog, in New York, stond in het midden van de grote wereldtentoonstelling van 1939 een grote holle bol. Bezoekers werden naar binnen geleid door de grootste tot dan toe gebouwde roltrap. Op de binnenkant van de bol waren filmprojecties te zien van 'groepen marcherende mensen, boeren, mijnwerkers, fabrieksarbeiders, opvoeders', terwijl luidsprekers het themalied van de tentoonstelling voortbrachten. Lichten dimden en gloeiden op in navolging van de cirkelgang van de zon. Dit alles werd bestuurd door een automatische controlekamer, inclusief de mechaniek die de stilstaande passanten (boeren, mijnwerkers, fabrieksarbeiders, opvoeders), langs de geprojecteerde scènes voerde. Twee in tegengestelde richting ronddraaiende, boven elkaar gelegen, cirkelvormige balkons bewogen de toeschouwers in zes minuten naar de uitgang, alwaar een reusachtige, eveneens cirkelvormige hellingbaan voor de verdere begeleiding zorg droeg. In die zes minuten konden zij een glimp opvangen van een model van de stad van de nabije toekomst: "Democracity", geen droomstad, maar een praktische suggestie voor hoe we vandaag de dag zouden moeten leven³⁴



INDIVIDU

'Wie bekommert zich nog om persoonlijkheid?' was de retorische vraag die Werner Graeff stelde in zijn manifest 'Voor het Nieuwe'³⁵.

'Wij hebben alle namen begraven,
Die van onszelf het eerst.'

De avant-garde heeft van begin af aan gezien dat de mechaniek van het programma op gespannen voet staat met noties als 'persoonlijkheid', of, zoals Eisenstein het uitdrukte, 'de levende mens'. Deze 'levende mens' was het obstacel voor de 'intellectuele film' (en we kennen de brede lading die dit begrip moest dekken):

'Maar er staat iemand der intellectuele film in de weg.
Iemand die obstructie pleegt.

Wie dan? 'de levende mens'.

Hij doet een aanzoek aan de literatuur.

Hij is al een heel eind het MChAT³⁶ binnengeslopen.

Hij klopt nu op de deur van de filmkunst.

Kameraad 'levende mens!' Over de literatuur wil ik het nu niet hebben.

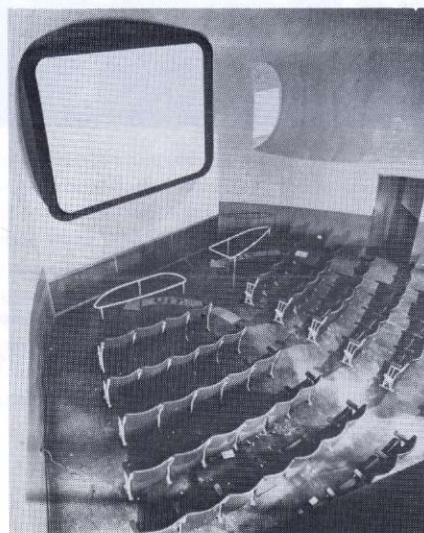
En evenmin over het theater.

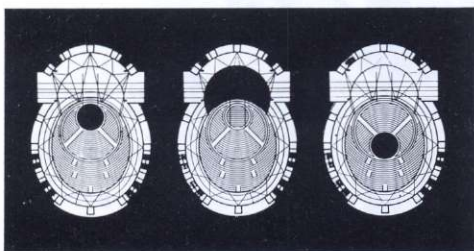
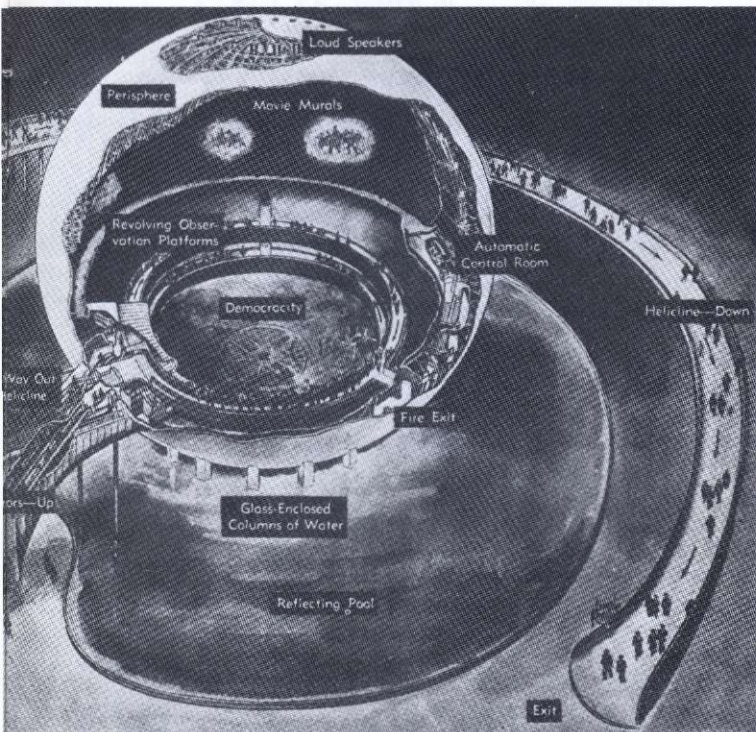
Maar in de filmkunst hoort u niet thuis!

Voor de filmkunst bent u een 'rechtse afwijking'.

U belichaamt een eis die niet op het hoge niveau staat van de technische middelen, mogelijkheden en dienstengevolge ook *verplichtingen* die de filmkunst uitdrukt. Het ontwikkelingspeil van de productiemiddelen dicteert de ideologische vormen. U bent gediceerd door een lagere fase in de industriële ontwikkeling op kunstgebied. ...

Ja, film is even weinig geschikt voor u en u even weinig geschikt voor film, als de wijzer van een stopwatch voor het ontgraden van witte zalm!





Walter Gropius, Totaaltheater voor Piscator, 1927

In zijn manuscript voegde Eisenstein in een noot hieraan toe: 'Hier wordt de categorie ervaring van haar *individuele* karakter ontdaan, zoals dat bijvoorbeeld ook gebeurt bij een ander 'psychologisch' proces: bij lust-ervaringen die voortkomen uit een extreem lijden ...'³⁷

Dit inzicht leidde op zijn beurt tot aanvallen op de notie 'persoonlijkheid' zelf, of, zoals we het nu zouden zeggen, tot een decentrerings van het subject, bijvoorbeeld in Pirandello's 'Zes Karakters op zoek naar een Auteur'(1924) en in Brecht's 'Mann = Mann'. Brecht's antwoord aan een verslaggever die vroeg naar het thema van het stuk was:

B: 'Het gaat over een man die in stukken uit elkaar gehaald wordt, en herbouwd wordt als iemand anders voor een bepaald doel'

I: 'En wie herbouwt hem?'

B: 'Drie Ingenieurs van de gevoelens.'

'Vanavond', zo luidde de proloog van de premiere van dit stuk in Darmstadt (1926), 'wordt een man gemonteerd [*ummontiert*] als een auto'.

De Duitse theatercriticus Herbert Ihering zag in Brecht een schakel tussen Chaplin en Piscator en noemde hem 'de eerste Duitse toneelschrijver die de mechanismen van het machinetijdperk noch toejuicht, noch aanvalt, maar ze eenvoudig aanneemt en daarmee te bovenkomt.'³⁸

In het programma is het subject een onderdeel, een 'samenstellend organisme' van het programma. Het subject wordt in het programma scenisch, hij gaat deel uitmaken van een scène. Het programma ontleent aan deze 'samenstellende organismes' idealiter elke *speel-ruimte* (het programma calculeert hooguit een zo klein mogelijke speling in en als het spelen in zich opneemt dan zijn het, uiteraard, *geprogrammeerde* spelen, simulaties; de video-spelen zijn wel het meest duidelijke voorbeeld). Het programma schept geen onderliggende structuur, geen posities, geen ruimte voor een mogelijke inzet; het *monteert*.

Het programma blijft onbewogen en onverschillig zichzelf; een machinatie die zich geheel en al aanbiedt aan haar gebruikers. Het programma is 'clean', haar subjecten zullen er geen spoor van hun eigen aanwezigheid in kunnen terugvinden. De ervaringen die het programma genereert worden door de begrensdheid in ruimte en tijd van het programma ontrukkt aan degenen die erin meedraaien; het subject heeft geen plek die het de zijne kan noemen, zijn ervaringen behoren, als ervaring, niet aan hem toe, maar aan het programma.

Zoals Tafuri al stelde³⁹ is de door de avant-garde uitdrukkelijk als *project* gepresenteerde opheffing van het subject in het kaleidoscopische subject van de veelvoudige en voortdurende verandering, als *project* een poging de ideologie te redden of, nauwkeuriger gezegd, een laatste mogelijkheid hun activiteiten een cultureel-ideologisch aura te verlenen. 'Niet toevallig wierpen de avant-gardes zich op als de ideologie van de permanente en geprogrammeerde vernieuwing', aldus Tafuri; een ideologie die tot uitdrukking kwam in een *techniek* van een permanente *déconstructie* (*découpage*), ontwaarding aan de ene kant en een permanente her-montage, kortstondige her-lading aan de bijbehorende andere zijde.

In 1929 was dit voor de kunstcriticus Willi Wolfardt al geen project meer maar een zichtbare werkelijkheid. In een artikel waarin hij Baumeister's schilderijen van atleten besprak schreef hij over het concept van de on-persoonlijkheid: 'dit is geen efemere slogan, maar een fenomeen uit de realiteit van onze tijd, geen intellectueel geponeerd verlangen, dat op hetzelfde moment intellectueel tegengesproken kan worden, maar het resultaat van technische en sociologische processen.'⁴⁰

34. Artikel over de wereldtentoonstelling in de *New York Herald Tribune*, World's Fair Section, 30 april 1939. Geciteerd door Rem Koolhaas in *Delirious New York*, a.w., p.235

35. Graeff, Werner, 'Für das Neue', *De Stijl*, 5de jrg. nr.5, 1922, pp.74,75

36. McHAT staat voor het Moskou's Akademies Kunsttheater. Eisenstein is in diverse geschriften fel van leer getrokken tegen het psychologisch realisme van de encenseringen van dit theater. Zie *Montage*, a.w., p.61, n.20

37. Eisenstein, Sergej, 'Der Film Der Zukunft', zie n.17

38. Willet, John, *Art & Politics*, a.w., p.153

39. Tafuri, Manfredo, *Ontwerp en Utopie*, a.w., pp. 101,189

40. Wolfardt, Willi, artikel in *De Cicerone*, nr.10, 1929. Geciteerd door John Willett in *Art &*

PROGRAMMA

In haar 'heroïsche periode' kon de architectuur zelf actief programma's construeren (de 'Konstruksia' van de constructivisten⁴¹). Zij nam zelf actief deel aan de programmatische beheersing waarvan zowel de noodzaak als de mogelijkheid direct na de eerste wereldoorlog door de avant-gardes als cultureel project naar boven was gebracht. De oude beeldende kunsten en ook de fotografie konden weliswaar gebruik maken van een montage-principe, een sequentie samenstellen konden zij echter niet; zij misten daartoe de dimensie van de tijd. Film en architectuur bezaten deze dimensie wel⁴², zij konden door de montage daadwerkelijk programma's produceren. De architectuur verkreeg haar heroïek door haar ontwerpmethodes aan te passen aan de geïdealiseerde structuur van de lopende band, de montageketen.

Vanaf het begin van de jaren dertig verliest de architectuur deze positie; de eigenlijke programmering wordt op een ander niveau overgenomen in de vorm van een meer omvattende planning. De ideologische rol van de architectuur wordt door de onderbrenging van de bouwproductie binnen een meer omvattende en alsmaar minitueuzer wordende programmering steeds kleiner. Zoals Tafuri het stelde: "architectuur en stedenbouw zijn niet langer subject, maar object van het Plan."

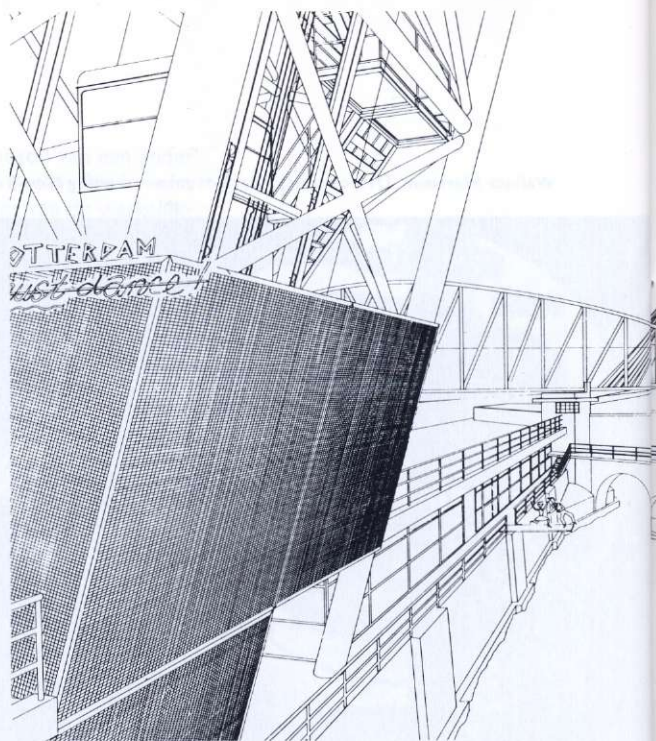
Vanaf de jaren zeventig gaat het in de planning niet langer om het Plan, het doelprogramma, maar eenvoudig om een algemeen geprogrammeerd handelen. 'De overgang van de toepassing van statische modellen naar het opstellen van dynamische modellen lijkt de taak die de ontwikkeling van het kapitalisme thans stelt aan de modernisering van de programmeringstechnieken', aldus Tafuri.⁴³

Zoals gebleken is kunnen de programmeringstechnieken het heel goed stellen zonder enige uniformerende ideologie die hen een grondslag zou geven. Zij kunnen, anders dan de disciplinerende, elke bandeloosheid, elke frivoliteit in zich opnemen; door eenvoudig het aantal programma's te vermeerderen kan elke mogelijke tegenstelling geabsorbeerd, geneutraliseerd, geprogrammeerd worden. De programmering kent in theorie geen grenzen.

Net als de disciplinerende vervangt het programma een 'macht die zich manifesteert door de schittering van hen die haar uitoefenen' door een 'macht die op verraderlijke wijze degenen objecteert op wie zij toegepast wordt'.⁴⁴ Maar het programma doet meer: in het programma verdwijnt de macht voor een groot deel. Ze wordt onzichtbaar, onlocaliseerbaar. Het programma objecteert niet alleen degenen op wie het toegepast wordt, voor wie het ontworpen is (de 'gebruikers'); het objecteert de macht zelf. Binnen het door de gebruiker gekozen programma of binnen het programma dat toegesneden is op de voortdurende aan de gebruiker onttrokken wensen, zorgen de mechanische relaties er zelf voor dat elke volgende stap binnen het programma noodzakelijk of vanzelfsprekend is of eenvoudig de makkelijkste en meest aangename.

Waarom zou je niet aangesloten zijn op de macht, evengoed als je aangesloten bent op andere programma's, vroeg Baudrillard zich af toen hij de politiek vergeleek met het beeldscherm, 'je bent overal op aangesloten, en je moet vooral aangesloten blijven, dat is het enige belang van de macht ...'⁴⁵

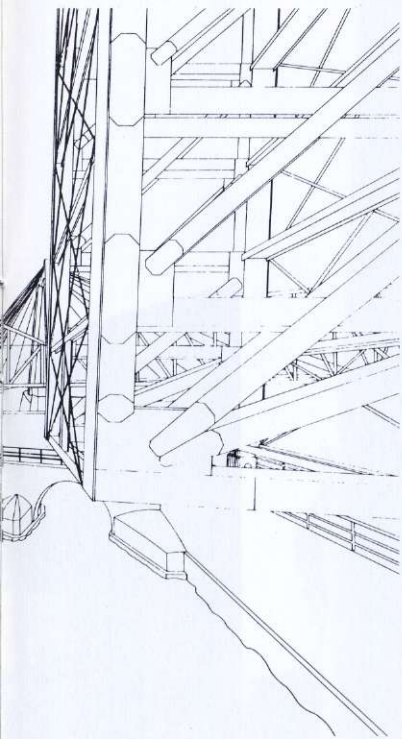
Bernard Tschumi maar ook Rem Koolhaas (film-script schrijver voordat hij architectuur ging studeren), hebben zich geworpen op de re-cycling van elementen uit oude programma's, die daartoe gedeconstrueerd moeten worden. Tschumi: 'het in de TRANSCRIPTS ingesloten programmatische geweld is er e contrario om humanistische programma's uit het verleden te ondervragen, die slechts strikt functionele vereisten dekten, nodig voor overleving en productie...'⁴⁶ Zij komen hierdoor in een positie waarin zij opnieuw actief programma's kunnen samenstellen; 'Door de conventionele definitie van gebruik te overschrijden, gebruiken de TRANSCRIPTS hun terrein verkennend formaat om onwaarschijnlijke confrontaties te exploreren'.⁴⁷



Rem Koolhaas, Rotterdam must dance, 1981



Willi Baumeister, Huppende Vrouw, 1928



'Het exploreren van onwaarschijnlijke confrontaties'; het lijkt de laatste stap naar een volledige *découpage* waarbij de relatie tussen de nu volledig beschikbare elementen herleid is tot pure montage en de voor deze montage noodzakelijke beweging tot pure choreografie. De onderdelen van het programma inclusief de scenische gebruiker, zijn door deze onthechting idealiter volstrekt waarde vrij gemaakt, ontwaard: 'Elk gegeven programma (door een klant, door een institutie, door een gewoonte) kan geanalyseerd, ontmanteld, gedeconstrueerd worden overeenkomstig welke regel of criterium dan ook en dan gereconstrueerd worden in een andere programmatische configuratie'

De enige weerstand tegen deze volledige ontwaarding lijkt zich, paradoxaal genoeg, te bevinden in het feit dat de hele operatie zijn waarde, althans zijn verleiding, lijkt te ontleen uit de *déconstructie* en aantrekkelijke (want nieuwe, 'onwaarschijnlijke') hermontering van een *nog niet volledig scenische werkelijkheid*, of, in Baudrillard's termen, een *nog niet volledige ob-sceniteit*.⁴⁸ Een verzadigingspunt laat zich voorvoelen waarin de fragmentering, de onthechting en ontwaarding een zodanige omvang hebben aangenomen dat daarin veel van de verleiding van zowel de *déconstructie* als de geprogrammeerde onwaarschijnlijkheid verdwijnen zal: 'de TRANSCRIPTS veronderstellen altijd een werkelijkheid die al bestaat, een werkelijkheid die wacht op *déconstructie*'.⁴⁹ Deze *deconstructie* laat de waan-zin van het programma zelf onverlet; zij staat nog met één voet in het domein van de architectonische zin, de zin die *vooraf gegeven is*; de zin die zich al vóór de gebeurtenis, vóór de uitwisseling kan vastzetten in architectuur.

Toch kan Tschumi deze waan-zin niet echt aangewreven worden. In het 'Parc la Vilette' heeft hij de monoliete eenheid van het ontbreken van zin - het gemis van een vooraf gegeven zin, gestold in de waan-zin van het programma - gedeconstrueerd tot mogelijke waanzinnigheden, 'folies', waarvan de programmatische attractie, de realiteit als 'cinéma vérité' er slechts één is. Er zijn programmatische attracties in het park - een filmvertoningsplek, een gymnastiekzaal, een ijsbaan, een videowerkplaats; er is zelfs een 'filmisch wandelpad' - zij doen echter geen enkele poging het park te organiseren (ook dat filmisch wandelpad niet): ze zijn evenzeer 'folie' als de andere 'folies' in het park die zonder enig programma slechts hun naam dragen.⁵⁰

'Folies' in plaats van 'La Folie'; zij vormen samen niet meer dan een *mogelijk* eerste gebaar, een paar *mogelijke* attracties, bijeengehouden door een willekeurig grid dat hen een *mogelijke* - en ongetwijfeld tijdelijke - samenhang verleent; een *mogelijk* bijeenhoren.

Politics, a.w., p.106

41. 'Konstruktivizm must be understood as the assembling and ordering function within Constructivism', Gan, Aleksei, *Konstruktivizm Tver*, 1922, p.62. Geciteerd door Catherine Cooke in 'Form is a Function X', a.w., p.37
42. Zij waren natuurlijk niet de enigen. Een ander massamedium, de radio werd ook geboren in het begin van de jaren twintig. De radio bestond al enige tijd, maar was tot dan toe uitsluitend als communicatiemiddel gebruikt voor de posterijen en het leger. Tegen het einde van 1921 begonnen de eerste 'broadcasting-companies' hun uitzendingen in de Verenigde Staten. In 1922 werd de BBC opgericht. In Duitsland waren vanaf 1923 radioprogramma's te beluisteren.
43. Tafuri, Manfredo, *Ontwerp en Utopie*, a.w., pp.213,214
44. Foucault, Michel, *Discipline and Punish, The Birth of the Prison*, New York, Vintage Books, 1979, p.220 Org. *Surveillir et Punir; Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975
45. Jean Baudrillard in een interview met Iris Lutz in 'Een Gesprek met Jean Baudrillard', *Skrien*, nr.132/133, winter 1983-84, pp.8-12. In dit nummer van *Skrien* ook (pp.12-14) 'De Implosie van de Betekenis in de Media', een vertaling van Baudrillard's 'L'implosion du sens dans les media', *Simulacres et simulation*, Paris, Gallilée, 1981
46. Tschumi, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, a.w., p.9
47. Idem, p.7
48. Baudrillard gebruikt het woord *scenisch* in een vrijwel omgekeerde zin als dat ik het hier in dit artikel doe. Baudrillard legt 'de scène' aan de kant van het spel, de posities en de inzet; het staat voor de theatrale scène, het spel op een podium. In dit artikel moet het woord 'scenisch' gelezen worden als een verwijzing naar een zuiver filmische scène, een vrijwel waarde-vrij of waarde-loos onderdeel van een gemonteerde sequentie, die alleen in de montage iets van een -tijdelijke - waarde krijgt. Baudrillard kan, omdat hij het begrip scène aan de kant van het spel legt, zijn begrip 'ob-scene' beschrijven als 'het einde van elke scène'. 'We zijn allemaal acteurs, allemaal toeschouwers. Er is geen scène meer, de scène is overal, er is geen regel meer, iedereen speelt zijn eigen drama, improviseert op zijn eigen fantasma. De obscene vorm van het antitheater, overal aanwezig.'

Aldus Baudrillard in *De Fatale Strategieën*, Amsterdam, Duizend & Een, 1985. Org. *Les Stratégies Fatales*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983, pp.84 e.v.

In het kader van dit artikel is 'ob-sceniteit' te beschrijven als 'de hyperbool van het scenische'.

49. Rem Koolhaas beschrijft een lucide oplossing voor de 'Reality Shortage'; de 'Paranoid Critical Method'. Paranoia of leegte, in een vrijwel volledig ontwaarde, betekenisloze werkelijkheid kan inderdaad alleen de Paranoia betekenis scheppen. Om een mogelijk teken tot teken te maken moet iemand zich dit teken aantrekken, dit teken dat tot dat moment geen teken is. Koolhaas stelt voor de paranoïde interpretatie-woede, de neiging overal tekens, betekenissen te zien die er (voor ieder ander, ook voor degene die het teken voortbrengt) niet zijn, te gebruiken om mogelijke nieuwe betekenissen te genereren, om die dan vervolgens in te voegen in bestaande manieren om waarheden te produceren (de 'kritische fase'). 'The PCM ... promises that, through conceptual recycling, the worn, consumed contents of the world can be recharged or enriched like uranium.' (*Delirious New York* a.w., pp.200 e.v. Deze nieuwe inhouden kunnen dan in circulatie gebracht worden, gedéconstrueerd worden enz. De 'PCM' lijkt een algehele ont-waarding uiteindelijk alleen maar in de hand te werken; het zonder enige scrupule gebruik maken van bestaande manieren om te overtuigen, mogelijke waarheden te produceren, is de snelste en doeltreffendste wijze om deze manieren ten prooi te laten vallen aan een absolute inflatie.
50. De voorafgaande twee alinea's zijn gebaseerd op de beschrijving van Jacques Derrida van het 'Parc la Vilette' in: 'Point de folie - Maintenant l'architecture', *Folio VIII, La Case Vide: La Vilette 1985*. Een vertaling van dit artikel zal in een volgend nummer van OASE verschijnen. Tschumi lijkt zich desondanks toch volledig op het programma en het programmatische te werpen, getuige bijvoorbeeld de 'Hypermetropolitan stage', zijn prijsvraagontwerp voor het nieuwe nationale theater in Tokyo. Zie: Bernard Tschumi, 'County Hall Strassburg, National Theater, Tokyo, Competition Entries, AA-files, *Annals of the Architectural Association School of Architecture*, nr.13, herfst 1986