

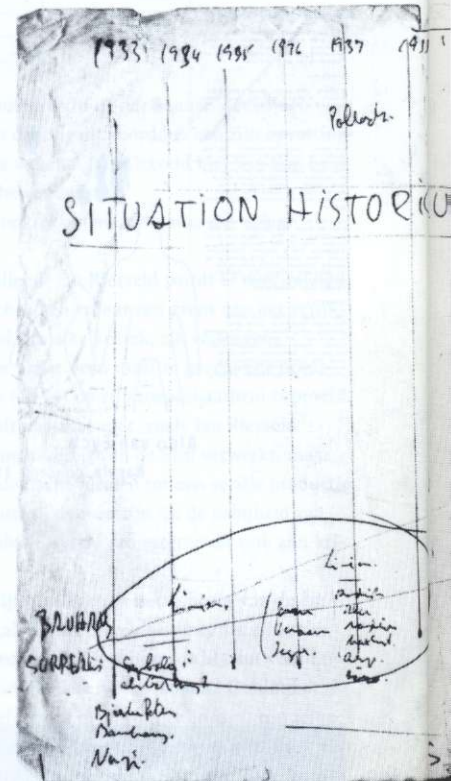
Le musée imaginaire

Het verhaal van een andere gedachte

*'Zijn vak is het tot stand brengen van verbeelde orde
Zijn plaats: in het midden.'*

Aldo van Eyck, 1956

Halverwege het jaar 1959 besluit het bestuur van Architectura et Amicitia te streven naar 'een nieuwe aanpak' van het architectuurblad dat zij uitgeeft: het tijdschrift Forum. Tot dan toe had dit blad voornamelijk vriendelijk en wat gezapig voortgeborduurd binnen de formele patronen die het Nieuwe Bouwen eens, in een al wat grijzig en vervaagd aandoend maar zeker nog niet voltooid verleden had uitgestippeld. Dit besluit zou uiteindelijk leiden tot een ongemeen fel infuus in het openbare architectuurdebat waarin vooral de invloed en inbreng van Van Eyck zou doorklinken: 'Het verhaal van een andere gedachte'.



SITUATION HISTORIQUE

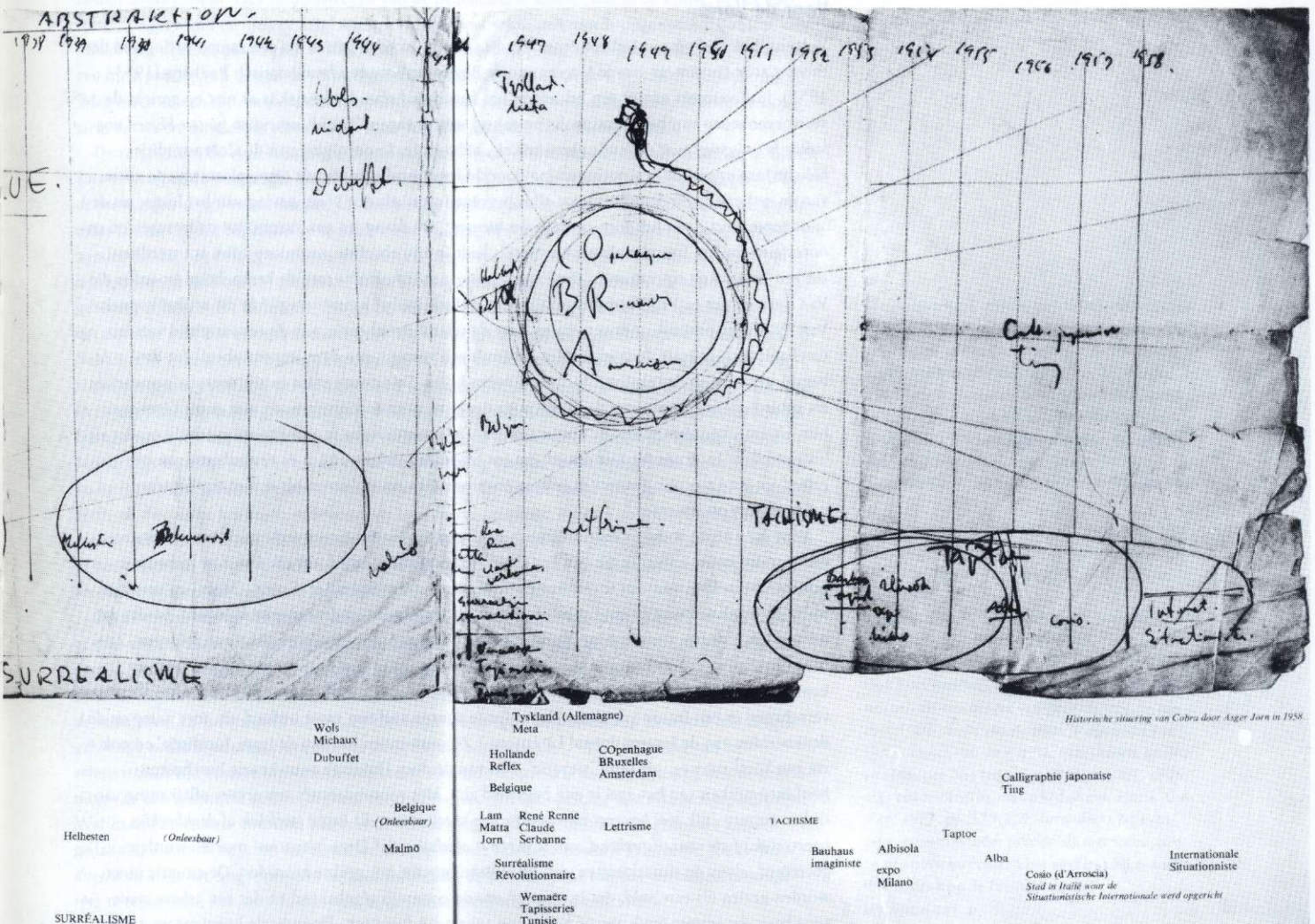
Pollock

	Linien	Linien
BAUHAUS		Kandinsky
SURREALISME	Jorn Wenaere Léger	Klee Mondrian (?) Max Ernst Arp Miró
	Symbolisme Abstraction Bjerke Petersen Bauhaus Nazi (sme)	

Vooraf

Het bestuur van Architectura et Amicitia had een aansluiting voor ogen bij de ideeën en ontwikkelingen binnen de moderne kunst. Ideeën die in Nederland tegen het einde van de jaren vijftig duidelijk momentum kregen, en zich uitkristalliseerden in de richting van een 'andere', ruimer gedefinieerde stedenbouw (of een 'andere' architectuur). In het juni-nummer van Forum, een overgangnummer dat nodig was omdat een nieuwe redactie niet direct kon worden gevonden,¹ krijgen een aantal kunstenaars en architecten ruimte om hun denkbeelden kort weer te geven. De bijdragen van Constant en Guy Debord vormen het hart van het nummer. Hierin werd voor de eerste maal in Nederland het programma van de Internationaal Situationisten weergegeven: Het Unitair Urbanisme. Constant definieert deze term later als een hypothetische conceptie van de artificiele woonomgeving als nieuw medium voor een collectieve creativiteit.²

De Situationistische Internationale was in 1957 opgericht als resultaat van een akkoord dat op het Eerste Wereldcongres der Vrije Kunstenaars (Alba, Italië, 1956) gesloten werd tussen de Internationale Beweging voor een Imaginistisch Bauhaus en de Lettristische Internationale. De eerste beweging bestond voornamelijk uit de persoon en inbreng van Asger Jorn die de hoop koesterde COBRA hierin een voortzetting te kunnen bieden. Als voornaamste doelstelling wilde ze komen tot de oprichting van een nieuw Bauhaus waarin de integratie van architectuur en andere



kunsten zou worden nagestreefd door het scheppen van 'situaties'. Een Imaginistisch Bauhaus; de actieve en autonome kracht van de verbeelding zou hierin voorop moeten staan. Jorn had zich hiertoe gericht tot Max Bill die in Ulm een nieuw Bauhaus had geopend waarin hij de opvattingen van Gropius grotendeels wilde herinvoeren. Tot meer dan een felle polemiek had dit evenwel niet geleid. In de analyses van de Internationaal Lettristen nam de ontwaarding van het dagelijks leven en de daarbij behorende leefomgeving een grote plaats in. Zij keerden zich al vroeg tegen de kaal-slag van stedelijke milieus en tegen het uiteenrafelen van het stedelijk leven dat de CIAM-doc-trine kenmerkt. Het raakvlak tussen beide groeperingen lag met name in het begrip 'situatie' dat een gemeenschappelijk programma mogelijk maakte; het al eerder genoemde Unitair Urbanisme.³

In Amsterdam, waar het onderzoeksburo voor het Unitair Urbanisme aanvankelijk werd gevestigd, stelden Guy Debord en Constant in november 1958 een eerste unitair urbanistisch manifest op: De verklaring van Amsterdam. In het juni-nummer van Forum zijn de 'Définitions' van Debord en een eveneens korte puntige omschrijving van het Unitair Urbanisme door Constant opgenomen. Overwegingen die ten grondslag lagen aan dit Unitair Urbanisme waren eerder, als verspreide overwegingen, in Nederland verschenen in een nummer van het Museumjournaal. Dit nummer was geheel gevuld met vertaalde excerpten uit Asger Jorn's *Pour la Forme* met een korte

Asger Jorn,
Situation Historique, 1958

1. Voor de voorgeschiedenis en de werkwijze van de nieuwe *Forum*-redactie zie: Hans van Dijk, 'Forum', *Architectuur en Planning, Nederland 1940-1980*, Umberto Barbieri (ed.), Rotterdam, O 10, 1983, pp. 146-166.
2. René Johannes Sanders, *Beweging tegen de Schijn, de Situationisten, een avant-garde*, proefschrift Universiteit van Amsterdam, typoschrift, 1987, p.229, n.aa.
3. Zie voor het Internationaal Situationisten en hun voorgeschiedenis Sanders, a.w., pp.53-90.

inleiding door Debord. Het werd uitgegeven in Otterloo in oktober 1958; een klein jaar voordat hier tot de ontbinding van de CIAM besloten zou worden in de befaamde Otterloo-Team 10 meeting.⁴ Een aantal denkbeelden uit deze intrigerende tekst zullen we hieronder kort nagaan om inzicht te krijgen in de ideeën die radicale kunstenaars in de tweede helft van de jaren vijftig naar voren brachten, ideeën die direct betrekking hebben op de gebouwde omgeving.

Voor de Vorm

Volgens de inleiding van Debord moet *'Pour la Forme'* worden gezien als een samenvatting van de theoretische conclusies van de Internationale Beweging voor een Imaginistisch Bauhaus (1953-1957). Jorn vertrekt vanuit een kritiek op het functionalisme. De kritiek is er niet op gericht de verworvenheden van het functionalisme geheel weg te vagen; *'bruikbaarheid en functie blijven nog steeds het uitgangspunt voor alle vorm-kritiek'*, aldus Jorn. In navolging van de Cobra-traditie belicht Jorn vooral de veronachtzaming door de functionalisten van de eigen plaats van de vorm, van de esthetiek, die door hem voor alles begrepen werd als een vorm-geving van het leven, als de *'autonome functie van het doen en laten der mensen'*. De drang tot analyseren, tot onderscheiden en ontrafelen die het functionalisme kenmerkt, leidt in zijn absolute, vormloze vorm tot steriliteit, tot een *'onmachtig seperatisme'*. *'Deze meedogenloze splitshobby'* waren de kernachtige woorden die Van Eyck eerder in 1958 had gebruikt in zijn artikel *'De bal kaatst terug'*.⁵ In dit artikel koppelt Van Eyck deze praktijk, met verwijzing naar de relativiteitstheorie, aan de eenparigheid van een mechanistisch-causale denkwijze. Het is vanuit een verzet tegen deze *'eenparigheid'* dat het begrip *'situatie'* in de tekst van Jorn naar voren komt. De situatie staat in zijn meest algemene zin als gebied, als veld tegenover de lijnvormige denk- en organisatievormen, en met name tegenover hun ultieme, concrete vorm: de automatisatie. De automatisatie is anti-situationistisch, omdat zij *'niet een daad is op een bepaald gebied, die een tegendaad uitlokt. Het is de neutralisatie van een gebied, en deze zou ook daarbuiten gelegen terreinen gaan neutraliseren, als er niet tegelijk tegenacties werden ondernomen.'*

Voor Jorn en de andere situationisten is het begrip *'situatie'* direct verbonden aan een andere elementaire notie, namelijk die van het spel. *'Het uiteindelijke doel van alle kunst en techniek is, gemeenschappelijke waarden te creëren en de belangen der mensheid te dienen.'* Maar, zo vervolgt Jorn, *'geen enkele kunst en geen enkele techniek is tot op heden op deze manier begonnen, omdat dat onmogelijk is: iedere onderneming begint als spel zonder nut in een gesloten cirkel van belangen.'* Dit is een herhaling van de centrale these van Johan Huizinga in zijn boek *Homo Ludens*: *'cultuur komt op in spelvorm, cultuur wordt aanvankelijk gespeeld.'*⁶ Dit werk was in 1951 voor het eerst verschenen in een Franse vertaling. Het oefende daarna snel een grote invloed uit, met name op de denkbeelden van de Internationale Lettristen.⁷ Zij ontleenden hieraan de term *'luciditeit'* en ook - via een korte omweg - de term *'situatie'*. Eén van de door Huizinga nauwkeurig beschreven hoofdkenmerken van het spel is zijn begrensd zijn. Het vooronderstelt een zekere afbakening van tijd en ruimte: *'Elk spel beweegt zich binnen zijn speelruimte, die hetzij stoffelijk of denkbeeldig, opzettelijk of als vanzelfsprekend, van te voren is afgebakend.'*⁸ Deze *'situaties'* moeten worden gecreëerd, aldus de situationisten, om de ludieke functie, het spel te bevrijden. De situatie moet worden gezien als een *'veld'* dat in meer of mindere mate is afgebakend en dat een zekere structuur bezit die ruimte biedt aan of liever nog aanzet tot luciditeit. De radicale kunstenaars uit de jaren vijftig stellen vanuit dit punt het belang van de architectuur: *'het scheppen van architectuur betekent het opbouwen van een milieu en het vastleggen van een levenswijze'*, aldus Jorn in *Pour la Forme*.

Dit scheppen van structuren is in zichzelf ook weer het resultaat van een spel. In *'Het spel in de architectuur'*, een hoofdstuk uit *Pour la Forme*, keert Jorn zich als een logisch uitvloeisel van deze denkwijze tegen het evolutionisme van de functionalistische architectuurvertoegen, tegen het denkbeeld van een stijl die zich organisch evolueert; een stijl die in tijd en ruimte een analoge afspiegeling zou vormen van een boom die ontstaat en zich ontwikkelt. De gebouwde structuur is kunstmatig; ze is een artefact. De vorm komt niet voort uit de functie, het is veeleer andersom: *'Een nieuwe bestemming die een ommekeer brengt in ons leven, is onvoorzien en wordt veroorzaakt door de verschijning van onnutte vormen of vormen van een denkbeeldig en decoratief nut'*. Jorn maakt in dit verband een onderscheid tussen de functie of vorm-bestemming en de structurele bestemming van het artefact. Hij komt onder andere met het voorbeeld van het rad, dat zowel in Mexico als bij ons oorspronkelijk uitsluitend gebruikt werd voor magische en gewijde doeleinden: *'Lange tijdperken kunnen voorbijgaan tussen het scheppen van een nieuwe vorm en zijn praktisch gebruik.'*

Tenslotte, en hier keert Jorn zich tegen de achterhaalde finaliteit van de eenparige denkwijzen, moeten we ons van het beeld ontdoen dat we ooit kunnen komen tot *'definitieve, ideale vormen van de verschillende objecten die de mens raken.'* Dat finale punt aan de horizon, gelegen in het oneindige, bestaat slechts bij de gratie van de inbeelding van een rechte lijn door de tijd, bij de gratie van een euclidisch universum van de verbeelding waarin de vormveranderingen als vooraf-

schaduwings van een enkel, vast, ideëel punt kunnen worden gezien. De dwangmatige beperktheid van deze verbeeldingswijze zou door Van Eyck in Otterlo beeldend worden getypeerd met de woorden: 'let's call it a Euclidian groove'. Deze oneindige finaliteit laat zich niet rijmen met de vrijheid, dat wil zeggen met de tijdelijke geslotenheid en belangeloosheid van het spel. Het huidige probleem van de kunst bestaat eruit te versleten, maar nog immer aanwezig valkuil van de ideeële vorm te ontwijken en tegelijkertijd te ontsnappen aan een simpele liquidatie. Hiertoe is het nodig, aldus Jorn in 'Het voorbijstreven van de hedendaagse kunst', dat in de kunst, in het spel-scheppen van de nieuwe artefacten, het besef van *relativiteit* wordt opgenomen; dat wat 'aan Mondriaan dezelfde plaats geeft in de kunst, als Einstein heeft gehad in de wetenschap.' Het gaat om een incorporatie van de aan de ruimte gelijkwaardige dimensie van de tijd, van de verandering. 'Men moet komen tot een dynamische opvatting van de vorm, men moet de waarheid onder het oog zien, dat iedere menselijke vorm zich in staat van voortdurende vervorming bevindt.'

De relativiteit, de even-waardigheid van tijd en ruimte, is tevens een relativiteit van de in tijd en ruimte verspreide menselijke waarden en waarheden: 'De cultuur is de schending georganiseerd door de mens tegen de objectieve natuur, [...] Dat wat de evolutie van de cultuur mogelijk maakt, is, dat de mens in staat is, een bedenkensel te veranderen in realiteit, of een leugen in waarheid.' Jorn stelt dit zonder dat hij het belang van deze waarden en het vervormen en creëren van deze waarden in het ludieke, in de situatie, ontkent. Hierin kan hij, maar ook Van Eyck zoals veelvuldig is gebeurd, zonder meer humanistisch genoemd worden. Hierbij moet echter wel worden worden dat het hier gaat om een gerelativeerd, of nauwkeuriger gezegd, een gesublimeerd humanisme. Sublimeren wil binnen de natuurkunde zeggen: 'van de vaste onmiddellijk in de gasvormige toestand overgaan, eventueel gevolgd door een tegengestelde beweging'. Dat het in dit geval om een in zekere zin imaginaire grootheid gaat doet niet ter zake omdat hiermee een relativiteitstheorie beoogd werd van het imaginaire, van de verbeelding en de concrete vormen die dit voortbracht. Mondriaan is, aldus Jorn, 'gekomen tot de voorbereiding van dat nieuwe programma, dat niet alleen nodig is voor een verdere artistieke ontwikkeling, maar dat aan de kunst een nieuwe sociale noodzaak geeft, nl. die, welke het kostbare behoudt en tegelijkertijd ontkent, hetgeen de schepping van het nieuwe betekent.' Of, om Mondriaan zelf nog even aan het woord te laten zoals Van Eyck dat deed in het begin van zijn artikel 'de bal kaatst terug': 'Het tijdperk van de bijzondere vorm nadert zijn einde, het tijdperk der relaties is begonnen.'

Deze humanistische relativiteit hangt direct samen met de verbeelding, of beter gezegd: ze valt er mee samen. Ze is een evenwaardig universum van het denkbeeldige. De radicale kunstenaars, en ook Van Eyck, erkenden de patafysica van Alfred Jarry als de eerste relativiteitstheorie van het beeld en de concrete verbeelding door de mens van de wereld.⁹ De patafysica is 'de fysica binnen de metafysica, zij is de wereld van de denkbeeldige oplossingen, de wetenschap waarvoor alle dingen gelijk zijn zodat noodzakelijkerwijs alles in de wereld patafysisch is'.¹⁰ De erkenning van het relativistisch tijd-ruimte universum impliceert naast de relativiteit van verandering ook de erkenning van een essentiële gelijktijdigheid van zienswijzen die ten opzichte van elkaar imaginair zijn. Wat in tijd en ruimte constant blijft, is de verbeelding in zijn gesublimeerde gedaante zonder gedaante, die in de odyssee van situaties concrete maar relatieve vormen aanneemt. 'De verbeelding is en blijft het enig vermogen, in staat gelijktijdig de hoedanigheid van een wereldbeeldverandering te registreren, enz. enz.', aldus Van Eyck in het hierboven genoemde artikel.

Asger Jorn haalt Gaston Bachelard aan om het verschijnsel verbeelding nauwkeuriger te omschrijven: 'Men beweert altijd dat de verbeeldingskracht het vermogen is beelden te vormen. Welnu, het is eerder het vermogen om beelden, door de waarneming geleverd, te vervormen, het is vooral het vermogen om ons te bevrijden van de eerste beelden, om de beelden te veranderen. Indien er geen verandering van beeld is, geen onverwacht samengaan van beelden, dan is er geen verbeelding, geen verbeeldende werking. De grondslag van de verbeelding is niet het beeld, maar het denkbeeldige'. Als wetenschapsfysicoloog schreef Bachelard in de jaren dertig vooral over de verandering van de wetenschappelijke zienswijzen die Einstein teweeg had gebracht.¹¹ Later richtte hij zich op wat hij een 'kleine' fenomenologie noemde, een fenomenologie van de verbeelding, van de concreet vormgegeven dagdroom. Zijn denkbeelden kregen, vooral via Christiaan Dotremont, een grote invloed binnen de Cobra-beweging.¹² De Internationaal Situationisten, voor Jorn en velen met hem de laatste loot aan het 'Cobra-woud', wilden in de beoogde 'situaties' de evenwaardige dimensie van de tijd opnemen om het imaginaire te ontsluiten. Een ontsluiting die tot stand kan komen door de herinnering, het geheugen, de imaginair geleefde tijd open te vouwen en samen te trekken in een afgeperkte, geleefde ruimte. De situatie zou moeten ontsnappen aan een euclidische, vastgelegde indelingswijze. Al honderd jaar blijkt dat de klassieke esthetiek, een wijze van structureren die gericht is op een in zichzelf rustende orde, niet meer voldoet. De situatie, aldus Jorn, zou een 'ruimte-tijd dimensie' moeten zijn 'die buiten het klassieke coördinatensysteem staat [...] Het punt is dus dat de dimensie van de tijd ingevoerd moet worden in de ruimtelijke organisatie'.¹³ Een andere dimensie, een andere gedachte, een andere architectuur. Of misschien beter gezegd: een architectuur van het andere. Een thuis van de verbeelding en voor de verbeelding of een verbeeld thuis: dat zou nog moeten blijken.

4. *Museumjournaal*, serie 4, no. 4, Otterlo, oktober 1958. Soortgelijke overwegingen waren eerder verschenen in het tijdschrift van de Internationaal Lettristen, *Potlach*, nr. 1 t/m 29, Parijs 1954 - 1957, integrale heruitgave Parijs, 1985 en in het blad *Internationale situationiste*, dat vanaf juni 1958 in Parijs verscheen, integrale herdruk Amsterdam, van Gennep, 1970.
5. Aldo van Eyck, 'de bal kaatst terug', *Forum* 1958 nr. 4, pp. 104-111.
6. Johan Huizinga, *Homo Ludens, proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, vierde druk, Haarlem, Tjeenk Willink, 1952 p. 47 (Eerste druk 1938).
7. Sanders, a.w., p. 225. Huizinga's boek wordt besproken door Debord in *Potlach*, nr. 20, p. 4. Constant las het boek vermoedelijk in 1957/58. Ook Jean Baudrillard kan in dit verband gezien worden als een drager van deze traditie. In zijn opstel 'De passie van de regel' (opgenomen in *Het komplot van de wereld, over theorie en illusie*, Maurice Nio (ed.), Amsterdam 1001, 1986; org. een hoofdstuk uit *La séduction*, Parijs, Galilée, 1979, pp. 179-209) formuleert hij eveneens, hoewel minder precies, de eigenschappen en de voorwaarden van het spel legt hij een grotere nadruk op de fataliteit ervan.
8. Huizinga, a.w., p. 10.
9. Asger Jorn, 'La pataphysique, une religion en formation', *Internationale situationiste*, nr. 6 (augustus 1961). Van Eyck, Toespraak bij de uitreiking van de Sikkensprijs 1962 aan Constant, *Niet om het even, wel evenwaardig, van en over Aldo van Eyck*, Aldo van Eyck (ed.), Amsterdam, van Gennep, 1982, pp. 34, 35: 'Alfred Jarry, not long ago, proposed the real alternative: not the pathological but something utterly anti-categorical: the pataphysical. But then, you see, Jarry was superbly non-deterministic - in this alone he was by instinct categorical! He was in fact one of the first and only complete relativists.'
10. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, Pataphysicien, roman néo-scientifique, suivi de spéculation*, Paris, 1911.
11. Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, 1937.
12. Zie voor de invloed van Gaston Bachelard op de Cobra-beweging: Willemijn Stokvis, *COBRA*, Amsterdam 1980, p. 88 e.v.
13. Asger Jorn, 'Originalité et grandeur, sur le système d'Isou', *Internationale situationiste*, nr. 4 (juni 1960), p. 30.

CIAM

'Het verhaal van een andere gedachte' bracht veel van deze ideeën expliciet in de architectuurdiscussie. In drie punten zouden deze ideeën kunnen worden samengevat, punten die duidelijk spreken uit de inleiding tot het Unitair Urbanisme door Constant in het Forum nummer van juni 1959:

- Er moet een einde komen aan de dictatuur van de eenparigheid van de functionalistische praktijken. In plaats daarvan moet er worden gewerkt aan een constructie van situaties, door middel van het scheppen van *gevormde structuren*; door *'een integrale compositie van het milieu'*, aldus Debord in ditzelfde nummer. Het begrip stedenbouw dient hiertoe te worden uitgebreid tot een *'universele kunst van een geheel nieuw type'*.
- Deze gevormde structuren moeten de *relativiteit*, de evenwaardige dimensie van de tijd, de verandering en de verbeelding in zich opnemen. Zij mogen nooit een *'gestolde expressie'* inhouden van een *'eeuwige waarheid'* of een *'absolute schoonheid'*.
- Dit alles moet leiden tot een *cultureel weefsel*, tot de *'integratie van kunst en leven, waarop een cultuur berust'*, tot een *'ononderbroken spel met het leven'*.

Een aansluiting bij de officiële architectuurdiscussie lag voor de hand. Al in 1952 werd in Sigintuna het 'Habitat'-programma opgesteld als één van de thema's voor het komende CIAM-9 congres. Dit programma toont een duidelijke verwantschap met de samengevatte, algemene vorm van de ideeën die ten grondslag lagen aan het Unitair Urbanisme. Het luidt in iets verkorte vorm als volgt:

'Habitat' is: • *'een georganiseerde structuur'*

• *'niet "statisch" maar in voortdurende mobiliteit van mens en maatschappij'*.

• *'niet "passief" maar [...] tussen zichzelf en zijn occupants bestaat er een voortdurend spel van acties en reacties.'*

Maar de omvang, de zwaarte, de bureaucratie en de last van de geschiedenis die CIAM met zich meedroeg stonden een creatieve uitwerking van dit programma in de weg. Het CIAM-9 congres in Aix-en-Provence (1954) en het CIAM-10 congres in Dubrovnic (1956) boekten vrijwel geen vooruitgang op dit punt. Het raakte vrijwel ondergesneeuwd onder de congrescultuur van de CIAM en de meer traditionele, eenparige thematieken. In Dubrovnic ontbond CIAM feitelijk, met Team-10, de voorbereidingsgroep van dit congres, als rest. Zij wilde als informele groep in Otterlo een nieuwe start maken die in vruchtbaarheid en openheid de beginjaren van de CIAM zou moeten doen herleven.

Een voorpublicatie van het eerste nieuwe Forum-nummer, dat vrijwel geheel werd samengesteld door Van Eyck, diende tevens om richting te geven aan de discussies binnen de Team-10 Otterloo meeting. Het moest wel haast iemand als Van Eyck zijn - met zijn betrokkenheid bij de moderne kunst en zijn contacten met radicale kunstenaars - die deze 'andere gedachten' zou invoeren in de wereld van de architectuur. Constant kende Van Eyck sinds 1947, vlak nadat hij Jorn had ontmoet en nog voor er sprake was van een Cobra-beweging. Hij bracht Corneille, Appel, Jorn, Dotremont - om een paar van de belangrijkste namen te noemen - alle in contact met Van Eyck, wat er onder meer toe leidde dat Van Eyck de eerste Cobra-tentoonstelling kon inrichten, in 1949 in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Samen hebben zij in de jaren vijftig 'eindeloze' gesprekken gevoerd, en het is vooral ook de stimulans van Van Eyck geweest die Constant's interesse in de richting van de architectuur heeft bewogen.¹⁴ Hun beider ideeën zullen in deze gesprekken en in dit krachtenveld van beïnvloedingen zijn ontstaan en bijgeslepen.

Halverwege het jaar 1959 leek alles in Nederland op scherp te staan voor een doorbraak. Van Eyck's Weeshuis was in aanbouw, de Team 10 ontmoeting in Otterloo waarop het lot van de CIAM zou worden bezegeld stond op stapel, Constant had samen met Debord zijn verklaring van Amsterdam opgesteld, Jorn had een volledig nummer van het Museumjournaal ter beschikking gekregen en het bestuur van Architectura & Amicitia wilde Forum openstellen voor juist dit soort nieuwe ideeën. Het verhaal kon beginnen.

Het begin van het verhaal

'Het verhaal van een andere gedachte' opent niet met een zin van Van Eyck zelf, maar met een citaat van de grote meester, Le Corbusier. Deze vat de problemen en de uitdagingen die het 'Habitat'-programma oproept bondig samen in een vraag die hij had gericht aan het negende CIAM-congres:

'Wanneer we de vraag van de moderne Habitat stellen, dan stellen we het probleem van de hedendaagse levenskunst.

*Die kunst, bestaat die?'*¹⁵

Deze opening tekent de strategie die Van Eyck hanteert in dit eerste door hem samengestelde Forumnummer om zijn ideeën onder het brede voetlicht van het openbare podium te brengen. Zo ver als mogelijk tracht hij aan te sluiten bij de na-oorlogse CIAM-traditie door zorgvuldig geselecteerde uitspraken van haar leden en haar voornaamste apologet, Siegfried Gideon, in een suggestieve volgorde te plaatsen en op tactische punten te voorzien van accenten in de lay-out en typo-



Cobratentoonstelling,
Corneille en Van Eyck, vooraan Mickey en
Pierre Alechinsky en de sigaret van
Dotremont, Amsterdam, 1949

grafie en van eigen commentaren en conclusies. Om de richting voor ogen te krijgen waarin Van Eyck de ontwerponderzoek en de discussies over architectuur probeert te sturen, zullen we dus vooral ook moeten letten op de volgorde en opbouw van deze montage van tekst, beeld en typografie.

Een uitspraak die Bakema had gedaan op het CIAM-congres in Dubrovnic, eveneens afgedrukt op de eerste bladzijde, kan in deze context worden begrepen als een mogelijk antwoord op de vraag van Le Corbusier:

'Tussen het leven dat door de kunst en wetenschap bepaald wordt en het leven dat door regeringswetten wordt geregeld, staat een muur. Deze scheiding veroorzaakt groot verlies van ideeën en van menselijke activiteit.

Men moet de verbeeldingskracht als een niet te verwaarlozen element in de organisatie van de samenleving, weer in ere herstellen.'

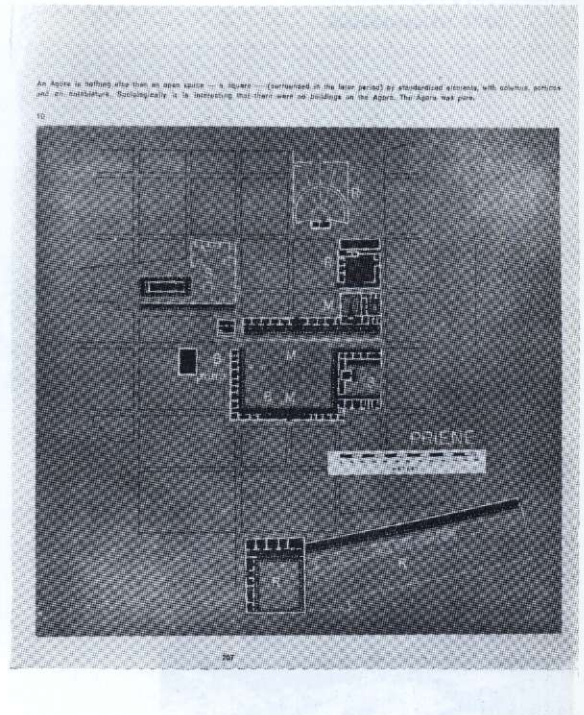
Het commentaar van Van Eyck laat niet lang op zich wachten: *'De scheiding waarvan Bakema spreekt, is er'*. Maar na deze erkenning kiest hij ervoor de reële ordeningswijzen van de maatschappij - de vormen van het juridische en de structuur van de maatschappelijke praktijken - te negeren,¹⁶ om zich geheel en al te beperken tot het eigenlijke domein van de kunstenaar, het imaginaire. De openingpagina van het verhaal eindigt met de woorden die hij zelf in Dubrovnic had uitgesproken en die de positie die hij wenst in te nemen duidelijk samenvat:

'Aan de rand van de aandacht staat steeds de kunstenaar, wezenlijk bondgenoot van het kind. [...]

Zijn vak is het tot stand brengen van verbeelde orde, zijn plaats in het midden.'

De eerste pagina is vormgegeven als een afgeronde prelude waarin het belangrijkste thema alvast wordt aangestipt. Ze opent een ruimte tussen de openingsvraag naar de moderne levenswijzen en het contrapunt van de vorm als verbeelde orde. In deze ruimte kan het verhaal zich ontplooiën. Het eigenlijke verhaal begint bij het begin: *'CIAM werd gesticht toen de creatieve periode vrijwel voorbij was...'* Wat volgt is een korte geschiedenis van de CIAM, die uitmondt in een kritiek op de beperktheid van de oude functionalistische, agressief splitsende, analytische en mechanische aanpak. Tussen De Stijl en het Bauhaus had de CIAM de verkeerde keuze gemaakt. Zoals blijkt uit de afgedrukte citaten had Van Eyck deze kritiek al in 1948 - in de beginjaren van Cobra - naar voren gebracht op het eerste na-oorlogse CIAM-congres in Bridgewater. Zijn kritiek ging vergezeld van een pleidooi voor *'de verbeelding en de beelding'*. Het zal, opnieuw, om de vorm moeten gaan, om het autonome belang van de vormgeving van een gestructureerde ruimtelijkheid. Om een vorm, een structuur, die verschillen samenbindt tot een situatie, tot een 'Core'. Juist daardoor zou, in dezelfde greep, een ruimte geschapen worden voor de ontplooiing van het spel van deze verschillen.

De verhouding tussen deze vormgegeven structuur en de structuur van het maatschappelijke - de ruimte die de eerste bladzijde van het verhaal had opengelaten - krijgt een concrete vorm op het moment dat de eerste architectuurtekening als een groot en oud reliëf uit het verhaal oprijst. Ze verschijnt niet via een rechtlijnige, logische methode, maar op een archaeologische wijze; als de verbeelde orde die opdoemt in het hoofd van de opgraver wanneer hij wordt geconfronteerd met de structuur van de gebouwde artefacten van een verder vrijwel onbekende samenleving. Het betreft een gedeeltelijke plattegrond van de antieke stad Priene, resultaat van een opgraving, die over een hele pagina groot is afgedrukt. De plaat is, samen met een uitgebreide historisch bespiegelende beschrijving, overgenomen uit Siegfried Giedion's *Historical Background of the Core*. *'Er is zeker een relatie tussen de sociale structuur van een stad en de fysieke structuur - of stedelijke vorm - van haar CORE'*, aldus deze beschrijving. Maar *'men dient gewaarschuwd te zijn dat dit niet altijd letterlijk waar is'*.¹⁷ De natuurwetenschappen hebben als eerste de wet van oorzaak en gevolg afgeschaft. Nu zijn we gedwongen om ook op andere gebieden tot hetzelfde inzicht te komen. Het is juist om deze reden dat het voorbeeld van Priene is gekozen: *'Priene [...] is heel interessant vanwege het ontbreken van een directe relatie tussen oorzaak en gevolg - hier zowel als in vele andere steden kreeg de Agora pas haar definitieve status toen de Grieken hun vrijheid verloren hadden.'* De merkwaardige logica van deze zin, die er impliciet van uit gaat dat een duidelijk vormgegeven, algemeen samenbindende structuur eigenlijk het gevolg behoort te zijn van 'vrijheid' en de grote hoeveelheid empirisch materiaal dat op het tegendeel wijst eenvoudig gebruikt om de ondeugelijkheid van de regel van oorzaak en gevolg te staven, moet ook van Eyck ontgaan zijn.. Van Eyck laat Giedion nog met een tweede voorbeeld komen; een kleine geschiedenis uit een iets recenter verleden die is opgehangen aan de bouwkundige structuur van de Capitolina in Rome. In 1534 had Michelangelo het 'vrije' Florence verlaten om de laatste dertig jaar van zijn leven in 'vrijwillige ballingschap' door te brengen in het Rome van de Contra-Reformatie. Hier gaf hij vorm aan zijn visioen, ingegeven door zijn jeugdige ervaringen, van een beter stedelijk leven. Het einde van dit kleine verhaal lijkt als een voorteken te wijzen op het lot van 'het verhaal van een andere gedachte': *'Michelangelo's Capitolina - een volmaakte expressie van het Core [...] was, tegelijkertijd een gedenkteken voor de tragische dromen van zijn schepper.'*



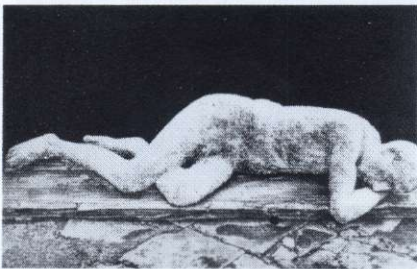
14. *Niet om het even*, pp.38-53, p.62; ook de tweede grote Cobra-tentoonstelling, Luik, 1951, werd door van Eyck ingericht.

15. 'Poser la question de l'Habitat moderne c'est poser la problème de l'art de vivre auourd'hui. Cet art existe-t-il?', *Forum*, 1957, nr. 7, p. 199.

16. Dit is tevens het grootste verschil met de Internationaal Situationisten, die uit waren op een radicale maatschappijhervorming en het verdwijnen van de kunst als een los van het dagelijks leven staande praktijk. De kunsten zouden zouden moeten opgaan in het 'Unitair Urbanisme', in de constructie van situaties. Er zijn natuurlijk ook andere verschillen. Ook de 'dérive', het bewust oproepen van een desorientatie, zal Van Eyck niet erg aangesproken hebben. Nadat Constant zich aansloot bij de Internationaal Situationisten, en zich vooral bezig ging houden met zijn *Nieuw Babylon* project, groeiden Van Eyck en Constant uit elkaar. Zie 'Constant, zou hij ontevreden zijn met zijn architectuur', *Niet om het even*, p. 40.

17. 'There is certainly a relationship between the social structuur of a city and the physical structuur - or the urban form - of its CORE, but one must issue a warning that this is not always literary true. [...] 'Priene [...] is very interesting for the lack of direct relation between effect and cause - here as in many other cities the final status of the Agora only came when the Greeks had lost their liberty.' *Forum* 1959, nr. 7, p.208.

Pompeï,
menselijke vorm zichtbaar geworden door
het vullen van een contra-vorm



18. 'But what would the archeologist find if our cities to-morrow should be burried under ashes (like once Pompeï was by the Vesuvius) and should be excavated in theyear 2000 ? Could the ruins of our housing fort the great number convince the archeologist that this age was the age of more freedom for everybody?' *Forum* 2, 1962, nr. 2, p. 74, n.a.v. het verschijnen van het boek *CIAM 1959 at Otterlo*.

19. resp. p. 212, 215, 229.

20. 'La plus grande réalité du seuil' zijn de enige woorden die van Eyck hier aan wijdt in het eerste nummer, geplaatst langs de zijlijn van de eigenlijke tekst. Het staat naast een definitie van kunst uit Martin Buber's *Urdistanz und Beziehung*: 'Kunst ist [...] Werk und Zeugnis zwischen der substantia humana und der substantia verum, das Gestalt gewordene Zwischen.' Het begrip 'drempel' komt in deze ruime zin ook voor in Gaston Bachelard's *La poetique de l'espace*, Parijs, PUF, 1957, p 200: 'Pourquoi ne pas sentir que dans la porte est incarné un petit dieu de seuil. Faut-il aller jusqu'a un lointain passé, un passé qui n'est pas le nôtre, pour sacraliser le seuil. Porphyre a bien dit: 'Un seuil est une chose sacrée'.

Van Eyck zelf zegt het begrip te hebben geleend van de Smithsonian's; *CIAM '59 in Otterlo*, group for the research of social and visual interrelationships, Oscar Newman (ed.), Stuttgart, Karl Krämer, 1961, p. 27.

Ondanks de tragiek die bijna inherent aanwezig lijkt in de aangedragen voorbeelden, verleiden deze ingeklede beelden Giedion tot de volgende uitspraak, groot en vet afgedrukt door Van Eyck:

'Eens te meer realiseren we ons dat een groot artiest in staat is de artistieke vorm te scheppen voor een fase van de toekomstige ontwikkeling, lang voordat deze fase begonnen is tastbare vorm aan te nemen'

In deze 'archaeologische' benadering ligt een rechtvaardiging besloten van het negeren van de reële maatschappelijke ordeningswijzen die overeenkomt met de 'structurele bestemming' van het artefact zoals Jorn die had aangeduid. Ook Bakema, een ander lid van de nieuwe Forum-redactie, deed graag een beroep op de van de beperktheid van het momentane losgesneden blik van de archaeoloog om het probleem van de moderne stad op een andere manier onder ogen te kunnen zien:

*'Maar wat zouden de archaeologen vinden wanneer onze steden morgen onder as begraven zullen worden (zoals eens Pompeï door de Vesuvius) en opgegraven zouden worden in het jaar 2000 ? Zouden de ruïnes van onze huisvesting van het grote aantal de archaeologen er van kunnen overtuigen dat dit het tijdperk was van meer vrijheid voor iedereen ?'*¹⁸

De architect/stedebouwer zou als de archaeoloog dit artefact moeten 'vinden'; niet als een uit de grond opgediept fundament, maar door het te scheppen uit zijn verbeelding; door, om Van Eyck's woorden te gebruiken, gestalte te geven aan een contra-vorm nog voor er een reële vorm aanwezig is.

Naast de nadruk op een gebouwde 'structuur', het artefact dat gevonden zou moeten worden, brengt Van Eyck op een paar verspreide plaatsen¹⁹ ook een aantal andere begrippen naar voren die we eerder zijn tegengekomen in de ideeënwereld van Jorn. We zetten ze hier even op een rijtje, samen met de korte beschrijving die Van Eyck er van geeft. Achter elkaar gezet laten zij zich lezen als een klein manifest:

- **Betrekkelijkheid:** 'De ontwikkeling van wetenschap maakte duidelijk dat dingen, die wij in natuur en cultuur zien, niet werkelijk zijn. Elke dag ontdekken wij verder, dat het enige dat werkelijk bestaat is: betrekkelijkheid.'
- **De Tijd als beeldende factor:** 'We moeten het probleem tegemoet zien van de gelijktijdigheid en de duur. CIAM is de affirmatie van een nieuwe opvatting van tijd in de architectuur' (Van Eyck op de CIAM-bijeenkomst in Sigituna)
- **Verbeelding:** 'Maar het aanvoelen van deze elementen vraagt om een grotere ontvankelijkheid. [...] Voilà de functie van het oog achter het oog: de verbeelding.'

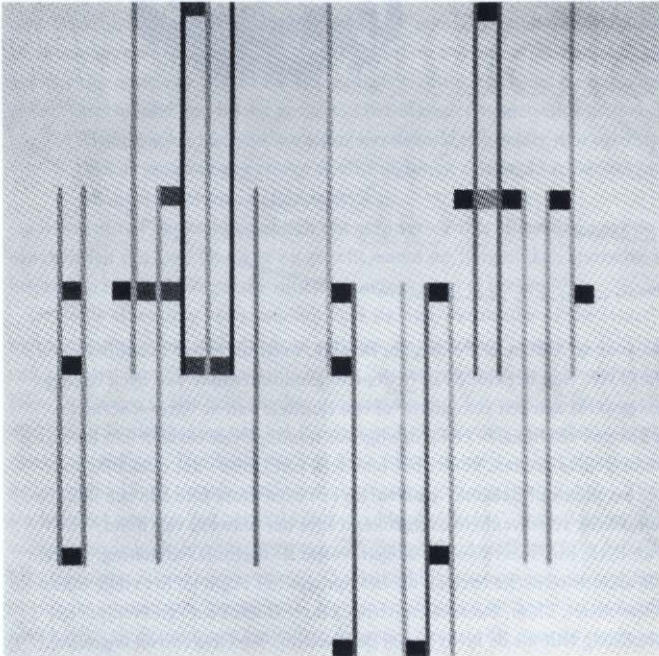
Zoals we eerder hebben aangeduid hangen deze begrippen met elkaar samen in de notie van de relativiteit. In de marge naast de eigenlijke tekst voegt Van Eyck hier alvast een meer architectonisch bepaalde term aan toe: de drempel. Zoals we later zullen zien geeft deze term tamelijk nauwkeurig de plek of het gebied aan waarin deze relativiteit zich kan ontvouwen, een tussenrijk dat is losgesneden van de dwang van de momentane, reële praktijken. Hier, op deze *drempel*, kan de relativiteit zichtbaar worden, het is de plek van 'de grootste werkelijkheid', het oord van de verbeelding.²⁰

Het programma is duidelijk. Deze begrippen, in het bijzonder ook het begrip 'drempel' zullen in de komende nummers verder worden uitgewerkt. Tegelijkertijd zal er door een ontwerp onderzoek gepoogd moeten worden te komen tot een wijze van scheppen van gebouwde structuren die deze relativiteit in zich heeft opgenomen. In zijn meest simpele, maar tegelijk meest omvattende vorm komt dit neer op het vinden van vormoplossingen die de problemen van *massa* ('het geweld van het grote aantal') en *snelheid* (het hoge tempo van verandering) kunnen vangen in een architectonisch beeld dat deze fenomenen als een ruimtelijke situatie bevattelijk maakt voor de verbeelding. Dat wil zeggen: zonder te vervallen in een eenvoudige eenparige aaneenrijging van beelden, een '2001-Space Odyssey'. Ongeveer zoals van Bodegraven het al had gezegd op de CIAM-bijeenkomst in Sigituna:

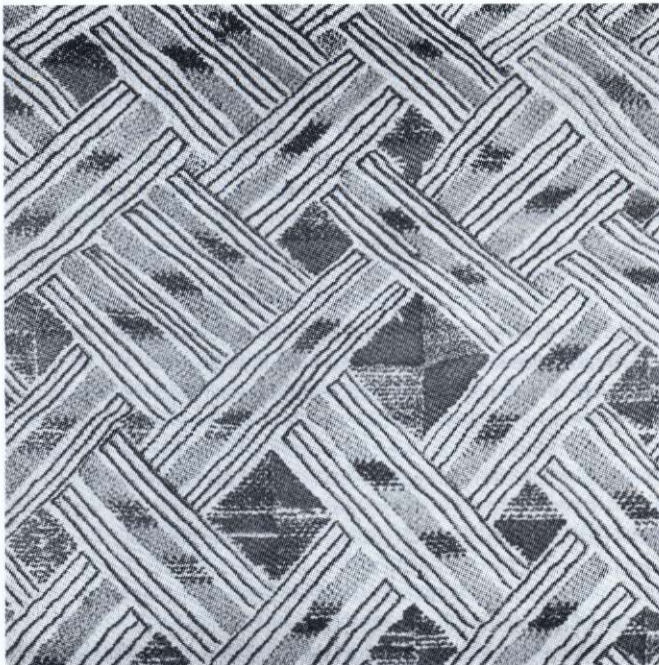
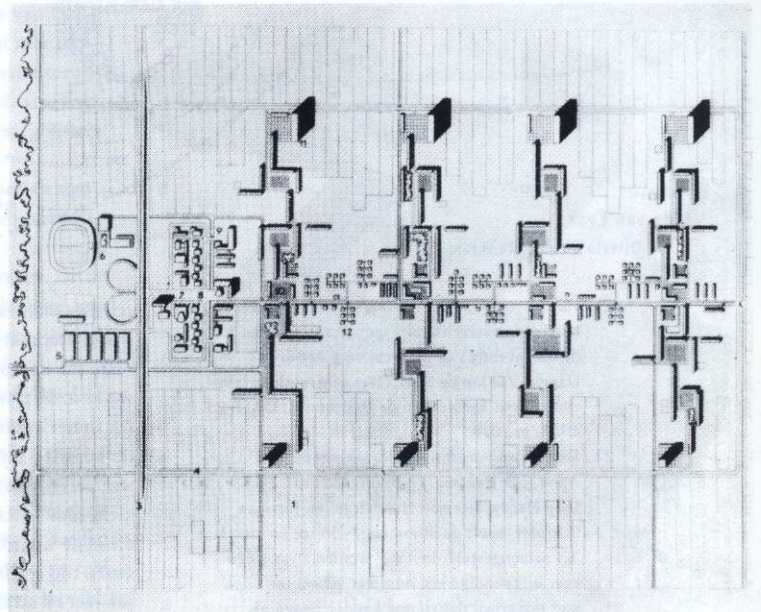
'Wij staan voor de noodzaak een structuur of vormen te creëren die zich in de tijd kunnen ontwikkelen, die, zowel na de aanzet als in hun verdere groei, één geheel blijven vormen en de samenhang der delen handhaven. Het ontbreken daarvan moet tot zelfvernietiging leiden.'

Structuren, vormen, beelden: In de eerste aflevering van 'het verhaal van een andere gedachte' zijn niet alleen tekstfragmenten opgenomen maar ook een aantal beelden die mogelijke elementen van zo'n structuur of mogelijke aanzetten ertoe in zich dragen. Architectonische plannen, maar bijvoorbeeld ook een schilderij van de Zwitser Lohse dat is afgebeeld vanwege zijn bijdrage aan een *Aesthetic of Number*, een esthetiek die 'het geweld van het grote aantal' kan bedwingen. Hier zullen we ons voornamelijk beperken tot de woorden van het 'verhaal' en het daarin vervatte architectonische denken. De opbouw en structuur van de beelden komen elders aan bod in dit nummer van OASE. Om het slot van het eerste nieuwe Forumnummer te kunnen beschrijven noemen we slechts het laatste plan dat hierin is opgenomen. Het moet indertijd nogal als een verrassing zijn gekomen: een studieplan van een beginnend student aan de Academie voor Bouwkunst in Amsterdam, Piet Blom. Over vier volledige pagina's is het afgedrukt, direct na het groot-

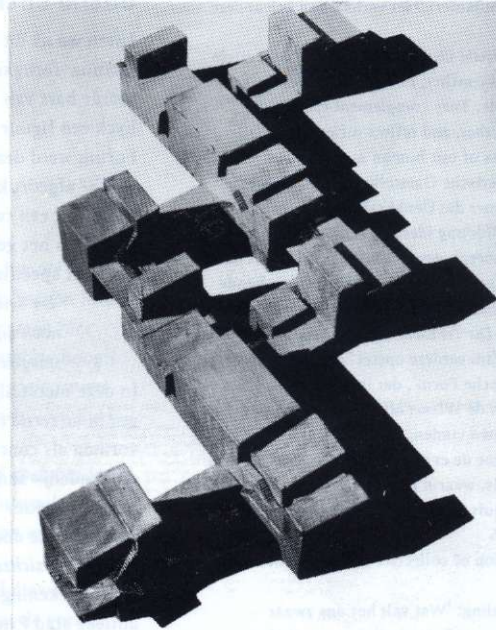
Richard Paul Lohse,
Composition 1946



**Architectengroep de Opbouw
(Jaap Bakema),**
stedebouwkundig plan Rotterdam-
Alexanderpolder, 1956



Bakuba-weefsel,
Kongo



Piet Blom,
stedebouwkundige opgave
Academie voor Bouwkunst Amster-
dam, maquette van de principe-
schakeling

met passende middelen zintuiglijk waarneembaar uit te werken.²⁴ Tectoniek is de in het werk aanwezige techné, ze bestaat uit de 'Bildungsgezetze' aanwezig in het artefact, zoals Boetticher het later met een enkel woord objectiever beschrijft. Het begrip heeft betrekking op de idee als vorm, als 'Gestalt', op de in het beeld aanwezige structuur, op de constructie van het beeld in de meest algemene zin van het woord.

Het tweede plaatje 'representeer pluraliteit en relativiteit' of te wel het begrip relativiteit zoals we dat hierboven hebben beschreven. Het is een afbeelding van een zogenaamde 'contra constructie' van Theo van Doesburg en Cornelis van Eesteren van het 'Maison particulière' (1923); een abstract, in de ruimte vlottend, bijna gewichtloos architectonisch artefact waarin volgens van Doesburg gepoogd is de vierde dimensie in de ruimte te incorporeren. Van Eyck grijpt hier terug naar De Stijl, of meer in het algemeen naar de 'poetische' zijde van het nieuwe bouwen ('een cubistisch schilderwerk uit 1911 of Duiker's sanatorium zou net zo goed passend zijn', aldus Van Eyck) om aan zijn notie van relativiteit een wankel traditie, een beeld en een zeker gewicht mee te geven. Uitgebreider had hij dat gedaan in het al eerder aangehaalde artikel 'De bal kaatst terug':

'Voor wie het idee van een nieuw wereldbeeld nog helder voor ogen staat - wie de vaagheid van de eenzame weg erheen de visie niet heeft vervaagd - is De Stijl nooit ver weg, grijpbaar en ongrijpbaar (maar altijd kwetsbaar)...'

Op het nivo van het architectonisch ontwerp verwijst de afbeelding naar de vormexperimenten van de leden van De Stijl die er op gericht waren de 'burgerlijke', statische, in zich zelf besloten, hiërarchische, en strikt polaire ordeningswijzen open te breken.²⁵

De derde afbeelding heeft van Van Eyck de titel 'Vernacular of the Heart' meegekregen. Dit is niet eenvoudig in het Nederlands te vertalen; het betekent zoveel als de 'klare' en 'inheemse' taal van het hart. Van Eyck omschrijft het als 'het doortrekken van collectief gedrag in een gebouwde vorm'.²⁶ Gezien in het licht van het programma van 'het verhaal' staat het voor de plaatsbepaling, voor de toeëigening van het artefact en de verweving van gebouwde vorm en leefwijze die hieruit voortvloeit. Het beeld dat Van Eyck hiervoor geeft, is een plaatje van een 'primitieve' nederzetting (in de tweede versie een plattegrond van een Pueblo-dorp). Dit beeld geeft in zekere zin het doel aan van 'het verhaal van een andere gedachte', dat wil zeggen niet in zijn concrete vormen, maar in de bijna restloze vanzelfsprekendheid waarmee hier de architectuur en het dagelijks leven met elkaar verweven zijn. Duidelijk blijkt dit wanneer we nog één keer kijken naar het openingsnummer van 'het verhaal'. Het verschil tussen dit beeld en de huidige 'moderne' gesteldheid heeft aan dit nummer een motto gegeven; 5 regels die over de eerste pagina's zijn verspreid:

'Qu'il nous est difficile

De trouver un abri

Même dans notre coeur

Toute la place est prise

Et toute la chaleur.'

De regels zijn geschreven door Jules Supervieille, de dichter van het wonen. Uit zijn bundel 'Gravitations' heeft ook Gaston Bachelard veel geput bij het schrijven van *La poétique de l'espace*. Midden in het nummer keren deze regels, nu achter elkaar gezet, nog een keer terug. Ze staan hier groot afgedrukt over een halve pagina. Op de bladzijde ernaast staat een foto met dezelfde hoogte van een Afrikaanse primitieve nederzetting. De bewoners ervan gaan op in de rituele spelvormen waarvan het patroon lijkt te corresponderen met het patroon van de gebouwde vormen. Van Eyck in het lange bijschrift bij deze foto:

'Staande tegenover de laatste resten van een archaische wereld, ontdekte CIAM nochtans in Aix het wonder van een vollediger mensensoort; het bescheiden genie van een integrale gemeenschap. Voilà, [...] Het gave, juiste patroon. De regels van Supervieille slaan niet op deze Koning-Paupers. Voilà! "Het ogenblik van Core".'

Uit dit beeld kunnen niet direct algemene begrippen en vormen worden gedestilleerd die van toepassing zijn op het architectonisch ontwerp omdat deze 'taal van het hart' spreekt uit de vormen van het gedrag en een daarmee samenhangende concreet vormgegeven verbeelding. De vorm van dit beeld is geheel verweven met de vorm van de levenswijzen. Hooguit kan deze verweving zelf gelden als een algemene categorie van het 'toebehoren'; ongeveer zoals een spin 'thuis' is in zijn draad-voor-draad geweven web. Van Eyck's ervaringen met primitieve culturen en de direct uit deze levenswijzen voortkomende bouwvormen zullen hebben bijgedragen aan de geboorte van de 'kasbah-gedachte', dat wil zeggen een niet simpel additieve compositiewijze die een voorafbeelding zou moeten zijn van het 'Core'.²⁸



Forum
1959, nr. 8, p. 225; 'drempel'

De drie punten van het Unitair Urbanisme of van het Habitat-programma dat voortkwam uit de CIAM-bijeenkomst in Sigtuna - structuur, relativiteit en cultureel weefsel - hebben hier, in de drie plaatjes van de 'Otterlo Circles', ieder een architectonisch beeld meegekregen. Deze drie beelden geven als relatieve uitersten een welbepaalde hedendaagse vorm aan het architectonisch veld; een ruimte voor de verbeelding waarin zij haar spel met de concrete vormen kan spelen. 'Nader het midden - het verschuivende midden - en bouw', aldus Van Eyck.

Le musée imaginaire

Algemeener gesteld ligt het probleem van de verweving van mensen en dingen - het eigenlijke doel van 'verhaal van een andere gedachte' - in het vormgeven van het 'tussen'; 'de gestalte van het "tussen" de mensen en het "tussen" de dingen'. In het volgende nummer van *Forum* wordt dit probleem aangepakt op het kleinste niveau, de overgang tussen binnen en buiten, *de drempel*. Niet Van Eyck zelf heeft dit nummer samengesteld, maar Joop Hardy. Herzberger vertelt hierover in een interview dat Van Eyck op dit onderwerp heel lang heeft zitten broeden en er uitvoerige verhalen over hield. Maar zoals dat wel vaker zou gebeuren liet hij de uiteindelijke uitwerking aan iemand anders over. We gaan er hier van uit dat wat in dit nummer naar voren wordt gebracht in grote lijnen overeenstemt met Van Eyck's denkwereld.²⁹

Het begrip drempel krijgt veel van de eigenschappen mee die het begrip situatie bezat voor de situationisten. Ze is geen 'streep zonder dikte', maar een gebied. In het algemeen is ze een onderbreking in een continue beweging die 'twee en meer' werelden gelijktijdig voelbaar aanwezig maakt. In de moderne stad is deze *gelijktijdigheid* die een veld schept, geofferd aan de continuïteit. En continuïteit is 'het opheffen van verscheidenheid, het verloren gaan der eigenwaarde, een neutraliseren - een doorgaan - een stromen'.³⁰ Het begrip 'drempel' staat zo als een vormgegeven gebied tegenover de lijnvormige, programmatische ordeningswijzen die het kenmerk zijn van de moderne stedenbouw; tegenover de kale, kille buitenwereld die Van Eyck eerder, als een kritische verwijzing naar Le Corbusier en de eenparigheid van de CIAM-doctrine de naam 'l'espace corridor' had meegegeven.

Wanneer Hardy een aantal onderdelen van de stad noemt waarop de architectuur zich moet richten, dan noemt hij slechts plekken die min of meer zijn vrijgesteld van de reële, vastgelegde maatschappelijke ordeningswijzen: 'Architectuur scheidt beschutting en beslotenheid, parken en speelplaatsen, pleinen en terrassen, winkelstraten en boulevards.' Geen fabrieken, geen kantoren, geen amusementsterreinen, geen autowegen. Het begrip drempel geeft zo tamelijk nauwkeurig de plek van het imaginaire aan; ze ligt tussen het artefact en de reële ordeningswijzen zoals die zijn vastgelegd in het juridische, in programma's en andere vooraf bepaalde bindende praktijken. Het is tevens een ontmoetingsplek van twee of meerdere zienswijzen die ten opzichte van elkaar imaginair zijn, het overgangsgebied tussen twee of meer 'werelden'. In de meest ruime, geheel imaginaire zin, biedt het in principe ruimte aan het geheel van de menselijke verbeelding, aan het gehele veld van de menselijke relativiteit. Aan dit 'veld' geeft Hardy de naam 'le musée imaginaire'.

De pagina's van het blad *Forum* zijn in overeenstemming hiermee door de nieuwe redactie opgevat als een 'drempel' die plaats biedt aan dit 'musée imaginaire'. Beelden uit alle tijden en alle culturen van 'de mens' en zijn artefacten zijn erin bijeengegaaard met daartussen korte tekstfragmenten die niet zozeer een preciese begripsvorming beogen, maar meer uit zijn op een evocatie van deze 'tussenruimte', de ruimte van de gesublimeerde humaniteit. In deze ruimte lijkt kenmerkend genoeg vrijwel geen plaats te zijn voor het werk en het amusement; het is de ruimte van de verbeelding. Hardy merkt hierover op:

'Omdat wij geen traditie hebben in de traditionele zin, komen deze feiten en zaken uit de hele wereld en uit alle tijden. Dat noemen wij met een woord van Malraux 'Le musée imaginaire'. Ontzaglijk van dimensie in tijd en ruimte en tegelijkertijd volmaakt simultaan, want steeds in het nu tegenwoordig en ons bekend, ons met zijn associaties omringend.'³¹

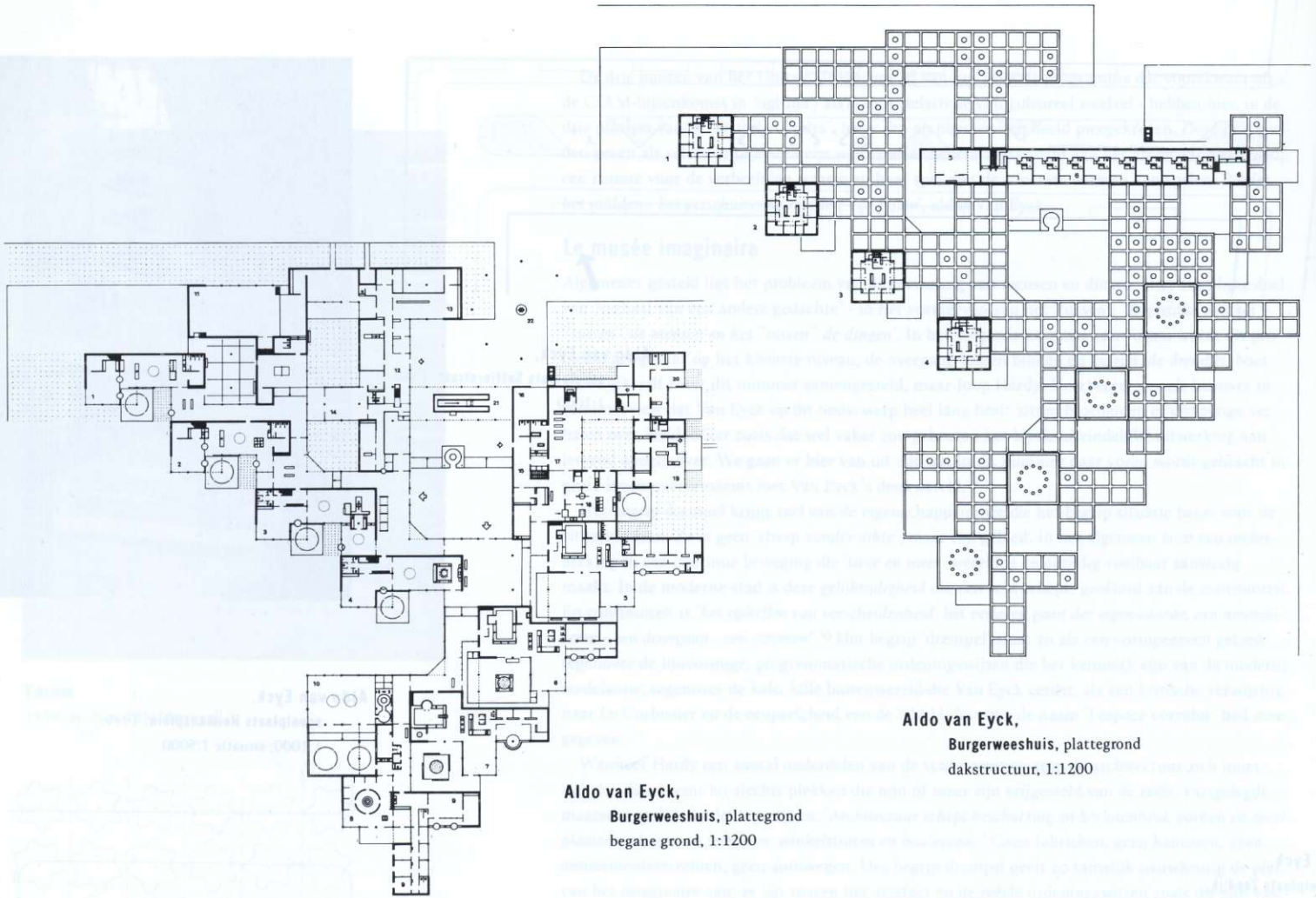
Uit het gesublimeerde humanisme volgt een gesublimeerde traditie. 'Het verhaal van een andere gedachte' stelt zich op voorbij een concreet vormgegeven mensbeeld en daarmee ook voorbij een concrete, bindende traditie. Het doet dit evenwel zonder daarbij te willen vervallen in het indifferente, het vormloze, de eenvoudig lineaire of parallel-lineaire opeenvolging van verschillen, die elk verschil van zijn mogelijk belang ontbloot. Het keert zich tegen deze continue opeenvolging die de tijd, de beelden, eenparig laat verstrijken, zonder herinnering en zonder vooruitzicht. Vandaar de termen 'tussen', 'plek', 'gebied' en ook het woord 'mens'. Vandaar ook de 'Otterlo Circles', die een beeld geven van een gesublimeerde architectonische traditie.

Maar 'het verhaal' wil deze ruimte voor de verbeelding ook concreet veroveren op de stad, of beter gezegd op de 'l'espace corridor'. Allereerst door vanuit de woning, die zelf een relatief stabiele eenheid is in onze 'mobiele cultuur', het 'binnen' uit te breiden naar buiten. Omgekeerd zou zo het buiten met dit binnen verweven moeten worden tot een tussenruimte waarin geluierd, gegeten, gespeeld enz. kan worden. Zoals Van Eyck het wat dichterbij formuleerde: 'Maak van

29. Niet om het even, (a.w.), p. 103.

30. *Forum*, 1959, nr. 8, 'Drempel en ontmoeting, de gestalte van het tussen', p.265.

31. *Forum*, 1960, nr. 3, 'Deur en raam', p. 103.



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, plattegrond
begane grond, 1:1200

Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, plattegrond
dakstructuur, 1:1200

Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis,
verschijningsvormen van de
bouworde, 1:100



iedere deur een groet en van ieder raam een gelaat'. 'Doe dit alvast', aldus Van Eyck. Deze 'drempels' zijn niet meer dan een eerste aanzet om te komen tot het doel van de kasbah-gedachte, de uitbreiding van dit tussenrijk over de gehele stad:

'Daar nu het 'andere verhaal' zich voor alles beroept op een groter ontvankelijkheid voor de wijze waarop de veelkleurigheid van het menselijk bestaan zich kaeleidoscopisch op de drempel manifesteert, neigt het als vanzelf naar een uitbreiding van deze fenomenale plek tot een kamer-huis-deur-erf-straat-stad omvattend gebied.'

Aldus een redactioneel uit 1960.³² De stad zou idealiter één samengeweven mengeling van 'situaties' moeten vormen in de situationistische zin van het woord.

Wat Van Eyck voor ogen had, verbeelde hij eerder in het beeld van een stad na een fikse sneeuwbuui.³³ De sneeuw heeft de stad bedekt onder een deken. Bevrijdt van sporen van reële ordeningen en grenzen tovert ze de stad om tot een gebied voor spel, tot een wit veld voor de verbeelding. Er is een imaginaire stad ontstaan die in bezit kan worden genomen door 'het kind in de mens'; een stad 'waarin de betekeniswereld van ziel en droom - het 'terrain vague' - van de surrealisten niet verloren is gegaan'.³⁴ In Amsterdam heeft Van Eyck iets van dit beeld kunnen vormgeven. Vanaf 1947 ontwierp hij hier 650 speelplaatsen, 650 'sneeuwvlokken' verspreid over de stad. Maar er was geen sprake van een reële overwinning op de 'l'espace corridor'. Deze sneeuw kon slechts neerdalen op de 'doelloze plekken' in de stad, op de drempels, de verspreide schaduwplekken terzijde van de reële maatschappelijke ordeningen.³⁵

Weeshuis

Op dit punt van 'het verhaal' gekomen gekomen, in 1961, was het moment daar om het Burgerweeshuis, dat een jaar geleden was opgeleverd, uitgebreid te introduceren. In het ontwerp voor dit bouwwerk, gelegen langs de snelweg tussen Amsterdam en Schiphol, had Van Eyck geprobeerd om zijn idee van de verweven stad in het klein een concreet beeld te geven, een beeld waarin de drempel zich heeft uitgebreid over het geheel: 'Het plan probeert een gebouwd kader te geven - het toneel op te zetten - voor het tweelingfenomeen van het individuele en het collectieve [...] het idee was het zover te krijgen dat het zowel "huis" als "stad" zou worden'.³⁶ Het plan, Van Eyck's eerste echt grote opdracht, is opgezet als een gebouwd statement van zijn architectonisch denken; een plek waar het 'musée imaginaire' een thuis zou kunnen vinden.

'Nou als hij ontwerpen besprak, haalde hij er de hele geschiedenis bij. Ineens zat je in de renaissance, of in de woestijn', aldus Joop van Stigt die opzichter van het werk is geweest.³⁷ Architraven, koepels, renaissance cortilles, totempalen, kampvuren, de transparantie en de niet hiërarchische ruimteopvatting van de moderneren, maar ook de axialiteit van het classicisme - ze zijn alle op de een of andere verbeelde wijze in dit gebouw terug te vinden. Het plan neemt zo een plek in ergens in het midden van het architectonische 'veld' dat werd omlind door de eerste van de 'Otterlo Circles'. Het drietal begrippen dat we uit de plaatjes in deze cirkel hebben afgeleid kan dienen als leidraad om het ontwerp voor het Weeshuis kort te bespreken.

De heldere, simpele tektoniek van het gebouw is het eenvoudigst leesbaar vanuit de plattegrond van de dakstructuur. Ze bestaat in eerste instantie uit de in zichzelf bepaalde figuren van het vierkant en de cirkel. Kijkend naar deze dakstructuur zien we acht grote vierkanten, die corresponderen met de acht paviljoens voor de verschillende leeftijdsgroepen die het Weeshuis kent, en 336 (6x7x8) kleinere vierkanten die in hun maat en plaatsing voortkomen uit een simpele onderverdeling in negenen van het grote vierkant. De in dit geheel voorkomende getallenreeksen (6x7x8, 8x9 enz.) zijn in hun vorm niet essentieel, ze 'zeggen' niets, maar geven een eenvoudig te wijzigen in zich zelf betrokken einde aan deze compositie. De ruimte boven deze vierkanten wordt begrensd door koepels. Grote koepels met daarin een cirkelvormige rij cirkelvormige daklichten boven de grote vierkanten, en daarnaast kleinere koepels met soms een eveneens cirkelvormig, centraal geplaatst daklicht. Deze formele ordening van het dak zet zich in principe door naar beneden in de 'bouworde' van het Weeshuis, dat wil zeggen in de gekoppelde reeks hoofdstellen die bestaan uit twee ronde kolommen en balk die wordt geperforeerd door een lange horizontale opening, de 'architraaf'. De tektoniek komt hier bijna letterlijk uit de hemel neergedaald. De bedoeling was, aldus Van Eyck, 'om de eindeloze vlakte van het platte dak om te vormen tot een landschap dat de elementen kan opnemen'.³⁸ Deze eenvoudige, classicistische hoofdconstructie van het beeld heeft, zoals gebruikelijk, tegelijk de reële constructie van het gebouw in zich opgenomen. De beschrijving van de tektoniek van het Weeshuis is hiermee zeker niet uitgeput. We kunnen bijvoorbeeld ook wijzen op de verhouding van de rechthoekige opening in de architraaf, die gelijk is aan de hoofdverhouding in plattegrond van de personeelsvleugel. Of op de constructie van de gevels van de paviljoens voor de grotere kinderen, die in de hoofdindeling, de indeling van de puien, van raam en bovenlicht en van de betonnen gevelelementen is gereguleerd door de figuur van het vierkant en de gulden snede.

Van Eyck heeft de verhouding tussen de tektoniek en de relativiteit - de verhouding tussen de

32. *Forum*, 1960, nr.2

33. Aldo van Eyck, 'Het kind en de stad', *Goed Wonen*, 1957, nr. 10, pp. 28-33.

34. *Forum*, 1960, nr.3, p. 103.

35. Jan de Heer en Kees Vollemans, 'Postscriptum of Voorbij het laatste woord over de laatste stad (ook andere formaties kunnen dat), Een klein kadoetje voor het verleden Jaar van het Kind en het eerverleden Jaar van de Vrouw', *Raster* 12, 1980, pp. 129-139. In dit artikel wordt onder meer de 'axiomatische' ontwerpwijze besproken die van Eyck hier hanteert. Er wordt uitgegaan van een constante, 'de mens', die hier aan een volledige sublimering kon ontkomen door een aantal elementaire gedrags- en bewegingspatronen te definiëren: lopen, springen, klimmen, duikelen, drinken, het bewerken van grond. Deze patronen werden op verschillende wijzen vormgegeven in elementen die tezamen een groot aantal combinaties mogelijk maakten, en die gestructureerd werden door een tektoniek van elementaire vormen - cirkels, vierkanten en driehoeken - en eenvoudige getallenreeksen. Dit levert per situatie een specifieke verbeelding op van deze constante. Het speelplaatsenproject is zo te zien als een primitieve, elementaire architectonische weergave van het beeld van het gesublimeerd humanisme. Jan de Heer stelt dat deze speelplaatsen in het geheim een omgekeerde simulering van het reële beogen, een simulering die door middel van het imaginaire de rest van de stad als realiteit moet doen verschijnen. Maar de speelplaatsen, of in het algemeen de 'drempels' staan niet tegenover het realiteitsprincipe (dat van Eyck immers zelf al had opgegeven in de relativiteitsgedachte), maar tegeover, of beter gezegd terzijde van de reële, maatschappelijke ordeningswijzen, die het heel goed zonder een vaststaand beeld, een 'realiteit' kunnen stellen, maar desalniettemin overduidelijk aanwezig zijn.

36. 'The plan attempts to provide a built framework - to set the stage - for the dualphenomenon of the individual and the collective [...] the idea was to persuade it to become both 'house' and 'city', *Forum*, 1961 nr. 6/7. 'The Medicin of Reciprocity Tentatively Illustrated', p. 237.

37. 'Joop van Stigt, zwijnen en paradijsvogels, *Niet om het even*, p. 90.

38. 'to transform an endless flat roof into a landscape to receive the elements', *Forum*, 1961, nr. 6/7, p. 238

39. 'You can't open up unless you enclose', CIAM'59 in Otterlo, (a.w.), p. 27.

plaatjes van het Parthenon en van Doesburg's 'maison particulier' - in Otterlo kernachtig omschreven als: *'Je kunt pas iets openen als het eerst omsloten is.'*³⁹ Elke 'contra-constructie' veronderstelt een constructie; de Stijl was niet mogelijk zonder het 'burgerlijke' materiaal dat zij trachtte open te breken. Op het nivo van het ontwerp gaat het bij de relativering om het 'openen' van de tektoniek. In het geval van het Weeshuis maakt deze 'opening' de willekeur manifest die in de tektoniek gelegen is, maar dit is niet essentieel. Uiteindelijk is de relativering erop gericht om aan de tektoniek, die door het ontbreken van een reële bindende traditie per definitie een grote willekeurigheid in zich draagt, een zekere verankering te geven in de grond. Het gaat erom de 'Gestalt' om te toveren tot een reëel beeld. In het Weeshuis wordt de 'bouworde' niet, zoals in het classicisme, rigoreus doorgezet en uitgestald, maar wordt ze per plek op zijn mogelijkheden bekeken en waar mogelijk op een gemotiveerde manier omgevormd. De 'hoofdstellen' kunnen vrij staan, ingevuld worden door puin of glazen bouwstenen. De kolommen kunnen vervangen worden door gemetselde muren, al dan niet voorzien van ramen en deuren waarvan de plaatsing en grootte niet zozeer afhangt van deze formele structuur, maar van de specifieke plek in de plattegrond. De axialiteit die inherent is aan de figuur van het vierkant wordt niet ontkend, maar wel doorsneden door een tweede as, die een verweven, bajonetvormige aansluiting van de verschillende afdelingen mogelijk maakt. Al deze ingrepen tezamen, die de tektoniek relativiseren en tegelijk verbinden met de bodem, maken dat de 'bouworde' nog slechts met moeite valt af te lezen uit de plattegrond.

De gevels van de slaapverdiepingen van de afdelingen voor de grotere kinderen laten een identieke, maar gespiegelde verschuiving van assen zien. Deze ingreep is zonder twijfel gedaan vanwege de ambivalentie die ze oproept, vanwege het *'simultaan laten bestaan van meerdere betekenissen in een enkel beeld'*⁴⁰ De ambivalentie is een vorm van gelijktijdigheid die een imaginair spanningsveld, een 'tussenruimte' schept. Ze wordt normaal verkregen door een formeel ordeningsstelsel te vernijden met een andere orde. Maar omdat deze verschuiving van de as hier, in de paviljoen-gevels van het Weeshuis, nergens 'bijhoort' en omdat ze ook nauwelijks is gemotiveerd vanuit de plattegrond verschijnt ze hier slechts als een grafische truc.⁴¹

De uitbreiding van het begrip drempel over het geheel - de 'kasbahgedachte' die van het Weeshuis een stad in het klein had moeten maken - is hier gezocht in een 'configuratieve' compositiewijze. Dit wil zeggen dat de elementen waaruit het samenstel bestaat niet eenvoudig lineair achter elkaar worden gezet maar worden verwoven tot een patroon. In het Weeshuis komt deze configuratie tot stand door aan de verschillende afdelingen een L-vorm te geven en deze over een diagonaal te schakelen. De verbindings-ruimten tussen deze afdelingen zijn daardoor bajonetvormig, wat betekent dat deze ruimten of delen daarvan op zich niet eenduidig zijn toe te wijzen aan één van de elementen. Er is steeds een 'schering' en een 'inslag'. De overgang tussen het binnen en het eigenlijke buiten van het gebouw is steeds diep in een dergelijke bajonet geplaatst, en zo als 'drempel' meegeweven.

We zouden deze bajonet-vorm als een formele ordeningswijze tot de tektoniek van het gebouw kunnen rekenen. Maar de vorm heeft hier een inhoud, als beeld van verweving is het een voorafbeelding van een levenswijze, een gedrag, en behoort het tot de *vernacular of the heart*. Van Eyck heeft hier niet alleen het toneel geschapen maar ook uitgebreid voorstellingen bedacht die in deze kleine stad zouden kunnen plaatsvinden. Bovendien heeft hij alvast een aantal requisieten en decorstukken hiervoor aangedragen. Georges Candilis over de rondleiding die Van Eyck in 1959 gaf door het gebouw:

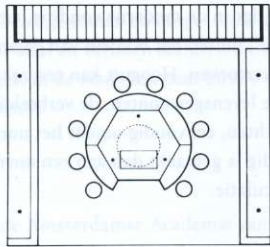
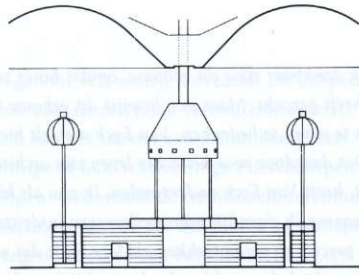
*'Hij sprak niet zoals de meeste architecten. Hij zei niet, zie je dit daar, of dat, dit mooi afge-
werkte detail, deze deugdelijk verwerkte materialen, of die ruimte met haar mooie verhou-
dingen en aangename sfeer. Het was voornamelijk de geheime taal van de architectuur
waarop hij mijn aandacht vestigde. Hij toonde me een verborgen hoekje in een groot lokaal,
terwijl hij me zei: 'zie je dit hier? Dat is heel belangrijk. Daar kunnen de kleine jongens zich
verstoppen om een sigaret te roken'. Even verderop liet hij me enkele spiegels zien, die hij in
de vloer verwerkt had om de jongetjes onder de rokjes van de meisjes te laten kijken.'*

De plek van de relativiteit, de verbeelding, wordt in het Weeshuis gedeeltelijk bekleed met een concreet imaginair. Het is alsof hier een soort ruimtevrees aan het werk is. De angst dat het theater leeg zal blijven, dat de mensen die deze ruimte betreden gewoon zullen doorlopen zonder een spoor achter te laten. Vandaar die 'totem-lampen', of het aan een kampvuur refererende kokkerelkeukentje die als aantrekkingspunten, als archetypische vormen van de *nucleus* de mensen - niet de dingen - bijeen zouden moeten garen. Vandaar ook de betonnen, cirkelvormige speelplekken die hetzelfde lijken te willen bereiken in een welhaast fysieke, concrete omarming.

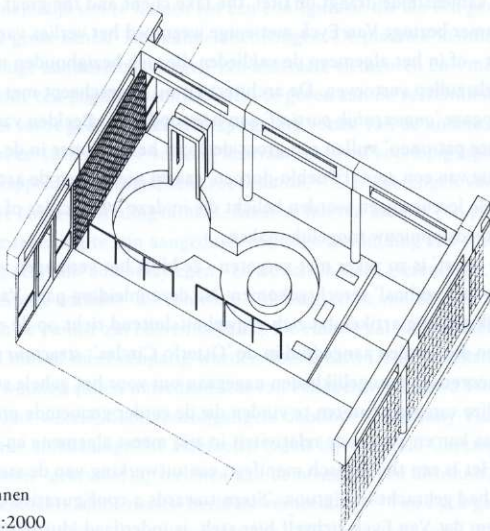
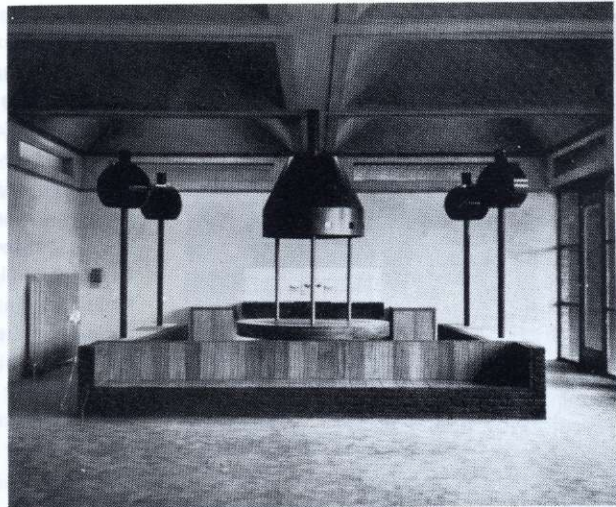
In 1961 organiseerde het bestuur van Architectura & Amicitia een discussieavond waarop van Tijen in een lezing een duidelijk kritiek gaf op het ontwerp voor het Weeshuis. De lezing werd naderhand afgedrukt in *Forum*. In deze kritiek richt hij zich met name op dit laatste punt, op de *vernacular of the heart*. We nemen deze kritiek hier in zijn geheel over, omdat het moeilijk beter gezegd had kunnen worden:

40. Jurriaan Schrofer, over de lay-out van *Forum*, 1960-4, p. 136.

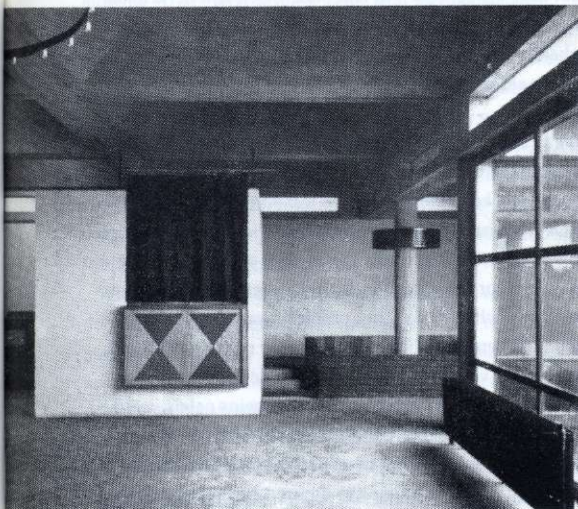
41. Zie voor deze zuidgevel het artikel van Joost Meuwissen, 'Aldo in Wonderland' dat elders in dit nummer van *OASE* is geplaatst.



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, kokkerelkeukentje
in de afdeling voor meisjes van 10-
14 jaar, 1:100



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, betonnen
speelplek, isometrie, 1:2000



Aldo van Eyck,
Burgerweeshuis, zithoek met
poppenkast in de afdeling voor
jongens van 10-14 jaar; 'de meisjes
nodigen de jongens uit voor een
zelf gekookt hapje en de jongens
nodigen op hun beurt de meisjes
uit voor de voorstelling'

'Ik ben Van Eyck dankbaar voor dit gebouw, omdat hij er zoveel in heeft geprobeerd en zo hartstochtelijk heeft gezocht. Maar m.i. bewijst dit gebouw toch, dat het onmogelijk is om spontaniteit van te voren te bedenken. Van Eyck metselt hier meubels en giet kinderspelletjes in beton. Dat daardoor voor het echte leven zijn architectuur soms meer hinderpaal dan stimulant wordt, heeft Van Eyck ondervonden. Ik zou als kind niet graag elke dag langs het bankje komen waarop ik eigenlijk mijn wedervaren in de stad moest vertellen of bij het praten mijn knieën precies zo ver optrekken als Van Eyck dat wil. Maar desondanks vind ik het weeshuis een bijzonder belangwekkend gebouw, juist omdat het zo duidelijk toont waar de grenzen van het bouwen liggen, ook voor de grootste bouw-hartstocht.'

De eigenlijke plaatsbekleding ligt in de moderne conditie, omdat 'wij geen traditie hebben in de traditionele zin van het woord', buiten het domein van de architectuur. Ze behoort toe aan hen die in de architectuur zullen vertoeven. Hooguit kan een zekere zorgvuldigheid in ontwerp en uitvoering ertoe bijdragen dat de levensgewoonten, de verbeelding en het architectonisch artefact zich met elkaar zullen vervlechten, eenvoudig omdat het normaal gesproken makkelijker is zich te hechten aan iets wat zorgvuldig is gemaakt dan aan een onverschillig wegwerpproduct dat bedoeld is voor een snelle circulatie.

Het lege theater

Van Eyck lijkt dit nadien zelf ook te hebben ingezien. Het eerstvolgende Forumnummer dat hij voor het overgrote deel samenstelde draagt de titel 'the fake client and the great word "no"'. In de inleiding tot dit nummer bezingt Van Eyck met enige weemoed het verlies van de directe binding tussen de architect - of in het algemeen de vaklieden die zich bezighouden met het bouwen - en hen die in de bouwsels zullen vertoeven. De architect zit nu opgescheept met 'de anonieme opdrachtgever' die de opgave 'onwezenlijk partieel' aan hem opdraagt. Beelden van betere tijden en plaatsen, van 'gave, juiste patronen' vullen een groot deel van het nummer in de vorm van een uitgebreide documentatie van een aantal Pueblo-dorpen waarin niet alleen de architectuur maar vooral ook de traditionele levenswijzen worden belicht die in deze 'vernacular of the heart' worden bevestigd en deze steeds opnieuw mogelijk maken.

De 'vernacular of the heart' is zo zeker niet vergeten - ze blijft het verlangen voeden -, maar ergens aan de zijlijn van 'het verhaal' terechtgekomen. Na deze inleiding pakt Van Eyck groot uit in een lang, uitzonderlijk grondig artikel dat zich vrijwel uitsluitend richt op de eigenlijke architectonische onderwerpen die werden aangeduid in de 'Otterlo Circles': *structuur en relativiteit*. In dit artikel worden de theoretische mogelijkheden nagegaan om voor het gehele stedelijke weefsel een structuur, of een wijze van structureren te vinden die de eerder genoemde problemen van *massa en snelheid* de baas kan en zo aan de relativiteit in zijn meest algemene en omvattende vorm een plaats geeft. Het is een theoretisch manifest, een uitwerking van de stelling die Van Bodegraven naar voren had gebracht in Sigtuna: 'Steps towards a configurative discipline'. De omvang van het probleem dat Van Eyck zichzelf hier stelt, is inderdaad 'duizelingwekkend'. Permanente of schoksgewijze verandering van het geheel, gelijktijdige en ongelijktijdige, relatief snelle en langzame veranderingen van de delen, orde en chaos; dit alles zou moeten kunnen worden opgenomen in een structuur zonder dat deze als geheel en in zijn onderdelen zijn herkenbaarheid zou verliezen. In zijn absolute zin is het probleem van eenzelfde moeilijkheid - en feitelijke onmogelijkheid - als de vraag om zich werkelijk een voorstelling te maken van de vier dimensies, dat wil zeggen het geheel van het tijd/ruimte veld te vangen in een beeld, een driedimensionaliteit.

We zullen ons hier niet bezighouden met de mogelijkheden die Van Eyck aandraagt. Zij worden elders in deze OASE behandeld. Over de stedelijke architectonische structuren die Van Eyck voor ogen zwoeven merkt hij op dat ze 'niet werkelijk betekenis kunnen krijgen wanneer ze niet tot op zekere hoogte samen zullen gaan vallen met de illusoire configuratie van het individuele en het collectieve.'⁴² In al zijn ruimtelijke schaalniveau's en veranderingsstadia zullen deze architectonische artefacten uiteindelijk moeten worden ingevuld door een stedelijk leven dat met deze 'contra-vormen' correspondeert. Ook dit stelt, op een groter schaalniveau, het probleem van de plaatsbekleding. Als een illuminatie die aan moet tonen dat een dergelijke inbezitneming en verweving niet tot de onmogelijkheden behoort laat de de redactie van Forum het beeld van de paleisruïne van Split glore. Deze expliciet vormgegeven architectonische constructie, een romeins paleis, werd - nadat ze was verlaten door de keizers - door nieuwe bewoners 'aangetroffen als een natuurlijke formatie, in bezit genomen en getransformeerd.'⁴³ Op de achtergrond moet een zekere angst hebben geleefd dat door het ontbreken van een concrete traditie het nieuw te bouwen theater van de stad niet werkelijk zal worden bespeeld. Herman Herzberger merkt in hetzelfde Forumnummer op dat de moderne bewoners 'nauwlijks kans zien hun eigen woonkamer tot hun specifieke omgeving te maken'. 'Als de maatschappij geen vorm heeft, kunnen wij dan haar contra-vorm bouwen,'⁴⁴ was een



Theater van Lucca

vraag die Van Eyck zichzelf en zijn gehoor vele malen voorhield. De uitspraak kan niet alleen worden gelezen als een oproep, maar ook als een bijna vertwijfelde uitroep.

In 'the fake client' komt het beeld van het theater een aantal keren naar voren. Allereerst in de vorm van de min of meer cirkelvormige of halfcirkelvormige Pueblodorpen die over het algemeen trapsgewijs vanuit het midden oplopen. Gedurende de traditionele ceremonies werd het 'core', het open hart van het dorp als speelveld gebruikt. De daaromheen gegroepeerde platte daken deden dienst als tribunes. Geheel tegen het einde van het nummer zijn een tweetal Romeinse amfitheaters opgenomen. Samen brengen zij het probleem van de plaatsbekleding stilzweigend maar juist daardoor pregnant naar voren: de theaters van Arles en Lucca. De eerste werd in de loop van de tijd door de stedelingen in bezit genomen en omgevormd tot een complete stad. De tweede ligt als een indrukwekkend maar kaal en verlaten architectonisch artefact, als een merkteken voor een voorgoed verleden realiteit in de stad. Een paar auto's die geparkeerd staan langs de rand vormen de enige tekens van leven.

De ark van noach

In 1962/63 probeerden leerlingen van de Amsterdamse Academie van Bouwkunst onder begeleiding van twee Forumredacteurs, - Herman Herzberger en Apon - de theoretische aanbevelingen die Van Eyck gedaan had in zijn 'Steps towards a configurative discipline' in beelden om te zetten. Van Eyck zelf was net, in 1961, als docent betrokken van deze Academie. Het doel van deze projecten was voornamelijk om te komen tot een configuratie die als een geweven contra-vorm het 'geweld van het grote aantal' zou kunnen bedwingen. De plannen kenmerken zich door bajonet- en turbinevormige aaneenschakelingen van abstracte elementen en - met name in de tekeningen van Tupker - door een poging specifiek vorm te geven aan de verschillende schaalniveau's, waarbij elk nivo een soort gedeeltelijke weerspiegeling vormt van de andere.

De opgave was in eerste instantie volledig abstract, er 'werd voorlopig afgezien van een situatie of elke andere maatschappelijke of geografische voorwaarde'.⁴⁵ De tekeningen van Tupker bezitten door deze abstractie enige overredingskracht. Maar er hoeven slechts een paar elementen uit de werkelijkheid op de tekening te zijn aangeduid: een vage aanduiding van Amsterdam en Amstelveen, een spoorlijn, een paar autosnelwegen - en de schrik slaat gierend toe. In één keer wordt duidelijk dat de 'l'espace corridor' als een reële ordeningsvorm van de maatschappij een groot deel van het gebruik van de ruimte zal blijven bepalen. De ruimte zal niet werkelijk in bezit worden genomen en vooral min of meer eenparig worden doorkruist. De in de tekeningen gesuggereerde geordende kasbah-wouden zullen inderdaad iets van een nieuw gebouw Pompeï krijgen; een artefact uit een andere wereld, door voorbijgangers doorlopen. Anthony Vidler heeft voor opnieuw opgebouwde archaeologische artefacten (zoals bijvoorbeeld Carcassonne) eens de term 'het toeristisch sublieme' gebruikt; zij verlenen aan de nostalgie een absoluut, onbereikbaar punt door de concreet gemaakte kloof tussen beeld en verbeelding.⁴⁶ Van Eyck gaf zelf het punt aan toen hij verhaalde van zijn bezoek, in de winter van 1959, aan een aantal Dogon-dorpen, gelegen ten zuiden van de Sahara en ook ten zuiden van Timbuktu, 'the fable city': 'je kunt niet reageren op een gebouwde vorm wanneer je niet kunt reageren op zijn gebruikers en bouwers. Als dit niet langer mogelijk is, dan weet je dat je bezig bent met archaeologie'.⁴⁷

Piet Blom, indertijd eveneens leerling aan de Amsterdamse Academie voor Bouwkunst lijkt, mede door zijn jeugd die hij in de Jordaan had doorgebracht, vooral dit probleem sterk te hebben aangevoeld. Toen hij aan de Academie zijn eerste stedenbouwkundige opdracht kreeg - een complex van 600 woningen -, begon hij met het maken van een inventaris van nagenoeg alles wat er in een in grootte vergelijkbaar stuk Jordaan gebeurde; 'alles, naast het wonen ook de winkels, de cafés, de bedrijven, inclusief oude kerken en hoerenkasten, de ophaalbruggen, de draaiorgels en noem maar op'.⁴⁸ Dit alles had vervolgens in een plastische vorm moeten worden gegoten. Zijn helaas verdwenen afstudeerproject 'De Ark van Noach' was bedoeld om een dergelijke inscheping van de Jordaan mogelijk te maken.

Van Eyck nam in 1962 zowel de tekeningen van Tupker⁴⁹ als Blom's Ark van Noach mee naar de Team 10 bijeenkomst in Royaumont, als de eerste concrete, zichtbare stappen naar een configuratieve discipline. De kritiek op het laatste plan, die in essentie overeenkwam met van Tijen's kritiek op het Weeshuis-ontwerp, was verpletterend. Hoewel Van Eyck over de minutieuze vormgeving van het dagelijks leven in Blom's plan had opgemerkt dat het 'slechts een droom is', werd het plan mede door de rigide geometrie waaraan het geheel onderworpen was 'fascistisch' genoemd. De Ark van Noach riep meteen het probleem van de macht die nodig zou zijn om deze inscheping te bewerkstelligen. Eenmaal voorgesteld als realiteit riep het het beeld op van een kamp waarin iedereen verplicht de Jordaan zou moeten esceneren. Iets hiervan moet Van Eyck ook zelf hebben ingezien. Aan het einde van zijn bespreking van het plan - nog voor de kritiek goed was losgebarsten - brachten de tekeningen hem tot een uitroep die het probleem van de



Theater van Arles

42. 'cannot acquire real significance until they coincide to some extent at least with the illusive configuration of the individual and the collective, 'Steps towards a configurative discipline', *Forum*, 1962, nr. 3, p.84.
43. Herman Herzberger, 'Flexibiliteit en Polyvalentie', in hetzelfde *Forum*-nummer, p.115.
44. 'If society has no form, can we build its counterform', 'Lacking the spirit of ecology', *Meaning in Architecture*, Charles Jencks en G. Baird (eds.), p. 212.
45. Apon over deze projecten in het allerlaatste *Forum*-nummer van deze redactie, juli 1967, p. 5.
46. Anthony Vidler, 'The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime', *Assemblage* 3, 1987, p.20.
47. 'one cannot respond to built form if one is unable to respond to its users and builders. When this is no longer possible, we know that we are dealing with archaeology.' 'A Miracle of Moderation', *Meaning in Architecture*, (a.w.), p. 173.
48. 'Piet Blom, fascisme in een sneeuwvlok', *Niet om het even*, p.86.

plaatsbekleding, van de vernacular of the heart schril en zonder concessies aan het licht brengt:
'Daarom: geen illusoire leefruimte (tweemaal) - vervloekt jullie urbanisten - vervloekt jullie urbanisten - en mezelf inclus. Want de illusoire leefruimte bestaat niet. Ruimte moet worden veroverd.'⁵⁰



Almere haven

Het interieur van de tijd

In Blom's plan wordt een abstracte vorm van 'weven' die een voorafbeelding zou moeten zijn voor een imaginaire vorm van samen-leven, ingevuld met een concreet beeld dat is ontleend aan een concrete historische traditie 'in de traditionele zin van het woord'. Ook wanneer, of beter gezegd, juist wanneer we de maatschappelijke ordeningswijzen links laten liggen en ons beperken tot het beeld, tot het vraagstuk van de stijl, zal elke daarin aanwezige traditie moet worden gerelativeerd om te ontkomen aan de obscuriteit van het naakte, transparante teken; 'het toeristisch sublieme'. Almere-haven en andere pogingen om de hollands binnenstad als beeld opnieuw op te bouwen laten dit in hun zwijgzaamheid pijnlijk duidelijk zien. Hoewel reëel gebouwd verschijnen ze als fata morgana, als luchtspiegelingen van steden die zich in een andere tijd/ruimte bevinden. Het lichtschijnsel, het beeld, triomfeert hier geheel en al over de materie. Dit geldt niet alleen voor dit soort uitgesproken nostalgische projecten maar voor alle ontwerpen die zich expliciet met een architectonische traditie willen verknopen. Precieser en meer in het algemeen geformuleerd komt het erop aan de tektoniek, de formele constructie van het beeld, te relativiseren. Het kan nooit gaan om de inhoud van de tektoniek zelf; de traditie kan aan haar hooguit een zekere vanzelfsprekendheid verlenen.

De tektoniek, elke tektoniek, is een dode taal; een stelsel van regels die niets meer 'zeggen'. Deze 'taal' moet in het preciese gebruik worden gemotiveerd door de specifieke bouwopgave. Alleen in de gemotiveerde afwijking van de abstractie kan ze een 'betekenis' krijgen, dat wil zeggen een aangrijpingspunt vormen voor het betoog door de dubbele binding aan opgave én regel. Het doet er hierbij op zich niet zoveel toe of het een tektoniek betreft die aan een min of meer collectief geheugen refereert (Aldo Rossi) of één die aan de wetenschap van de architectuur algemene elementaire ordeningsregels wil ontfutselen (Peter Eisenmann). Elke niet gerelativeerde tektoniek wordt, eenmaal gebouwd, irreëel; een imaginaire 'Gestalt' waar kennelijk geen enkel reëel beeld meer aan wil beantwoorden. Elke tektoniek doet in zijn essentie, in zijn naakte gedaante, nog het meest denken aan een grafsteen die stilzwijgend verwijst naar de rijkdom van vormen die het vroeger voortbracht; een stenen tafel zonder tekst en zonder gevolg.

'Wanneer je latente betekenis vastlegt door middel van vorm in plaats van deze betekenis te laten sluimeren in de vorm, dan maak je de kunst tot een leugen, het is een aanranding van de betekenis - van haar rustplaats en van haar continuïteit,'⁵¹ aldus Van Eyck in 1967. De relativisering houdt, zoals we hebben kunnen zien in het Weeshuis, tot op zekere hoogte een moedwillige verduistering in van de tektoniek zonder daarbij de tektoniek zelf - het beginsel van een formele ordening die dient als een 'landschap om de elementen op te nemen', los te laten. Dit betekent ook dat de architectonische traditie in een gesublimeerde vorm, als veld, als 'musée imaginaire' wordt aangehouden. De traditie moet letterlijk verinnerlijkt worden om haar te openen voor de verbeelding. Ze moet zich terugtrekken in het imaginaire om aan het beeld een realiteit te geven. 'Als wij, vandaag de dag, niet langer in staat zijn het hele universum en haar betekenis af te lezen van onze civiele instituties [...], we zullen er - of dit nu een winst of een verlies inhoudt - toch thuis in moeten zijn; we zullen het moeten verinnerlijken; het moeten vervormen naar ons eigen beeld - ieder voor zich, deze

keer,' aldus Van Eyck in een voorwoord in Forum bij een voorpublicatie van Joseph Rykwert's *Idea of a town*.⁵² In de architectuur lijkt alleen een dergelijke verduistering 'ruimte' te kunnen bieden aan de patafysische relativiteit waarin wij leven; een ruimte voor de verbeelding. *Voilà het wonder van de relativiteit. Voilà de ware mythe van ons tijdperk. De ontmaskering van het absolute ding: de onttroning van het eenzellige; van de in zich besloten massa...*

Ongeveer vanaf 1968, nadat de Forumredactie die 'het verhaal' had samengesteld haar plaats had afgestaan, zou Van Eyck zijn pijlen vooral richten op het ontbreken van deze relativiteit; een kritiek die tegen het einde van de jaren zeventig het karakter zou krijgen van een niets en niemand ontziende kruistocht tegen de 'Rats, Posts and other Pests'.⁵³ In verspreide artikelen en in lezingen keerde hij zich tegen al die ontwerpen die 'zo irreal zijn zonder ooit surreëel te worden'; tegen het 'sociaal-realisme' van de arbeiderswoningen van Giancarlo de Carlo, tegen 'Superman-Simpleman' Eisenmann, tegen het 'proto-fascisme' van Rossi en bovenal tegen de 'pornografie', de schaamteloze en door niets gehinderde uitstalling van antiquiteiten en curiosa van de post-moder-nisten. *'Geschiedenis is geen pakhuis van herinneringen'*, schreef Van Eyck aan Oswald Matthias Ungers. *'Herinnering mag nooit te dicht bij een deterministisch tijdsbegrip worden gebracht.'* In een simpele eenparigheid zou ze eenvoudig uitdoven.

De ruimte waarin 'het verhaal van een andere gedachte' zich beweegt is de ruimte van het imaginaire. Ze ligt op de drempel. Met deze laatste term gaf Van Eyck niet alleen de bijna oneindige afmetingen van deze ruimte aan maar, ongewild, wees hij tevens op de beperktheid ervan. Ze ligt tussen het artefact en de reële, maatschappelijke ordeningswijzen. Dit doet het ontwerp voor een 'contra-vorm' tegen zich zelf keren wanneer het schaalniveau van het ontwerp deze ordeningswijzen beslaat. Dat gebeurt al snel, zoals het voorbeeld van het Weeshuis leert. Halverwege de bouw ging de directeur van het Weeshuis met pensioen. Direct nadat het opgeleverd was, werd het gebouw het slachtoffer van 'allerlei elkaar snel opvolgende sociaal-psychologische trends', zoals Van Eyck het kernachtig formuleerde.⁵⁴ Deze 'trends' maakten van de verweven structuur die uitging van een opbouw in leeftijdsgroepen al snel een loos artefact. De organisatie van het maatschappelijke is veelal niet langer tectonisch van aard, in de zin van een ruimtelijk stelsel van grenzen die een zekere duur vertegenwoordigen en die een werkelijke plaatsbekleding mogelijk maken. Eerder krijgt ze de vorm van een groot aantal sequenties, programma's, die zich relatief los van elkaar in eenparige lijnen ontrollen en continue aangepast kunnen worden aan de wetten van vraag en aanbod; de vorm van de 'l'espace corridor'.⁵⁵

Het is vermoedelijk hierom dat van de latere ontwerpen de woonhuizen van Van Eyck veelal nog het meest overtuigen. (De kerk te Loosduinen doet dat zeker ook, maar deze rest van een traditie zullen we hier passeren). In deze huizen is het nog steeds mogelijk, om nog één keer op de relativiteitstheorie van Einstein terug te komen, een 'zwaartekrachtveld' van het wonen te schep-pen die het imaginaire en via de verbeelding de dingen naar zich toebuigt. Een plek waar tijd en ruimte zich krommen tot een veld. Zoals Bachelard schreef in zijn *Poétique de l'espace*:

*'Soms meent men thuis te zijn in de tijd, maar men kent slechts een opeenvolging van fixaties in de ruimtes van de stabiliteit van het zijn, een zijn dat niet wil verstrijken, maar dat in het verleden, zelfs wanneer het op zoek gaat naar de tijd die voorbijging, de vlucht van de tijd wil aanhouden'. In zijn duizend honingraten tast de ruimte verdichte tijd op. Daartoe dient de ruimte.'*⁵⁶

De woonhuizen van Van Eyck zijn plekken voor Bachelard's geleefde dagdromen.

*'Situatie en snelheid zijn twee tegengestelde aspecten. Om het situationistisch aspect te behouden, moet men de snelheid schenden. [...] In situatie brengen wil zeggen dat men deelneemt aan een beweging, door er zich tegen te verzetten,'*⁵⁷ aldus Asger Jorn in zijn betoog voor de vorm dat we aan het begin van dit artikel beschreven hebben. De relativiteit kan pas zichtbaar worden wanneer de eenparigheid gebroken wordt door een provisorisch afgebakend hier.

49. Tupker's naam wordt nergens vermeld in het verslag van Royaumont. Maar de beschrijving van van Eyck komt geheel overeen met deze tekeningen (de 'served' en de 'serving spaces'; de elkaar weerspiegelende schaalnivo's, de 2 hoofdvormen waaruit het geheel is opgebouwd - de in het turbine-schema aanwezige 'vorm' en 'contravorm' - en ook het aantal gebruikte kleuren).

50. 'Therefore, no illusory living space (twice) - damn you, urbanists - damn you urbanists, damn myself. Because the illusory living space does not exist anyway. Space must be conquered.' *Royaumont tapes*, p.254 (zie Endry van Velzen, de 'parallele stad', n. 36).

51. 'Defining dormant meaning through form rather than allowing it to slumber in form is giving the lie to art, molesting the meaning - its repose and continuity', 'A Miracle of Moderation' (a.w.), p. 174.

Zo geïnterpreteerd staan van Eyck's denkbeelden over de relativiteit in de architectuur dicht bij Giorgio Grassi's opvatting over 'de architectuur als vak'; zie 'L'Architecture comme métier' en 'Architecture et formalisme' in *Architecture comme métier et autres écrits*, Brussel, Pierre Mardaga, 1970, resp. pp. 139-187 en 208-219.

52. 'If we, to-day, are unable to read the entire universe and its meaning off our civic institutions [...] - loss or gain - we still need to be at home in it; to interiorize it; refashion it in our own image - each for himself this time', *Forum*, 1963, nr. 4, 'The Idea of a City', redactioneel.

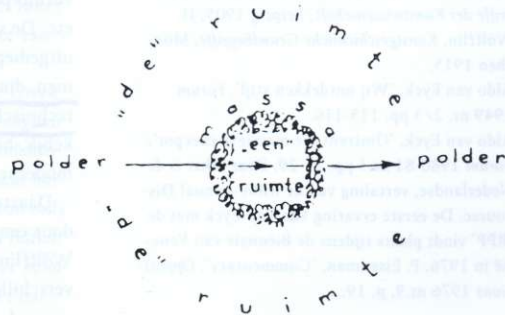
53. Aldo van Eyck, 'University college in Urbino by Giancarlo de Carlo', *Architects Year Book*, nr. 12, 1968, pp. 151-160; Aldo van Eyck, 'R.P.P. (Rats, Posts and Other Pests, the RIBA Annual Discourse', *Architectural Design News Supplement*, 1981, nr. 7, Nederlandse vertaling in *Forum* 1980-1981, nr. 3, pp. 25-29.

54. *Niet om het even*, p. 96

55. Voor pogingen binnen de architectuur om aan te sluiten bij een dergelijke organisatie in sequenties zie: Erik Terlouw, 'Gemonteerde ruimte', *OASE* 18, 1987, pp. 36-49.

56. 'On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans les espaces de la stabilité de l'être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut 'suspendre' le vol du temps. Dans les milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.' Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, (a.w.), p.27.

57. Asger Jorn, 'Uit "Pour la Forme"', *Museumjournaal*, serie 4, nr. 4, oktober 1958, p. 80.



Aldo van Eyck,
Nagele, concept, 1948