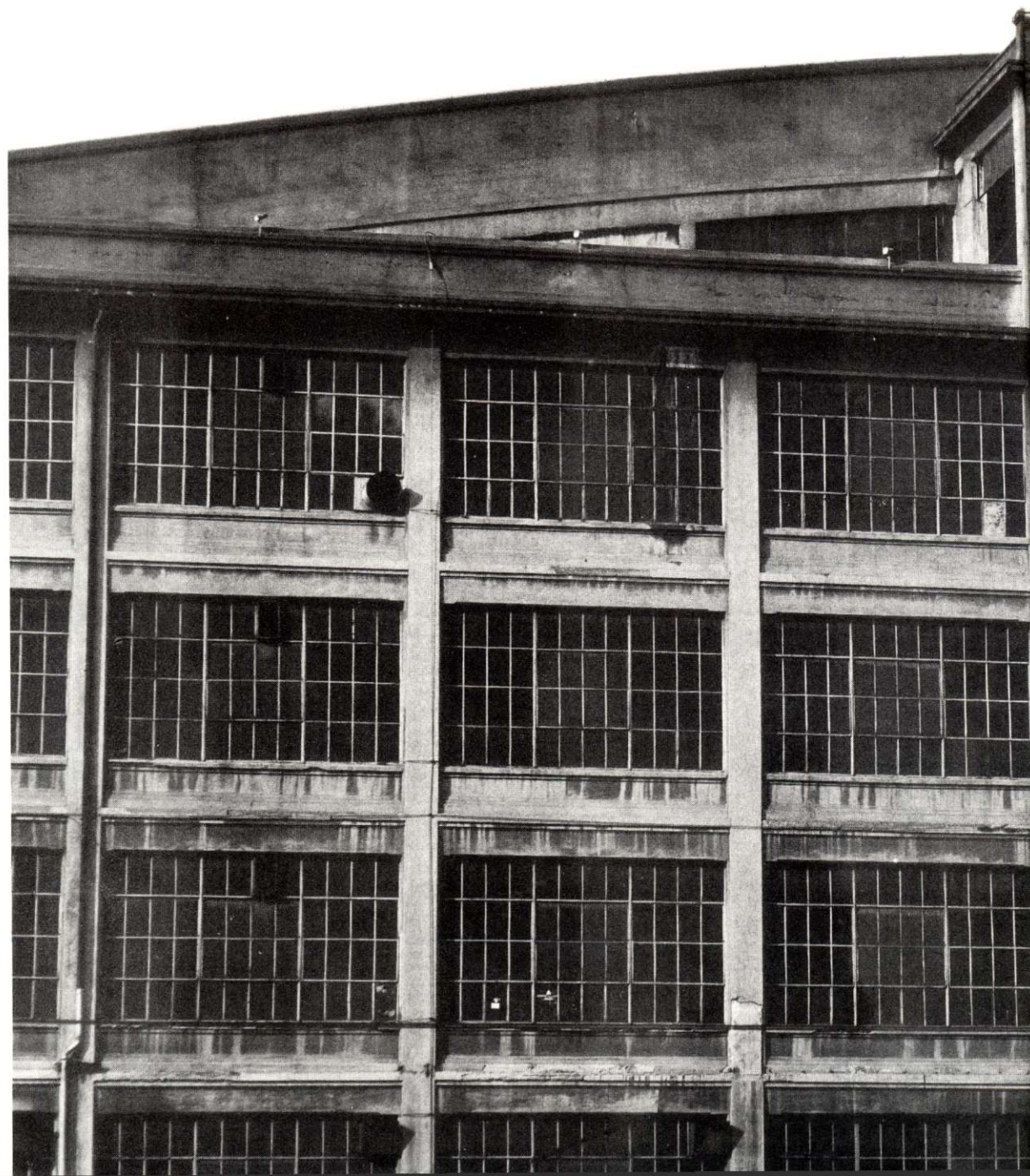




Wim Nijenhuis

De passie van het hiaat

Arte-fact: Kunstmatige structuren of verschijningen stuiten op natuurlijke fenomenen of vormen deze om, waardoor iedere waarneming een optisch bedrog is. *Paul Virilio*



4

Architectuur en film zijn waarnemingsmachines. Vóór de uitvinding van de snelle verkeersmiddelen zoals de trein en vóór de uitvinding van de dynamische prothesen van de herinnering, zoals de film, was de architectuur het belangrijkste instrument dat een samenleving had om zijn kosmologie tot uitdrukking te brengen. Zo functioneerden steden in de oudheid zoals Babylon, Niniveh en Thebe, maar óók in de Renaissance en de Barok. In het eeuwenoude fenomeen van de versterkte stad, die haar vorm en haar restrictie ontleende aan de materialisering van de grens in een stelsel van muren, torens en poorten, kwam de waarde, de betekenis en de verhevenheid van de *plaats* tot uitdrukking. Boven de eindeloze reis van het nomadisme werd hier een orde gecelebreerd waarin het verblijven en het oponthoud prevaleerden, en waarin het intra-murale gelijkgesteld werd met veiligheid, zekerheid en verstandelijkheid.

De stad in haar restrictieve vorm bood de inwoners een stelsel aan voor de ruimtelijke en de geestelijke oriëntatie, dat de betekenis vastlegde van het hier en het daar, het binnen en het buiten, het nabije en het verre en het vertrouwde en het vreemde. Omdat de stad gefixeerd was op haar plek en vaste dimensies had, veroorzaakten haar grenzen de 'mundus imaginalis' van de oneindigheid, een wereld, die vreemd was aan het nomadisme. Fixatie en vastheid impliceerden tevens een verhouding tot de tijd, die in het teken stond van de duur en de continuïteit. Deze kenmerken van de ruimte-tijd maakten het mogelijk een maatschappij te vestigen op grondslag van solide vormen en stelden een waarneming van de wereld in die statisch was. Deze statische wereld, die doorkruist werd door bewegende lichamen, wordt vanaf de negentiende eeuw, onder invloed van de trein en de film, steeds sneller vervangen door een dynamische wereld, die wervelt rond een lichaam in ruste. Kijkend vanuit de trein, of kijkend naar de film verschijnt in ons blikveld een stromende wereld.

De statische vormen van de stad zijn echter, net als de vloeiende vormen van de dynamische waarneming, arte-facten, kunstfeiten die waargenomen worden dankzij de kunstmatige structuren van de architectuur en de kunstmatige verschijningen van de film. In beide gevallen verschijnt de wereld als een door deze kunstfeiten bemiddeld fenomeen, dat door de orde van de waarneembaarheid heen tot verschijnen komt, maar ook in of achter deze orde verdwijnt. De wereld is een fenomeen dat relatief is, relatief aan de orde van onze waarneming. De wereld echter die verschijnt en verdwijnt door de architectuur is een andere dan die van de film en dan die ons voorgespiegeld wordt vanuit het snelle vervoermiddel. Architectuur en (communicatie-)media gaan een conflictueuze verhouding aan op het moment dat de (mentale) werelden die voortkomen uit de respectievelijke waarnemingsmodi met elkaar gaan interfereren.

De snelheid en de verdwijning

'Geen oponthoud meer' was niet alleen het adagium van de stichters van de nationale staat in de negentiende eeuw, die ons de normalisering van maten en gewichten, de opheffing van tollens en gilden en de nationale tijd hebben gebracht, eenzelfde idolatrie

van de stroom vinden we ook bij de ingenieurs, die de trein introduceerden. 'Geen oponthoud meer' geeft uitdrukking aan een houding die de snelle stroom gelijkstelt met overleven. Het territorium wordt gerelativeerd en de fysieke omgeving wordt ondergewaardeerd ten gunste van een unidirectionele beweging, die gefixeerd is op zijn doel of op zijn einde. In zijn vorm en beweging herhaalt de trein de aanvalskolonne van de penetratie-strategie uit de krijgskunst, die met Carnot en Napoleon rond 1800 definitief de belegering en de omsingeling van de versterkte stad afloste.

'Geen oponthoud meer' betekent vooral ook: ontlediging van het traject en zijn omgeving. Wat niet deelneemt aan de gerichte beweging is potentiële hinder en bron van gevaar. De spoorbaan wordt ontruimd en tot verboden gebied verklaard voor mens en dier, de dissidenten worden met koeienvangers onderschept en met slagbomen en hekken op een afstand gehouden. Het oponthoud heeft alle kenmerken van een omstreden en bestreden vijand gekregen. De strijd tegen het oponthoud leidt tot de strijd tegen het aardoppervlak, dat verdwijnt onder de egaliserende werken, zoals bruggen, spoordijken en tunnels. De uitvlakking van het traject, waarvan de Gotthardtunnel en de Moerdijkbrug de reminiscenties zijn, verschuift de uitdrukkingsvormen van het bodemreliëf met haar obstakels en objecten naar het *fond* van de waarneming. Ze bevordert de woestijnvorming van de ruimte, die in de 'panoramische blik',¹ de oriëntatie op de verte, zijn psychologisch correlaat vindt. De materiële en mentaal-visuele woestijnvorm van de ruimte is het noodzakelijk complement van de snelheid. Dat de trein met haar relativisering van het territorium een aanval op en liquidisering van de stad en de stedelijke gemeenschap zou betekenen, werd al in 1873 haarscherp voorvoeld door Victor de Stuers,² toen hij protesteerde tegen de sloop van de stadswallen en -poorten van Maastricht ten behoeve van de spoorbaan.

Wanneer het geweld van de penetratie de traditionele omsingeling van de vesting heeft vervangen, kan de transportsnelheid het niet meer stellen zonder verdergaande uithollingen en doorboringen. Na de doorbraak en de nivellering wordt er spoedig doorgedrongen in het ondergrondse, want niet alleen de afwezigheid van obstakels wordt vereist, maar ook de garantie van een niet-betreedbaarheid van het parcours. Omdat de snelheid leegte eist, gaat zij ondergronds, zoals al voorspeld is door Jules Verne in zijn artikel 'An express of the future':³ '«U vraagt zich ongetwijfeld af wie ik ben», zei mijn gids, »sta mij toe, mij u voor te stellen - Kolonel Pierce. En waar u zich bevindt? In Amerika, in Boston - in een station.«

»Een station?«

»Jazeker, het beginstation van de Boston/Liverpool Maatschappij

¹
W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im neunzehnten Jahrhundert*, München/Wenen 1977.

²
V. de Stuers, *Holland op z'n smalst, De Gids* 1873, pp. 320-403.

³
Jules Verne, *An express of the future, The Strand Magazine* 1895.

van Pneumatisch Ondergronds Vervoer.« En om zijn woorden te verduidelijken gebaarde de Kolonel in de richting van twee lange, ijzeren cilinders met een diameter van zo'n anderhalve meter, die even verderop, op de grond lagen.'

Kolonel Pierce heeft Europa en Amerika verbonden door middel van een 'oneindig lange erwtenblaaspijp' voor passagiers. Het 'genie' heeft twee lange stalen buizen aangelegd met een lengte van vijfduizend kilometer en een totaalgewicht van dertien miljoen ton. Een uiterst krachtige luchtstroom blaast Pierce's rijtuigen met een snelheid van achthonderd kilometer per uur door de buizen 'volgens hetzelfde luchtdruksysteem waarmee men rondom Parijs telegrammen verzendt'. In 1989 wordt dit idee weer opgepakt in het 'High Speed Tunnel Traject', dat voorziet in een buizenstelsel onder Europa en dat de populatiecentra met elkaar zal verbinden door middel van vacuümtransport. Snelheid zal hier gepaard gaan met de radicale leegte.

De metro maakt al iets zichtbaar van wat de waargenomen wereld zal worden. In de buizen van de ondergrondse tram werd de wereld van de stedelijke objecten al een woestijn, bestippeld met enkele oase-stations. In de metrobus ervaren wij de eclips van de stedelijke vormen, die terugkeren in de herinnering, als een fatamorgana. Dankzij het activerend vermogen van de namen van de stations wordt de oude wereld opnieuw een 'mundus imaginalis'; niet meer van de fantasie, maar van de herinnering.⁴

De esthetiek van de verdwijning en de passie voor het niets

De esthetiek⁵ van de verdwijning, de esthetiek van het snelle voertuig, draagt een logica in zich van de ontvoering. In de kiem heerst iets van het geforceerde afscheid en de melancholie die dit met zich meebrengt. Het moment waarop men zich losmaakt van het geografische en territoriale lichaam om in een vervoermiddel te stappen, is ook het begin van een desocialisatie, die zich van de krijger-ruiter van de oudheid tot nu gestaag heeft voortgezet. Waar vroeger, toen er nog in buurtgemeenschappen geleefd werd, de ander tegelijk gekend en herkend werd in de dagelijkse herhaling van de ontmoeting, daar zal deze buurman nu, met de revolutie van de transportmiddelen, ras verworden tot een 'schim', die men alleen nog per ongeluk terugziet. Uiteindelijk zal de vreemdeling in het geheim onder ons verblijven... De liquidatie van het oponthoud door het verkeer zal niet alleen een bijdrage leveren aan een betere communicatie tussen groepen en aan een verbetering van het ruilverkeer, maar het zal ook deze vluchtige aanwezigheid van de ander veroorzaken. Menigeen die we passeren zal daarna voorgoed verdwijnen. De kinetische gewenning aan het plotseling verdwijnen van de medemens zal het tragische karakter aannemen van een sociale echtscheiding; de lichamelijke aanwezigheid van de naaste zal aan realiteit inboeten. Als passant en als passagier zal de ander spoedig vereenzelvigd worden met zijn cinematografische beeld. Vandaar de suprematie van de mode en de uiterlijke kenmerken. De vluchtigheid van de medemens moet door dezelfde persistentie van het netvlies worden vastgehouden, die ook het filmkijken mogelijk maakt. Maar in de onwaarschijnlijkheid

van de cinema zal de fysieke waarschijnlijkheid van de lichamen worden verjaagd ten gunste van een angstaanjagende persistentie van de tekens.

Net zoals een fototoestel zijn snelle voertuigen machines om 'opnames' te maken. Hun relatie met film bestaat uit de 'linearisering' van de waargenomen omgeving. Het mentale beeld dat zij produceren is de *strip*. De snelle voertuigen maken het mogelijk om de vlakken en de reliëfs van de doorreisde gebieden, net als bij een parade, langs te zien trekken. Ongelukkigerwijs brengt deze door de snelheid veroorzaakte optische illusie een dubbel verschijnsel voort: in de razernij van de versnelde beweging ziet de passagier de dingen of ze bewegen, terwijl ze in werkelijkheid stilstaan en hijzelf ze passeert. Omgekeerd geven in het huidige stadsleven diegenen die ons omringen de indruk te zullen blijven, terwijl ze voor altijd zullen verdwijnen.

Merkwaardigerwijs en dramatisch genoeg zijn we gewend geraakt aan de meta-stabiliteit van de steden die we bewonen. Een meta-stabiliteit die niet zozeer voortkomt uit de reis als een romantische ontdekkingstocht, maar uit de desintegrerende en destabiliserende krachten van een wind: de wind van de snelheid van een vervoerssysteem die de pneumatische ademhalingsbewegingen van de pendelstad begeleidt. Deze wind deporteert de inwoners en maakt hen tot 'displaced persons'. Het is merkwaardig dat niemand deze wind ziet en dat niemand zich zorgen maakt over het feit dat hij voortdurend met spoken omgaat. De afschaffing van het oponthoud resulteert paradoxaal genoeg niet in een 'aankomen' of een 'thuiskomen', maar sleurt ons mee in een eindeloos voortdurend 'vertrek' of 'afscheid', bij een gelijktijdig vervluchtigen van de zin. De ervaring daarvan in de woestijnvorm van de ruimte en de woestijnvorm van het sociale vormt onze passie voor de esthetiek van de verdwijning.⁴

In de eclips van de metro huist echter óók al iets van de woestijnvorm van de tijd, die uiteindelijk geëxpliciteerd zal worden door het *special effect* in de film. Het wonder van het special effect is een toegevoegd fenomeen, dat aan de werkelijkheid ontlokt wordt door de snelheid van de filmmotor. Rond 1900 claimde de Franse filmmaker Méliès, dat de intelligent toegepaste truc het mogelijk maakte het bovennatuurlijke, het imaginaire, ja zelfs het onmogelijke zichtbaar te maken. Daarmee maakte Méliès de film los van het realisme, dat het publiek niet meer boeide en redde daarmee het medium. Over de trucage zegt hij het volgende: 'Toen ik op zekere dag heel prozaïsch een opname maakte van de Place de l'Opéra, trad er een onverwacht effect op, dat voortkwam uit een blokkering van het filmm apparaat. Ik had een minuut nodig om de versperring weg te halen en het apparaat weer in gang te zetten. Onder tusschen hadden de passanten, bussen en auto's zich vanzelfsprekend

4

Henri-Pierre Jeudy, *Metrobeelden*, *OASE* 23 1989, pp. 44-48.

5

Esthetiek: van aisthesis: zintuiglijk waarneembaar.

6

Jean Baudrillard, *Transparenz*, *Probleme des Nihilismus*, Berliner Hefte 17, Berlin 1981, p. 35.

verplaatst en waren dus van positie veranderd. Toen ik de samengestelde filmstrook later vertoonde zag ik een bus van de lijn »Madelaine-Bastille« plotseling in een lijkwagen veranderen. Daarmee was bij vergissing een truc gevonden, de stoptruc, en twee dagen later voerde ik de eerste gedaanteverwisselingen uit van mannen in vrouwen.'

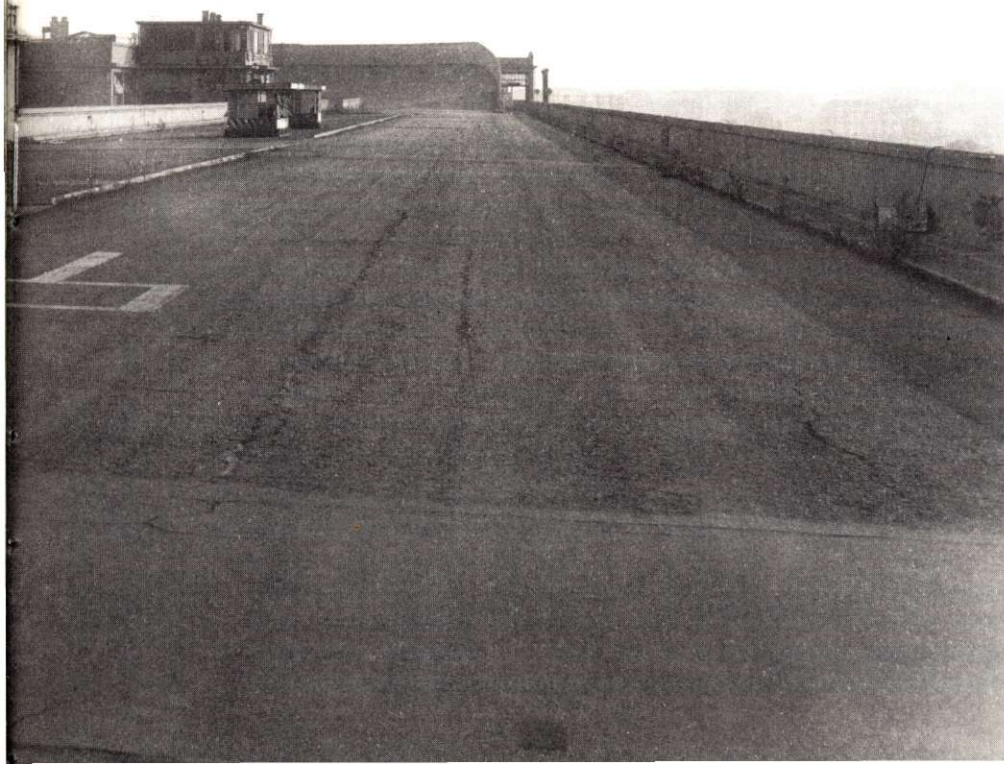
Het wonderbaarlijke komt voort uit een technische toevalligheid, waardoor de filmtijd en de werkelijke tijd worden gedesynchroniseerd. Hoewel de film een waarneembare éénheid van het leven lijkt weer te geven, geeft de truconderbreking hem iets mee van de kwaliteit van het visioen. Zo schept de film, gelijk aan de verkeersillusies van de meta-stabiele pendelstad en de metro-eclips, een onwaarschijnlijke wereld van speciale effecten.

De passies die vrijkomen door de desynchronisatie van de werkelijke tijd en de filmtijd kunnen we aan de hand van psychologische fenomenen onderzoeken. Plotseling wordt bij het ontbijt het kopje losgelaten en de inhoud over tafel gemorst. De absentie duurt enige seconden en het begin en het einde zijn abrupt. De zintuigen blijven alert, maar zijn niet ontvankelijk voor uiterlijke indrukken. Zo direct als de afwezigheid was, zo direct is ook de terugkeer van het subject uit het ongeval van de absentie. Spraak



(Verlaten FIAT-fabriek Lingotto in Turijn)

en gebaar worden weer opgenomen waar zij onderbroken werden. De twee einden van de bewuste tijd worden automatisch samengevoegd en vormen de continue tijd zonder herkenbare breuken. Deze absenties kunnen zeer talrijk zijn, meerdere honderden op een dag en meestal worden ze door de omgeving niet opgemerkt. Voor mensen die dit overkomt, is er niets gebeurd. De afwezige tijd heeft niet bestaan. Kinderen waarbij dit vaak voorkomt hebben de neiging, indien zij ondervraagd worden, het niet waargenomene erbij te denken. Zij gebruiken andere herinneringsmomenten om het gevallen gat op te vullen. Plaatst men zo'n kind voor een bos bloemen en verlangt men van hem die te tekenen, dan tekent het niet alleen de bloemen, maar ook de persoon die ze in de vaas heeft gezet, of zelfs de weide waarvan ze geplukt zijn. In het geheim onzeker en schuchter geworden over de waarheid van de hem omringende wereld moet het kind steeds weer de grenzen van zijn geheugen doorbreken op zoek naar ontbrekende informatie. Uit bovengenoemde overtotalisering blijkt de gewoonte die we hebben om de sequenties samen te voegen, hun contouren op elkaar af te stemmen en een overeenkomst aan te brengen tussen wat men ziet en wat men niet gezien heeft, tussen wat men zich herin-



nert en wat men zich niet herinneren kan. De fusie-confusie van werkelijkheid en verbeelding, van het reële en het imaginaire moet door het ondervraagde bewustzijn uitgevonden en geconstrueerd worden om zijn 'discours', zijn gehaastheid en verscheurdheid, een 'waarschijnlijkheid' te verlenen ten aanzien van het intermenselijk verkeer. Als waarnemen betekent, dat men voor waar houdt hetgeen men gewaar wordt, dan is dit 'voor waar houden' niet mogelijk zonder een geproduceerde toevoeging. Waarschijnlijk is dan dat, wat *denkelijk* wordt ondersteund.

De technische toevalligheden van de camera bij Méliès reproduceerden dezelfde gedesynchroniseerde toestanden als bij het kind dat bloemenplukster en weide samenvat. Méliès, die het aan de motor overlaat de systematische reeks van gefilmde ogenblikken te onderbreken, doet hetzelfde als het kind, dat de twee beleavingssequenties van voor en na de crisis samenvoegt en zo iedere opvallende onderbreking van de tijdsduur opheft. Beiden spelen hun spel met het hiaat, of de tijdsinterval. Zij opereren met een verdwijning van de tijd. Bij het kind echter is de inzet van de fantasie erop gericht een waarschijnlijkheid te bereiken, terwijl bij Méliès de 'tussenruimte' zo groot geworden is, dat het 'werkelijkheidseffect' radicaal gemodificeerd wordt tot een 'bovennatuurlijk verschijnsel', een onwaarschijnlijkheid die het 'denkende' van de waarneming uitdaagt.

Door de continue herhaling van het tijdshiaat maakt de film een wereld zichtbaar, die nooit gezien is. Dat wil zeggen ze maakt een wereld zichtbaar die los staat van het geheugen als de onbewuste opslagplaats van sporen van ervaringen. Door de creatie van een wereld zonder geheugen en met onvaste dimensies van tijd en ruimte, toont de film ons vormen zoals zij normaliter verschijnen in de droom en de herinnering: vluchtig en illusoir. De truconderbreking openbaart ons van de werkelijkheid datgene in ons, wat voortdurend reageert op realiteiten die feitelijk voorbij en afwezig zijn. Het is het weggelatene 'tussen', het *hiaat* dat ons geheugen en onze verwachtingen uitdaagt en waardoor we de vormen als wonderbaarlijk en onwaarschijnlijk inschatten. De verrassing van het hiaat is niets anders dan een list. Een list die wordt toegepast op het 'denkelijke' aspect van de waarneming door het plotseling onderbreken van de gewenning aan de continue tijd van een gewoon verloop in de werkelijkheid, en zo mentale processen en de daarbij horende passies genereert.

Een sterke eclips van het bewustzijn, zoals deze optreedt tijdens een epileptische aanval, wordt volgens Dostojevski aangekondigd door een esthetische waarneming of een esthetisch gevoel. De crisis, die komt als een plotselinge donder uit de heldere hemel, kondigt zich aan door de schoonheid van deze hemel. De epilepticus, zoals Dostojevski, zoekt de aanval niet als lustmoment, eerder vreest hij hem, maar toch wordt hij van haar naderen op de hoogte gebracht door een gelukstoestand, door een jeugdig enthousiasme.⁷ De epilepticus is in de ware zin van het woord van de goddelijke muze vervuld en tegelijkertijd vervoerd, meegenomen... tot hij weer bij zinnen komt. Het enthousiasme moet overigens volgens Ernst Jünger in zijn boek *Annäherungen*⁸ worden ingeschat als het effect van een *hypotheek op de tijd*, die op de

vervaldag terugbetaald moet worden. Een stelling die door de epileptische aanval zelf op een wrede wijze bevestigd wordt. Aan het ongeval van het bewustzijn, aan het hiaat van de tijd gaat dus een onverklaarbaar enthousiasme vooraf.

Door het hiaat openbaart zich een buitengewone en aangrijpende verschijning, die uiteindelijk het infra-gewone is. Een tussenruimte in de tijd brengt ons in de differentie. In de differentie ervaren wij een vergankelijkheid, een liquide gemaakte werkelijkheid. Dat wat dichters als Hölderlin en auteurs als Nietzsche, Rilke en Robert Musil tot onderwerp maakten van een heroïsch anticiperende strijd tegen het metafysisch 'vaste' van de werkelijkheid, om zo de in verdrukking gekomen enthousiasmerende krachten vrij te maken. Met deze *macht van de differentie* worden wij misschien wel dagelijks geconfronteerd in het verkeer en door de media. In ieder geval is de differentie een wijze om de vastheid van de werkelijkheid te laten verdwijnen en de metafysische bevestiging van de waarneming ernstig te relativeren.

'Ik kan niet meer denken wat ik wil, de bewegende beelden zijn op de plaats gekomen van mijn gedachten', merkt een auteur in 1930 op. Daarmee maakt hij bewust of onbewust een toespeling op het oorlogskarakter van de beeldenvloed dat Paul Virilio in zijn *Guerre et Cinéma I*⁹ heeft uitgewerkt. De macht van de wapens is niet zozeer gelegen in het ruw geweld, maar veeleer in de geestelijke kracht, die wordt uitgeoefend door middel van het imponerende vertoon. Zoals de krijger vroeger afschrikte door het plotseling opdoemen van zijn gestalte en het wapengekletter - denk aan de vreeswekkende verschijningen van de samurai in de films van Kurosawa in het aangezicht waarvan de doodsangst de denkprocessen en de werkelijkheidszin annuleert -, zo is feitelijk iedere strategie van de verschijningen wapenvertoon. De alomtegenwoordige informatie herhaalt iets van de plotseling opdoemende krijger, maar aan de bijbehorende schrikreactie zijn we zo gewend, dat deze is omgeslagen in ongevoeligheid.

Op deze wijze worden de primaire gewaarwordingen niet omgezet in individuele waarnemingen, omdat het 'denkelijke' permanent wordt geïnterrupteerd door de opdringerige aanwezigheid van de media, die een massadenken hebben doen ontstaan. Ze leveren de massa een informatievoorraad en ze programmeren hun herinnering. Dit werd al diep betreurd door Walter Benjamin in zijn relaas over de ondergang van de vertelling.¹⁰ Een a-priori bezetting en overmatige afweerfunctie van het bewustzijn verhinderen een

7

Plato: Zo ook maakt de muze zelf mensen van god vervuld (enthéous) en door middel van die van god vervulden ontstaat afhankelijk daarvan een keten van andere mensen die in vervoering zijn (enthousiadzontoon).

8

E. Jünger, *Annäherungen, Drogen und Rausch*, Frankfurt a.M. 1980.

9

Paul Virilio, *Guerre et Cinéma I. Logistique de la Perception*, Parijs 1984.

10

Walter Benjamin, *Baudelaire. Een dichter in het tijdperk van het hoogkapitalisme*, Amsterdam 1979.

doordringen van de dagelijkse stimuli en verarmen de ervaring.

De informatieve aanspreking en het treffende beeld, eens bedoeld als werktuigen voor de ontwikkeling, verkeren tegenwoordig in hun tegendeel. Een dicht netwerk van stimuli en tekens onderbreekt continu de potentiële esthetische verrassing en het groeiende inzicht. De greep naar het zelfstandig kijken wordt overrompeld door de snelheid van de informatie. Dit geldt tegenwoordig niet meer alleen voor de herinnering en de ervaring, die als innerlijke verlichting van de werkelijkheid verdreven worden door het licht van de shock, maar vooral voor de blik. Deze wordt gevangen door het dynamische lichtspel van de voertuigen en de media, dat verrast en overvalt door middel van snelle wisselingen. Aan deze overval zijn we gewend, zozeer dat we de stimuli uitsluitend nog ondergaan vanuit het *niets* van de overgang, vanuit het hiaat. Daarom kan Alexander Kluge in zijn film *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985) zonder bezwaar de blinde filmregisseur introduceren. Deze houdt zich exclusief bezig met wat in de naaste toekomst de essentie van de film zal worden: de eclips van het beeld. De blinde filmregisseur beperkt zich tot het zwart van de onderbreking, dat immers 24 maal per seconde het belichte beeld begeleidt. Daarbij is het van marginale betekenis dat hij de camera het grootste gedeelte van de tijd op iets anders gericht houdt dan de geëncèneerde filmhandeling. De blinde regisseur is de grote kunstenaar van het 'erlangs kijken' en het 'ernaast zitten'.

De strategie van de verschijningen, die gebaseerd is op het hiaat en de wisseling, produceert met de desynchronisatie de woestijnvorm van de tijd. Met de gehaastheid van het bewustzijn brengt zij de gevoelloosheid en de onzekerheid voort als correlatie van een imaginair geworden beeld van de wereld. Een wereld, die als materieel veld van activiteiten en ervaringen liquide wordt gemaakt, een wereld waarin het zien voorafgaat aan het zijn.

De liquidisering van de architectuur

Het grote voertuig door de ruimte en de tijd - het voertuig van het verkeer en de visuele media - bevordert de desinteresse voor de waargenomen wereld. '85% van de mensen neemt de architectuur onbewust waar' schat de architect Jean Nouvel. Welhaast onafwendbaar naderen wij de crisis van het object en daarmee die van de stad en de architectuur. De macht van het obstakel als snijpunt van zichtlijnen, veelheid van details en combinatie van texturen, waarvan de vorm en de materialiteit bespeeld worden door het licht van de zon, wordt in toenemende mate verdrongen door de machines van de dynamische waarneming. De statische dragers van de herinnering, zoals de architectuur en de stad, betalen dagelijks hun tol aan de actieve prothesen van de herinnering, zoals de film en de televisie.

In zijn *Welt als Wille und Vorstellung* bejubelt Schopenhauer nog het statisch karakter van de architectuur, omdat zij zwaarte, cohesie, starheid en hardheid tot uitdrukking brengt. Tegenover de architectuur staat voor hem de tragedie, waarin een blik op de chaos en het vergankelijke geworpen wordt. Voor Georges Bataille¹¹ is de architectuur de uitdrukking van een ideale toestand van de maatschappij, omdat ze de toegang verspert voor de roe-

rende elementen, die achter de façades verborgen blijven. Beiden zagen de architectuur als een esthetiek van de verschijning, die meer algemeen een esthetiek was van de materiële dragers van de dingen en de werken. In de esthetiek van de verschijning ging het nog om de stoffelijkheid, om het samenspel van vorm en fond, om het verschijnen van een schilderij op het linnen, het tevoorschijn komen van een beeld uit steen en om een architectuur die trots was op haar broederschap met de steen, gehecht was aan de ondergrond en toch de zwaarte wilde trotseren. Een architectuur die het tot haar opgave maakte de stad als een entiteit te laten verrijzen voor het fond van de hemel, de velden, de bossen en de wegen. Uiteindelijk was de maatschappij als geheel gevestigd op het feit dat deze materiële dragers verschenen als iets solide, als iets van waarde en betekenis, zoals dat tot uiting kwam in het principe en de vorm van de vestingsstad.

Met het opkomen van de film, preciezer gezegd met de cinematografie, de momentopname en de techniek van de sequentering, begint niet het tijdperk van de tragedie of van de innerlijke ervaring, maar dat van de esthetiek van de verdwijning. De dingen beroeren de harten niet meer door hun aanwezigheid en soliditeit, maar door het feit dat ze meer aanwezig en nabij zijn naarmate ze vervluchtigen. De esthetiek van de verdwijning verheft de (mentale) aanwezigheid, door de relatieve onttrekking van de objectenwereld aan de waarneming in ruimte en tijd. De dingen bestaan omdat ze verdwijnen. Dat ze hun impact hebben op de herinnering dankzij hun vluchtigheid betekent in feite de revolutie van het monument of preciezer gezegd: het monumentale. Het monument presenteert het afwezige door middel van een solide drager. De monumentaliteit van de esthetiek van de verdwijning daarentegen berust op de vluchtigheid en de vlucht van het teken. Zij monumentaliseert het moment.

De cinematografische techniek van de verdwijning, die met de dynamische camera-opstelling, evenzeer als de trein, de metro, de auto en het vliegtuig, de aanval geopend heeft op de mentale afstand in naam van het verre, reduceert de afstand-tijd tot moment en laat de ruimte tot een soort ubiquitaire nabijheid ineenkrimpen. Door de film, door de televisie en door de transportmiddelen komt alles nabij en lijken wij een overzicht over de wereld te verwerven. Vroeger was de ubiquiteit, de alomtegenwoordigheid, gereserveerd voor God, nu ligt het aan de voeten van de mens. Maar het is geen panoptische ubiquiteit die in het verschiets ligt, geen alomtegenwoordig alles-zien. Dit door Foucault beschreven panoptisme,¹² de wil tot overzicht, wordt bedrogen door het synoptisme, dat het gevolg is van de techniek van het 'hiaat' in ruimte en tijd, waardoor wij binnen ons individuele waarnemingsveld een fragmentarisch, gebroken en samengetrokken, permanent veranderend, vloeiend, liquide wereldbeeld ontwikkelen dat aangevuld wordt met onbeheerste herinneringselementen die het beeld infecteren met het imaginaire.

11

G. Bataille, *Inner Experience*, New York 1988, p. XXV.

12

Michel Foucault, *Ueberwachen und Strafen*, Frankfurt a.M. 1976, pp. 251-295.

Wat betekent deze liquidisering van de wereld nu voor de ervaring van en omgang met ruimte en tijd? Door de aan de media inherente vernietiging van de tijd-afstand treden effecten op van iconologische verwringing, waardoor de meest elementaire oriëntatiepunten de één na de ander verdwijnen. Onze traditionele topologie en morfologie, die gedomineerd werden door de maat van een oppervlak, onze traditionele opvatting van de geografische uitgestrektheid als de kadastrale parcellering van stad en land, verwaagt ten gunste van een kijk op de wereld, waarbij de notie van fysieke dimensie zijn zin en analytische waarde verliest. We maken de co-productie mee van een waarneembare werkelijkheid waarin de *directe* en de gemediatiseerde waarnemingen zich mengen om een ogenblikkelijke en momentane representatie van de ruimte te verzorgen. Het schaalonderscheid tussen de ware afstand in tijd en ruimte én de maten van de voorstellingen, dat precies de leesbaarheid van de kaart, de ontwerptekening, de maquette en dergelijke bepaalde, houden op te bestaan. De directe waarneming van de zichtbare feiten maakt plaats voor een tele-observatie, waarbij de waarnemer géén direct contact meer heeft met de geobserveerde realiteit. Door het ontbreken van een bemiddeling van de *schaal*, en door de mogelijkheid vlakken te zien die in werkelijkheid met het blote oog niet waarneembaar zijn, worden de beelden *accidenteel*. Ze refereren niet meer, wat een ernstige onevenwichtigheid veroorzaakt tussen het zintuiglijk waarneembare en het intelligibele. Dit is de eerste verstoring van onze vertrouwde topologie en morfologie.

Een tweede verstoring is gelegen in het feit, dat de zichthoek verdrongen wordt door de projectietijd. De tijd-diepte van de media-projecties vervangt de veld-diepte van het renaissancistische perspectief. Het observatiepunt, het omni-presente centrum van de perspectivistische oriëntatie, maakt plaats voor het kortstondige ver-kijken (tele-visie) van een op door-zicht georiënteerde observatie. Dat wil zeggen, een observatie die doordringt in verschijningen met de grootste maten en op de grootste afstanden. Het betreft een blik zonder horizon. Een gebeuren dat ons tot God zal leiden, als we de weergave van dit thema in de film *The Man with the X-Ray Eyes* mogen geloven. Het radicale doorzicht brengt ons de verlichting en voert ons naar het licht, dat als laatste zichtbaarheid overblijft. De man met de röntgen-ogen is in eerste instantie verrukt over zijn nieuw verworven vermogen, dat een chemisch preparaat hem schenkt. Hij kijkt door de kleren van mensen, waarbij hij een speciale belangstelling voor de vrouwen heeft. Een verlangen tot versterking van het doorzicht openbaart hem vervolgens hun skeletten. Uiteindelijk verhinderen zelfs de massa van de aardbol en de planeten zijn zicht niet meer. Het enige wat overblijft is de pure zichtbaarheid, het licht, dat zich uitstrekt van zijn netvlies tot de meest verre verten.

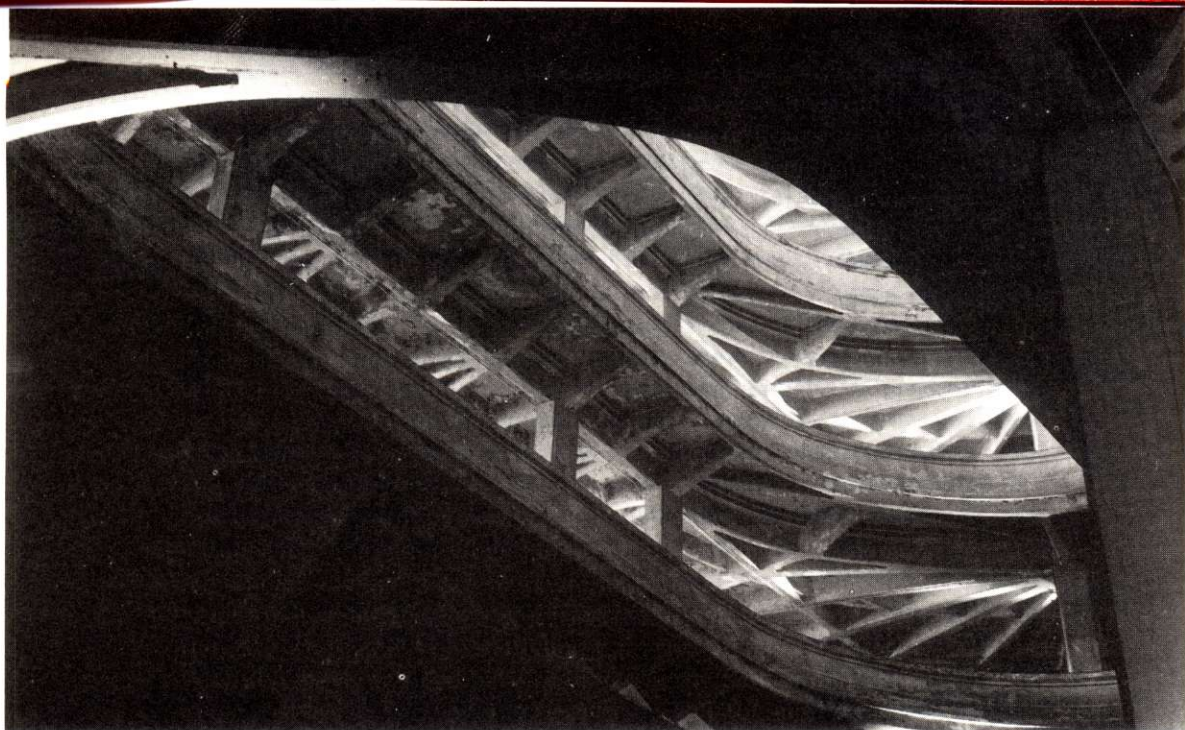
Het camera-oog, onze technische prothese van het doorzicht en het verzien, dat net zo werkt als het röntgen-oog, betekent dan ook niet zozeer een louter binnenste buiten keren van de materie of de openbaring van een soort extra-werkelijkheid die tot nu toe in de dingen verborgen was geweest en die in de 'verte' wordt geprojecteerd. Zo zag Walter Benjamin het,¹³ maar dit oog stelt eerder een

open veld van waarneming in, waarvan de objectieve grenzen nooit ervaren zullen worden, een integrale verstrooiing en fragmentatie, een gebroken morfologie/topologie, waarvan wij de omvang niet kunnen meten. Door een dergelijke tele-verovering van de wereld door het camera-oog en de gelijktijdige esthetiek van de verdwijning worden de oude geometrische en architectonische configuraties aangetast. Een aantasting die de op de monumentale kunsten gebaseerde zichtorde van de Renaissance omverwerpt.

Verval van de schaal, verwringing en verdraaiing van de vormen en de plaatsen, eliminatie van de intervallen in ruimte en tijd, opeenpersing van de beelden en de informaties; het gemediatiseerde résumé van de wereld confronteert ons met een trompe-l'oeil-effect, met een anamorfose-achtige representatieve orde, die van haar referenties ontdaan is. Waar de Barok voor de verwringing van de vormen nog gebonden was aan de bouwkunde en het stuc, daar is ze nu afgelost door de immaterialiteit van het lichtspel en de electronica, die feitelijk de barokke architectuur van vandaag zijn.

Hoewel een meter een meter blijft en het oosten het oosten, wordt de voorstelling van de stad vandaag de dag niet meer uitsluitend bepaald door pleinen, rivieren, hoogbouwtorens, de opeenvolging van de straten en het patchwork van de percelen. Een lucide dubbelganger bestookt de architectuur van de stad. Een technologische tijd-ruimte, een tele-tijd-ruimte van het hiaat interfereert met de materialiteit van de stad. Als materiële grondslag van de collectieve perceptie en als ensemble van volumes verzameld onder de zon, waarneembaar door het licht en gevangen in de cyclus van dag en nacht, wordt de stad belaagd door de technische temporaliteit van de uitzendingsduur, de valse dag van het perspectiefloze beeldscherm en de belichtingstijd van het verkeer. Tegenover de solide statica van de bouwtechniek posteert zich nu een constructie, die bestaat uit een geheel van tijd-ruimtelijke mutaties. Een onzichtbare en onwaarschijnlijke orde wordt geconstrueerd, een orde van de wisseling en de vernieuwing, de fragmentatie van het geheel en de verspreiding van de delen in de oneindigheid. Een orde die de zintuigen ontregelt en die ons bant in een duizelingwekkende fascinatie voor het wezenloze. Als we de kadastrale organisatie van de bodem en de oprichting van monumenten en oriëntatiepunten opvatten als de grondslagen van de stedenbouwkundige monumentalisering van de stad, dan worden precies de gecalculeerde effecten daarvan steeds weer ontbonden en opnieuw samengesteld door de systemen van overdracht en hun esthetiek van de verdwijning. Als essentie en reminiscentie is de geografische plek niet langer het grondvlak van de menselijke ervaring. Onze moderne monumentale stad wordt in razend tempo een onzichtbare en duizelingwekkende stad.

Wat bij de ontwikkeling van de onwaarschijnlijke architectuur van de media niet vergeten mag worden, is dat de architectuur in eerste instantie een discipline was van de maat en de statica. Zij bestond uit een kennislichaam en een praktijk, die ons in staat



stelde een samenleving in overeenstemming te brengen met een natuurlijke omgeving en op die wijze de tijd en de ruimte ervan te organiseren. Wel, dit op de landmeetkunde gebaseerde vermogen om een eenheid van tijd en plaats vast te stellen voor de maatschappelijke activiteiten is heden een open conflict aangegaan met het (de)structureringsvermogen van de massacommunicatiemiddelen en de verkeerscirculatie.

Twee orden staan nu in oppositie:

- de een is materieel. Ze wordt gevormd door fysieke elementen zoals muren, drempels, vloeren en exacte dimensies en situeringen. Ze is architectonisch en stedenbouwkundig. Ze steunt op de landmeetkunde en de geografische kennis van een situatie. Ze organiseert en construeert de geografische ruimte op een relatief duurzame wijze. Dankzij haar soliditeit in tijd en ruimte is deze orde traag en oriënterend.
- de ander is immaterieel. Haar voorstellingen, beelden en boodschappen laten geen localisering toe. Ze kennen geen soliditeit, statica en fixatie want ze zijn het effect van een kortstondige uitdrukking. Deze orde richt op onsamenhangende wijze een ruimtetijd in en verstoort deze ook weer. Analooq aan de werktuigen van onze herinnering sticht ze een gederealiseerde wereld, een wereld met een afwezige realiteit.

Transfinititeit

Vinden de inzetten van de architectuur en de stedenbouw, die gericht zijn op de productie van en de controle over de mentale beelden van de stedeling en zo proberen een stabiele orde te bewerkstelligen op het vlak van het imaginaire,¹⁴ dan plaats op basis van een obsoleete theorie van de ruimte, de waarneming en de oriëntatie? Is onze omgang met de stad de omgang met een relict, dat we beschouwen met de ogen van de negentiende eeuw?

Hoogstwaarschijnlijk, want de liquidisering van de architectuur betekent, dat onze samenleving tendeert naar een gedeterritorialiseerde toestand, waarin de stad haar evidente functionele en culturele centraliteit zal verliezen. Deze uitdaging, die aan de zelfgenoegzaamheid van de stad(svorm) gesteld wordt door het 'grote voertuig', is tot nu toe verborgen gebleven achter het masker van de geschiedenis en aan het zicht onttrokken door een naïef geloof in de zekerheid van de geografische plaats.

De hedendaagse onmogelijkheid om tot een consistent en persistent stadsconcept en stedelijk plan te komen is de consequentie van een rationaliteit die zelf accidenteel is geworden. De wisseling van de theoretische optieken en de 'denkelijke' referenties confronteert ons met de verdwijning van de duur en de continuïteit. Het denken over de stad krijgt het karakter van een ongeval, dat wil zeggen van een geval dat aan de greep van de ratio ontsnapt door de oneindig kleine tijdsspanne waarin het zijn verstorende ontwikkeling wordt initieert. De stad herwint zo op parodische wijze de feitelijkheid die zij bezat vóór het tijdperk van de planning. Feitelijkheid wil dan zeggen: overgeleverd zijn aan de wisselvalligheid van het lot. Het ongeval van de tijd affecteert de conditie van de ruimte; de fragmentatie van de ruimte correleert met de fragmentatie van de tijd.

Onze tijd impliceert een voortdurende *commutatie* of wisseling. In de commutatie bestaat geen objectieve dimensie meer en kan er dus niet worden gereflecteerd. In de permanente vernieuwing heerst een sterke illusie van vooruitgang, die echter neerkomt op een versnelde kringloop van waarden en vormen. Ook de tijd is dus een soort zoutwoestijn geworden, waarvan het oppervlak alle grote snelheden toestaat, zowel de vertraging als de versnelling. De ondergang van de *duur* in de *commutatie*, betekent géén overgang naar de eeuwigheid, maar een overgang naar de eeuwigheid van de snelheid.

De ruimte en het sociale zijn, dankzij de afwezigheid van grenzen en obstakels, doorkruisbaar als een woestijn. *Transfinitieit* wil zeggen, dat we de grenzen van de ruimte en de tijd bereikt hebben en dat er geen overschrijding, geen transcendentie meer mogelijk is.¹⁵ Het gaat dus niet meer om een natuurlijke begrenzing; bijvoorbeeld de eindigheid van de ruimte of van de tijd, die ons omgeeft en insluit en die vroegere generaties het perspectief op de oneindigheid opende. Het is een onnatuurlijke eindigheid waarmee wij geconfronteerd worden. Zij bestaat eruit, dat de tijd-ruimtelijke horizon uitgeput is. We kennen alle grenzen, waardoor we hen voorbij zijn, zonder dat dit uitzicht biedt op de oneindigheid. De transfinitieit veroorzaakt, dat we over alle tijd beschikken en daardoor plotseling géén tijd meer vóór of achter ons hebben. Ze gaat op in haar actuele werking. In de versnelling hebben we de reserves van ruimte en tijd gebruikt. In en door de versnelling worden

14

Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge Mass./Londen 1960.

15

Jean Baudrillard, *Die Abschreckung der Zeit, Tumult 9*, München 1987, pp. 109-118.

ruimte en tijd massa, of een soort vloeibaarheid, zoals die ontstaat voor de neus van een projectiel. Samengeperst en verdicht worden ze tenslotte een hindernis voor de ontwikkeling of de vooruitgang. Ze worden een niet te overschrijden muur: het horizon-negatief. Net zo werkt de kunstmatige opeenhoping van communicatie en informatie, die tenslotte tot een massa wordt, die de ontwikkeling van het sociale zelf hindert en vernietigt. Onze tijd is een aanval op al de andere tijden, op verleden en toekomst.

Fragmentatie en gebroken morfologie

Het probleem van de tijd heeft een duidelijke invloed op het probleem van de ruimte. We zouden kunnen zeggen dat de fragmentatie van de ruimte het resultaat is van de fragmentatie van de tijd. Heel de problematiek van de gefragmenteerde ruimte en de gefragmenteerde stad wordt geregistreerd door het herinneringsbeeld van het voltooid. Het probleem van de fragmentatie is echter niet zozeer het verlies van totaliteit, alswel het verlies van een restrictieve totaliteit, die nog geregeerd werd door de grens. Wat opkomt in de woestijn van de ruimte-tijd is niet zozeer het fragment, maar de onbegrensde, uitdijende, extensieve totaliteit van een *gebroken morfologie*.

De gebroken morfologie is een mentale vorm die herkent kan worden door middel van het geheugen. Ze wordt veroorzaakt door het momentane en instantane karakter van de beelden en begrippen die geproduceerd worden door de snelle transportmiddelen en de media. Het voornaamste kenmerk van de gebroken morfologie is de crisis van de notie van dimensie. Deze crisis verschijnt voor ons als de crisis van een geheel, of een totaliteit, als de crisis van een substantiële, continue en homogene ruimte. Middels een proces van openbreking en verstrooiing lijkt de continue en homogene tijd-ruimte van de archaische geometrie over te gaan in de relativiteit van een accidentele tijd-ruimte. Een ruimte die discontinu is en waarin delen en partikelen, verspreide punten en fragmenten weer essentieel worden in de sfeer van het ogenblikkelijke.

Maar de media, of de perceptie vanuit de auto, de trein, de metro enzovoorts, zowel als het zicht vanuit de voortdurend veranderende conceptuele kaders (de commutaties), houden niet op ons het beeld te geven van een stad die een totaliteit vormt of representeert. Een totaliteit die nu gecomponeerd is uit fragmenten die verspreid zijn in tijd en ruimte en uit heterogene snelheden, in casu versnellingen en vertragingen. Ze presenteren een totaliteit zonder dimensie. Het probleem van de gefragmenteerde ruimte kan daarom benaderd worden als het probleem van de dimensie, of het verlies van dimensie dat zij produceren in het mentale beeld. Een universum van gefragmenteerde ruimten, een gebroken morfologie is een totaliteit die geen dimensie bezit omdat het geen duur heeft.

Voor dit type ruimte zou ik de notie van de tele-topologie willen invoeren; een topologie die tegenover de klassieke notie van tijd-ruimte staat, die gevat werd in termen van uitgebreidheid en duur. De tele-topologie houdt rekening met fenomenen als de eliminatie van het interval in de tijd en die van de tussenruimte in de ruimte. Fenomenen die dagelijks gebeuren in het verkeer en de media. De

tele-topologie probeert het *hiaat* te denken. Wat gebeurt er in dit 'niets', in dit 'ontbrekende', in dit 'weggelatene', in dit 'iets' dat er niet meer toe doet?

Wellicht is het geëlimineerde interval, de verdwenen tussen-ruimte een woestijnvorm, een soort puur en leeg teken, dat zich verzet tegen de herkenning en de eenduidige de-codering. In zijn essay over de fragmenten van Carlo Scarpa definieert Manfredo Tafuri de woestijnvorm als de topos van de verbeelding.¹⁶ Hierin volgt hij de stellingen over het *onvolledige* van Maurice Blanchot.¹⁷ Het fragment hoeft niet alleen gezien te worden als resterend deel van een geheel, dat verloren is gegaan, maar kan ook beschouwd worden als iets dat erom vraagt om voltooid te worden in de verbeelding van de beschouwer. Dan fungeert het fragment als een stimulus voor het 'denken'.

Daarnaast, of daartegenover, kunnen we vaststellen dat de woestijn van de tijd veroorzaakt wordt door de wisseling en de versnelling. Woestijnen ontstaan uit het volledig onderzoeken van de fenomenen op deze aarde en het proces van contractie dat erop volgt. Deze contractie geeft alle, niet geprivilegieerde zones prijs aan de verlatenheid. Deze verlatenheid zouden we, met Baudrillard, de *vierde wereld* kunnen noemen. De vierde wereld wordt niet beroofd en geplunderd door een soort Europees expansionisme, zoals de derde wereld heeft mogen meemaken, nee, de vierde wereld wordt eenvoudigweg uitgeleverd aan het niets. Zij wordt aan het niets overgelaten door de beweging van de samentrekking en de overconcentratie van de ruil. De vierde wereld wordt overgelaten aan haar niet-bestaan, aan haar verdwijning. Uitgesloten van de wereldkringloop is ze veroordeeld tot een uitwissing, zoals de Atlantische Oceaan wordt uitgewist door de Concorde. De vierde wereld is de eigenlijke woestijn. Ze wordt geproduceerd door de verwoesting van de tijd, de lichamen en het territorium. Deze vierde wereld is tegenwoordig het repoussoir van het sociale als netwerk.

De deconstructie van de ruimte wordt niet voltrokken door de deconstructivisten, maar wordt uitgelokt door de ontwikkeling van de transportmiddelen en de media. Of, nog ruimer geformuleerd, door de snelheid en de versnelling, inclusief die van de commutatatie van de architectonische mode en theorie. Hoewel er van het fragment en de gebroken morfologie een sterke fascinatie uitgaat, lijkt men niet aan de indruk te ontkomen, dat we hier te maken hebben met een soort oorlogsgeweld, met een 'traumatiserende' strategie van de verschijningen die een teleurstellend spel met ons speelt, een spel dat niet ver af staat van de primitieve en sjamanistische strategieën om door middel van de 'wond' en de 'kerving' 'een volk van denkers' te kweken.¹⁸

16

M. Tafuri, *Carlo Scarpa and Italian Architecture*, Dalco e.a. (ed.), *Carlo Scarpa, the Complete works*, New York 1985, p. 77.

17

M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Parijs 1955; *L'entretien infini*, Parijs 1969. Zie ook: E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier 1975.

Alle producties, architectonische en andere, vinden vandaag de dag plaats op een ondergrond van de derealisatie en de verdwijning. Het probleem van de architectuur is dat zij moet opereren op een ondergrond die in deconstructie is. In deconstructie is de homogene, perspectivistische tijd-ruimte van de Renaissance. De architectuur en de stad worden geconfronteerd met krachten die een tendens installeren naar de pure circulatie en de pure deconstructie. Deze tendens naar de leegte komt voort uit de snelheid, en de snelheid ontspruit uit de versnelde productie. Als we ons eens niet in het zog van de verdwijning storten, maar een poging zouden ondernemen om de woestijnvorming en de verdwijning op de lange baan te schuiven of er ons spel mee te spelen?

Dan komen we uit bij de machines van de vertraging.¹⁹ Machines, die binnen en vanuit de verdwijning en de transparantie een minimum aan zwaartekracht, dat wil zeggen, een zekere zwaarte produceren en het ons mogelijk maken onszelf, althans voor enige tijd, terug te vinden. Inzet is de paradoxale wil om geen ongeval te zijn. Misschien is deze zwaarte op te vatten als een inzet, die het spel zijn intensiteit en daarmee zijn passie geeft.

Tegen de tendens naar de pure circulatie, tegen de tendens naar de pure commutatie, tegen het geweld van de confrontatie, tegen de vluchtigheid de zwaarte affirmeren, is de opgave van de machines van de zwaarte. Ongetwijfeld werken er al vele en zullen er ook vele van deze machines uit te vinden zijn. Eén mogelijkheid wil ik hier voor het voetlicht halen. Zwaar zijn de post-moderne melancholie²⁰ en misschien ook wel de *deemoed van het denken* van Paul Virilio. In deze gevallen wordt er aan het zwaar geworden lichaam voldoende kracht onttrokken om tegen de druk van de sociale netwerkwoestijnen opgewassen te zijn. Vanuit de zwaarte vertraagt de beweging van het denken en zij kan vertragen door zich te oriënteren op één punt, de lege ruimte van de mogelijke toekomstige gebeurtenis. Indien het denken versnelt, worden de kennisinstrumenten opnieuw weer tot wapens, gaan ze opnieuw een bondgenootschap aan met de paniek en insisteren zo op hun inzet. Tegen de herhaling van de denkfiguren in de versnelde circulatie, brengt het denken van het ongeval én het denken per ongeluk ons in contact met een buiten, dat het té betekenisvolle spoor van het door de snelheid gebaande leven zou kunnen uitwissen.

Om de snelheid (die niet de snelheid van het schrijven of het tekenen is!) te vermijden, insisteren deze machines van de zwaarte op de denkfiguur van de rouw. Gefixeerd op één punt voorbij de artificiële grens van de transfiniteit opereren onmerkbare verdraaiingen en kleine betekenisverschuivingen op de grenslijn van het einde, zonder het einde als einde te bevestigen. De machine van de zwaarte, waarvan *Het Horizon Negatief* van Paul Virilio een sprekend voorbeeld is, ontwijkt de depressie waarop onze moderniteit uit zal lopen, door middel van een denkproces, dat in zijn verloop teruggrijpt op de voorlopers daarvan: de melancholie en de acedia (de traagheid van het hart), of de rouw, die bronnen kunnen zijn van een *poiesis*, als ze maar onafgesloten en ongeregeld blijven. Deze vormen verzetten zich tegen het afscheid van het lichaam en het territoire, ze blijven vasthouden aan het feit, dat verbeeldings-

kracht en territoir bijeenhoren als fantasie en lichaam. Het denken van de machines van de zwaarte is een spel met geheime regels, het voltrekt zich in onzekerheid. Zekerheid perverteert het spel en maakt van de inzet een machtsstrijd om de regels. Zwaarte inbrengen op een niet-perverse wijze is symbolisch herhalen wat er in werkelijkheid gebeurt. De verschillen van de werkelijkheid moeten opgehouden worden door middel van talige symbolen.

Het einde, waar deze machine van de zwaarte met haar melancholische werkingen in staat, is het *transfinite*. Dit einde heeft twee gedaanten: ten eerste de eschatologische versnelling, die ons projecteert op de muur van de tijd, en een post-historische verveling. Maar de *apocalyps zonder transcendentie* en de *uitgestrektheid van de post-geschiedenis*, staan alleen aan de oppervlakte tegenover elkaar. Uiteindelijk dragen beiden bij aan de snelheid. Daartegen moeten we gebruik maken van de mogelijkheid over de apocalyps te praten, zonder apocalypticus te zijn. We moeten bezig zijn met de post-geschiedenis, zonder aan de uitbreiding daarvan bij te dragen.

Fundamentele waarneming, in de bovenbeschreven zin, heeft een open oog voor de negativiteit en is steeds gericht op het openstaan voor de herhaling van de eerste angst (in Kantiaanse zin), die de conceptuele dwang tot snelheid en begrip kan breken. Het verlies van conceptuele zekerheid wordt niet direct gecompenseerd met een beschikbaar beeld en de individuatie wordt niet opgeheven met een beeld van het algemene of het totaal. De relativiteit van het moment van de waarneming houdt de zaak onbeslist.

Geaffirmeerde melancholie is: overtuigd zijn van het einde. Rond de fixatie op het einde is er niet een tegendeel van de melancholie. Ook de opwekkingsmachines van de utopische stedenbouw of de gigantische krachtsinspanning van de ruimtevaart boden uiteindelijk geen oplossing. Een machine van de zwaarte kan dus niet ontsnappen aan de 'gewichtige' mechanismen die zij produceert, maar ze kan er wel een nieuwe bestemming aan geven.

Een protest tegen de woestijnvormen, tegen de vierde wereld van lichamen en territoria is aangemeten, maar één ding staat misschien nog wel centraler; het spel met een denken, dat zelf per sé einde wil zijn. Het spel met een denken, dat zelf finaliteit wil zijn en zich opsluit in definitie en terminologie. Denken dat tegen zichzelf gericht is, helpt zichzelf uit de wereld. Uiteindelijk komt het er op neer, dat het zelf tijd is, ingelaten in een grammatica, die toekomst, heden en verleden schept. Tijd, die ontdaan is van dimensies, zoals de transhistorische tijd van Virilio, heeft geen einde.

18

F. Nietzsche, *Genealogie der moraal*, Amsterdam, 1980, p. 59.

19

Jean Baudrillard, *Jean Nouvel en het franse denken*, OASE 25 1989, p.48.