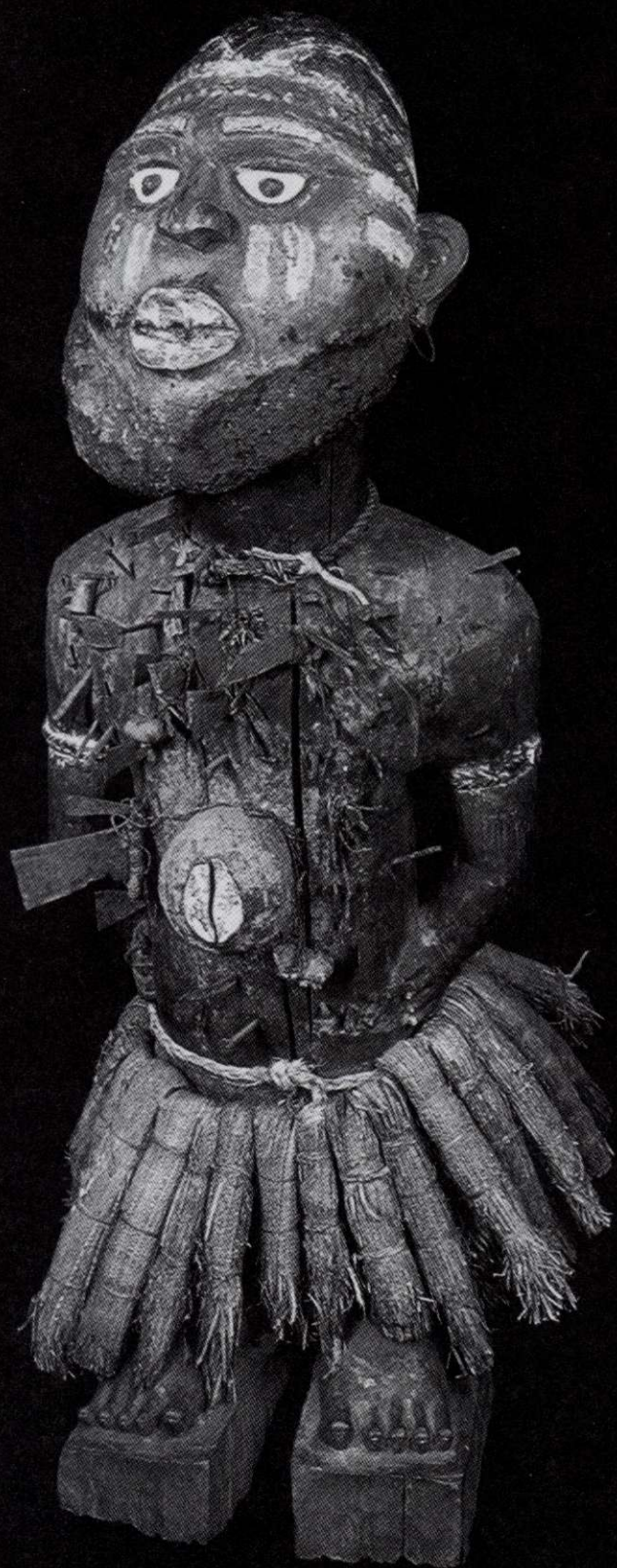




De publieke maatstaf

Ontheiliging

In religieuze culturen staat het heilige vanouds voor dat wat voor normale stervelingen niet is te bevatten, angst inboezemt en daarmee het leven beheerst. Deze sfeer van heiligheid heeft altijd gehangen rond zaken als geboorte en dood, het geweld van de natuur en de strijd om te overleven. Aan het heilige kan men niet tornen. Daarbij worden de onaantastbare verwantschapsstructuren gesymboliseerd door totems, terwijl de grenzen van de omgangsvormen met het heilige in taboes waren vastgelegd.

In een radiolezing aan het begin van de jaren vijftig stelt Bataille vast dat zijn publiek alleen nog maar een vage herinnering van het heilige heeft. Men koestert het heilige in een machteloze nostalgie. Bataille stelt dat het is gestorven aan een te hoge verheffing van de geest, gepaard aan een onbedwingbare angst voor alles wat fascinerend en gewelddadig is. God en de duivel zijn in een hoek gedrukt door een mateloze ontwikkeling van de wetenschap en de techniek. Bataille constateert een verschraling doordat de wereld te zuiver, te weinig schrikwekkend is geworden. Uit vrees wordt er niet langer gezocht naar de geestdrift, de roes, de extase. We zouden willen leven alsof de dood niet meer bestaat in een wereld die is beperkt tot nuttige arbeid en gemak. We zouden de voorkeur geven aan ongestoorde rust, aan een verzekerd en kalm bestaan. We hebben onze angsten in ons lichaam weggestopt, waar ze heimelijk gisten als bij een ongeneeslijke buikpijn.

Wetenschap en techniek 'profaniseren' de wereld in Batailles ogen. Ze stellen de zekerheden vast en maken die hanteerbaar. Voor Bataille leidt de profanisering tot het vervangen van de rituelen rond geboorte en dood door geboden die met geweld het besef van de levensmysterieën verdringen. Bataille is op zich niet gekant tegen de voortschrijdende profanisering. De maatschappij zou niet zonder kunnen. De enige absolute zekerheid, die van de sterfelijkheid, is echter niet hanteerbaar te maken, maar alleen te ervaren in de extase. Het denken zal er altijd naar streven naast de kennis ook die ervaring tot uitdrukking te brengen. Daarbij beschouwt hij kunst en erotiek als overschrijdingen van de profanisering. Met name de poëzie is voor hem de verwoording van de dood- of randervaring. Daarmee verwijst hij onder meer naar de achttiende-eeuwse schrijver Burke die deze ervaring subliem noemde en afzette tegen de naar eeuwigheid strevende schoonheid. Over het schone valt rustig te contempleren, maar in het sublieme of verhevene gaat een passie voor angst, gevaar of uitzinnigheid gepaard aan verrukking, de sensatie van het buitensporige.

Bataille leek te bedoelen dat in de moderniteit de indruk wordt gewekt dat de ongemakken van het leven zijn bezworen. Hij doelde met name op de zakelijke scheppingen van de moderne architecten. De architectuur heeft een gemeenschapssfeer geschapen waarin de

heilige plekken zijn weggedrukt door banken, warenhuizen, opslagplaatsen en woonblokken. Voor sacrale bidplaatsen en kerkhoven is geen of misschien nog slechts een nietszeggende plaats. Het zijn attracties geworden die niet meer met de vereiste geestesgesteldheid worden bezocht. De wereld is onttoverd. Het voortwoekerende besef van het rondwaren van de dood liet bij hem een gelaten verlegenheid achter.

Roland Barthes borduurt een paar jaar later voort op Batailles ongenoegen. In een essay over het verschijnsel van 'de nieuwe Citroën', de DS uit 1957, bespeurt hij het voortbestaan van het sacrale van de gotische kathedralen in de moderne auto. De moderne auto is een perfecte creatie, met passie ontworpen door anonieme artiesten en door het publiek geconsumeerd als een magisch object.

Het opgevoerde prestatievermogen van de auto 'behoort tot het domein van een alchimie van de snelheid en dierlijke kracht', van de waaghals, van de futuristen die in een roes ronddoelden om de angst voor het moderne onder de knie te krijgen. Met de introductie van de DS heeft de mythologie van de auto een andere richting gekregen. Van een rijapparaat dat is gekoppeld aan een motorische aandrijving is het omgevormd tot een bewegend organisme. De wagen heeft een objectachtig karakter gekregen. Op de autoshow wordt het amechtig betast. Het publiek moet er zich gerieflijk in thuis kunnen voelen en smakelijk van het rijden kunnen genieten. De onstuimigheid van de wagen is op een comfortabele manier onder controle gebracht. Barthes spreekt van een geprostitueerd en toegankelijk object, dat uit de hemel van Metropolis is gevallen. De aaibaarheidsfactor van de wagen zorgt ervoor dat de magie van het afstandelijke apparaat oplost in een liefdevolle omarming.

De wagen wordt als summum van vooruitgang razendsnel in omloop gebracht via de commercie. In de commercie worden produkten aangeprezen door er een nieuw soort totems van te maken. Daarbij gaat het niet meer om geheiligde objecten waarin men uitdrukt waarmee men verwant is, maar om symbolen van bezit: het verwant zijn aan een bepaalde leefstijl die men met anderen gemeen heeft of waarmee men juist van anderen verschilt. Het produkt verleent een bepaalde status. Met het ontstaan van de pop-art, een kunstvorm die zich door het enthousiasme van het publiek laat inspireren, wordt duidelijk hoe de kunst via de omweg van het industriële design een band met het publiek vormt.

Als subject aangesproken beantwoordt het publiek aan een hang naar identiteit, zekerheid en comfort. Aan het publiek worden belangen en verlangens toegedicht in de voorspiegeling dat de wereld naar de wens van het publiek wordt ingericht. Het publiek wordt altijd gepaaid op wat goed is voor eenieder. Het wordt nooit direct uitgedaagd of schrik aangejaagd. Er bestaat een angst om het in het harnas van een afwerende of agressieve houding te jagen. Dit is echter een dubbelzinnige houding. Er wordt gesuggereerd dat er vanuit het publiek gedacht wordt, door van het publiek afstand te nemen. Het publiek mag naar produkten kijken, eraan komen, eraan ruiken, er bezit van nemen en er gebruik van maken, maar moet zich met de geheimen van de kennis van het vormgeven van produkten niet bemoeien.

Aan het publiek wordt de mogelijkheid van een zaligmakende



behoeftenbevrediging en een harmonieus bestaan beloofd. Via show raakt het gefascineerd door wat er mogelijk is en via reclame wordt het de merktekens van een leefstijl ingeprent die met produktnamen corresponderen. Via politieke platforms en populaire wetenschap wordt het realisme bijgebracht en worden utopieën verkocht. En via amusement wordt het vermaakt, in alle verschillen gelijkgestemd en in een sentimenteel enthousiasme opgezweept. Vervolgens wordt het gepeild op zijn verwachtingen en wordt het niveau gemeten waarin het aan zijn trekken komt. Het publiek moet zich onschuldig kunnen identificeren met de grote onderlinge verschillen in een streven naar gezamenlijke euforie. Door de constructie van het publiek verdwijnt het heilige in de fascinatie van het profane produkt, in de dwang tot behoeftenbevrediging en in de adoratie van de bespelers van het publiek. De harmonieuze behoeftenbevrediging van het publiek wordt tenslotte georganiseerd in het Plan. Daarin wordt de aanbidding van het heilige als omgangsvorm met het bedreigende vervangen door een celebratie van het redelijke leven. De afzet van de ontworpen produkten en de ontwikkeling van de populaire smaak zijn de soepele smeerolie van de sociale machine.

Het publieke heldenrijk

Uit bovenstaande observaties zou men kunnen concluderen, dat het heilige alleen nog een bestaansgrond heeft zolang er niet aan een publiek gerefereerd wordt. Het kan nog bestaan voor zover we er alleen voor onszelf zijn, in confrontatie met onze vergankelijkheid. Ik denk echter dat zowel Bataille als Barthes iets in de passies van het publiek ontgaan is.

De aanspreking van het publiek als een subject maakt van dat publiek een object. Als subject blijft het publiek passief toeschouwen, als object gaat het zich echter actief opstellen, uitdagend en met ware doodsverachting. Op het moment dat het publiek niet meer begrepen wordt, maar het de kunst en de techniek tot uitspraken verleidt, verandert zijn positie. Omdat het publiek onverantwoordelijk wordt geacht, gaat het zich daarnaar gedragen. Het wil alles zien en meemaken. Het kan dus gevoeglijk zich alles toeëigenen, alles op zijn kop zetten en afbreken. En in plaats van heiligen te zoeken ter aanbidding, creëert het helden die het mateloos bewondert. Die helden verspersen alles wat ooit de hemel werd ingeprezen of door God werd verboden. Zij breken de ban van totem en taboe, van de gepostuleerde behoeften en het verlangen. Ze zijn gewelddadig, niet uit wraak, of om haatgevoelens af te reageren, maar omdat gewelddadig genot de mens eigen is. Er is een sado-masochistische verhouding tussen het publiek en zijn helden. Omdat SM niet op traumatische betrekkingen berust, kunnen daarin omgangsvormen en grenzen vastgesteld worden en grenzen verlegd. De publieke figuren zijn straffeloos onvoorzichtig op een manier zoals de futuristen zich dat voorstelden. Ze zorgen ervoor dat zowel zichzelf als het publiek aan hun trekken komen, terwijl de gevaren bespreekbaar blijven. Voor het publiek is cultuur dus niet louter comfortabel vermaak, maar even zo goed een uitdaging aan de kunstenaar. Het publiek maakt van de kunstenaar een artiest die kan worden toegejuicht of uitgejouwd. De vertoonde kunsten hebben geen eeuwigheidswaarde meer. Het zijn hooguit sublieme hoogstandjes die altijd weer in herinnering



Johan Meyer De publiek



kunnen worden geroepen. Door het publiek wordt de wereld met haar geweld geësthetiseerd door het in een expressieve vorm te gieten waaraan men hecht en waarin men zijn aanwezigheid uitdrukt.

Het heiligdom blijft de plek waar de afgezonderde contemplatieve kunstenaar zich thuisvoelt. Het publiek plaatst de kunstenaar op de Bühne en verlangt een voorstelling. Misschien verlangt Bataille naar het heilige terug omdat hij zich liever niet op die Bühne waagt. Wat Barthes aanvankelijk is ontgaan, is dat er naast de comfortabele DS ook de ruige motor bestaat, die de gezinswagen swingend voorbij schiet. De motor en de DS verwijzen naar elkaar in de collectieve welvaartsstaat, zoals roekeloze duivels en deugdzame engelen in de mythologie.

Het publiek is niet het volk met zijn geaardheid en gewoontes, zijn gehechtheid aan een eigen taal en territorium. Het publiek wordt simpelweg door de artistieke produktie opgeroepen. Het publiek is de gedifferentieerde massa die zijn enthousiasme of misprijzen uit over dat wat het wordt voorgeschoteld. Het profileert zich in de zaken waarvan het houdt. Over die zaken is het kundig, maar niet zoals de wetenschapper of de criticus. Het publiek spreekt een extra oordeel uit. Het oordeelt vanuit een sensorisch genot dat het dagelijks leven aangenaam en spannend maakt. Het artistieke of technische oordeel over de kwaliteit van de kunst, is voor het publiek van ondergeschikt belang, ook al weet het daarover mee te praten. Het gaat het publiek allereerst om opwinding en sentiment, om de vluchtige status van een extase die veel dichterbij de droom van het onmogelijke ligt, dan bij een verwezenlijking van het ideale. Het publiek voegt aan de beoordeling toe of de dingen leuk zijn en vreugde of verrukking geven. Voor het publiek is dat tijdelijk, waarmee het de kunstproduktie in beweging zet. Het spel tussen artiest en publiek is een gebeurtenis waarin de dagelijkse routine wordt doorbroken. Daarbij schept de artiest mogelijkheden tot identificatie en onderscheid. Ditzelfde geldt ook voor religieuze, traditionele of nationale banden. Het publiek is daar eigenlijk allang uitgebroken en refereert uitsluitend nog aan dergelijke banden ter vergroting van de opwinding. In dit kader worden zowel koninginnen als voetbalhelden toegezeggen of verguisd.

Het oordeel van het publiek lijkt dus nogal willekeurig, tegelijkertijd is het sinds de jaren vijftig doorslaggevend. De luimen van het publiek bepalen de gewildheid, ook al is wat het publiek wil geen wet. Het publiek vaardigt immers geen wetten uit, eerder vertoont het een neiging om niet op voorhand gehoorzaam te zijn en juist eigenzinnigheid te waarderen. Daarmee heeft het publiek het ondeugende weer als een belangrijke machtsfactor in de cultuur teruggebracht. Dit is de factor van het willekeurige en wispelturige, van het steeds grotere en kleinere, van het euforisch beleefde record, van de registratie van het onwaarschijnlijke dat uit het alledaagse naar voren treedt.

Hiermee heeft het publiek een gevoeligheid ontwikkeld die ertoe leidt dat heilige huisjes geen lang leven zijn beschoren. In wisselwerking met de media heeft het publiek geleerd om vergaand te relativiseren, waardoor alle machtsaanspraken op een heilzame manier worden getoetst en getemperd. Het resultaat heet 'common sense': het inzicht in de banaliteit van alle uitspraken in confrontatie met de verwondering over het onbegrijpelijke. In tegenstelling tot wat

Barthes beweert, heeft het zwijgzame publiek wel degelijk gevoel voor de expressie van de angst voor het fascinerende en gewelddadige. Waarover het met Bataille van mening zou verschillen, is dat het dat niet heilig verklaart!

Vanaf de jaren vijftig zijn alle kunstsoorten op commerciële basis het uitdagende duel met het publiek aangegaan. Het merkwaardige is dat de commercie niet moet proberen het publiek naar de mond te praten, maar het moet verrassen. Het predikaat 'commercieel' of 'amusement' betekent ook voor het publiek de dood in de pot. Dit is de paradox waarin zowel kunst als commercie zijn gevangen. In het spel van dominantie en onderwerping hebben zich bemiddelaars tussen publiek en kunstenaar geworpen die de spelregels, de omgangsvormen, bewaken. Dit zijn de woordvoerders van de publieke opinie, die de kwaliteit beoordelen en zich opwerpen als vertolkers van de meningen van het publiek. Ze proberen het publiek te belemen alsof ze er de voorlopers van zijn. Maar waar de recensent komt is het publiek al aanwezig en het succes bij het publiek is voor de recensent de maatstaf. Inmiddels maakt niemand zich nog zorgen over het artistieke gehalte van de betere publieksfilm of de popmuziek. De stemverhouding, de recette of de kijkdichtheid spreekt boekdelen en maakt de kunstenaars, de politici en de producenten tot slaven van hun vergankelijke succes. Het is een hele toer te leren hieraan niet te gronde te gaan of zich in pedanterie en achterklap te verliezen.

De jaren zestig werden een leertijd voor alle actoren in de publieke arena. Daarbij was de tv de leerschool. De introductie van de tv verliep via een lange reeks van momenten waarin de dubbele moraal onmaskerd werd die het openstaan voor de verrukkingen en teleurstellingen des levens in de weg stond. Satire en perversie braken door de muren die rond het taboe waren opgetrokken. Dit ging met veel weerstand gepaard, maar de tv maakte in praatprogramma's de gevolgen weer bespreekbaar waardoor de gemoederen werden gesust.

Het publiek is vaak dweepzucht en sentimentele kortzichtigheid verweten, de smaakmakers laf pragmatisme en hypocrisie. Maar het aardige van het instellen van de publieke maatstaf is, dat het de gezagsverhoudingen veranderde. In het publieke heldenrijk is gezag niet meer aan het hogere gewijd, maar wordt het getoetst op zijn effectiviteit en doortastendheid om het publiek aan te spreken. Het publiek heeft het gezag verworven om de helden op hun daden te beoordelen. Of die daden het publiek naar de zin zijn is een tweede. De held shockeert met steeds gewaagdere prestaties, waarin hij zijn kunnen aanscherpt. Hij daagt het publiek uit door het terrein waarop hij zijn kick vindt steeds verder te verleggen. Wat aanvankelijk tot afgrijzen stemt wordt, als de angst getemperd is, tot een moment van verrukking. De held daagt het publiek uit om de comfortabele stoel te verlaten en de kick te leren waarderen. De kick is dat wat een mens vlinders in zijn buik bezorgt, dat wat optreedt bij een onbeheerste overgave aan de zinnen. De kick is een vorm van het sublieme die verder gaat dan alleen de esthetische ervaring van het buitengewone. In de kick laat men zich door het buitengewone verleiden om een levensgevoel op te wekken waarbinnen men buiten het alledaagse treedt. Het is een actieve sensationele daad, die de saaiheid van het comfort overstijgt.



In het verkeersvliegtuig vinden we een metafoor voor dit heldenrijk, met de piloten als helden en de machine als futuristisch stuk techniek. In de vlucht wordt het publiek als passagier uit de alledaagse perspectivische blik gerukt en meegevoerd naar oorden waarvan het ooit droomde. Zeker de eerste keer is de vlucht een sublieme ervaring, waarin ruimtebeleving en het tijdsbesef van dimensie veranderen. Wordt er bij de landing geapplaudiseerd, dan wordt niet alleen het huzarenstukje gewaardeerd maar ook de angst ontladen.

De luchtvaart is een revolutie van het dagelijks leven waar de moderne stedenbouw op vooruitliep. Het is een verlengstuk, een sublieme extensie van het voortschrijdende streven naar comfort en de uitdaging van de grote stad waarin comfort omslaat in anomie en extase. In het vliegtuig leidt comfort naar avontuur. De vormgeving is op efficiënte verplaatsing en niet op toeëigening gericht. Het is de kathedraal van het geloof in uitbundig en onbegrensd vermaak. Het is toegewijd aan het onbeperkte bereik van de techniek. De vliegvelden brachten in de jaren zestig de steden tot leven door hun horizon te verleggen.

Het publiek en de stedenbouw

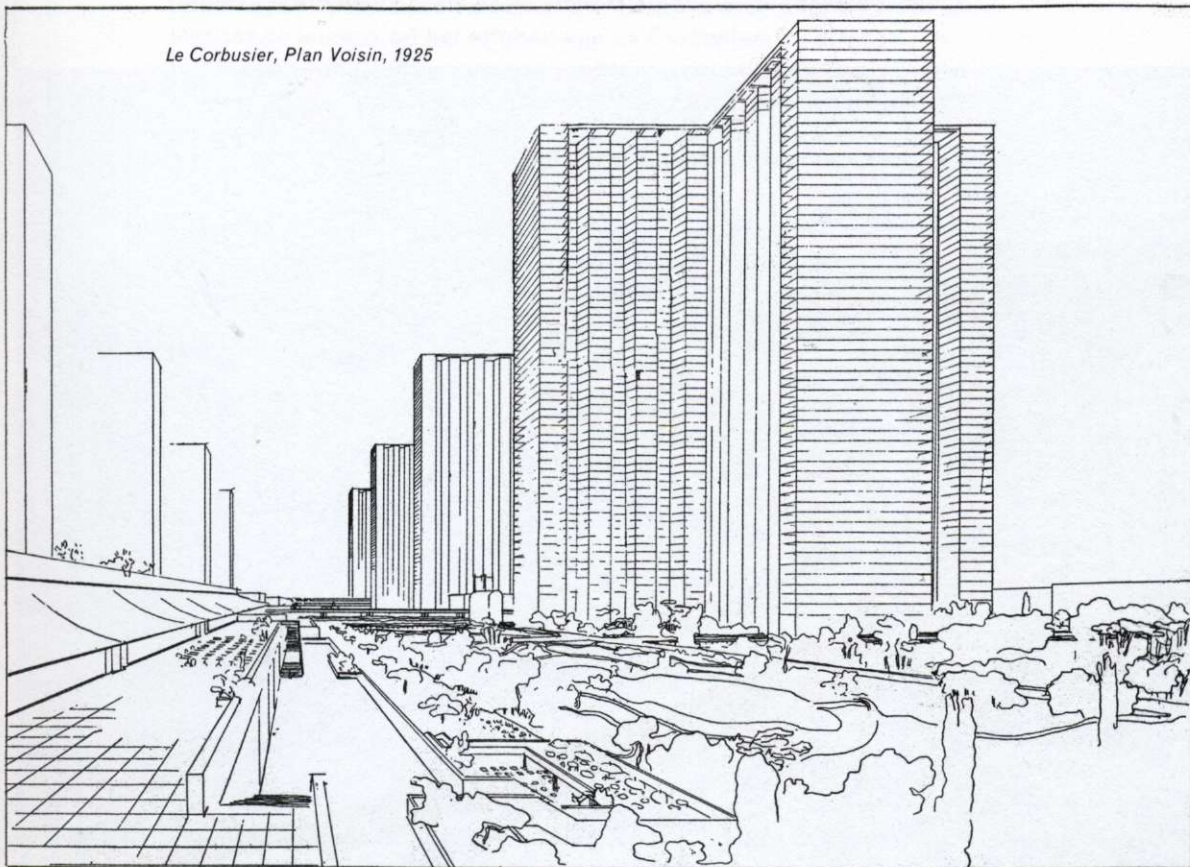
Het inschakelen van het publiek via de media bracht in de muziek, de literatuur, de schilderkunst en het theater nieuw leven in de brouwerij. In spectaculaire uitpattingen sloeg de vonk over tussen kunstenaar en publiek. Er werd niet gevraagd naar de wensen van het publiek, net zoals het publiek ook nooit gevraagd had om de nieuwste automodellen, de mode en de beeldbuis. Het werd ook niet slechts vermaakt. De deuren naar een ongebreidelde expressieve ruimte werden opengezet. Vorm en functie vloeiden in het spektakel in elkaar over in het sensationele of sentimentele effect.

Stedenbouw en architectuur vormden hierop een uitzondering. De architecten waren niet smaak- en spraakmakend, ze bouwden niet om een publiek te vermaken of in een staat van opwinding te brengen. Op architectuur was het passieve publieke oordeel nog niet van toepassing. De architect ontwerpt geen consumptieartikel waaraan plezier valt te beleven. Voor de architect bleef het publiek een



samenstel van bevolkingsgroepen waarvan huiselijke behoeften zijn te bevredigen via een gerichte planning van voorzieningen. Het publiek werd als toekomstige bewoner op een verantwoorde wijze in die planning vertegenwoordigd. Uiteraard werd daarin teruggevallen op vormen die deugdzam en nuttig zijn en geen enkele angstaanjagende uitdaging toestaan. In de architectuur werden vorm en publieksfunctie zelfs volledig gescheiden. De architect werd als 'verblijfsbouwkundige', als 'vormgever van de ruimtelijke conditie' in de utiliteits- en volkswoningbouw (in de geaccepteerde definitie die Weeber midden jaren zestig aan het beroep van de architect gaf), een constructeur die van het oordeel van het publiek afstand dacht te kunnen nemen. Autonome artistieke aspiraties werden in die jaren als elitair van de hand gedaan. Het leek er in de jaren zestig zelfs even op alsof de architectuur van het toneel zou verdwijnen. De architectuur leek zich in luchtkastelen te zullen oplossen, en voor een sociale cybernetica te moeten wijken. Zowel de SAR van Habraken als Peter Cook van Archigram voorzagen een toekomst waarin het mogelijk moest zijn slechts een infrastructuur aan te bieden waarin het publiek als consument de gewenste woonvorm voor het uitzoeken kreeg. Mobiel of immobiel. In Amerika wilde Christopher Alexander de efficiëntie van het stedelijk systeem bespreekbaar maken. Voor de soevereine vormgeving was geen ruimte meer. De wet van het Design zoals geformuleerd door Raymond Loewy – het is de vorm die aanspreekt op de gewilde kwaliteit – was voor de architecten geen houvast om zich op de vormtaal te concentreren. Indachtig de

Le Corbusier, Plan Voisin, 1925



stellingen van Le Corbusier dat de architecten hun techniek dienden te perfectioneren om zo de noodzaak van een revolutie te weg te nemen, concentreerde men zich nog op principes van het organiseren. Niet in de laatste plaats omdat men zich gesteld zag voor gigantische opgaven voor een publiek als geheel in plaats van de afzonderlijke consument, die zelf zijn preferenties kan bepalen.

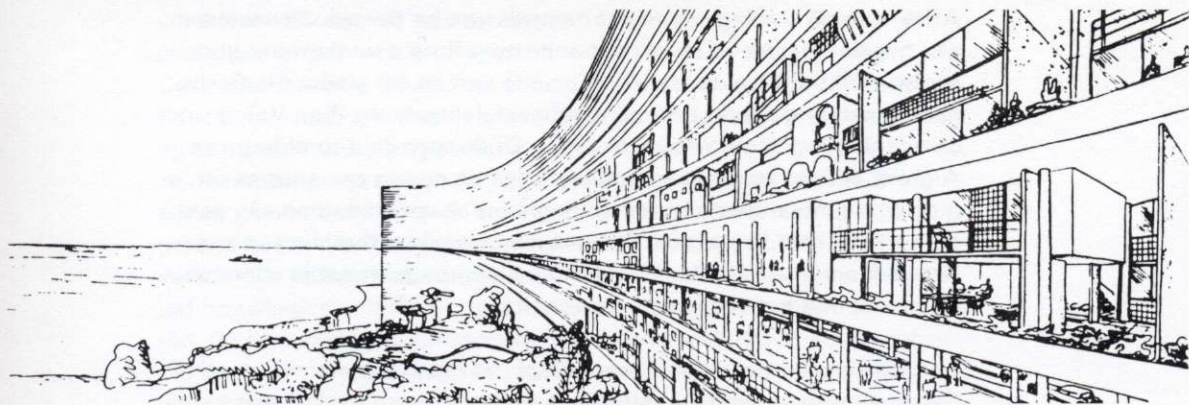
Tegelijkertijd werd de moderne architecten door sociologen verweten dat door hun celebratie van de techniek en abstractie van de vorm elke 'levendigheid' uit de architectuur was verdwenen en de moderne uitbreidingswijken 'onherbergzaam' waren geworden. De architect zou 'de man-in-de-straat', oftewel 'Jan-publiek', voor wie hij bouwde, over het hoofd hebben gezien, stelde Shadrach Woods – ooit bij Corbu begonnen – in 1969. Hij dacht hem terug te vinden in Downtown Manhattan, flanerend door de straten van Greenwich Village, op zoek naar zijn gading en vertier in een gemêleerde buurt van victoriaanse bouwblokken met een menging van woningen, kleinschalige bedrijfjes, spectaculair uitgaansleven en exotische winkels. Laten we zien hoe de stedenbouwers het publiek voor zich trachtten te winnen in het Swinging Amsterdam van de jaren zestig.

Het erfgoed van Le Corbusier

In de kritiek van Bataille op de moderne architectuur snijdt het mes aan twee kanten. Hij kritiseert niet alleen de bloedeloosheid van het technicistische moderne bouwen van na de oorlog, maar ook de architectuur die zich op de heilige waarden uit het verleden bleef oriënteren. Van deze laatste benadering was in Nederland de Delftse School de pendant. Grandpré Molière wees als woordvoerder van die

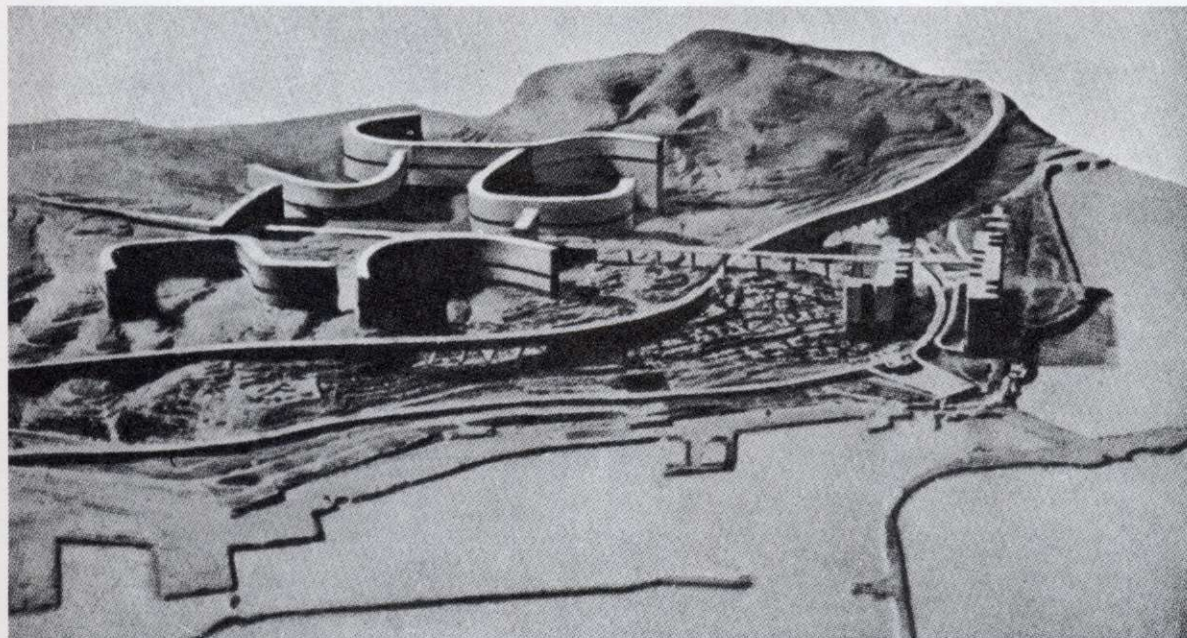
Le Corbusier, Plan Obus, maquettes en perspectief





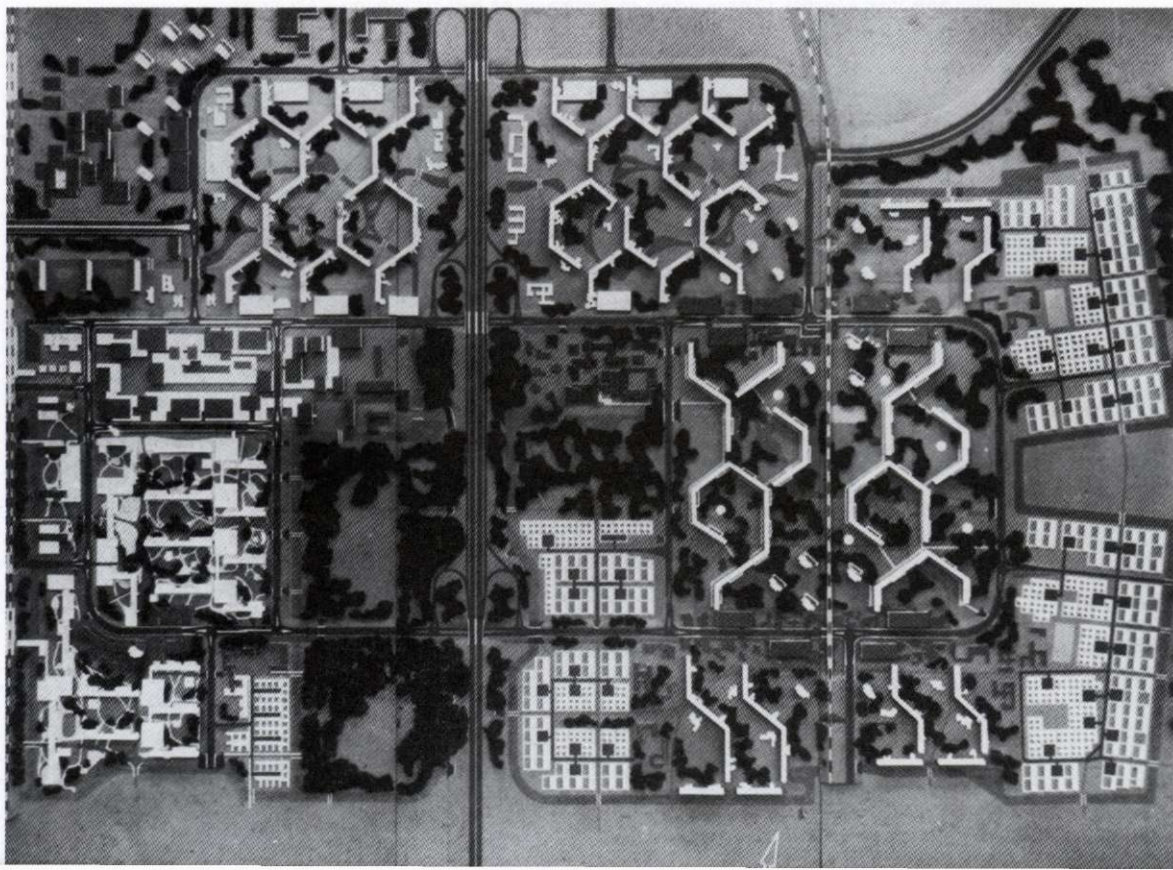
school de hedendaagse cultuur af. Voor hem diende architectuur zich op de kunstzinnige erfenis te richten, waarvan de waarden zich in het verleden hadden bewezen. De tijd van de eeuwige waarden van de Schoonheid waren echter voorbij, die van het Sublieme braken aan. De jaren zestig denderden over de oubollige Delftenaren heen. Ze werden publiekelijk terechtgewezen als een regenteske elite die via de kunst het volk aan haar gezag wilde onderwerpen. Het aantasten van hun suprematie was het dynamiet voor het openbreken van de geheiligde discipline.

De Moderne Beweging was ontvankelijker voor wat er gistte. De Team-Ten-groep waartoe de Hollandse architecten Van Eyck en Bakema waren toegetreden, formuleerde een strategie om het publiek in het moderne bouwen binnen te leiden en thuis te maken aan de hand van de formele principes van de artistieke ordening. Hiermee pleegde ze inbreuk op het erfgoed van Le Corbusier. De strenge volgelingen van Corbu zagen geen redenen voor het inrichten van een 'habitat', maar Corbu gaf de dissidenten van de CIAM-gedachte zijn zegen. Het erfgoed van Corbu was neergelegd in het Charter van



Athene en de stellingen van het congres van La Sarraz. Ze ademden een hygiënistische en technicistische opvatting over de woningbouw en de inrichting van de stedelijke ruimte van cel tot stadswijk. Corbu had dit zelf uitgewerkt in twee voorbeeldplannen: het Plan Voisin voor de opschoning van Parijs en het Plan Obus voor de uitbreiding van Algiers. Hierop voortbordurend lag er na de oorlog een enorme uitdaging te wachten. Grote terreinen lagen braak om stadsutopieën aan de werkelijkheid te toetsen. Een daarvan was de uitbreiding van Amsterdam in zuidoostelijke richting: een groene woestijn voor een kernproef met het design op macroschaal.

Het Bijlmerplan werd gelanceerd alsof het het afschieten van een Saturnus-raket naar de maan betrof. Het plan werd in 1965 aan het publiek gepresenteerd. De maquette werd in superlatieven verpakt op de buis geshowd. De Amsterdamse Dienst Stadsontwikkeling dacht de sleutel voor de deur naar de toekomst te hebben gevonden in een ontwerp voor de Stad-van-Morgen. Het Bijlmerplan was een hybride samenstelling van alle stedenbouwkundige ontwerpmethodes die voortbordurend op het Plan Voisin waren ontwikkeld. Dit plan, een technische oplossing voor de overpopulatie van de metropool in een helder en schoon programma, werd in 1928 door Le Corbusier gepresenteerd. De huisvesting was georganiseerd in vrijstaande woontorens die werden ontsloten door een rechthoekig assenstelsel van verkeerswegen, gelegen in een open groene structuur. Naar de randen toe werd de bebouwing lager. Hier lagen zones met bedrijfsfuncties. In het hart van het plan lag een deck met daaronder het



Maquette van het ontwerp voor de Bijlmer, bovenaanzicht

station en de centrale voorzieningen. In dit plan voorzag Corbu het einde van de gevreesde congestie. In het Plan Obus brengt Le Corbusier een nog duidelijker scheiding aan tussen de omgeving en de stad door deze, inclusief alle verkeersfuncties en voorzieningen, op te nemen in een langgerekt meanderend bouwblok.

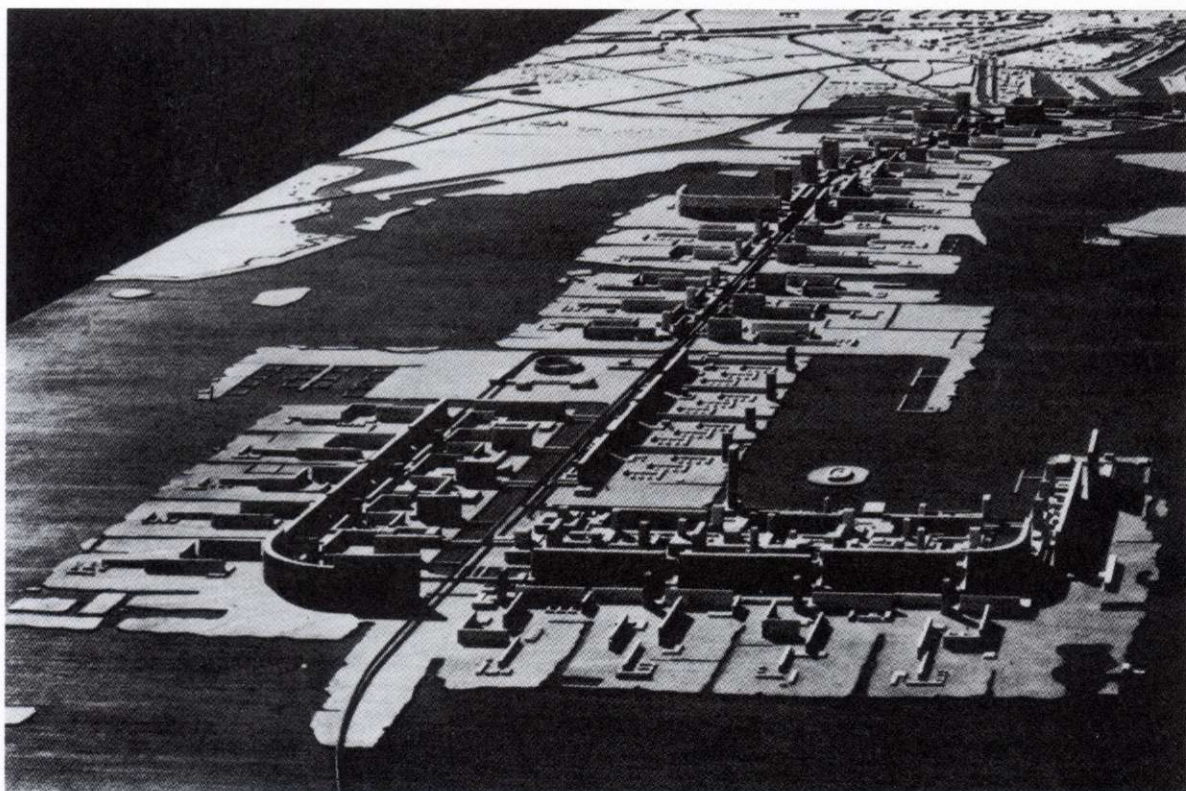
In het Bijlmerplan zijn de twee bovengenoemde concepten in elkaar gevoegd middels de honingraat. Hierdoor ontstaan aparte groene hoven die door de woonblokken zijn omzoomd. Het plan verheerlijkt het collectieve wonen en streeft buurtvorming na door in het bouwblok een binnenstraat met collectieve paviljoens te projecteren. De binnenstraten takken aan op de verkeersontsluiting, waaronder de centrale voorzieningen zoals winkels zijn weggestopt. Het plan lijkt op een briljante manier de Team-Ten-kritiek en het concept van de wijkgedachte verwerkt te hebben. Ook lijkt het principe van de vorm te zijn teruggevonden, omdat het bouwblok de wijk structureert en de postuur bepaalt. Maar de modellering van de Bijlmer is vooral eenvormig en anoniem. Dat geldt zowel voor het bouwblok als de groen- en wegenstructuur als de binnenstraat waar men de buurtbewoner zou moeten vinden. Zelfs in de skyline vindt men geen markeringen.

Hoewel in het proces van realisatie het concept hapert, is het aardige van de Bijlmer dat het plan zich als geen ander leent voor een bewerking. Het levert spektakel vanaf de presentatie en blijft al dertig jaar lang spraakmakend. Het plan heeft zowel architecten als de publieke opinie op de stedenbouw betrokken als toetssteen van de utopie aan de werkelijkheid en als uitdaging tot het leveren van



betere concepten, juist omdat men het heeft aangedurfd een stadsdeel in een robuuste vorm te gieten die als geheel herkenbaar is. Allengs bleek echter, dat de Bijlmer geenszins met aansprekende beelden correspondeert die het publiek van steden vormt. Het werd een anti-beeld, zinnebeeld van het collectieve keurslijf waar men uit wil breken. Die rol vervult het zowel voor de architect als voor zijn publiek. De Bijlmer is wel degelijk subliem te noemen, maar dan als geheel, als schril contrast. Als strakke rigide vorm verheft het, ongewild, de beleving van de overgangen naar de binnenstad waarop het is aangesloten en de chaotische groene lobben waarin het is opgeborgen. Het brengt een zinderende spanning tussen de landelijkheid van het pittoreske rond Abcoude en de anomie van de moderne uitbreidingswijk.

Sinds Corbu probeert de stedenbouw stedelijke gehelen te construeren die uit de samenstellende delen voortvloeien. Uit het kleinste deel, de cel, kan men het geheel afleiden, als een schakeling of een hiërarchie van evenwichtige patronen. Corbu noemde dit een gevoel voor Orde. Hij introduceerde eerst een orde van de vlakverdeling (Plan Voisin), later een orde van verticaliteit (Plan Obus). Daarmee verscheen een referentie aan het overzicht. Lange tijd is dit in de stedenbouw de enige referentie aan een ruimtelijke ervaring, de enige vorm waarin de ontwerper via de compositie op het tekenbord een ruimtelijk schouwspel regisseert. Corbu liet geen twijfel bestaan over de noodzaak voor dit aparte gevoel van orde. Stedenbouw is niet zozeer een onderlegger voor het organiseren van het schouwspel maar voor het productieproces van het distributiesysteem. Zonder moderne stedenbouw zal het



fundamentele en onverschillige egoïsme de grote stad in verval doen raken en uit de geschiedenis doen verdwijnen. Stedebouw heeft dus een herdersrol en verheft zich boven de artistieke produktie. Het bleef voor Corbu gewijd aan het deugdzame.

Niemand vocht die herdersrol aan. Maar het was uiterst moeilijk om vanuit de paradigma's van Corbu het stedelijke aanschouwelijk te maken. In een totaalvorm die is opgebouwd van deel naar geheel kunnen geen dissonanten of onverwachte wendingen, laat staan contrasterende doorbraken, overdrijvingen en asymmetrieën of ernstige verstoringen worden opgenomen. De Team-Ten-architecten zochten naar een dergelijke stedelijke kwaliteit in de overgangen in het systeem. De scheidingen, de grenzen, moesten tot spreken worden gebracht. Van Eyck zocht naar tastbare vormen voor plekken, waar het alledaagse zijn gang kon gaan, waar mensen hun bescherming vinden en deugd en ondeugd praktiseren. Misschien wijselijk genoeg waagde hij zich nooit aan grote bouwopgaven. Zijn architectuur probeerde het absolute verschil met de grote lijnen te markeren.

Een medewerker van het bureau Van den Broek en Bakema moet het op een zeiltocht in de zomer van 1965 langs het magische eiland Pampus plotseling allemaal voor zich hebben gezien: een stad die zich langs een dijk uitstrekt naar het water. Een paar maanden later presenteerde het bureau een ideeënschets als alternatief voor de Bijlmer, als een verkenning van de ideale ruimte voor nieuwe ontwikkelingen. Het plan laat zien dat het concept van het Plan Obus niet als organisatieprincipe, maar juist in zijn vorm de potentie had om het ordeningssysteem om te werken tot een principe voor ruimtelijke vormgeving, reagerend op de geografische gegevens. In Bakema's verkenning vinden we op aaneengeregen eilanden in de richting van Pampus, de bekende elementen waaruit hij zijn stadsplannen altijd hiërarchisch opbouwde, Corbu getrouw. Tot aan het Pampusplan stond de wijkgedachte centraal in de organisatie van zijn stadsplannen, maar in het Pampusplan spreekt hij over het 'in de stad buiten wonen', een ander idee voor de tuinstad-gedachte, waarin hij aansluiting zoekt met de karakteristieken van de omgeving. Het plan werkt visueel met elementaire overgangen: van de historische stad naar de moderne uitbreiding, van het land naar het water van het IJsselmeer. Het centrale element is de dijk, de hoofdader voor het publieke en private vervoer. Het plan maakt visueel het meeste indruk in zijn beëindiging met een langgerekt en gebogen bouwblok. Wat in het Plan Obus nog een structurerend principe is wordt in het Pampusplan beeldbepalend. Het bouwblok wordt voor het eerst gebruikt om er een idee van een enerverende stedelijke ruimte aan op te hangen, die werkt met elementaire contrasten in plaats van functionele ordening en onderscheid. Bakema heeft het materiaal voor de ruimtelijke beleving ontdekt. Het Pampusplan is een eerste proeve hoe daar mee te werken is, al is het nog uitermate voorzichtig.

Het schrikbeeld

Wordt in het Pampusplan de aansluiting met de historische stad expliciet gemaakt, vervolgens wordt de historische stad zelf aan de verworven inzichten onderworpen. De stedebouw stortte zich op de

binnenstad. Door de Stichting Weg werd de Amerikaanse planoloog Jokinen naar Nederland gehaald voor een studieopdracht. Het was zijn opgave de consequenties van de verkeers- en economische ontwikkelingen voor de Randstad zichtbaar te maken. Hij projecteerde zijn bevindingen op Amsterdam. In een schetsplan gaf hij aan hoe de stad zou kunnen transformeren. Dikke verkeersaders zouden de binnenstad via de Kinkerstraat en de Pijp penetreren. Jokinen voorzag een invasie van moderne kantoorcolossen en auditoria, die glommen en schitterden in de afwisseling van zon en regen, dag en nacht. Als verstijfd zou de invasie stilhouden voor de Singelgracht. Als door een tunnel zou men de stad binnenzoeven om plotseling via een sluis in het oude stadshart verzeild te raken. De nieuwe skyline van Amsterdam zou uit het sappige gras van de polder opdoemen.

Het ontwerp werd een schrikbeeld. Het activeerde alle boze verwachtingen die Corbu over de grote stad had uitgesproken als niet voor het moderne bouwen zou worden gekozen. Maar in die tijd hadden nu net Corbu's concepten al hun zeggingskracht verloren. Het moderne bouwen was alleen in staat gebleken saaie slaapsteden te voorschijn te toveren. Uit de hoed van Jokinen kwam tenminste een prikkelende voorstelling. Het herderschap over het heilige harmonieuze geheel was zoek gemaakt in een idee van een imposante en gewelddadige ingreep. Daarbij werd het visioen van een hartoperatie, een bypass, opgevat als een verkrachting.

Over de jaren blijkt dat Jokinens artistieke conceptie juist door de



wrevel die het opwekte, uitermate inspirerend heeft gewerkt. Stedebouwers en architecten werden aangezet om zich te bezinnen op het materiaal waarmee ze werken en de effecten die ze kunnen oproepen. Het stadsontwerp bleek in staat alleen al in de vorm van een tekening een appèl te doen op de gemoederen, op de manier waarop het publiek hecht aan de betekenis die de stad in al haar verscheidenheid kan hebben. Het stadsontwerp zal het publiek voor de veranderingen in de stad enthousiast moeten maken. Eerder dan een grondslag te leveren voor het organiseren van een bevredigende consumptie zonder constipaties moet het een idee van een schouwspel oproepen.

Epiloog

De uittocht uit het plan

Toen in alle andere sectoren van de geconsumeerde kunst de schok van het sublieme hoogtij vierde, trok de architectuur zich terug op de waarde van het bestaande. Worden ouderwetse voertuigen nog wel eens in optochten door de stad geleid om het publiek aan het verleden te herinneren, verouderde gebruiksartikelen hebben alleen waarde als curiositeit voor verzamelaars. Voor stijlvernieuwing vormen ze hooguit een inspiratiebron om op terug te grijpen. Voor de architectuur vormt het oude echter een gegeven dat nog steeds beter beantwoordt aan de vraag van het publiek dan het nieuwe.

Architectuur wordt een middel om het verleden op te poetsen. Op de plekken waar het publiek zich als vanouds vertoont, de straten en de pleinen, denkt de architect het publiek te vinden. Hij probeert vormen uit het verleden te laten opborrelen om met dat verleden in het reine te komen in een poging de breuk met de traditie te helen.

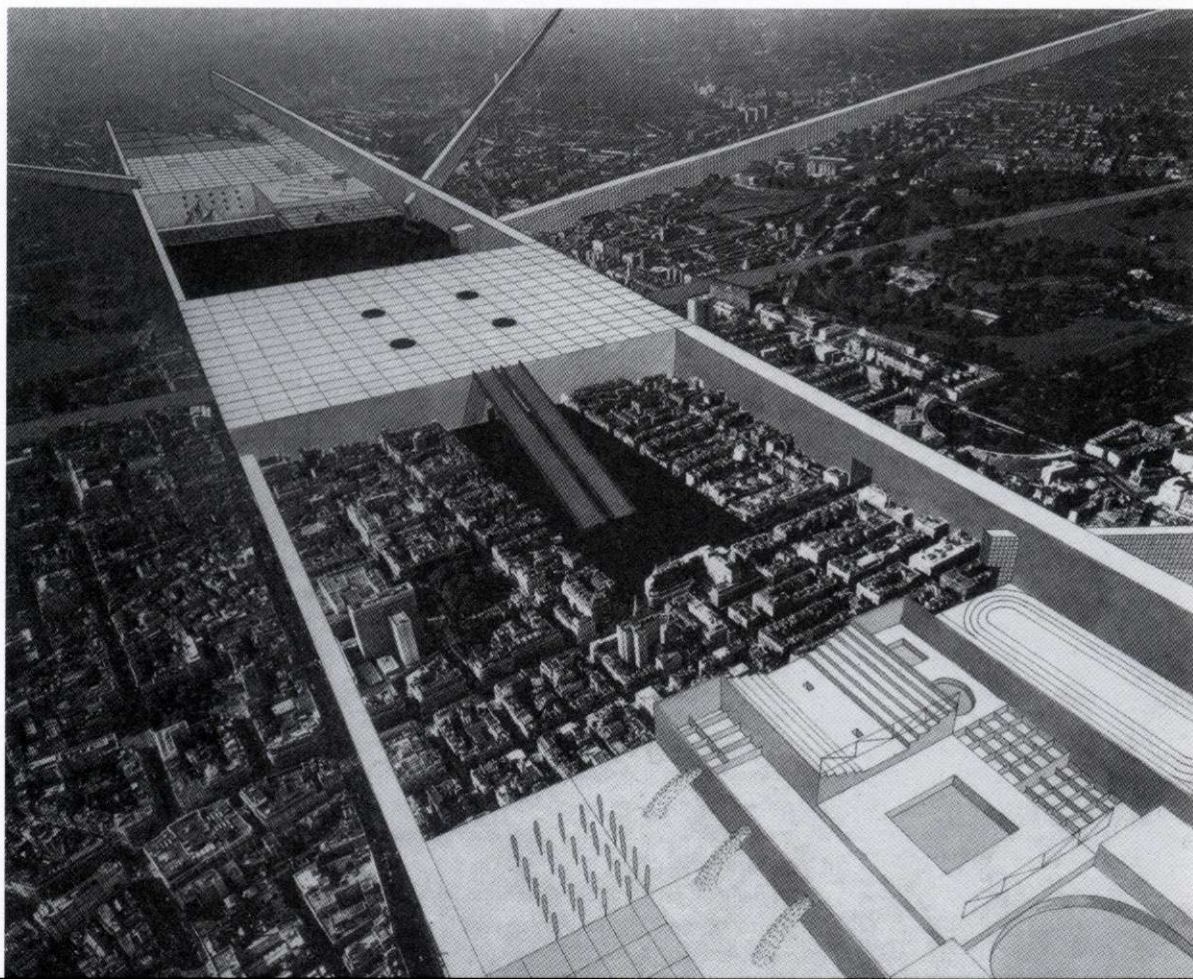
Het afwijkende, het uitzonderlijke, brengt de stad echter pas echt tot leven. Voor een stedelijk publiek wordt een stad pas door haar tegenstrijdige mogelijkheden voor extatische ervaringen interessant en swingend. Zodra men niet meer uitsluitend let op het wooncomfort, werd dat het criterium waarop steden door het beweeglijke publiek werden beoordeeld. Simpel gezegd: een stad is pas een stad als er veel uitzinnigs en uitzonderlijks te beleven valt.

Ik laat de vraag open of het architecten gegeven is daar vorm aan te geven. Het heeft architecten misschien wat meer tijd gekost hun heilige huisjes af te breken en het sublieme te ontdekken en uit te buiten. Maar het kan er niet om gaan alleen voor de smaak van een publiek te bouwen. Evenmin zit het publiek erom te springen gevoel voor stijl of smaak te worden bijgebracht. Architectuur is bij uitstek een kunstvorm die om een publiekelijk oordeel vraagt. Maar wil de architectuur succes hebben dan dient ze het enthousiasme bij het publiek op te wekken, en dat verloopt via de weerzin en een ongemakkelijk gevoel. In de jaren zestig is door het instellen van de populaire maatstaf het burgerlijk gevoel voor smaak en wellevendheid – bewaakt door de instituties van de kunsten en de wetenschap – en de bevoogding door de politiek, uitgebreid met het criterium van de aanstekelijkheid. Dat kent vele vormen, van ironie tot al te uitbundig conformisme, van subtiële ingetogenheid tot flamboyante drukdoenrigheid, van kitsch tot artistieke oorspronkelijkheid, van banale show

tot lege woestenij. Maar nooit tot een reconstructie van het algemene en bekende. De vormen komen door hun verschillendheid tot een euforie waarin ze hun symbolische betekenis verliezen. Op de grenzen en de overgangen heerst de spanning die het publiek activeert.

In de jaren zestig zocht men de grenservaring om het gevoel voor orde en chaos te verdiepen. Om zich bewust te worden van de verschillen en misschien ook wel van de onmogelijkheid om de wereld in harmonie brengen – van het onverenigbare. Tegelijk ontdekte men dat het ontwerp als evenement – de presentatie aan het publiek – een middel is om bij het publiek een enthousiast gevoel voor het enerverende van de stad los te maken. Dit enthousiasme is het vertrouwen dat de stedenbouwkundige, de planner en de architect nodig hebben om er de voorgestelde veranderingen mee te legitimeren. Het was tweehonderd jaar geleden de filosoof Kant die daarvan de crux maakte van zijn esthetische en politieke oordeelkracht over goed en slecht: het passieve publiek verleent elke omwenteling het 'geschiedsteken', het etiket van de heroïeke stap vooruit. Dit vereist echter niet zozeer een verwerping van de moderne doctrines, maar een uittocht uit de paradigma's van Le Corbusier.

In 1968 strijkt Rem Koolhaas neer in swinging London Town. Hij gaat er architectuur studeren aan de AA, de school waar Plug-In City was uitgedokterd als strategie om de architectuur te vergeten. In zijn afstudeerproject 'Exodus' projecteert hij op Londen een moderne



verkramping; een versie van de Berlijnse Muur. Niet om de stad te veranderen, maar om er 'de wrede schittering van te verhogen'. Hij doopt het 'Exodus' om er een beeld van een uittocht mee op te roepen 'uit de lethargische stad van de vrijwillige gevangenen van de architectuur'. Daarna vliegt hij naar New York, waar hij probeert de geest van Manhattan te vangen in de onvoorziene en zwaargeladen patronen die de elementaire en sobere vormen van de metropool oproepen. Hij zoekt de zeggingskracht van de stad in de metaforische werking. Als geheel bestempelt hij Manhattan als een Narrenschip. De negatieve verschijnselen van de stad, zoals de congestie, zijn tevens de aanknopingspunten voor het ontwerpen, voor het maken van voorstellen voor transformaties, niet voor het maken van oplossingen. Een metaforische bewerking maakt ze transparant en bruikbaar voor het verbinden van de vorm met een programma. In de werkwijze van Koolhaas staat het begrip 'Oxymoron' centraal: het aan elkaar koppelen van tegengestelde termen en activiteiten. De metaforische bewerking onthult dit, omdat in de metafoor het begrip niet is gestold. Zo spreekt hij van metropolitane dorpen en spartaans hedonisme. Koolhaas probeert dus met zijn stadsvoorstellen te shockeren, opdat de verschillen als het ware in elkaar donderen.

Het klinkt allemaal heel spectaculair. Koolhaas geeft uitdrukking aan wat Jokinen met een enkele tekening loswoelde. Hij bezweert het schrik-effect en maakt de fascinatie bespreekbaar die optreedt als men het oordeel uitstelt. Zo verandert hij met zijn woorden en tekeningen de kijk op de stad, van Bijlmer naar Manhattan en weer terug.

Steden bestaan uit gebouwen en openbare ruimtes en niet uit woorden en tekeningen. Het publiek zal uiteindelijk niet afgaan op de instrumenten die Koolhaas gebruikt, net zoals muziek niet gewaardeerd wordt door de compositie die in de bladmuziek is neergelegd, maar door de uitvoering in het concert. Meer dan andere kunstvormen blijft de architectuur geplaagd door een medium-switch die zich voltrekt van de tekening naar de gebouwde omgeving. De gebouwde omgeving is het theater van de architectuur. Daar bevindt zich het publiek tenslotte. Na de jaren zestig wordt de vraag interessant hoe de herboren architectuur in dit theater zal verschijnen. Daarbij kan de architect zich sinds de jaren zestig niet langer terugtrekken op de vorm en alleen aan organisatieprincipes sleutelen. Wil hij het publiek voor zich winnen, dan zal hij zich voortaan als een held moeten presenteren.