

arie graafland kritiek & ontwerp ontwerponderwijs

'Au moment où des psychanalystes s'emploient à remodeler une psychanalyse bien-pensante dont le poème sociologique du moi autonome est le couronnement, je veux dire à ceux qui m'entendent à quoi ils reconnaîtront les mauvais psychanalystes: s'est au terme dont ils se servent pour déprécier toute recherche technique et théorique qui poursuit l'expérience freudienne dans sa ligne authentique.'

C'est le mot: intellectualisation, — exécutable à tous ceux qui, vivant eux-mêmes dans la crainte de s'éprouver à boire le vin de la vérité, crachent sur le pain des hommes, sans que leur bave au reste y puisse plus faire que l'office d'un levain.'

Lacan

(L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, *Ecrits*)

normstelling en vormgeving

In de tweede helft van de jaren zeventig staan stedenbouwkundige en architectonische kwesties, trouwens vormgeving in het algemeen, in een toenemende publieke belangstelling. Met deze opmerking openen de schrijvers hun artikel *'Vormgeving en normstelling'*. Parallel aan architectuurkritieken in vakbladen worden in de dak- en weekbladers rubrieken geopend die nieuwe ruimtelijke produkten bespreken, meestal in termen van mooi versus lelijk, variatie versus monotonie, humanisme versus techniek, planmatig versus spontaan, vriendelijk versus hard, etc.

De architecten komen in dit veld tot 'stellingnames' aangaande hun vak, legitimering en verdediging van het vak staan centraal. De schrijvers noemen als voorbeeld de reeks opstellen in *Intermediair*. Opstellen die inmiddels gebundeld zijn in het 'architektenboek' *'Wie is er bang voor nieuwbouw'*. Maar ook *Stylos* (Studievereniging van de afdeling Bouwkunde, TH Delft) draagt zijn steentje bij: de cyclus waar architecten uiteenzettingen gaven over het vak ligt in het verlengde van de *Intermediair* opstellen. Er lijken weer echte meesters in het voetspoor van Berlage, Wijdeveld, Rietveld, Stam en Van Loghem aan het werk te zijn, zo zeggen Boekraad en Barbieri. Als men echter een doorsnee bekijkt van de tegenwoordige ontwerpproductie, dan lijken de resultaten van het voorgespiegelde rijk van de fantasie vaak als vele druppels water op elkaar. Dit roept grote vragen op ten aanzien van de werkelijke rol van de ontwerper in het produceren van de 'ruimtelijke ordening', aldus de schrijvers. Zijn plaats in het productieproces, de verandering van de beeldmiddelen, de rol van de konsument, de planning en politiek, evenzovele vragen die opgelost dienen te worden. De schrijvers stellen voor het spanningsveld in kaart te brengen dat ligt tussen *normstelling* en *vormgeving*. Beide begrippen zijn boven-individueel, zij verwijzen naar een structuur. Vraag is echter hoe het maatschappelijke van beide begrippen duidelijk gemaakt kan worden. Want de verbanden tussen ontwerp en maatschappij zijn noch te benaam, noch verwaarloosbaar om nog een rol te spelen in het architectuurtheoretische debat, zij moeten opgespoord worden in hun heimelijke vertakkingen die niet of nauwelijks zichtbaar zijn. Ontwerp is geen representatie, geen taal, geen duidelijk beeld, ontwerp is een gelaagde figuratie die met eigen esthetische en technische middelen het 'maatschappelijke' opneemt

en reproduceert. Niet als uitwendige boodschap, maar *immanent*. Uitgaande van Boekraad en Barbieri's probleemstelling wil ik een ander koppel voorstellen, waarmee uiteindelijk de teksten besproken kunnen worden. De uitwerking gaat in de richting van wat ik hiervoor esthetische theorie noemde.

produktiekrachten en productieverhoudingen

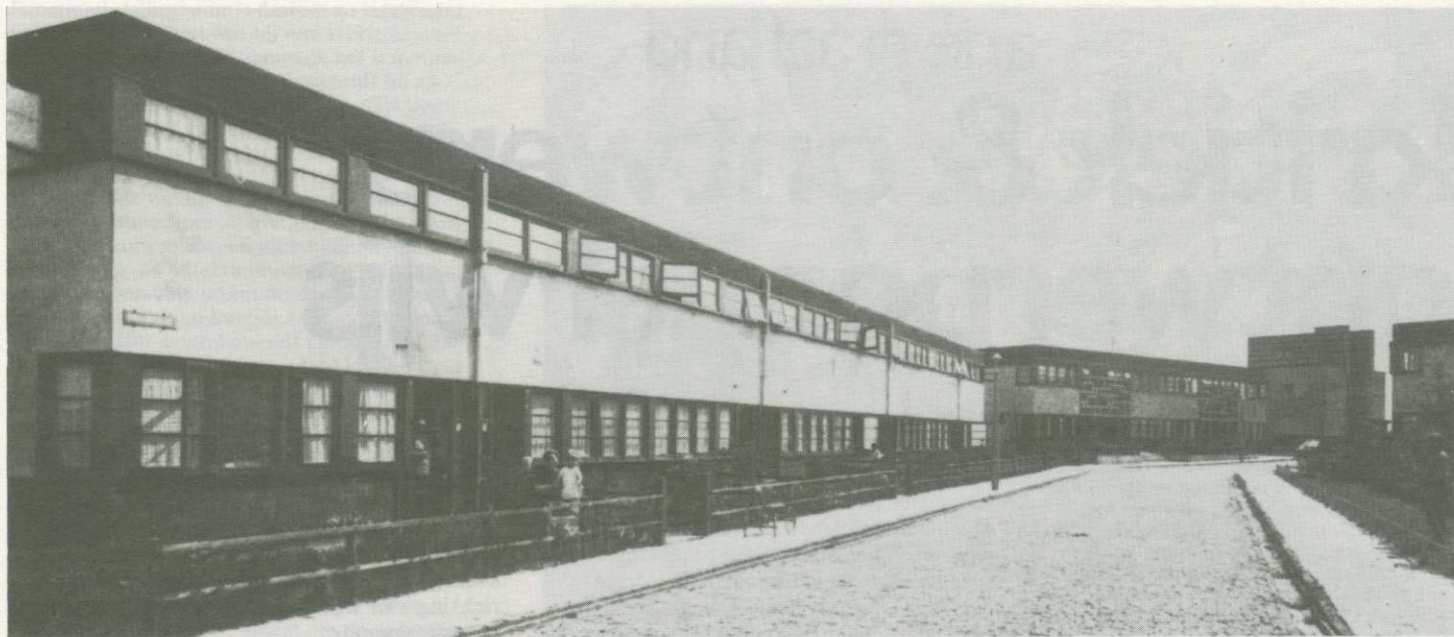
De filosoof Adorno heeft evenals Benjamin en Brecht geprobeerd de marxse begrippen productiekrachten en productieverhoudingen op het gebied van de kunst bruikbaar te maken voor de bemiddelingsproblematiek tussen kunst en maatschappij. Deze analyse lijkt mij onverkort op te gaan voor het ontwerp en de door Boekraad en Barbieri gesignaleerde problemen. Marx verstaat onder *produktiekrachten* het technologisch ontwikkelingsniveau van een maatschappij, daarin zijn zowel de in werktuigen, machines etc. geobjektiveerde produktiemiddelen begrepen, als het vermogen van de arbeider om ze te bedienen. Zowel een voorwerpelijks iets als een niet-voorwerpelijks iets (vaardigheden) zijn in een verhouding gedacht.

Productieverhoudingen zijn de van de wil van de mensen onafhankelijke maatschappelijke verhoudingen, die de arbeid en de verdeling van de produkten van de arbeid regelen. Iedere productie vindt plaats onder reeds aanwezige productieverhoudingen. Het koppel vormt een dynamische eenheid omdat de productiekrachten tendentieel de heersende productieverhoudingen doorbreken.

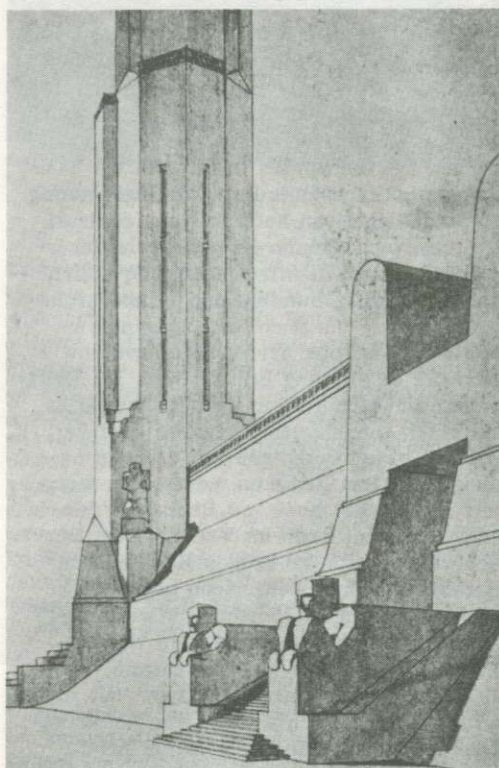
Bürger heeft laten zien dat Adorno twee interpretaties volgt van dit model⁸. De eerste zou men een 'onjuiste' interpretatie kunnen noemen, maar ik zal erop ingaan omdat hij nergens zoveel ingang heeft gevonden als in de ontwerpproductie. Het koppel productiekrachten/productieverhoudingen wordt getransformeerd naar het nivo van het kunstzinnig 'scheppingsproces'. Productieverhoudingen worden gelijkgesteld aan het materiaal dat de kunstenaar aantreft, productiekrachten zouden de 'wijzen van omgaan' met het materiaal zijn. De 'spontaniteit' van de kunstenaar is een andere manier om deze verhouding te denken. Het koppel funktioneert *dubbel*, zowel als maatschappelijke productie, in ons geval het politiek-economische proces, én als esthetische productie, 'vormgeving'. Nu is architectuur geen schilderskunst zoals sommige spontanisten

7. Hilde de Haan & Ids Haagsma, *Wie is er bang voor nieuwbouw, konfrontaties met Nederlandse architecten*, Intermediair Bibliotheek, 1981.

8. Peter Bürger, *Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos*, in: *Materialien zur Ästhetischen Theorie Th.W. Adornos, Konstruktion der Moderne* (Nederlandse vertaling in *Ontwerp en theorie*, red. Arie Graafland & Harm Tilman), Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1980.



ons willen doen geloven, maar materieel/ immaterieel. In een schilderij kun je uiteraard niet wonen, maar in veel 'humane architectuur' ook niet. Juist door het koppel in de dubbelstructuur te denken gaat deze verhouding op voor het architectonisch en stedenbouwkundig ontwerp. Op de 'onjuiste' manier wordt geschiedenis opgevat als een proces waarbij de één op de ander reageert. In Boekraad's artikel over de *Keurmeesters* wordt deze opvatting gekritiseerd onder verwijzing naar Tafuri' en Dal Co's '*Architettura Contemporanea*' waar de architectuurgeschiedenis uiteenvalt in een samenstel van vele geschiedenissen met evenzovele vertrekpunten, zonder een onderling samenhangende opeenvolging van fenomenen te konstrueren. De andere opvatting van het begrippenpaar komt eveneens naar voren in Adorno's *Musiksoziologie*. Tot produktiekracht wordt daarbij niet alleen produktie in de beperkte muzikale betekenis gerekend, dus komponeren, maar ook de levende kunstzinnige arbeid van de reproducerenden en de gehele, in zich niet homogeen samengestelde techniek: de immanent muzikale en kompositorische, het speelvermogen van de reproducerenden en de wijze van mechanische reproductie die vandaag de dag van uitzonderlijk belang zijn. Daarentegen zijn de produktieverhoudingen de economische en ideologische voorwaarden waaronder iedere toon en de reacties erop hun plaats hebben. In het tijdperk van de bewustzijns- en onbewustzijnsindustrie moet, in één geheel, dit onderzoek één van de centrale opgaven van de muzieksociologie zijn, een aspekt van de produktieverhoudingen waaronder ook de muzikale mentaliteit valt en de smaak van de toehoorders, zo zegt Adorno. De richting die hier uitgezet wordt, lijkt me uitstekend bruikbaar voor het ontwerponderzoek. Subjektieve vaardigheden en een in een apparaat geobjektiveerde reproductietechniek worden in een eenheid gedacht. Voor reproductietechniek kan onderwijsapparaat TH gelezen worden en we krijgen wat meer zicht op *normstelling* en *vormgeving*. Vormgeving lijkt me te verwijzen naar produktiekrachten, normstelling verwijst naar pro-

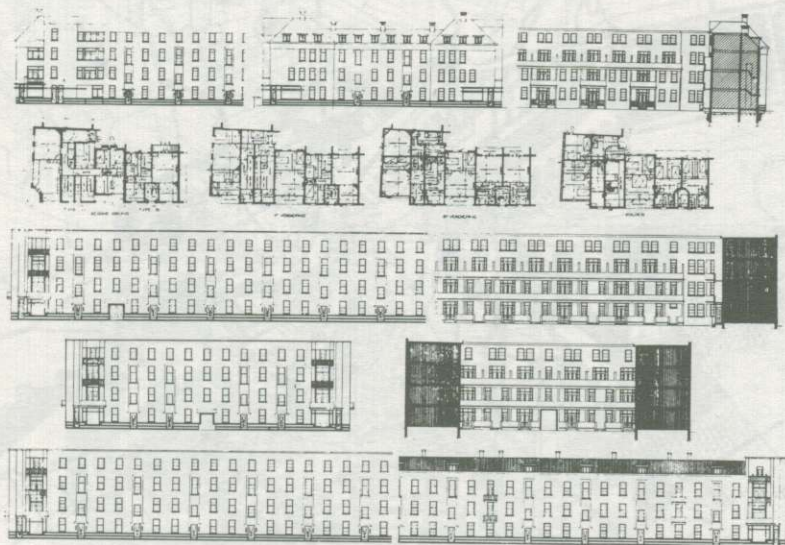


duktieverhoudingen, de economische en ideologische voorwaarden waaronder iedere lijn op het papier haar plaats heeft. In het middelpunt van Adorno's theorie van de bemiddeling van kunst en maatschappij staat het *materiaalbegrip* als de in kunstwerken geobjektiveerde stand van kunstzinnige vormen en wijzen van tewerkgaan. Juist het materiaalbegrip overwint het *dualisme* van vorm en inhoud, op de plaats ervan komt materiaal en praktijk. Zowel materiaal als praktijk zijn historisch bepaald. Dit gebruik van het materiaalbegrip komt overeen met dat van de Russische Formalisten⁹. Wanneer we het materiaalbegrip toepassen binnen de architectonische produktie, dan werkt het naar twee kanten. Het vernietigt de probleemloze verhouding tussen ontwerper en historisch ontwerp, de spontaniteit van het individuele kunstenaarschap zoals B&B dat aantreffen bij 'de Forum-architekten', en de

(boven) J.B. van Loghem, woningen in Betondorp, Schoven-Graanstraat, Zuivelplein, 1922-23, "De witte bepleistering, emailleering of betegeling van bijna alle nieuwe bouwwerken is geen dekmantel voor constructieve of technische onvolkomenheid, het is de vertolking van het verlangen naar zuiverheid en reinheid van uitdrukking, terwijl gespannenheid en strakheid ook het beste door de gladde afwerking tot uiting komen." (J.B. van Loghem)

(onder) H.P. Berlage, Ontwerp voor een Pantheon der Mensheid, 1915.

9. Tynjanov, Das literarische Faktum, in: *Die Literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Zie ook: *Russies formalisme*, Sjkłowsky, Jakobson, Eychenbaum, Tynjanov, *Sunschrift* 182.



J.J.P. Oud, Woonblokken Spangen VIII en Tusschendijken, Rotterdam 1919-20, gevels, doorsneden en plattegronden.

'formele' architectuur van Weeber en Quist als voorhoede van een architektonische beweging die het 'truttisme' wil vernietigen. Want ook Weeber's voorstellen voor het 'smaakloos' raster hebben een *historische* konnotatie¹⁰. Het plananalytisch materiaalbegrip levert zo een bruikbaar instrument voor analyse van plan én tekst.

esthetisme en zakelijkheid als materiaalstand

De eerste architect die op het vraagstuk van de vormgeving van alle 'gebruiksvoorwerpen', van boekomslag tot monument, onder het regime van de Wet en de massaproductie, een alomvattend antwoord trachtte te geven, was *Berlage*. De Woningwet van 1901 veranderde een aantal modellen in juridische en institutionele overheidsapparaten die vanaf 1870 door artsen, juristen en ingenieurs waren opgesteld en beproefd om het wonen en de woonomstandigheden binnen aanvaardbare, dat wil zeggen gezonde en gereguleerde, banen te leiden. Op een woningkongres in 1918 georganiseerd door de Nationale Woningraad formuleert Berlage de noodzaak voor architecten om instrumenten te ontwikkelen voor de bestrijding van de woningnood, de architect als burgerlijk ideoloog en vormgever in het proces van normalisatie, een proces verbonden met de kapitalistische productieverhoudingen. Berlage's ontwerppraktijk is verbonden met thema's van esthetische subjektiviteit, zijn stijlbe-grip verwijst naar dat van Goethe. Het *Projet d'un Mausolée* uit 1889 en het *Pantheon der Mensheid* uit 1915 lijken me hierin niet veel te verschillen. De esthetika zocht de eenheid, B&B verwijzen voor Berlage's opvattingen over normalisatie naar *Semper* die bouwen gelijkstelde met het omsluiten van ruimte en tijd, d.w.z. stileren. De architektonische materiaalstand is een *esthetische* inpassing in de massifikatie en socialisatie van een architektonische norm. *Van Loghem* kritiseert dit aan Berlage: het ontwerp van het Pantheon der mensheid maakt een tragische indruk omdat het aanmatigend is en daaraan ten val komt. De idealist Berlage heeft de kunstenaar overvleugeld. Voor

Van Loghem is Berlage niet 'zakelijk' genoeg, zijn architektonische praktijk is niet in overeenstemming met de ontwikkeling van de produktieve krachten. Ook *De Klerk* kritiseert Berlage: hij zou zijn blijven steken in een primitief rationalisme, dat steunde op vroeg-christelijke en romaanse bouwtrant. De Klerk zelf mikt op het tintelende nieuwe, het sensationeel schokkende, het indrukwekkend imposante wat het eigenlijke *moderne* kenmerkt. B&B laten zien dat zijn opmerkingen de canon schiepen van de architectuur van de *Amsterdamse School*. Belangrijk is hier de samenhang van architektonische produktie en het geheel van maatschappelijke productieverhoudingen die tot uitdrukking komen in de rol van woningbouwverenigingen, SDAP en staat. De namen van Wibaut, Tellegen en Keppler staan centraal. Tafuri heeft de Amsterdamse School beschreven als paternalistisch formalisme, een poging de utopie vorm te geven, het scheppen van het labyrint van de typologie. Een typering die me juist lijkt gezien het moralistisch edukatieve karakter van het socialisme in die tijd. B&B leggen een verband tussen Berlage's invloed naar *Oud* die in 1919 in *De Stijl* zegt dat niet meer de zinnelijke waarden als toon, versiering etc., maar de geestelijke waarden als verhouding, klare vorm en pure kleur de middelen moeten worden van de kunst¹¹. Als Rotterdams stadsarchitect ziet hij evenals Berlage het bouwblok als belangrijkste opgaaf van de moderne architect. Architectuur is een verhoudingskunst waar de massaproductie aanvaard is. In zijn bouwblokken in Rotterdam (Spangen, Tusschendijken) zet hij dit programma om in realiteit.

Het tijdschrift waarin de bouwpraktijk van de jaren twintig het geprononceerdst naar voren komt is *Het Bouwbedrijf*, opgericht door Moorman, Het gehele lichaam van de architectuur wordt in dit tijdschrift per orgaan ontleed om opnieuw te worden samengevoegd tot gezonde en schone huizen en steden. Naast deze 'elementaristische kompositiemethode' (B&B) ontwikkelen zich nieuwe wetenschappelijke onderzoeks- en planningstechnieken die tezamen de voorwaarde vormen voor een integrale aanpak van woningbouw, stadsuitbreiding en planning van kulturele en industriële complexen. B&B noemen hier het *Algemeen Uitbreidings Plan* Amsterdam als eerste voorbeeld op de schaal van een grote stad. In 1928 wordt in Amsterdam een nieuwe afdeling van Publieke Werken opgericht, de dienst Stadsontwikkeling, die een aantal taken van de Woningdienst overneemt. B&B wijzen op het scherpe onderscheid dat gemaakt wordt tussen ontwerpen en onderzoeken. Door de nieuwe opvatting over ontwerpen zijn beide in planvoorstellen te verwerken. Terwijl *Van Lohuizen* de onderzoekssector leidde, werd *Van Eesteren* de belangrijkste stedenbouwkundig ontwerper. In 1929 treedt Van Eesteren toe tot de dienst Stadsontwikkeling. De manier van stedenbouwkundige planvorming is volstrekt nieuw, zo zeggen B&B, zij wijkt bijvoorbeeld fundamenteel af van die van Hilberseimer of May, om nog maar te zwijgen van de

10. Franziska Bollerey, Stedebouw buiten de prestatie maatschappij? in: *Ontwerp en theorie*. "De stedebouw vervalt voortdurend in de metafysische verleiding van de esthetiek; je kunt zo'n tendens opnieuw 'rationalisme' noemen, ook als zuiver typologisch leerstuk kan de stedebouw geen wetenschap vormen", aldus Bollerey.

11. Verderop zal ik ingaan op deze 'geestelijke waarden', zie mijn opmerkingen over de 'machines célibataires' naar aanleiding van het artikel van Marlite Halbertsma. Zie ook noot 20.

utopieën van Le Corbusier. Ook de teken-techniek van de kaarten werd vernieuwd naar het voorbeeld van de Wiener Methode der Bildstatistik, ontwikkeld door Neurath voor het omvattende project van een Gesellschafts- en Wirtschaftsmuseum in Wenen. Via Alma en de CIAM wordt deze methode in Nederland bekend. Terecht wijzen B&B op het nieuwe, je zou zelfs kunnen zeggen *moderne* van deze ontwikkeling. Essentieel is het uit elkaar gaan van ontwerp en onderzoek. Empirisch-analytisch onderzoek dat zich richt op het koppel produktiekrachten/produktieverhoudingen (ekonomie, bevolkingsprognose, verkeer) en ontwerp dat blijft functioneren binnen het hiermee verbonden koppel esthetische produktiekrachten en produktieverhoudingen (Van Eesteren vertaalt de termen van Oud in de Stijl voor massawoningbouw naar stedeboek). Deze deling van ontwerp en onderzoek is nog steeds konstitutief voor de vakgroep die het stedeboekonderwijs verzorgt aan de Afdeling Bouwkunde van de TH Delft. Het grootste probleem hier is niet de deling (iedere herleiding van de één tot de ander lijkt me rampzalig), maar het steeds meer vervagen van het *historisch besef* van de deling. Het kennelijk nog steeds in voorbereiding zijnde kollege ontwerpen zou juist deze problemen moeten behandelen. Maar de begripsverwarring over planning, ontwerpen, onderzoek, planologie, ruimtelijke ordening blokkeert voorlopig een systematisch overzicht van historische problemen. Dat lijkt zelfs zijn repercussie te vinden in de *tekentechniek*, onderdeel van de ontwerp-praktijk. (In die zin zou je de modieuze viltstiften waar uitsluitend dikke klodders uitkomen van de ateliers moeten verbannen.)

historisering en ornament

In de jaren twintig had zich een konstruktivistische en Nieuw-Zakelijke ontwikkeling in de architectuur afgetekend. In bladen als ABC, Das Neue Frankfurt, C.A. en A.C. werd een *moderne* architectonische vormgeving voorgestaan en uitgedragen. In Nederland wordt de Nieuwe Zakelijkheid in de architectuur voorbereid door de architectenverenigingen 'Opbouw' en 'De 8', die in 1932 gezamenlijk een veertiendaags tijdschrift gingen uitgeven *De 8 en Opbouw* richt zich op de organische woonwijk in open bebouwing, men heeft scherpe kritiek op de Nederlandse woningbouw als geheel die geen oog heeft gehad voor het *typisch moderne*, de mogelijkheid van een nieuwe cultuur met als kenmerk een harmonisch samengaan van geestelijke en materiële behoeften op basis van wat door de ontwikkeling van wetenschap en techniek in het maatschappelijke leven mogelijk is geworden. De heersende belangstelling voor het verleden, gemoedelijkheid en schilderachtigheid, beslotenheid en mooi en lelijk moeten nu plaats maken voor ruimte in en om de woning, systeem en wetenschappelijkheid. De materiaalstand in het ontwerpen moet in overeenstemming zijn met de ontwikkeling binnen de produktieve krachten. Landlust en Blijdorp worden genoemd als eerste Nederlandse experimenten in de richting van

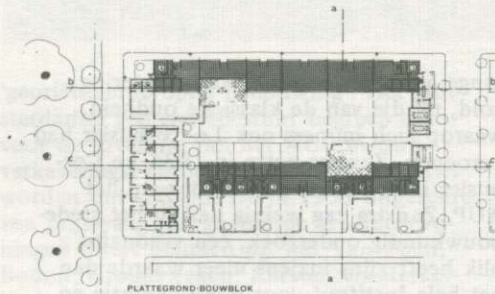


'georiënteerde open bebouwing'. Het Amsterdamse gemeentebestuur begreep dat voor de invulling van het AUP nieuwe verkavelings- en bouwtechnieken moesten worden ontwikkeld. De in 1933 uitgeschreven prijsvraag van goedkope arbeiderswoningen levert plannen op van Van Tijen, Bodon, Groenewegen, Karsten en Merkelbach; Staal, Van Woerden en Holt; en Van den Broek. Deze liggen in het verlengde van het Nieuwe Bouwen. De architecten zullen echter moeten wachten tot het tweede deel van Bosch en Lommer voor zij op wijkniveau worden ingeschakeld. Niegeman levert een kritiek op de bebouwing van het eerste deel van Bosch en Lommer en de Rivierenbuurt. Op grond van een enquête onder arbeiders, de toekomstige bewoners, worden dagschema's van de leden van het gezin opgesteld. Maatschappelijke ideologische noties worden getransporteerd (niet getransformeerd) naar de ontwerp-praktijk. Vanuit een 'normatieve' (B&B) vaststelling van de rol van de vrouw en het kind (de man werkt) wordt een funktionele indeling van de plattegrond gemaakt, die een rationele op-eenvolging van de huiselijke werkzaamheden mogelijk moet maken. In 1934, enige jaren na het mislukken van een vernieuwing van *Wendingen* en een reorganisatie van Architectura et Amicitiae zocht de Groep 32 (Staal, Elzas, Komter, le Croix, Symons, Zanstra) een onderkomen bij de 8 en Opbouw, die — in tegenstelling tot Architectura et Amicitiae — internationaal, actief en strijdbaar was. B&B laten zien dat hun inzetten in het ontwerp eerder regressief dan vooruitstrevend waren. Reeds in 1935 verklaarde Zanstra in de 8 en Opbouw dat voor de

Dienst Stadsontwikkeling Amsterdam (L. Scheffer, Th. van Lohuizen, C. van Eesteren), Algemeen Uitbreidingsplan Amsterdam (AUP), 1934, "In tegenstelling tot de duitse radikale architectuur verbreekt het AUP de keten architectuur—wijk—stad. Het plan is niet opgebouwd vanuit de kleinste elementaire cel om via de wijk zijn voltooiing in de stadsorganisatie te vinden. In eerste instantie is het AUP een bestemmingsplan, dat wil zeggen: een regulatiemodel van het grondgebruik en het eigendom." (J. de Heer)

lijking tussen Groot Amsterdam en het Basisplan, met name waar het gaat om het door B&B aan het begin geformuleerde spanningsveld tussen *normstelling* en *vormgeving*. Op welke manier moet nu de 'vormgeving' gedacht worden van het Basisplan, zeker nu er geen 'esthetische conceptie' aan ten grondslag ligt? Wordt vormgeving opgelost in normstelling? Is het Basisplan slechts 'planning'¹³?

Maar dan kan de vraag gesteld worden, planning van wat? Barbieri en Boekraad constateren een wat zij noemen 'paradoxaal verschijnsel'; de moderne planningsprocedure biedt ogenschijnlijk ruimte voor regressieve architectonische voorstellen, zoals die o.a. door Bos en Van Tijen tijdens de oorlog waren geformuleerd in *De stad der toekomst. De toekomst der stad*. Maar waarom zou dat paradoxaal zijn, als de planning 'leeg' is (of procedureel) kan zij alles plannen. Ook de regressie. Van Tijen probeert zelf het ogenschijnlijk 'formele' (lege) een nieuwe sociaal-politieke betekenis toe te kennen. Het uitbreidingsplan Slotervaart, het eerste volledig open plan dat binnen het AUP tot stand komt, wordt 'onbepaald' genoemd. Dit noopt Van Tijen op zoek te gaan naar structuur-bepalende elementen in de wijk, zo zeggen B&B. Juist deze poging het door invoering van abstracte modellen verloren gegane terrein weer te herwinnen door aan de vorm een sociaal-politieke betekenis toe te kennen, komt van Tijen op scherpe kritiek te staan van de kant van Merkelbach, die Van Tijen een *vermenging* verwijt van politiek en architectuur¹⁴. Het antwoord van Van Tijen hierop is dat men zich kan gaan verlustigen in de oceaan der vormloosheid. Maar dan verzaakt men de architectuur, want architect zijn is vormgeven. Vormgeven is toch ook iets normatief. En daarmee raakt hij inderdaad de essentie. Alleen, het 'esthetische' kan niet in een normatieve uitwendige verhouding gedacht worden, het Basisplan heeft geen 'boodschap', zoals Groot-Amsterdam wel had. Dat betekent echter niet dat het Basisplan geen *inhoud* zou hebben, dat heeft het wel (hoe moeilijk deze ook op te sporen is). De inhoud is niet alleen datgene wat *aanwezig* is ('vakken', 'lijnen') maar ook datgene wat *afwezig* is (nostalgisch beroep op de geschiedenis). Op die manier is het Basisplan 'progressief' te noemen, in de zin van inspelen op de toenmalige stand van de productieve krachten. Maar wel onder kapitalistische productieverhoudingen. En die kunnen door het plan niet verbroken worden. Het Basisplan is juist opgezet voor een optimale regulering van de reproductievoorwaarden van de arbeidskracht. De rol van de architectuurkritiek is hier een zeer specifieke, 'voor een architectonische cultuur die een dergelijk arbeidsveld aanvaardt, bestaat mijns inziens een taak waaraan nog begonnen moet worden. Deze taak bestaat hierin dat, wil zij een politiek doel dienen en verbonden zijn met de konkrete strijd, zij de georganiseerde arbeidersbeweging konfronteert met de hoogste nivo's die de kapitalistische dynamiek van de ontwikkeling heeft bereikt, dat zij de bijzondere momenten verklaart in samenhang van de algemene plannen'.¹⁵



(boven) Adviesburo Stadsplan Rotterdam onder leiding van C. van Traa, Basisplan Herbouw Binnenstad Rotterdam, 1946. "Op welke manier moet nu de 'vormgeving' gedacht worden van het Basisplan, zeker nu er geen 'esthetische conceptie' aan ten grondslag ligt? Wordt vormgeving opgelost in normstelling? Is het Basisplan slechts 'planning'?"

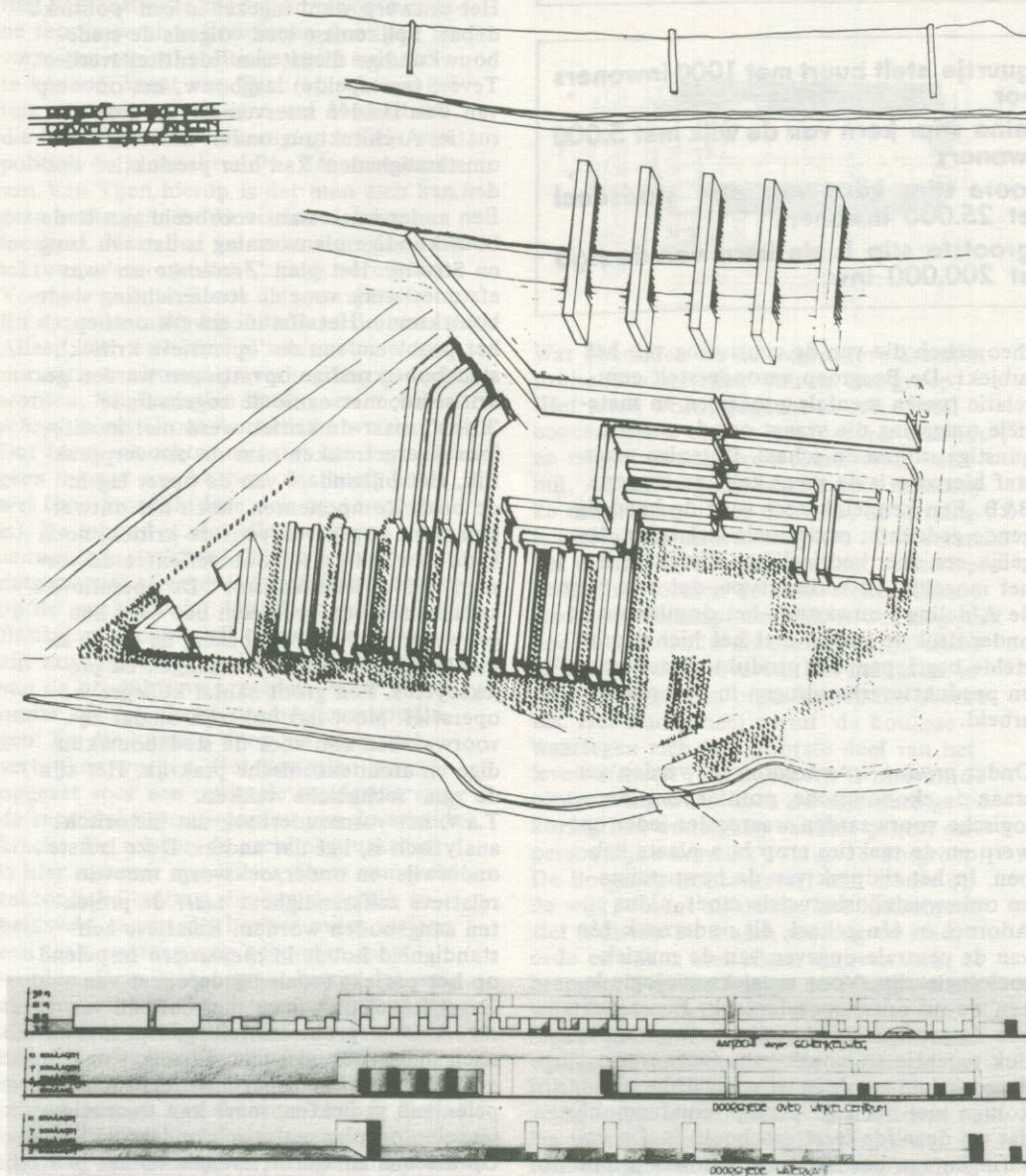
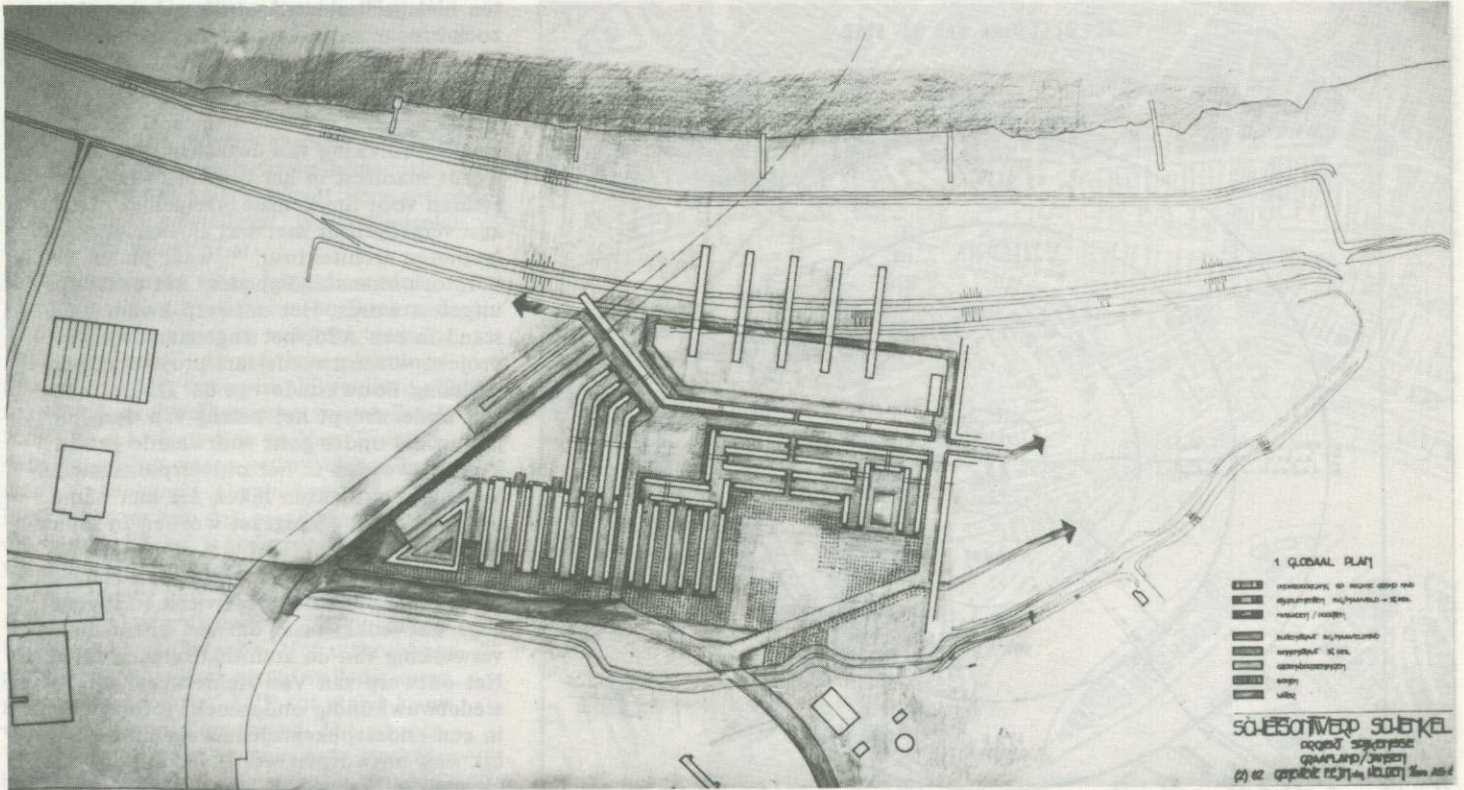
(onder) Van Tijen en Maaskant, Brinkman en van den Broek, Studie naar de Woonmogelijkheden in het nieuwe Rotterdam, 1940. Plattegrond bouwblok.

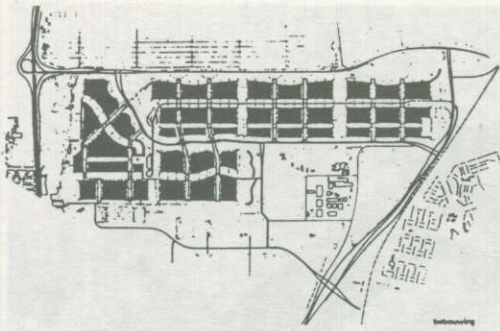
Wat behelsden nu de 'regressieve architectonische voorstellen' van de Bos-groep? 'Het leven wordt gedacht in een aantal concentrische cirkels rondom het individu', zo zeggen de schrijvers (cursivering van mij, AG). Het gezin is de eerste natuurlijke eenheid voor het individu; de woning is hiervan de uitdrukking. De buurten staan het dichtst bij het gewone, het vanzelfsprekende, zij vormen de bouwstenen van de stadsgemeenschap. De wijk is wat nog juist door het individu als overzichtelijk en begrijpelijk wordt ervaren. Het stadsdeel is hoofdzakelijk van organisatorische betekenis. Het stadsgeheel vormt 'de koulisse waartegen zich het grootste deel van het leven afspeelt', de stadskern is hiervan de uitdrukking waar 'men de eigenaardige bekoring kan ondergaan van het geheel onpersoonlijke contact', aldus de Bosgroep. De Bosgroep concentreert zijn studie op de wijk, omdat zij daarin het instrument ziet individu en massa, woning en stad, orde en chaos met elkaar in evenwicht te brengen. Terecht zeggen de schrijvers: de wijk wordt uiteindelijk als *pedagogisch model* gezien. De wijkgedachte lijkt haar equivalent te hebben in de sociologische roltheorie, individuen gaan verschillende verhoudingen aan, spelen verschillende rollen in het sociale leven. De centrering rondom individu en gezin weerspiegelt

13. Zie hiervoor de artikelen van Harm Tilman, Het nieuwe Rotterdam en de ordening van de stad, en van Rein Geurtsen en Maurits de Hoog, Stad in stolling, in *Stedebouw in Rotterdam, plannen en opstellen 1940-1981*. Zie ook noot 19.

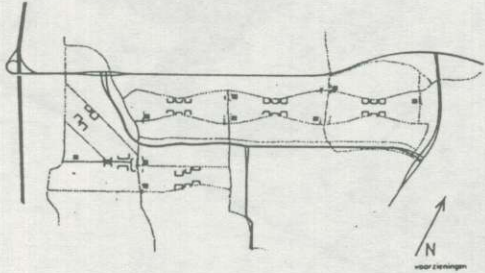
14. Dat komt letterlijk overeen met wat Max Weber de 'Vermischung' noemt van het marxisme, het vermengen van 'feiten' en 'waarden'. De moderne variant is hier Karl Popper. Vergelijk dit met de analoge discussie in de planningtheorie, bijvoorbeeld Andreas Faludi's onderscheidingen in *Planning Theory*.

15. Manfredo Tafuri, *Ontwerp en utopie*, SUN, Nijmegen 1978.

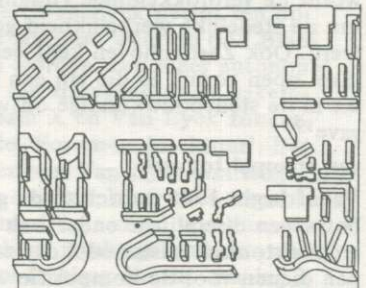
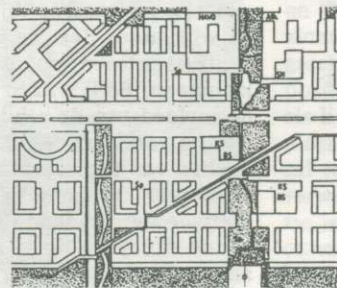
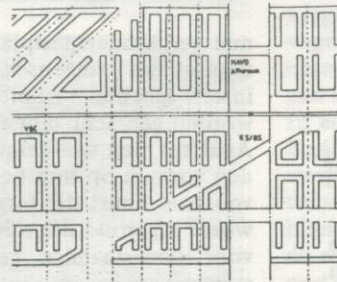
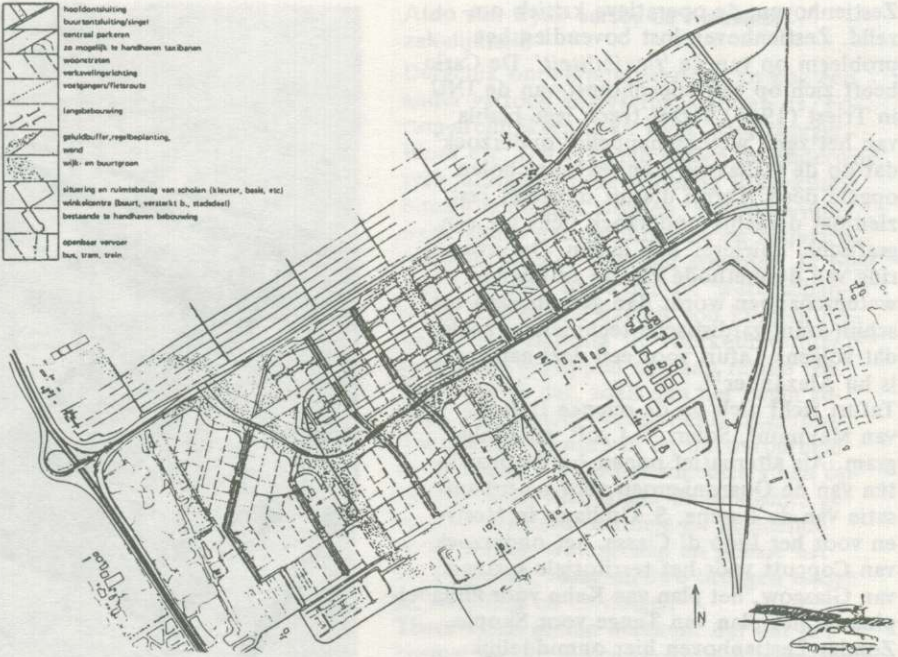




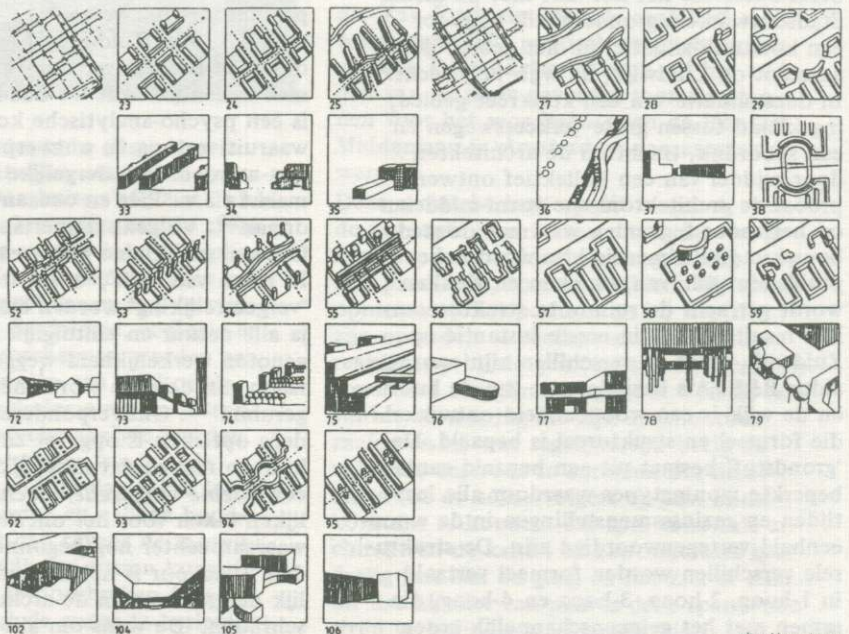
bebouwing



voor zienswijzen



uitwerking met diagonale voet- en fietsverbinding



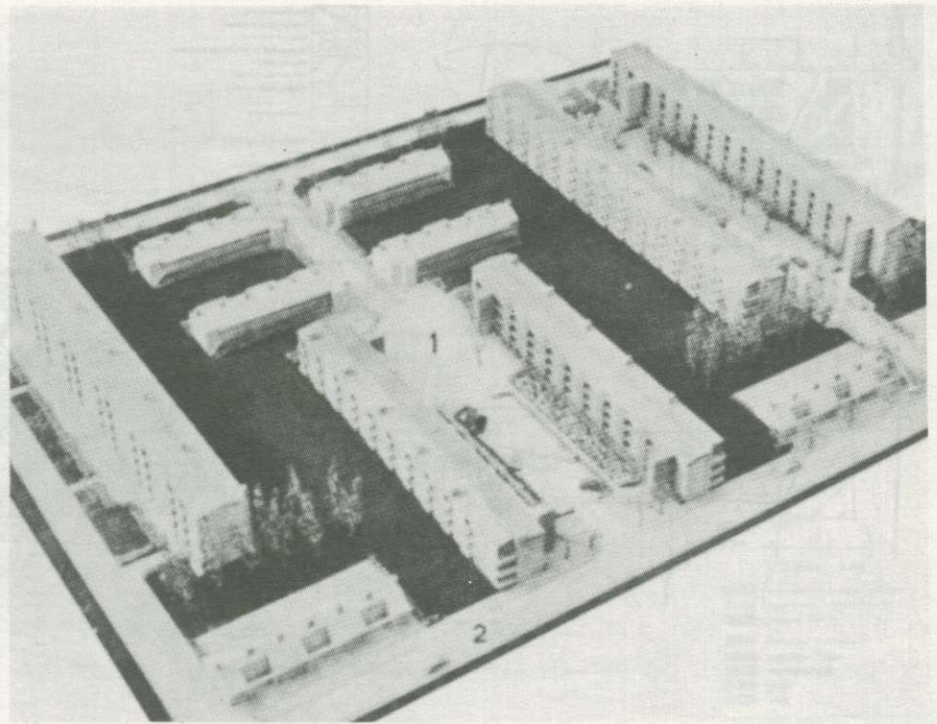
uitwerkingsvarianten

Zestienhoven, de operationele kritiek omzeild. Zestienhoven lost bovendien het probleem op van de 'flexibiliteit'. De Carlo heeft zich op een bijeenkomst van de INU in Triest (1965) verzet tegen lege blabla van het zgn. 'wetenschappelijk onderzoek' dat op de Italiaanse architectuurscholen opgeld deed. Tafuri die dit opneemt laat zien dat dergelijk onderzoek licht tot een grafische 'Spielerei' kan leiden. De invoering van de methode van de empirische wetenschappen wordt dan gereduceerd tot schijn-avant-gardistische technieken, zoals dat volgens Tafuri voor een deel aanwezig is bij Alexander¹⁸.

Tafuri richt zich op de science fiction van Maymont, Soleri, G.I.A.P. en Archigram. Als alternatief noemt hij de projecten van de Quaroni-groep voor de urbanisatie van de Barene, S. Guiliano in Mestre en voor het Lido di Classe, het onderzoek van Copcutt voor het territoriale systeem van Glasgow, het plan van Kahn voor Philadelphia en het plan van Tange voor Skopje. Zonder Zestienhoven hier onmiddellijk aan vast te knopen denk ik toch dat hier een analoog probleem opgelost wordt. In plaats van de gesloten vorm van de Siedlungen, de new-towns en neighbourhood units komt volgens Tafuri hier een 'open vorm' tot stand. Hij definieert deze als een *structuur* waarbinnen nog uitwerkingen en zelfs tegenvoorstellen gedaan kunnen worden. In plaats van de architectuur op te lossen in een urbanistisch proces ontstaat hier een nieuwe context met 'semantische autonomie'. In plaats van de *planning* in het stadsontwerp op te lossen, wordt de verbrokkeldheid (fragmentering) van de stedelijke werkelijkheid geaccepteerd. Ook Zestienhoven kent een dergelijke 'open vorm', in die zin een stap vooruit in de stedenbouwkundige ontwerpopgave¹⁹.

van stempel tot vlek

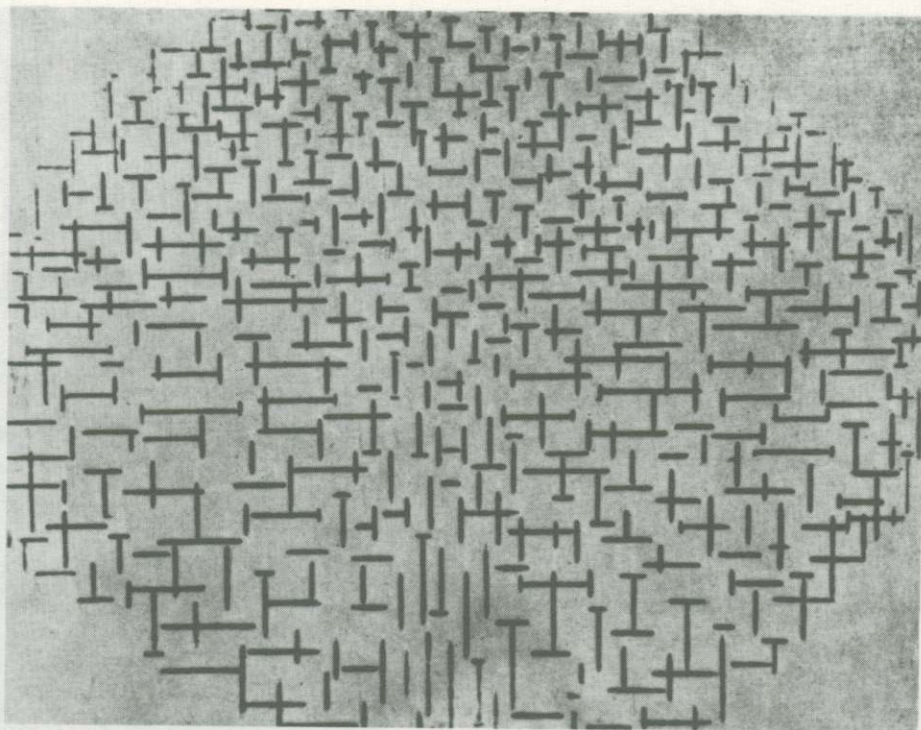
Vanaf begin 1948 verrichtte de groep Opbouw een disciplinair onderzoek naar een architektonisch basismodel dat zou kunnen dienen voor de kompositie van een woonwijk. De Vries, Bakema, Boer, Van Woerkom en Wissing kozen, samen met Stam-Beese die het contact met de dienst Stadsontwikkeling onderhield, hiervoor een concrete situatie, nl. het gebied dat aansloot op Zuidwijk, de wijk Pendrecht. In deze situatie van een concreet gebied, ingeklemd tussen grote verkeerswegen en een spoordijk, trachtten de architecten door middel van een kollektief ontwerpproces de architektonische vorm-middelen op het spoor te komen waarmee de stedenbouwkundige dimensie kon worden bepaald. Met schijven, blokken en vlakken wordt getracht de ruimte te structureren. Het resultaat lijkt in eerste instantie op Zuidwijk, maar de verschillen zijn enorm, aldus B&B. Als basiselement van de buurt en de wijk is een wooneenheid ontwikkeld die formeel en structureel is bepaald. De 'grondstof' bestaat uit een bepaald aantal beperkte woningtypes waardoor alle leeftijden en gezinssamenstellingen in de wooneenheid vertegenwoordigd zijn. De structurele verschillen worden formeel vertaald in 1-hoog, 2-hoog, 3-hoog en 4-hoog, die samen met het gemeenschappelijk groen



met een kinderspeelplaats, het concentratiepunt van gemeenschappelijke activiteiten, in een specifieke ruimtelijke verhouding worden gebracht binnen een rechthoek. Acht tot tien van dergelijke wooneenheden vormen op hun beurt de grondstof voor een buurt die formeel en structureel wordt afgerond door één hoge woonschijf voor alleenstaanden, gelegen in een groene ruimte waarin een aantal buurtvoorzieningen zijn gesitueerd. Vijf buurten vormen de wijk, door deze te groeperen aan een centraal gelegen groenstrook met wijkvoorzieningen. B&B wijzen in dit verband op de invloed van de schilder Lohse die in Forum verklaart een directe toepassing te zoeken van typische en objectieve grondelementen. Volgens Van Eyck heeft Lohse hiermee de beeldende betekenis van het aantal ontdekt. Vraag is echter of hiermee alles gezegd is over dergelijke 'komposities'. Hiervoor verwees ik naar het zgn. 'perceptieonderzoek', wanneer men Stam-Beese hoort dan loopt haar verhaal echter parallel met het verhaal, of vertoog zo men wil, over Zuidwijk. Naar mijn idee ontloopt het het vertoog van de Bos-groep niet wezenlijk. Wat we dus nodig hebben is een psycho-analytische kontekst van waaruit vertoog én ontwerp begrepen kunnen worden. Een dergelijke analyse is gemaakt t.a.v. 'Pier en oceaan' van Piet Mondriaan²⁰. Volgens Halbertsma is 'Pier en Oceaan' een kleine *vrijgezellenmachine*. In naam van 'stijl', 'evenwicht', 'harmonie', 'vergeestelijking' worden alle verschillen, ja alle natuur en zintuiglijk beleefde en genoten werkelijkheid weggegumd. 'In naam van de orde wordt het ordeloze opgeruimd'²¹. Ontwerponderzoek dat vanuit deze optieken is opgezet zou duidelijk kunnen maken dat mogelijk ook Pendrecht een *kleine vrijgezellenmachine* is. Dat lijken taken voor het ontwerponderzoek waaraan echter nog begonnen moet worden. Daarvoor is het natuurlijk noodzakelijk de grenzen van de architectuur te overschrijden. 'De wens om alle problemen

Dienst Stadsontwikkeling Rotterdam, Buurteenheid Pendrecht, 1 hof en 2 straat, 1952. De buurteenheid, kleinste schakeling in de vrijgezellenmachine Pendrecht.

18. Manfredo Tafuri, Der 'Raum' und die 'Sachen': Stadt, town-design und Architektur, *Konzept 2, Stadtbild*, Tübingen, 1976, p. 19. De kritiek van Tafuri laat zich overigens doortrekken naar het Computer Aided Design.
19. Zie voor het artikel van Joost Meuwissen, Bakema City, *Plan 9/1982*, en het artikel van Harm Tilman *B-nieuws 29/1977*, waar een analoge problematiek wordt behandeld.
20. Marlie Halbertsma, Een schilderij van Piet Mondriaan, *Tijdschrift voor vrouwenstudies 8/1981/4* en *Jungesellenmaschinen, Les Machines célibataires*, katalogus Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, 1976. Zie ook noot 11.
- Henk Engel vraagt zich in zijn artikel in *Plan 9/1981* af of een elementaire decompositie zoals van Doesburg die toepast in zijn *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Bauhausbücher 6, 1925) ook in de architectuur mogelijk is (Engel, *Van huis tot woning*). Bakema's Alexanderpolderplan (1953-56) en van Doesburg's Russische dans (1918) worden vergeleken. Interessanter is het verschil, zo zegt Engel. Bakema's plan kan worden opgevat als een elementaire constructie, terwijl van Doesburg's schilderij kan worden begrepen als elementaire decompositie. In het werk van Rietveld kan zo, evenals in dat van van Doesburg, een analytisch-kubistische werkwijze worden onderscheiden van een synthetische of een constructieve. Voor de schilderkunst betekent het dat de referentie aan een 'natuurverschijning' gaandeweg wordt opgeheven, voor de architectuur de referentie aan een 'type', bijvoorbeeld het type van het zeventiende-eeuwse herenhuis, aldus Engel. Ik noem Pendrecht een 'kleine vrijgezellenmachine', niet omdat Pen-



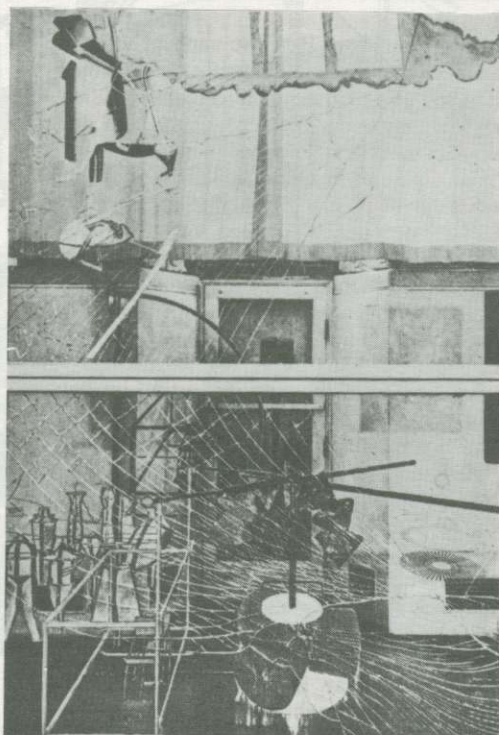
(boven) P. Mondriaan, *Compositie*, 1915. "A transfiguration takes place between the sensory impression and the aesthetic experience. The natural phenomenon is reconstructed in aesthetic accents which re-embody the essence of the object in a new way." (Th. van Doesburg)

(rechts) M. Duchamp, *La Mariée mise à nu par ces célibataires, même*, 1915–1923.

drecht 'klein' zou zijn, maar omdat er een klein, nietig, doch zeer werkzaam principe aanwezig is. Elementaire constructie en elementaire de compositie zijn niet oppositioneel, maar één en dezelfde beweging. Pendrecht demonteert tegelijk het historische 'beeld' van de stad, het is elementaire constructie en demontage tegelijk. Het gaat me vooral om de 'kleine' principes in dergelijke ontwerpprocessen; de disciplinaire mechanismen die ook hier hun werk doen. Sinds Foucault, Deleuze, Guattari en Theweleit weten we wat evenwicht, harmonie en vergeestelijking en hygiëne betekenen. Mijn idee is dat Eisenman dit begrepen heeft; hoewel hij het zelf niet zo benoemt, benoemen zijn latere ontwerpen dit wel. Eisenman zegt zelf, slechts 'beïnvloed' te zijn door Foucault. Het 'hoe' moeten we uit de ontwerpen halen, niet uit de vertogen.

21. Zie Marlite Halbertsma, *Creativiteit en produktiviteit (fragmenten) in Museumjournaal* nr. 3, 1982, Deutsche Angst, Dokumenta 7. "Typerend voor Dada is de 'vrijgezellenmachine', een complex van ideeën en objecten die een zichzelf scheppend en in standhoudende creativiteit vormen. Een creativiteit die onvergelijkbaar is zowel met de voortplanting als met artistieke creativiteit of mechanische productie. Er wordt niets verspild, niets verbuikt en niets gemaakt." (Halbertsma)

22. Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Engelse vertaling *Theories and history of architecture*, Granada, 1980. Ik verwijs maar naar Tafuri om de kritiek voor te



binnen de architektonische discipline te houden, en het ontwijken van goed gefundeerd onderzoek van buiten af", ziet Tafuri als één van de onzekerheden van de architectuur. 'De mythe van de interdisciplinariteit zelf benadrukt vraagstukken die marginaal zijn aan de problemen van de visuele communicatie. Sociologie, ecologie en de empirische wetenschappen worden aangeroepen in de planning van territoriale ingrepen, maar psychologie en (in uitzonderlijke gevallen) psycho-analyse worden niet gebruikt in de studies van sociale groepen of klassen in hun dagelijkse lezing van de architektonische en urbane boodschap'²². Dat geeft dan tevens de mogelijkheid de rigide scheidingen tussen kunsttheorie en ontwerptheorie te doorbreken (zonder overigens de één tot de ander te herleiden).

Aldo van Eyck versus de nieuwste zakelijkheid

Dergelijk ontwerponderzoek kan nog een ander vertoog analyseren, dat van de 'Forum-architekten' Van Eyck, Hertzberger, Blom etc. Dat lijkt me gezien de onderwijs-verhoudingen op de Afdeling Bouwkunde bittere noodzaak worden. Schoolvorming, wederzijdse excommunicatie en mandarijnendom bepalen daar het stramien. Ik pleit niet voor een 'objektief' en 'wetenschappelijk' onderzoek dat uit zou kunnen maken welke 'richting' de voorkeur verdient²³. Juist deze begrippen zijn aan revisie toe. Wel denk ik dat, zoals aan het begin gezegd, het koppel produktiekrachten/produktieverhoudingen in de ontwerparbeid de vertogen van de bouwmeesters kan oplossen, zodat niet langer de dualismes gevoel en verstand, formele en beeldende architectuur, wetenschap en poëzie het veld bepalen, maar nieuwe bruggen tussen de woorden en de dingen²⁴.

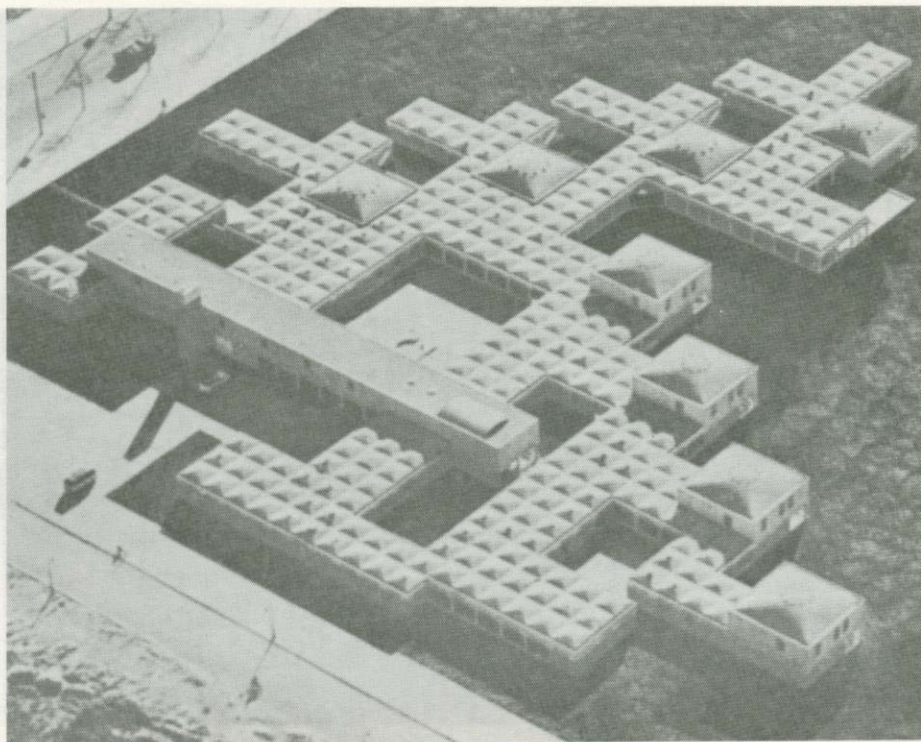
Theoretisch gezien betekent dat dat het koppel produktiekrachten/produktieverhoudingen ook de productie van het onbewuste behelst. Van hieruit kan enig zicht verkregen worden op de opties van de 'vuurvogel' Van Eyck. Maar laten we eerst de chroniqueur van de 'vuurvogel' Barbieri aan het woord laten.

In een drietal opstellen geeft Barbieri een beeld van de intenties, vertogen en ontwerpen van wat ik gemakshalve maar 'Forum-architectuur' noem²⁴. De verschillen binnen deze groep zijn echter aanzienlijk, de relatieve scheidslijnen lijken me te lopen tussen Bakema en Van Eyck, Hardy en Hertzberger. Van Eyck neemt ten opzichte van de laatsten, waartoe ook Blom gerekend kan worden, een meer autonome positie in. In die zin vallen noch Bakema als lid van Team X en Van Eyck zonder meer onder de 'Forum-architectuur'. Dat zal ten aanzien van Van Eyck wel enige verwondering wekken, maar zeer terecht zie je bij Barbieri daar nogal wat nuances ontstaan. Barbieri maakt gebruik van analyses van Oriol Bohigas die van mening is dat Van Eyck de oprichter is van de Nieuwe Amsterdamse School, en van Pierluigi Nicolini redakteur van Lotus International, die Van Eyck ziet als solo-architect met een persoonlijk, poëtisch architektonisch verhaal. De artikelen dateren uit het midden van de jaren zeventig, toen de plannen voor het *moederhuis* aan de Plantage Middenlaan in Amsterdam gepresenteerd werden.

Deze architect trok op dit moment, voor de zoveelste keer in zijn dertig jaar lange carrière, internationale belangstelling voor zijn productie, zo zegt Barbieri. Hij stond opnieuw op het podium en hij riep met zijn optreden uiteenlopende gevoelens en reacties op bij de geïnteresseerde toeschouwers. Met een glimlach genoot Van Eyck van de verwarring die zijn architectuur zaaide en hij was tegelijkertijd bezig de volgende zet voor te bereiden om de afstand tot de achtervolgers op zijn minst konstant te houden. Dit spel tussen de architect en de critici of bewonderaars is al dertig jaar aan de gang en het ziet er naar uit dat hij niet van plan is deze spannende strijd te beëindigen, aldus Barbieri. Dat

klopt. Op het afstuderen van Boekraad en Barbieri was 'de vuurvogel' eveneens aanwezig om de kritiek te kritiseren. Want wat was het geval? B&B hadden zijn architectonische produktie vastgemaakt aan de ontwikkelingspsychologie van Piaget, het strukturalisme van Morgen Toller, de psychologie van Lacan en de psychotherapie van Rogers. Van Eyck op zijn beurt verklaarde de genoemde heren nauwelijks of niet te kennen. Grote hilariteit alom. Hij kon dus niet 'beïnvloed' zijn. Maar wie de tekst van Barbieri leest ziet iets anders staan, *de dimensie van de tijd* dient te worden onderkend. Deze komt tot uiting in de kulturele en wetenschappelijke impulsen die in de verschillende fasen van zijn ontwerpproductie een rol spelen, aldus Barbieri. Het gaat er niet om of Van Eyck Piaget en Lacan gelezen heeft, het gaat erom dat er zoiets als een 'Zeitgeist' bestaat waar zowel Piaget, Lacan als de ontwerpen van Van Eyck in opgenomen zijn. Het gaat om een *inhoudelijk verband* tussen genoemde 'kulturele en wetenschappelijke impulsen' en de ontwerparbeid van Van Eyck. In Van Eyck's gedachtengang schuilt precies datgene wat B&B kritiseren, operationele kritiek. De relaties tussen theorie en ontwerp verlopen in ieder geval niet via instrumentele wegen. Vraag is echter of deze inhoudelijke verbanden ook zichtbaar worden. Naar mijn idee is dat niet het geval. Juist op dit punt waar een welhaast microscopisch onderzoek nodig is, vervalt de tekst in globalisme. 'Psychologie' gebruiken voor de psycho-analyse van Lacan lijkt me een vloek waarvan het goed is dat de meester hem niet hoort²⁵. De tekst van Barbieri is een *pentimento*, erdoorheen schemeren de teksten van Vollemans en de Heer die hier nauwkeuriger zijn.

Het rationalisme en functionalisme uit de jaren twintig en dertig veranderden na de Tweede Wereldoorlog in een droge zakelijke architectuur, zo heet het in de Forumgedachte. Het ging niet zozeer om vormen, maar om het bieden van een ruimtelijk antwoord op maatschappelijke en politieke problemen die het gevolg waren van de grote vraag naar woningen en naar een leefbare habitat. In het kader van de volkshuisvesting werden architecten gevraagd die in staat waren niet zozeer 'vorm' te geven als wel te 'ordenen' en te 'reguleren'. Van Eyck wijst vanaf het begin een dergelijke produktieve en pragmatische reductie van het architectonische handelen af, zo zegt Barbieri. Als reactie op de ontwikkeling van de produktieve krachten in het maatschappelijk veld plaatst Van Eyck het autonoom subjeet; het model vooronderstelde het terugwinnen van een leidende positie voor de architect die opnieuw als inspirator en katalysator van het bouwen moest optreden, aldus Barbieri. Dat refereert aan Tafuri's opmerkingen over de gevreesde ondergang van de 'professionaliteit' van de architect waar geen plaats meer is voor deze laat-humanistische ideologie. Van Eyck's verhoog valt daar natuurlijk onder, maar of zijn ontwerpprogramma eronder valt is maar de vraag. Het lijkt zinloos te worden de ontwerpkritiek in te zetten op het veld van het architek-

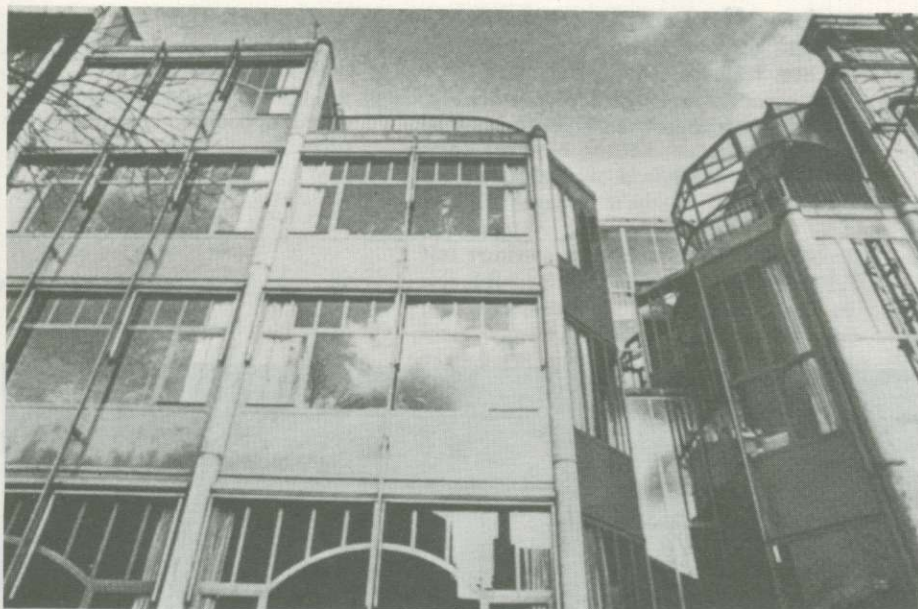


tonisch verhoog. Het ene verhaal volgt op het andere, om uit deze 'flux' te komen is een ontwerptheorie noodzakelijk die zich richt op de *ontwerpen*, niet op de *vertogen*. Daarvoor moeten we naar de 'labyrintische helderheid'; geometrisering en labyrintisering in de ontwerpogave²⁶. In het 'moederhuis' grijpt Van Eyck terug op een neo-historiserende vormgeving van de stedelijke architectuur, de vrolijke en opzienbarende vormgeving van de Art Nouveau, aldus Barbieri²⁷. Maar tegelijk typeert hij Van Eyck als de vertegenwoordiger bij uitstek van de tweede generatie architecten van de Moderne Beweging, Van Eyck kan niet gelijkgesteld worden met het 'truttisme'. Centrale vraag is natuurlijk *hoe* de ontwerpen van Van Eyck 'reageren' op de Moderne Beweging. De Heer heeft eens opgemerkt dat in de huidige situatie, 'iedere ontwerpakt niet meer (is) dan het ingenieus opnieuw in elkaar zetten van de verinnerlijkte, daardoor onzichtbare typologie, tesamen met een ornamentering daarvan'²⁸. Van Eyck's 'moederhuis' is één en al ornament, de thema's van de Moderne Beweging zijn *uitgebannen*. Als je de ontwerpprincipes en programma's van die andere rogeriaan Kroll, ontwerper van het gebouw in Woluwé (Louvain-la-Neuve) er overheen legt, zie je bij Kroll precies het omgekeerde. De *Moderne Beweging* is zelf tot ornament geworden, in de chaotische veelheid van zijn ruïne die achtergelaten is op het slagveld na het wegtrekken van de Moderne Beweging (Tafuri), is het geometrische spiegelglas van Mies van der Rohe tot ironische ornamentering geworden. Woluwé is een *metamorfose*, het 'moederhuis' *ornamentering*²⁹. Van Eyck's ontwerpen bevinden zich weliswaar op de breekpunten met de Moderne Beweging (in tegenstelling tot de blokken van Blom die geen enkele structuur meer vertonen), maar precies ook daar dreigt het 'moederhuis' te mislukken. Bij Van Eyck wel *restitutie*, een mijns inziens

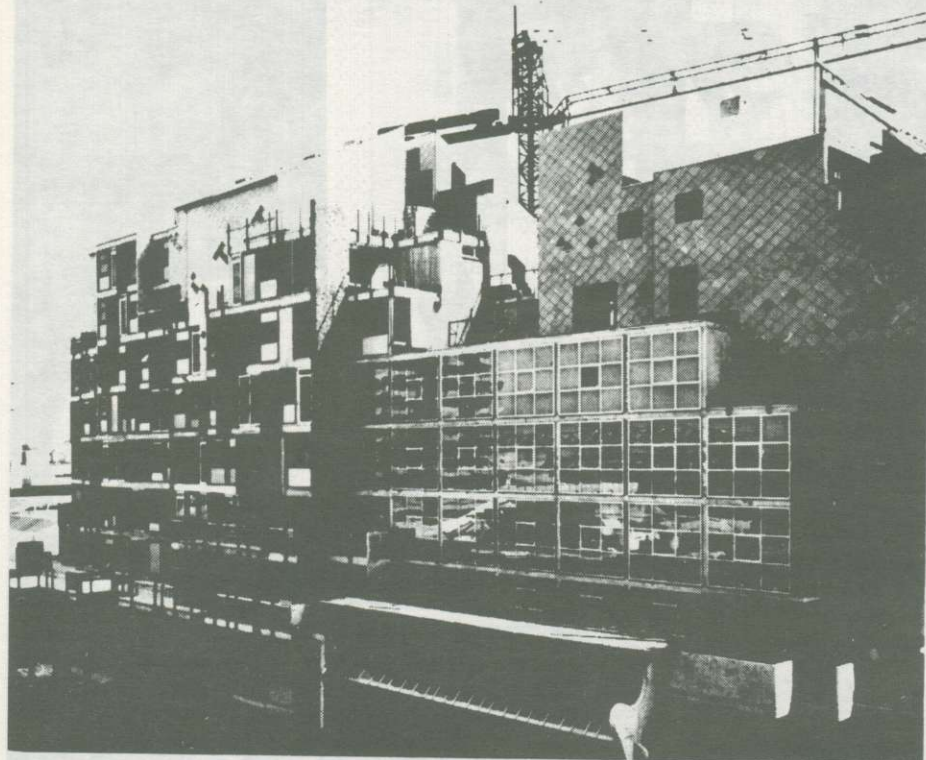
A. van Eyck, Burgerweeshuis, Amsterdam 1957-60. Geometrische schoonheid, niet tot 'eenheid' gebracht.

zijn van 'eigen' opties ten aanzien van de psycho-analyse. De plaats van de kritikus is een 'lege'.

23. Ook in de commissies van de Afdeling Bouwkunde wordt dit onderkend. Zie bijvoorbeeld de nota *Aanbevelingen* van de Algemene Onderwijs Commissie en de nota's van de Raadskommissie Tweefasenstructuur Bouwkunde over het tweefasenonderwijs.
24. Manfredo Tafuri, Borromini en Piranesi: De stad als 'tot uitbarsting gekomen ordening' in *Werk-architectuur* 33-34, 1979, Stadtgestalt oder Architektur?
25. Labyrinth en vierkant, Van kasba naar woonwoud, De nieuwe truttigheid is dood, wat nu? Umberto Barbieri in *Kritiek en ontwerp*, pp. 107-126.
26. Zie de voordracht van Lacan: *Colloques philosophiques internationaux*, over het thema van de dialectiek op het kongres in Royaumont (september 1960). Het artikel is niet opgenomen in de *Ecrites*, wel in de *Duitse Schriften II*, Subversion des Subjekts und die Dialektik des Begehrens im freudischen Unbewussten. Lacan spreekt hier over de discipline psychologie, die hij verwerpt omdat de subject-functie van Freud gediskwalificeerd wordt. Kriterium is de eenheid van het subjeet die vooronderstelling van de psychologie is. In zijn seminarlezing *De wetenschap en de waarheid*, Cahiers pour l'analyse, Cercle d'épistemologie van de ENS (1966) krijgen de 'Humanwetenschappen' een veeg uit de pan. Hier worden Lévy-Bruhl en Piaget gekritiseerd, de inzet is dezelfde, het ego-centrische verhoog dat zelf onderdeel uitmaakt van de konjunktuur. Lacan, Foucault en Althusser hebben hier dezelfde inzet, decentrerend van het subjeet.



(boven, rechts) R. Koolhaas, M. Vriesendorp, de dansvloer van het Welfare Palace Hotel. Het antwoord van de Moderne Beweging op de chaotische metropool heeft gefaald, hier past nog slechts een uitnodiging tot de dans.



27. Van Eyck benoemt weliswaar de huidige thema's, geometrisering en labyrintisering (orde en chaos), maar zij blijven steken in een autonoom subject. Overigens ben ik van mening dat de kritiek op van Eyck te veel gaat over zijn laat-humanistische verhoogtype en te weinig over zijn ontwerpen. Ze zijn echter niet dezelfde.

28. De Art-Nouveau was zelf een antwoord op de ontwikkeling van de produktieve krachten. Zie Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, SV 829.

29. Jan de Heer, Er valt niets te ontwerpen, *B-nieuws* 36 (1978).

30. Zie voor de metamorfose, Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Editions

(boven) A. van Eyck, Opvang- en begeleidingscentrum voor alleenstaande (aanstaande) ouders en hun kinderen van de Hubertusvereniging, Plantage Middenlaan, Amsterdam.

(onder) L. Kroll, Woongebouw campus Universit  Catholique de Louvain (UCL), Woluwe, 1972.

"Onnodig beklemd omdat het zinloos is een uitgang te zoeken in een doolhof zonder uitgang. De crisis van de moderne architectuur is niet het gevolg van 'vermoeidheid' of 'verspilling', maar zij is in de eerste plaats een crisis van de ideologische functie van de architectuur. De 'ondergang' van de moderne kunst is de laatste getuigenis van de burgerlijke ambiguit , die verscheurd is tussen 'positieve' doeleinden en het genadeloze zelf-onderzoek van het zelf objectief tot waar worden. Binnen haarzelf is geen 'redding' meer te vinden: noch door rusteloos rond te dolen in 'labyrinten' van beelden die zo polyvalent zijn dat zij tenslotte verstommen, noch door zich op te sluiten in de weerbarstige stilte van geometrie die vervuld zijn van hun eigen volmaaktheid." (M. Tafuri)

centraal begrip in ontwerpprogramma's, maar nergens *transformaties*; geen *metamorfose*. De ontwerpen zijn didactisch, ondanks alle 'speelsheid', is het moederhuis gebouwde pedagogiek zonder een spoor van ironie. Dat maakt op ontwerp-nivo ook iets zichtbaar van de tegenstelling Van Eyck-Koolhaas. Bij Koolhaas' ontwerp in Rotterdam (Boompjes R'dam) ontstaat die metamorfose. Ook zijn ontwerp is te vatten met het koppel vormgeving en normstelling. Vorm en functie vormen een dynamische afhankelijkheidsverhouding. Ze zijn niet in dichotomieën te vangen, maar vormen een analytisch koppel om de ontwerpen te analyseren. Het één volgt niet uit het ander, zoals de bouwmeesters ons willen doen geloven. De begrippen zitten als met elastiek aan elkaar vast, kunnen niet 'los' van elkaar gedacht worden. *Theoretisch* gezien is de functie de vorm, evenals de vorm de inhoud is. Wat niet betekent dat zij 'gelijk' zijn. De onhandelbare plattegronden van Koolhaas' gebouw kunnen alleen op die manier gelezen worden. Deze transformaties zullen ongetwijfeld de woede opwekken van een 'verantwoorde' (lees pedagogische) architectuur. Tot zijn voorlopig eindpunt is dit doorgedreven in Koolhaas' ontwerp voor het 'Welfare Palace Hotel' (*Delirious New York*). Voor het hotel ligt het gigantische vlot van Medusa, waar een kleine ruimte is vrijgehouden als dansvloer. Het huiveringwekkende tafereel op het vlot is bekend, de soldaten, alleengelaten met hun wapens, wijn en munitie, begonnen in paniek elkaar te verorberen. 'This monumental expression of 'loss of nerve' corresponds to the premature panic and loss of nerve about the Metropolis in the present moment of the 20th century', zo zegt Koolhaas. Het vlot van Medusa is het symbool van 'Manhattan's metropolitan agonies - proving both the need and the impossibility of 'escape'. It is an equivalent of nineteenth-century public sculpture. When the weather permits it, the lifeboats leave the interior of the Hotel to go out on the river. They circle around the raft, compare the monumental suffering of its occupants to their own petty anxieties, watch the moonlit sky and even board the sculpture. A section is equipped als dance floor, relaying the music that is produced inside the hotel through hidden microphones'³⁰. Het antwoord van de Moderne Beweging op de chaotische metropool heeft gefaald,

alle thema's zijn verinnerlijkt tot een onzichtbare typologie, zo zegt De Heer terecht. Op het vlot verslindt (verinnerlijkt) de Moderne Beweging haar laatste heldere typologieën. Daarbij past nog slechts een uitnodiging tot de dans. Het is 'de dans der vampieren op het toneel van het (Franse) denken'³¹. Want de helderheid en transparantie van de Moderne Beweging is dezelfde als die van de helderheid van het 'begrip'. Ook deze heldere begrippen zijn net fregatten uit vervlogen tijden, zo

zegt Baudrillard.³² Ze doorkruisen de zeeën als spookachtige vloten. Als gedroomd symbool van hun verloren macht dragen ze nog steeds wimpels met daarop 'discours'. Ook de 'herrschaftsfreie' van Habermas.

de Minuit, Paris 1975.

31. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978.

32. Baudrillard, *Oublier Foucault*, Na-woord, opgenomen in de Duitse vertaling.

R. Koolhaas, M. Vriesendorp, *Welfare Palace Hotel*, 1976.

