

Lived Space.
Embodied
Experience
and Sensory
Thought

Geleefde
ruimte.
Belichaamde
ervaring
en zintuiglijk
denken

Juhani Pallasmaa

Boundaries of Self

In the text that he wrote in memory of Herbert Read in 1990, Salman Rushdie writes about the weakening of the boundary between the world and the self that takes place in artistic experience: 'Literature is made at the boundary between Self and the world', he writes, 'and during the creative act this borderline softens, turns penetrable and allows the world to flow into the artist and the artist flow into the world'.¹

All art articulates the boundary surface between the Self and the world both in the experience of the artist and the viewer. In this sense, architecture is not only a shelter for the body, but it is also the contour of consciousness, and an externalisation of the mind. Architecture, or the entire world constructed by man with its cities, tools and objects, has its mental ground and counterpart. The geometries and hierarchies expressed by the built environment, as well as the countless value choices they reflect, are always mental structures before their materialisation in the physical environment. Our world is structured on the basis of mental maps.

The World and the Mind

'How would the painter or the poet express anything other than his encounter with the world',² writes Maurice Merleau-Ponty, whose writings analyse the intertwining of the senses, the mind and the world, providing a ground for understanding artistic intention and effect.

Art structures and articulates our being-in-the-world, or the inner space of the world (*Weltinnenraum*), to use the notion of Rainer Maria Rilke.³ A work of art does not mediate conceptual knowledge of an objective world, but it renders possible an intense experiential knowledge. Without presenting any precise propositions concerning the world or its condition, art focuses our view on the boundary surface between our Self and the world. 'It is bewildering that while grasping what surrounds him, what he is observing, and giving shape to his perception, the artist does not, in fact, say anything else about the world or himself, but that they touch each other',⁴ writes the Finnish painter Juhana Blomstedt. The artist touches the skin of his world with the same sense of wonder as a child touches a frosted window.

The artist's exploration focuses on lived experiential essences, and this aim defines his/her approach and method. As Jean-Paul Sartre has stated: 'Essences and facts are incommensurable, and one who begins his inquiry with facts will never arrive at essences. . . Understanding is not a quality coming to human reality from the outside; it is its characteristic way of existing'.⁵ An artistic work enables this natural mode of understanding entwined in the very experience of being. Sartre's view also suggests a difference between the categories of scientific and artistic approach.

The Mind and the Body

The existentially most important knowledge of our everyday life – even in the technological culture – does not reside in detached theories and explanations, but in a silent knowledge that lies beyond the threshold

1

Salman Rushdie, 'Eikö mikään ole pyhää? (Isn't anything sacred?)', *Parnasso* 1:1996, Helsinki, 1996, p. 8.

2

Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, as quoted in: Richard Kearney, 'Maurice Merleau-Ponty', in: *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester/ New York, 1994, p. 82.

3

Liisa Enwald, 'Lukijalle', Rainer Maria Rilke, Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926 (The silent innermost core of art; letters 1900-1926), Helsinki, 1997, p. 8.

4

Juhana Blomstedt, *Muodon arvo* (The significance of form), (edited by Timo Valjakka), Helsinki 1995.

5

Jean-Paul Sartre, *The Emotions. An Outline of a Theory*, New York 1993, p. 9.

De grenzen van het Zelf

In zijn tekst ter nagedachtenis aan Herbert Read schrijft Salman Rushdie in 1990 over het verzwakken van de grens tussen de wereld en het Zelf dat plaatsvindt tijdens een artistieke ervaring: 'Literatuur ontstaat op de grens tussen het Zelf en de wereld en tijdens de scheppingsdaad wordt die grens zachter. Zij wordt doordringbaar en stelt de wereld in staat de kunstenaar binnen te stromen, en de kunstenaar om de wereld binnen te stromen.'¹

Alle kunst articuleert het grensvlak tussen het Zelf en de wereld, zowel in de ervaring van de kunstenaar als in die van de beschouwer. In dit opzicht is architectuur niet alleen een schuilplaats voor het lichaam, maar ook de omtrek van het bewustzijn en een veruiterlijking van de geest. Architectuur, of de hele door de mens gebouwde wereld met haar steden, werktuigen en voorwerpen, vindt haar grond en tegenhanger in de geest. De geometrieën en hiërarchieën die in de gebouwde omgeving worden uitgedrukt, alsmede de ontelbare waardeoordelen die daarin worden weerspiegeld, bestaan steeds al in de vorm van een mentale structuur voordat zij in de fysieke omgeving worden verwerkelijk. Onze wereld is gestructureerd op basis van mentale landkaarten.

De wereld en de geest

'Hoe zou een schilder of dichter iets anders kunnen uitdrukken dan zijn ontmoeting met de wereld?', schrijft Maurice Merleau-Ponty, die in zijn geschriften de verstrengeling van de zintuigen, de geest en de wereld analyseert.² Hiermee reikt hij een uitgangspunt aan voor het begrijpen van de intentie en het effect van kunst.

De kunst structureert en articuleert ons in-de-wereld-zijn, of de binnenruimte van de wereld (*Weltinnenraum*), om een term van Rainer Maria Rilke te gebruiken.³ Een kunstwerk brengt geen conceptuele kennis van een objectieve wereld over, maar maakt een intense ervaringskennis mogelijk. Zonder te komen met nauwkeurige proposities over de wereld en de toestand waarin zij verkeert, richt de kunst onze blik op het grensvlak tussen ons Zelf en de wereld. 'Het is verbijsterend dat de kunstenaar, terwijl hij zijn aandacht richt op zijn omgeving, op dat wat hij waarneemt, en aan zijn perceptie vorm geeft, in feite niets anders over de wereld of zichzelf zegt dan dat zij elkaar raken', schrijft de Finse schilder Juhana Blomstedt.⁴ De kunstenaar raakt de huid van zijn wereld aan met dezelfde verwondering als een kind een met ijsbloemen bedekt raam.

Bij zijn verkenningstocht richt de kunstenaar zich op geleefde ervarings-essenties en deze doelstelling bepaalt zijn of haar benadering en methode. Zoals Jean-Paul Sartre stelt: 'Essenties en feiten zijn onvergelijkbaar en wie zijn onderzoek bij feiten begint zal nooit op essenties uitkomen. [...] Begrijpen is geen kwaliteit die van buitenaf de menselijke werkelijkheid binnenkomt, het is een de mens eigen manier van bestaan.'⁵ Een kunstwerk maakt deze natuurlijke wijze van begrijpen mogelijk, door de ervaring van het bestaan zelf. Sartres zienswijze duidt tevens op een verschil tussen de categorieën van een wetenschappelijke en een kunstzinnige benadering.

De geest en het lichaam

De existentieel belangrijkste kennis van ons alledaagse leven schuilt (zelfs in een technologische cultuur) niet in afstandelijke theorieën en verklaringen, maar in een onuitgesproken kennis die voorbij de drempel van het bewustzijn

Noot van de vertaler: waar een Nederlandse vertaling van citaten beschikbaar was, wordt die genoemd en is die geraadpleegd. De vertalingen in bijgaande tekst blijven voor rekening van de vertaler.

1

Salman Rushdie, 'Eikö mikään ole pyhää?', *Parnasso 1:1996*, Helsinki, 1996, p. 8; Ned. vert. door Jaap de Berg, *Is er dan niets meer heilig? – Over religie en literatuur*, Utrecht/Antwerpen, 1990.

2

Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, zoals aangehaald in Richard Kearney, 'Maurice Merleau-Ponty', in: *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester/New York, 1994, p. 82.

3

Liisa Enwald, 'Lukijalle', in: Rainer Maria Rilke, *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926* (Het stille binnenste hart van de kunst; brieven 1900-1926), Helsinki, 1997, p. 8.

4

Juhana Blomstedt, *Muodon arvo* (De betekenis van vorm), (onder redactie van Timo Valjakka), Helsinki, 1995.

5

Jean-Paul Sartre, *The Emotions. An Outline of a Theory*, New York 1993, p. 9; Ned. vert. door L.M. Tas en H.L. Bouman, *Magie en Emotie*, Meppel/Amsterdam, 1981, pp. 55 en 57/58.

of consciousness fused with the daily environment and behavioural situations. The poet, too, speaks of encounters at the 'threshold of being',⁶ as Gaston Bachelard writes. Art surveys the biological and unconscious realms of our body and mind. Thus, art maintains vital connections with our biological and cultural past, to the soil of genetic and mythical silent knowledge. The essential time dimension of art points to the past rather than the future; art maintains roots and traditions rather than uproots and invents.

We experience a work of art or architecture through our embodied existence and identification. An artistic experience activates a primordial mode of embodied and undifferentiated experience; the separation and polarisation of subject and object is temporarily lost. Both the glorious beauty or the pitiful ugliness and lameness of the object of artistic representation are momentarily identified with our own embodied experience. Can anyone look at Titian's painting *The Punishment of Marsyas (The Flaying of Marsyas)* without the horrifying pain of experiencing one's own skin being stripped off? The viewer lends the tormented satyr, flayed in Apollo's revenge, his own skin. Many of us can never mourn our personal tragedy with the intensity we suffer the fate of the fictive figures of literature, theatre and film, distilled through the existential experience of a great artist.

The New and the Eternal

'If you want to find something new, you have to study what is oldest', my professor Aulis Blomstedt taught me wisely forty years ago.

The central ingredient of art is time, not as a narrative, duration or futuristic interest, but as an archaeology of collective and biological memory. A momentary reconstruction of the evolution of the human mind takes place in artistic experience. Myths store the earliest experiences and mental themes of the human mind. Even the most radical art derives its strongest impact from the echo of this timeless mental soil and images of supra-individual memory. The time of art is regressive time – in the words of Jean Genet: 'In order to achieve significance, every work of art has to patiently and carefully descend the stairs of millennia, and fuse, if possible, into the timeless night populated by the dead, in a manner which allows the dead to identify themselves in this work.'⁷

T.S. Eliot's *The Waste Land*, one of the great works of poetry, is a splendid example of the way in which a creative mind, aware of tradition, combines ingredients from completely different sources. The temporal origins and boundaries of images lose their meaning in this creative fusion. *The Waste Land* is an archaeological excavation of images. The poem cross-connects historical images of timeless myths with the commonplace life in the poet's own time. The poem combines references from the Bible to Ovid, from Virgil to Dante, from Shakespeare to Wagner, Baudelaire to Hesse. The poetic work begins with a motto quoted from Petronius' *Satyricon* and ends in the reiteration of the final incantation of the *Upanishad*.

6

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, 1964, p. xii.

7

Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Marc Barbezat, L'Arbalét 1963, as quoted in Juhani Blomstedt, *Muodon arvo* (note 4).

ligt, samengesmolten met de dagelijks omgeving en gedragssituaties. Ook de dichter spreekt, zo schrijft Gaston Bachelard, over ontmoetingen op de 'drempel van het zijn'.⁶ De kunst brengt de biologische en onbewuste domeinen van ons lichaam en onze ziel in kaart. Op die manier onderhoudt de kunst vitale banden met ons biologische en culturele verleden, met de voedingsbodem van genetische en mythische onuitgesproken kennis. De essentiële tijdsdimensie van kunst wijst veeleer naar het verleden dan naar de toekomst; de kunst houdt de wortels en tradities eerder in stand dan dat ze ze ontwortelt en nieuwe uitvindt.

Wij ervaren kunstwerken en architectuur door onze belichaamde existentie en identificatie. Een artistieke ervaring roept een oorspronkelijke toestand op van een belichaamd en ongedifferentieerd ervaren; de scheiding en polarisatie van het subject en het object worden tijdelijk opgeheven. Zowel de grootse schoonheid als de deerniswekkende lelijkheid en nietszeggendheid van het object van kunstzinnige representatie worden kortstondig met onze eigen belichaamde ervaring geïdentificeerd. Kan er iemand naar het schilderij *Het villen van Marsyas* van Titiaan kijken zonder zelf de verschrikkelijke pijn te voelen alsof de eigen huid wordt afgestroopt? De kijker leent de gepijnigde sater die door Apollo uit wraak is gevild zijn eigen huid. Velen van ons zullen nooit zo intens kunnen treuren om een tragische gebeurtenis in ons eigen leven zoals wij meeleven met het lot van de fictieve personages in literatuur, theater en film, zoals dat door de existentiële ervaring van een groot kunstenaar is gedestilleerd.

Het nieuwe en het eeuwige

'Als je iets nieuws wilt vinden, moet je dat wat het oudst is bestuderen', leerde mijn professor, Aulis Blomstedt, mij veertig jaar geleden wijselijk.

Het belangrijkste ingrediënt van kunst is tijd; niet als narratief middel, als tijdsduur of als gerichtheid op de toekomst, maar als een archeologie van een collectief en biologisch geheugen. Tijdens een artistieke ervaring vindt een kortstondige reconstructie plaats van de evolutie van de menselijke geest. De vroegste ervaringen en mentale thema's van de menselijke geest liggen opgeslagen in mythen. Zelfs de meest radicale kunst ontleent haar impact voornamelijk aan de echo van deze tijdloze geestelijke voedingsbodem en aan beelden van het supra-individueel geheugen. Tijd in de kunst is regressieve tijd. In de woorden van Jean Genet: 'Om betekenis te krijgen moet ieder kunstwerk geduldig en nauwgezet trede voor trede in de millennia afdalen en zo mogelijk versmelten met de tijdloze nacht waarin de doden rondwaren, op een wijze die de doden in staat stelt zichzelf in dit werk te herkennen.'⁷

T.S. Eliots gedicht *The Waste Land*, een van de meesterwerken van de poëzie, is een prachtig voorbeeld van de manier waarop een creatieve, traditiebewuste geest ingrediënten uit totaal verschillende bronnen samenvoegt. In deze creatieve samensmelting verliezen de temporele oorsprong en grenzen van de beelden hun betekenis. *The Waste Land* is een archeologische opgraving van beelden. Het gedicht brengt kruisverbanden aan tussen historische beelden van tijdloze mythen en het alledaagse leven in de tijd van de dichter zelf. Het verbindt verwijzingen met elkaar van de bijbel tot Ovidius, van Vergilius tot Dante, van Shakespeare tot Wagner en van Baudelaire tot Hesse. Het gedicht begint met een motto dat is ontleend aan Petronius' *Satyricon* en eindigt met de herhaling van de laatste incantatie van de Upanishad.

6

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, 1964, p. xii; oorspr. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1958.

7

Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Marc Barbezat, L'Arbalét 1963, zoals aangehaald in Juhana Blomstedt, *Muodon arvo* (noot 4).

Existential Space

We do not live in an objective world of matter and facts, as common-place naïve realism assumes. The characteristically human mode of existence takes place in the worlds of possibilities, moulded by our capacity of fantasy and imagination. We live in mental worlds, in which the material, the experienced, the remembered and the imagined completely fuse into each other. We could say that the lived world is fundamentally 'unscientific' when measured by the criteria of empirical science. The lived world is closer to the reality of a dream which evades scientific description. 'Architecture is constructed mental space', as my late friend, architect Keijo Petäjä used to say.

Our capacity to imagine, and to fuse it with experience and memory, that is our mental world, defines the space we live in. This 'lived space' is radically different from physical and geometrical space. To distinguish it from physical space, we can call it existential space. Existential space is structured on the basis of the meanings and values projected on it by an individual or group, either consciously or unconsciously. Existential space is a unique experience interpreted through the memory and experience of the individual. On the other hand, groups or even nations, share certain characteristics of existential space that constitute their collective identities and sense of togetherness, their shared meanings and values. 'In accordance with the Almighty, we make everything in our own image, because we do not have a more reliable model; the objects produced by us describe us better than any confessions of faith', writes Joseph Brodsky.⁸

Lived space is both the object and context of the making of art as well as of architecture. The task of architecture is 'to make visible how the world touches us', as Maurice Merleau-Ponty wrote of the paintings of Paul Cézanne. In accordance with Merleau-Ponty, we live in the 'flesh of the world', and architecture structures and articulates this existential flesh, giving it specific meanings. Architecture tames and domesticates the space and time of the flesh of the world for human habitation. Architecture frames human existence in specific ways and defines a basic horizon of understanding. We know and remember who we are and where we belong fundamentally through our cities and buildings.

Experience, Memory and Imagination

Imagination is usually attached to a specific human creative capacity or the realm of art, but the faculty of imagination is the foundation of our mental existence and of our way of dealing with stimuli and information. Recent research by brain physiologists and psychologists at Harvard University show that imagination takes place in the same zones of the brain as visual perceptions, and that the first is as equally real as the latter.⁹ Sensory stimuli and sensory imaginations in the other sensory realms are similarly close to each other and, probably, experientially equally real. This affinity or sameness of the external and internal experience is, of course, self-evident to any genuine artist without the proof of psychological research.

The experienced, remembered and imagined are qualitatively equal experiences in our consciousness; we may be equally moved by

8

Joseph Brodsky, *Veden peili* (Watermark), Helsinki, 1994, pp. 55-56.

9

Dr. Ilpo Kojo, 'Mielikuvat ovat aivoille todellisia' (Images are real to the brain), *Helsingin Sanomat*, March 16, 1996. The research group working at the Harvard University under Dr. Stephen Kosslyn has established that the areas of the brain which participate in the formation of images are the same areas where nerve signals from the eyes, which produce visual perception, are processes. The activity in the brain of this area looking related with images is similar to the looking of actual pictures.

Existentiële ruimte

In tegenstelling tot hetgeen het gebruikelijke naïeve realisme veronderstelt, leven wij niet in een objectieve wereld bestaande uit materie en feiten. De karakteristiek-menselijke zijnswijze speelt zich af in de werelden van mogelijkheden, vormgegeven door ons vermogen tot fantasie en verbeelding. Wij leven in mentale werelden, waarin het materiële, het ervaren, het herinnerde en het verbeelde volledig samensmelten. Men zou kunnen zeggen dat, gemeen naar de maatstaven van de empirische wetenschap, de geleefde wereld fundamenteel 'onwetenschappelijk' is. De geleefde wereld ligt dicht bij de realiteit van de droom, die zich onttrekt aan een wetenschappelijke beschrijving. 'Architectuur is geconstrueerde mentale ruimte', zou mijn vriend, de inmiddels overleden architect Keijo Petäjä, zeggen.

Ons vermogen ons dingen voor te stellen en onze verbeelding samen te laten smelten met ervaring en geheugen, oftewel onze geestelijke wereld, bepaalt de ruimte waarin wij leven. Deze 'geleefde ruimte' verschilt fundamenteel van de fysieke en geometrische ruimte. Om haar te onderscheiden van de fysieke ruimte kunnen wij spreken van existentiële ruimte. Existentiële ruimte wordt gestructureerd op basis van de betekenissen en waarden die er door een individu of groep al of niet bewust op worden geprojecteerd. Existentiële ruimte is een unieke ervaring die door het geheugen en de ervaring van het individu wordt geïnterpreteerd. Aan de andere kant delen groepen en zelfs hele naties bepaalde kenmerken van de existentiële ruimte, die vorm geven aan hun collectieve identiteit, hun gevoel van saamhorigheid en hun gedeelde betekenissen en waarden. 'In het voetspoor van de Almachtige scheppen wij alles naar ons beeld en gelijkenis, omdat wij geen betrouwbaarder voorbeeld hebben. De dingen die wij maken beschrijven ons beter dan welke geloofsbelijdenis dan ook', schrijft Joseph Brodsky.⁸

In het maken van kunst én architectuur is geleefde ruimte zowel het object als de context. De taak van de architectuur is 'zichtbaar maken hoe de wereld ons raakt', zoals Maurice Merleau-Ponty over de schilderijen van Paul Cézanne schreef. Volgens Merleau-Ponty leven wij in 'het vlees der wereld'. Architectuur structureert en articuleert dit existentiële vlees en geeft er zo specifieke betekenissen aan. Architectuur temt en domesticert de tijd en ruimte van het vlees der wereld voor menselijke bewoning. Architectuur plaatst het menselijk bestaan op specifieke manier in een kader en biedt het begrip een eerste horizon. Wij weten en herinneren ons wie we zijn en waar wij thuishoren, in wezen door onze steden en gebouwen.

Ervaring, geheugen en verbeelding

Verbeelding wordt meestal in verband gebracht met een specifiek menselijk creatief vermogen of met het domein van de kunst, maar het verbeeldingsvermogen vormt het fundament van ons geestelijk bestaan en de manier waarop wij met prikkels en informatie omgaan. Recent onderzoek van hersenfysiologen en psychologen aan Harvard University heeft aangetoond dat de verbeelding in dezelfde hersengebieden plaatsvindt als de visuele waarneming, en dat beide even echt zijn.⁹ In de andere sensorische gebieden liggen zintuiglijke prikkels en zintuiglijke verbeeldingen vergelijkbaar dicht bij elkaar en worden zij (naar alle waarschijnlijkheid) als even echt ervaren. Deze verwantschap of gelijkheid van de van buiten en van binnen komende ervaring is voor elke serieuze kunstenaar uiteraard vanzelfsprekend en hoeft niet door psychologisch onderzoek te worden aangetoond.

8

Joseph Brodsky, *Veden peili* (Watermark), Helsinki, 1994, pp. 55-56.

9

Dr. Ilpo Kojo, 'Mielikuvat ovat aivoille todellisia' (Voor de hersenen zijn beelden echt), *Helsingin Sanomat*, 16 maart 1996. Onder leiding van dr. Stephen Kosslyn heeft deze aan de Harvard University verbonden onderzoeksgroep vastgesteld dat de hersengebieden die betrokken zijn bij het oproepen van beelden dezelfde zijn als die waarin de zenuwprikkels worden verwerkt die van de ogen komen en tot visuele waarneming leiden. De hersenactiviteit die in dit gebied plaatsvindt als men zich een beeld voor de geest haalt, lijkt sterk op de activiteit die plaatsvindt als men naar werkelijke afbeeldingen kijkt.

something evoked by the imagined as by the actually encountered. Art creates images and emotions that are as true as the actual encounters of life; fundamentally, in a work of art we encounter ourselves and our being-in-the-world in an intensified manner. An artistic and architectural experience is fundamentally a strengthened experience of self. An artwork made thousands of years ago, or produced in a culture completely unknown to us, is able to touch us because we encounter the timeless present of being human through the work, and consequently, we encounter our own being-in-this-world. One of the paradoxes of art is that although all moving works are unique, they reflect what is general and shared in the human existential experience.

Art offers us alternative identities and life situations, and this is its great mental task. This is the miraculous and merciful equality of art. However, I cannot experience the feelings of the gloomy protagonist of *Crime and Punishment*; for instance, I do not borrow his feelings. I lend Raskolnikov my feelings and my waiting; Raskolnikov's agonised waiting is my experience of my own frustration of waiting. But all artistic effect and impact is based on an identification of self with the experienced object, or the reflection of the self on the object. 'The taste of an apple is not in the apple, but in the encounter of the apple and the palate', as Jorge Luis Borges writes.

Art and Experience

The manner through which art affects our mind is one of the great mysteries of culture. The understanding of the essence and mental workings of art has become confused and blurred by the superficial use of the notions of symbolisation and abstraction. A work of art or architecture is not a symbol that represents or indirectly portrays something outside of itself; it is an image object that places itself directly in our existential experience.

An artistic work is not an intellectual riddle seeking an interpretation or explanation. It is a complex of images, experiences and emotions, which enters directly into our consciousness. An artistic work has an impact on our mind before it is understood. The artist finds his/her way behind words, concepts and rational explanations in the ever repeated search for an innocent re-encounter with the world. Rational constructions provide little help for artistic search because the artist has to rediscover the boundary of his own existence, time after time. 'In my work, I have never had any use for anything that I have known in advance', said the Bask sculptor Eduardo Chillida in a conversation we once had.¹⁰

The idea of symbolisation should be viewed critically and with suspicion. Andrei Tarkovsky, for instance, whose films appear to be saturated with symbolic signification, strongly denies any specific symbolisation in his films. Rooms are flooded with water in his films, water soaks through ceilings and it keeps constantly raining. Yet, he writes: 'When it rains in my films, it simply rains'.

'Tintoretto did not choose that yellow rift in the sky above Golgotha to signify anguish or to provoke it', writes Sartre. 'Not sky of anguish or anguished sky; it is an anguish become thing, and anguish which has turned into yellow rift of sky . . . It is no longer readable.'¹¹

10

Private conversation between Eduardo Chillida and the author, 1987.

11

Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, Gloucester, Mass., 1978, p. 3.

In ons bewustzijn zijn waarnemingen, herinneringen en verbeeldingen kwalitatief gelijke ervaringen. Wij kunnen net zo diep worden geraakt door iets dat door onze verbeelding wordt opgeroepen als door wat wij in werkelijkheid tegenkomen. De kunst scheidt beelden en emoties die even 'waar' zijn als de werkelijke ontmoetingen in ons leven. In wezen worden wij door een kunstwerk op een versterkte manier geconfronteerd met onszelf en ons in-de-wereld-zijn. Een artistieke of architectonische ervaring is in wezen een versterkte ervaring van het Zelf. Een kunstwerk dat duizenden jaren geleden of in een ons volkomen vreemde cultuur is vervaardigd, kan ons raken omdat wij het tijdloze heden van het mens-zijn ontmoeten in het werk, en daarmee ons eigen in-de-wereld-zijn. Een van de grote paradoxen van de kunst is dat hoewel alle werken die ons ontroeren uniek zijn, zij tegelijkertijd het algemene en gemeenschappelijke in de menselijke existentiële ervaring weerspiegelen.

De kunst biedt ons alternatieve identiteiten en levensomstandigheden. Dit is haar grote mentale taak en tevens de wonderbaarlijke en genadige gelijkheid van de kunst. Toch kan ik nooit de gevoelens ervaren van bijvoorbeeld Raskolnikov, de zwaarmoedige hoofdfiguur van *Schuld en boete*. Ik leen bijvoorbeeld zijn gevoelens niet. Ik leen *mijn* gevoelens en *mijn* wachten aan hem. Raskolnikovs getourmenteerde wachten is mijn ervaring van mijn eigen illustratie over het wachten. Iedere uitwerking en impact die kunst heeft, zijn gebaseerd op de identificatie van het Zelf met het ervaren object, of de reflectie van het Zelf in het object. Zoals Jorge Luis Borges schrijft: 'De smaak van een appel zit niet in de appel, maar in de ontmoeting tussen de appel en het gehemelte.'

Kunst en ervaring

De manier waarop kunst onze geest in beroering brengt is een van de grootste mysteries van de cultuur. Het begrip van de essentie en geestelijke werking van kunst is verward en vertroebeld door het oppervlakkig gebruik van de begrippen symbolisatie en abstractie. Een kunstwerk of architectonisch object is geen symbool dat representeert of indirect iets buiten zichzelf verbeeldt. Het is een beeldobject dat zichzelf direct in onze existentiële ervaring plaatst.

Een kunstwerk is geen intellectueel raadsel waarvoor een interpretatie of uitleg moet worden gevonden. Het is een complex van beelden, ervaringen en emoties dat direct ons bewustzijn binnentreedt. Nog voor het wordt begrepen, werkt een kunstwerk al op de geest in. De kunstenaar vindt zijn of haar weg voorbij de woorden, concepten en rationele verklaringen, in de eindeloos herhaalde zoektocht naar een onschuldige, hernieuwde ontmoeting met de wereld. Rationele constructies bieden bij deze artistieke zoektocht weinig houvast, omdat de kunstenaar steeds opnieuw de grens van zijn eigen bestaan moet ontdekken. 'In mijn werk heb ik nooit iets gehad aan dingen die ik al van tevoren wist', zei de Baskische beeldhouwer Eduardo Chillida me eens.¹⁰

De idee van symbolisatie dient kritisch en met achterdocht te worden benaderd. Zo ontkent Andrei Tarkovski, wiens films doordrenkt lijken van symbolische betekenis, bijvoorbeeld met klem dat zijn films enige specifieke symbolisatie bevatten. In zijn films lopen kamers onder water, lekken de plafonds en regent het voortdurend. En toch, zo schrijft hij: 'Als het in mijn films regent, dan regent het gewoon.'

'Die gele scheur in het wolkendek boven Golgotha heeft Tintoretto niet

10

Persoonlijk gesprek tussen
Eduardo Chillida en de
auteur, 1987.

A work of art may, of course, have conscious symbolic contents and intentions, but they are insignificant for the artistic impact and the temporal persistence of the work. Even the most simple work of art by its appearance, is not devoid of meanings or of connection with our existential and experiential world. But as Anton Ehrenzweig writes 'a meaningful abstraction in art differs from a meaningless ornament in the same way as a significant mathematical formulation differs from a meaningless combination of letters and figures'. In the words of Andrei Tarkovsky: 'An (artistic) image is not a specific meaning expressed by the director; the entire world is reflected in it as in a drop of water.'¹²

Rainer Maria Rilke gives a memorable description of the utter difficulty of creating an authentic work of art and of its density and condensation, reminiscent of the core of an atom. 'For verses are not, as people imagine, simply feelings . . . – they are experiences. For the sake of a single verse, one must see many cities, men and things, one must know the animals, one must feel how the birds fly and know the gesture with which the little flowers open in the morning.'¹³ The poet continues his list of necessary experiences endlessly. He lists roads leading to unknown regions, unexpected encounters and separations, childhood illnesses and withdrawals into the solitude of rooms, nights of love, screams of women in labour, and being beside the dying. But even all of this together is not sufficient to create a line of verse. One has to forget all of this and have the patience to wait for their return. Only after all our life experiences have turned to the own blood within us, 'not till then can it happen that in a most rare hour the first word of a verse arises in their midst and goes forth from them'.¹⁴

Architectural quality cannot be derived from a formal or aesthetic game; it arises from experiences and an authentic sense of life. The tendency for aesthetisation today, in fact, threatens authentic qualities of architecture. Architecture can only move us if it is capable of touching something buried deeply in our forgotten memories.

Art and Emotion

The art form of architecture mediates and evokes existential feelings and sensations. The buildings of Michelangelo, for instance, represent an architecture of melancholy and sorrow. But his buildings are not symbols of melancholy, they actually mourn. These are buildings that have fallen into melancholy – or more precisely – we lend these buildings our own sensation of metaphysical melancholia.

In the same way, the buildings of Louis Kahn are not metaphysical symbols; they are a form of metaphysical meditation through the medium of architecture, which leads us to recognise boundaries of our own existence and to deliberate on the essence of life. They direct us to experience our very existence with a unique intensity. Similarly, the masterpieces of early modernity do not represent optimism and love of life through architectural symbolisation. Even decades after these buildings were conceived, they evoke and maintain these positive sensations; they awake and bring forth the hope sprouting in our soul. Alvar Aalto's Paimio Sanatorium is not only a metaphor of healing; even today it offers the promise of a better future.

12

Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*, Lontoo, 1986, p. 100.

13

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, London, 1992, p. 26.

14

Ibid., p. 27.

gekozen om het lijden *aan te duiden of op te roepen*', schrijft Sartre. 'Geen hemel van lijden of lijdende hemel; dit is een lijden dat ding is geworden, een lijden dat is veranderd in een gele scheur in het wolkendek. [...] Het is niet langer *leesbaar*.'¹¹

Uiteraard kan men een kunstwerk bewust symbolische inhouden en bedoelingen meegeven, maar deze zijn niet van betekenis voor de artistieke impact en de tijdsbestendigheid van het werk. Zelfs het ogenschijnlijk meest eenvoudige kunstwerk is door zijn verschijnen niet gespeend van betekenis- sen of van een band met onze existentiële en ervaringswereld. Maar zoals Anton Ehrenzweig schrijft: 'Het verschil tussen een betekenisvolle abstractie in de kunst en een betekenisloos ornament is hetzelfde als dat tussen een betekenisvolle wiskundige formule en een betekenisloze combinatie van letters en getallen.' In de woorden van Andrei Tarkovski: 'Een (artistiek) beeld is niet een door de regisseur uitgedrukte specifieke betekenis; de hele wereld wordt erin weerspiegeld als in een waterdruppel.'¹²

Rainer Maria Rilke geeft een gedenkwaardige beschrijving van hoe buitengewoon moeilijk het is een authentiek kunstwerk te scheppen en hoezeer dat in zijn compactheid en verdichting aan een atoomkern doet denken. 'Want in tegenstelling tot wat mensen denken, zijn versregels niet eenvoudigweg gevoelens [...] – het zijn ervaringen. Om één enkele versregel te kunnen schrijven moet men vele steden, mensen en dingen bezoeken, moet men de dieren kennen, voelen hoe de vogels vliegen en weten met welk gebaar de bloemetjes 's morgens opengaan.'¹³ De dichter vervolgt zijn eindeloze reeks noodzakelijke ervaringen. Zo somt hij op: wegen die naar onbekende bestemmingen leiden, onverwachte ontmoetingen en scheidingen, kinderziektes en eenzame afzondering in stille kamers, nachten van liefde, het schreeuwen van een vrouw in barensood en aan een sterfbed staan. Maar zelfs al deze ervaringen bij elkaar zijn niet voldoende om één enkele versregel te produceren. Eerst moet men al deze dingen weer vergeten en het geduld hebben te wachten tot hun terugkeer. Pas als al onze levenservaringen in ons eigen bloed zijn opgenomen, 'pas dan kan opeens het zeldzame moment aanbreken dat het eerste woord van een vers uit hun midden oprijst en zich van hen losmaakt'.¹⁴

De kwaliteit van architectuur kan niet worden ontleend aan een formeel of esthetisch spel; zij komt voort uit ervaringen en een authentiek levensgevoel. De huidige esthetiserende tendens vormt zelfs een bedreiging voor de authentieke kwaliteiten van de architectuur. De architectuur kan ons alleen ontroeren als zij in staat is iets te raken dat diep in onze vergeten herinneringen begraven ligt.

Kunst en emotie

De architectuur als kunstvorm brengt existentiële gevoelens en gewaarwordingen over en roept die op. De gebouwen van Michelangelo vertegenwoordigen bijvoorbeeld een architectuur vol melancholie en verdriet. Maar zijn gebouwen zijn geen symbolen van melancholie; zij treuren echt. Dit zijn gebouwen die in melancholie zijn vervallen – of preciezer gezegd: wij verlenen aan deze gebouwen onze eigen gewaarwording van metafysische melancholie.

Naar analogie daarvan zijn de gebouwen van Louis Kahn ook geen metafysische symbolen. Zij zijn een vorm van metafysische meditatie met behulp van het medium architectuur, die ertoe leidt dat wij bepaalde grenzen van ons eigen bestaan herkennen en ons bezinnen op de essentie van het leven. Zij sturen ons zodanig dat wij het bestaan met een unieke intensiteit ervaren.

11

Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, Gloucester, Mass., 1978, p. 3; Ned. vert. door H.F. Arnold, *Wat is literatuur?*, Amsterdam, 1968, p. 9.

12

Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time*, Lontoo, 1986, p. 100; Ned. vert. door Arjen Uijterlinde, *De verzegelde tijd; beschouwingen over de Filmkunst*, Groningen, 1986.

13

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, Londen, 1992, p. 26.

14

Ibidem, p. 27.

The places and streets conceived by literature, painting and cinema are as saturated with emotion, and as real as the houses and cities built of stone. The invisible cities of Italo Calvino enrich the urban geography of the world in the same way as material cities built through the labour of thousands of hands. The commonplace and desolate rooms of Edward Hopper, or the shabby room in Arles painted by Vincent van Gogh, are as full of life and affect as the 'real' rooms in which we live. The 'Zone' in Andrei Tarkovsky's *Stalker*, that exudes an air of inexplicable threat and disaster, is certainly more real in our experience than the actual anonymous industrial area in Estonia where the film was shot, because the landscape pictured by Tarkovsky contains more significant human meanings than its physical original. The mysterious 'Room' searched for by 'the Writer' and 'the Scientist' under the guidance of *Stalker*, is finally disclosed as a very ordinary room, but the imagination of the travellers, as well as of the viewer of the film, has turned it into a metaphor and centre point of metaphysical significance and threat.

The Task of Art

As our consumer and media culture contains increasing manipulation of the human mind, in the form of thematised environments, commercial conditioning and benumbing entertainment, art has the mission to defend the autonomy of individual experience and provide the existential ground for the human condition. One of the tasks of art is to safeguard the authenticity of the human experience.

The settings of our lives are irresistibly turning into a mass produced and universally marketed kitsch. In my view, it would be ungrounded idealism to believe that the course of our culture could be altered within the visible future. But it is exactly because of this pessimistic view of the future that the ethical task of artists and architects, the defence of the authenticity of life and experience, is so important. In a world where everything is becoming similar and, eventually, insignificant and of no consequence, art has to maintain differences of meaning, and in particular, the criteria of experiential quality.

'My confidence in the future of literature consists in the knowledge that there are things that only literature can give us, by means specific to it',¹⁵ writes Italo Calvino in his *Six Memos for the Next Millennium*, and continues (in another chapter), 'In an age when other fantastically speedy, widespread media are triumphing, and running the risk of flattening all communication onto a single, homogenous surface, the function of literature is communicating between things that are different simply because they are different, not blunting but even sharpening the differences between them, following the true bent of written language.'¹⁶

In my view, the task of architecture is to maintain the differentiation and qualitative articulation of existential space. Instead of participating in the process of further speeding up our experience of the world, architecture could slow down experience, halt time, and defend the slowness of experience. Architecture can defend us against excessive noise and communication. Architecture should maintain and defend silence.

15

Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, New York, 1993, p. 1.

16

Ibid., p. 45.

Ook de meesterwerken van de vroege moderniteit gebruiken geen architectonische symbolisatie om optimisme en liefde voor het leven te verbeelden. Zelfs tientallen jaren nadat zij zijn ontworpen, roepen zij deze positieve gevoelens nog altijd op en houden ze in stand. Zij laten de hoop die in onze ziel ontspruit ontwaken en naar buiten komen. Alvar Aalto's sanatorium in Paimio is niet alleen een metafoor voor genezing; zelfs nu nog biedt het de belofte van een betere toekomst.

De door de literatuur, schilderkunst en filmkunst voorgestelde plaatsen en straten zijn net zo doordrenkt van emotie en net zo echt als de huizen en steden die in steen zijn gebouwd. De onzichtbare steden van Italo Calvino zijn evenzeer een verrijking van de stedelijke geografie van de wereld als de materiële steden die door duizenden zwoegende handen zijn gebouwd. De alledaagse en desolate kamers van Edward Hopper of Vincent van Gogh's armoedige kamer in Arles zijn net zo vol van leven en emotie als de 'echte' kamers waarin wij leven. De 'Zone' in Andrei Tarkovski's *Stalker*, waar een onverklaarbare onheilsdreiging van uitgaat, is in onze ervaring ongetwijfeld werkelijker dan het feitelijke anonieme industriegebied in Estland waar de film is opgenomen, omdat het landschap dat Tarkovski schetst meer belangrijke menselijke betekenselementen bevat dan zijn fysieke origineel. De mysterieuze 'Kamer' waar 'de Schrijver' en 'de Wetenschapper' onder leiding van *Stalker* naar zoeken, blijkt uiteindelijk maar een doodgewone kamer te zijn, maar de verbeelding van de reizigers (en van het filmpubliek) heeft van de kamer een metafoor gemaakt, een brandpunt van metafysische betekenis en dreiging.

De taak van de kunst

Nu onze consumptie- en mediacultuur steeds verder gaat in de manipulatie van de menselijke geest, in de vorm van gethematiseerde omgevingen, commerciële conditionering en afstompend vermaak, heeft de kunst de opdracht op te komen voor de autonomie van de individuele ervaring en een existentiële bodem te vormen voor het menselijk bestaan. Een van de taken van de kunst is het beschermen van de authenticiteit van de menselijke ervaring.

Onze leefomgeving verandert onontkoombaar in massageproduceerde en mondiaal gepromote kitsch. Het zou naar mijn mening dan ook van ongegrond optimisme getuigen te geloven dat een koerswijziging in onze cultuur er in de nabije toekomst inzit. Maar juist omdat het toekomstbeeld er zo pessimistisch uitziet, is de morele taak van kunstenaars en architecten – op te komen voor de authenticiteit van het leven en de ervaring – zo belangrijk. In een wereld waar alles steeds meer op elkaar gaat lijken en daardoor uiteindelijk triviaal en onbetekenend wordt, moet de kunst de betekenisverschillen, en met name de maatstaf voor de kwaliteit van ervaringen, in stand houden.

'Mijn vertrouwen in de toekomst van de literatuur is gebaseerd op de wetenschap dat er dingen zijn die alleen de literatuur ons kan geven, met middelen die specifiek haar toebehoren', schrijft Italo Calvino in *Zes memo's voor het volgende millennium*.¹⁵ In een ander hoofdstuk schrijft hij: 'In een tijd waarin andere, ongelooflijk snelle en wijdverbreide media zegevieren en alle communicatie dreigen af te platten tot een enkel, homogeen vlak, heeft de literatuur tot taak een verbinding tot stand te brengen tussen zaken die van elkaar verschillen, simpelweg omdat zij van elkaar verschillen; zij moet deze verschillen niet afzwakken maar eerder aanscherpen, naar de ware aard van de geschreven taal.'¹⁶

15

Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, New York, 1993, p. 1.

16

Ibidem, p. 45.

Art is generally viewed as a means of reflecting reality through the artistic artefact. The art of our time thought provokingly often reflects experiences of alienation and anguish, violence and inhumanity. In my view, mere reflection and representation of prevailing reality is not a sufficient mission of art. Art should not increase, or reinforce human misery, but alleviate it. The true aim of art is to survey ideals and modes of perception and experience, and thus, open up and widen the boundaries of the world.

'Art is realistic when it attempts to express an ethical ideal', Tarkovsky writes, giving the notion of realism a surprising new meaning.¹⁷ 'Only if poets and writers set themselves tasks that no one else dares imagine will literature continue to have a function', Calvino states. 'The grand challenge for literature is to be capable of weaving together the various branches of knowledge, the various "codes" into a manifold and multifaceted vision of the world.'¹⁸ Confidence in the future of architecture can, in my view, be based on the very same knowledge; existential meanings of inhabiting space can be wrought by the art of architecture alone. Architecture continues to have a great human task in mediating between the world and ourselves and in providing a horizon of understanding the human existential condition.

Embodied Consciousness

Human consciousness is an embodied consciousness. The world is structured around a sensory and corporeal centre. 'I am my body',¹⁹ Gabriel Marcel claims, 'I am the space, where I am',²⁰ establishes the poet Noel Arnaud. Finally, 'I am my world',²¹ wrote Ludwig Wittgenstein.

The senses are not merely passive receptors of stimuli, and the body is not a mere point of viewing the world through a central perspective. Our entire being in the world is a sensuous and bodily mode of being. The body is not the stage of cognitive thinking, but the senses and our bodily being as such structure, produce and store silent knowledge. We therefore understand architecture through our bodies and metabolic systems.

In fact, the knowledge of the traditional societies is stored directly in the senses and muscles; it is not a knowledge moulded into words and concepts. Learning a skill is not founded on verbal teaching but rather on the transference of skill from the muscles of the master directly to the muscles of the apprentice through sensory perception and mimesis. The same principle of embodying – or interjecting, to use a notion of psychoanalysis – knowledge and skill continues to be at the core of artistic learning. The foremost skill of the architect is, likewise, turning the multi-dimensional essence of the design task into an embodied image; the entire personality and body of the architect becomes the site of the problem. Architectural problems are far too complex and existential to be dealt with in a solely conceptualised and rational manner.

Knowledge Through Art: the Thinking Hand

The art forms of sculpture, painting, music, cinema and architecture all represent modes of sensory and embodied thinking. Architecture

17

Ibid., p. 151.

18

Ibid., p. 112.

19

As quoted in 'Translator's Introduction' by Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus, in: Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Evanston, Ill., 1964, p. xii.

20

As quoted in Bachelard, *The Poetics of Space* (note 6), p. 157.

21

Origin of the quote unidentified.

Naar mijn mening is het de taak van de architectuur de differentiatie en kwalitatieve articulatie van de existentiële ruimte te handhaven. In plaats van mee te werken aan het verder versnellen van onze beleving van de wereld, zou de architectuur de ervaring kunnen afremmen, de tijd stilzetten en de traagheid van onze ervaring beschermen. De architectuur kan ons beschermen tegen een overdaad aan lawaai en communicatie. De architectuur moet de stilte behouden en beschermen.

Kunst wordt algemeen beschouwd als een middel om de werkelijkheid in een kunstobject te weerspiegelen. Het geeft te denken dat de hedendaagse kunst vaak ervaringen van vervreemding, angstgevoelens, geweld en onmenselijkheid weerspiegelt. Het louter weerspiegelen en representeren van de heersende realiteit is naar mijn mening niet voldoende als missie voor de kunst. Kunst moet het menselijk lijden niet vergroten of versterken, maar juist verlichten. Het ware doel van de kunst is het onderzoeken van idealen en van manieren van waarnemen en ervaren om zo de grenzen van de wereld te openen en te verruimen.

‘Kunst is realistisch als zij probeert een ethisch ideaal uit te drukken’, schrijft Tarkovski, waarmee hij een verrassend nieuwe invulling geeft aan het begrip realisme.¹⁷ ‘De literatuur kan haar functie alleen behouden als dichters en schrijvers zichzelf taken opleggen waaraan niemand anders ook maar durft te denken’, stelt Calvino. ‘De grote uitdaging waarvoor de literatuur zich geplaatst ziet is of zij in staat is de verschillende takken van kennis, de verschillende “codes” te verweven tot een veelzijdige en rijk geschakeerde visie op de wereld.’¹⁸ Volgens mij is vertrouwen in de toekomst van de architectuur gerechtvaardigd op basis van dezelfde wetenschap: dat alleen de architectuur de existentiële betekenissen van het bewonen van de ruimte kan vormgeven. De architectuur heeft nog altijd de belangrijke menselijke taak te bemiddelen tussen de wereld en onszelf, en ons een horizon van begrip te verschaffen voor het menselijk existentieel bestaan.

17

Ibidem, p. 151.

18

Ibidem, p. 112.

Belichaamd bewustzijn

Het menselijk bewustzijn is een belichaamd bewustzijn. De wereld wordt gestructureerd rondom een zintuiglijk en lichamelijk centrum. ‘Ik ben mijn lichaam’,¹⁹ stelt Gabriel Marcel; ‘ik ben de ruimte, waar ik ben’,²⁰ stelt de dichter Noël Arnaud vast; en ten slotte Ludwig Wittgenstein: ‘ik ben mijn wereld’.²¹

Onze zintuigen zijn meer dan louter passieve receptoren die prikkels opvangen, en het lichaam is meer dan een punt van waaruit men in centraal perspectief de wereld waarneemt. Ons hele zijn in de wereld is een zintuiglijke en lichamelijke vorm van bestaan. Het lichaam is geen platform voor het cognitieve denken. De zintuigen en ons lichamelijk zijn als zodanig structureren, produceren en bewaren onuitgesproken kennis. Wij begrijpen architectuur dan ook met ons lichaam en onze stofwisseling.

Het is zelfs zo dat de kennis van de traditionele samenlevingen direct in de zintuigen en spieren ligt opgeslagen; het is niet een kennis die in woorden en begrippen is gegoten. Het aanleren van een bepaalde vaardigheid gebeurt niet op basis van verbale leerprocessen, maar door de directe overdracht van de vaardigheid van de spieren van de meester op de spieren van de leerling, via zintuiglijke waarneming en nabootsing. Hetzelfde principe van belichaming (of introjectie, om een begrip uit de psychoanalyse te gebruiken) van kennis en vaardigheid blijft tot de kern van het artistieke leren behoren.

19

Zoals aangehaald in het ‘Translator’s Introduction’ door Hubert L. Dreyfus en Patricia Allen Dreyfus, in: Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Evanston, Ill., 1964, p. xii.

20

Zoals aangehaald in Bachelard, *The Poetics of Space* (noot 6), p. 157.

21

De oorsprong van dit citaat is onbekend.

is a mode of existential and metaphysical philosophy through the means of space, matter, gravity, scale and light.

Art articulates our existential experiences, and modes of thinking. Our reactions to the world and our processing of information take place directly as an embodied and sensory activity without being turned into concepts, or even entering our sphere of consciousness.

Martin Heidegger connects our thinking capacity with the hand: 'the hand's essence can never be determined, or explained, by its being an organ which can grasp. . . Every motion of the hand in every one of its works carries itself through the element of thinking, every bearing of the hand bears itself in that element.'²² Gaston Bachelard writes about the imagination of the hand: 'Even the hand has its dreams and assumptions. It helps us understand the innermost essence of matter. That is why it also helps us imagine (forms of) matter.'²³

All the senses 'think' and structure our relation with the world although we are not conscious of this perpetual activity. In my view, the sensory and embodied mode of thinking is essential in art and all creative work. The well-known description of Albert Einstein of the role of visual and muscular images in his thinking process is an authoritative example of this. 'Words and language, as they are written and spoken, do not seem to have any role in my thinking mechanism. Psychic entities, which seem to be the elements of thinking, are certain signs and more or less clear images that can be voluntarily repeated and recombined. The above elements are, in my case, visual in nature and, some of them, related with muscles. Ordinary words and other signs have to be laboriously sought only in the second phase when the mentioned associative play has been sufficiently established and can be repeated if desired', Einstein confesses in his famous letter to Jacques Hadamar.²⁴ It is evident that an emotional and aesthetic factor is equally central in scientific creativity as it is in the making and experiencing of art.

Henry Moore writes about a bodily identification and the simultaneous grasping of several points of view in the sculptor's work: 'This is what the sculptor must do. He must strive continually to think of, and use form in its full spatial completeness. He gets the solid shape, as it were, inside his head – he thinks of it, whatever its size, as if he were holding it completely enclosed in the hollow of his hand. He mentally visualises a complex form from all round itself; he knows while he looks at one side what the other side is like; he identifies himself with its centre of gravity, its mass, its weight; he realises its volume, and the space that the shape displaces in the air'.²⁵

The uniqueness of the human condition is this; we live in the manifold worlds of possibilities created and sustained by our experiences, recollections and dreams. The ability to imagine and daydream must be considered one of the most essential of our human capabilities. But the deluge of excessive, non-hierarchical and meaningless pictures in our culture of images – 'the rainfall of images' in Italo Calvino's words – flattens our world of imagination.²⁶ The image flow of culture industry detaches images from their historical, cultural and human context and thus 'liberates' the viewer from investing his/her emotions and ethical attitudes in what is experienced.

22

Martin Heidegger, 'What Calls for Thinking?', in: *Basic Writings*, New York, 1977, p. 357.

23

Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay On the Imagination of Matter*, Dallas, 1982, p. 107.

24

Jacques Hadamar, 'The Psychology of Invention in the Mathematical Field', *Education in Vision Series*, Princeton, 1943.

25

Henry Moore, 'The Sculptor Speaks', in: Philip James (ed.), *Henry Moore On Sculpture*, London, 1966, pp. 62-64.

26

Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, New York, 1993, p. 57.

De belangrijkste vaardigheid van de architect is dan ook dat hij de multidimensionale essentie van de ontwerpopdracht in een belichaamd beeld kan omzetten. De hele persoonlijkheid en het hele lichaam van de architect worden het terrein waarop het probleem zich afspeelt. Architectonische problemen zijn veel te ingewikkeld en existentieel om uitsluitend op een conceptuele en rationele manier aan te pakken.

Kennis door kunst: de denkende hand

Beeldhouwen, schilderen, muziek, film en architectuur zijn allemaal kunstvormen die verschillende manieren van zintuiglijk en belichaamd denken vertegenwoordigen. Architectuur is een vorm van existentiële en metafysische filosofie met behulp van ruimte, materie, zwaartekracht, schaal en licht.

De kunst articuleert onze existentiële ervaringen en denkpatronen. Onze reacties op de wereld en het verwerken van informatie vinden op directe wijze plaats in de vorm van een belichaamde en zintuiglijke activiteit, zonder dat zij in begrippen worden omgezet of zelfs maar onze bewustzijnssfeer binnentreden.

Martin Heidegger legt een verband tussen ons denkvermogen en de hand: 'het wezen van de hand kan nooit worden bepaald of verklaard door te zeggen dat zij een orgaan is dat iets kan beetpakken. [...] Iedere beweging van de hand bij iedere taak die zij uitvoert, leidt zichzelf door het element denken, ieder gedrag van de hand draagt zichzelf in dat element.'²² Gaston Bachelard schrijft over de verbeelding van de hand: 'Ook de hand heeft haar dromen en veronderstellingen. Zij helpt ons de uiterste essentie van materie te begrijpen. Daarom helpt zij ons ook (vormen van) materie voor te stellen.'²³

Alle zintuigen 'denken' en structureren onze verhouding tot de wereld, ook al zijn wij ons niet van deze voortdurende activiteit bewust. Naar mijn mening is de zintuiglijke en belichaamde manier van denken wezenlijk voor de kunst en elke vorm van creatief werk. Een toonaangevend voorbeeld hiervan is de bekende beschrijving van Albert Einstein van de rol die visuele en musculaire beelden in zijn denkproces speelden. 'Woorden en taal zoals zij worden geschreven en gesproken, lijken geen enkele rol te spelen in mijn denkmechanisme. Psychische entiteiten die de elementen van het denken lijken te zijn, zijn bepaalde tekens en min of meer duidelijke beelden die men naar believen kan herhalen en in nieuwe combinaties zetten. Bovengenoemde elementen zijn in mijn geval visueel van aard en staan soms in verband met spieren. Gewone woorden en andere tekens moeten er pas in de tweede fase moeizaam bij worden gezocht, als het genoemde associatieve spel voldoende vaste vorm heeft gekregen om desgewenst te kunnen worden herhaald', bekent Einstein in zijn beroemde brief aan Jacques Hadamar.²⁴ Hieruit blijkt duidelijk dat een emotionele en esthetische factor bij wetenschappelijke creativiteit een even centrale rol speelt als bij het maken en ervaren van kunst.

Henry Moore schrijft dat bij een beeldhouwer een lichamelijke identificatie optreedt en het werk tegelijkertijd vanuit verschillende gezichtspunten wordt beschouwd: 'Dit moet een beeldhouwer doen. Hij moet er voortdurend naar streven te denken aan en gebruik te maken van de vorm in zijn volle ruimtelijke compleetheid. Hij moet de massieve vorm als het ware in zijn hoofd krijgen – hij denkt, ongeacht de grootte, over deze vorm na alsof hij hem volledig omsloten in de palm van zijn hand houdt. Van een complexe vorm maakt hij zich een visuele voorstelling van alle kanten; terwijl hij naar de ene kant kijkt, weet hij hoe de andere kant eruitziet. Hij identificeert zich-

22

Martin Heidegger, 'What Calls for Thinking?', *Basic Writings*, New York, 1977, p. 357.

23

Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay On the Imagination of Matter*, Dallas, 1982, p. 107; oorspr. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Parijs, 1947, p. 145.

24

Jacques Hadamar, 'The Psychology of Invention in the Mathematical Field', *Education in Vision Series*, Princeton, 1943.

Art and architecture can have a renewed task in cultivating and supporting the human abilities of imagination and empathy. Art and architecture today have to begin with the questioning of the absoluteness of the world and with the expansion of the boundaries of the self. I want to say more; an architecture that evokes the senses and the imagination necessary for a full and dignified life.

zelf met het zwaartepunt van de vorm, zijn massa, zijn gewicht; hij realiseert zich het volume en de ruimte die de vorm in de lucht verplaatst.’²⁵

Het unieke van het menselijk bestaan kan als volgt worden omschreven: wij leven in de veelvormige werelden van mogelijkheden die door onze eigen ervaringen, herinneringen en dromen worden geschapen en in stand gehouden. Het vermogen tot verbeelden en dagdromen moet als een van de wezenlijke vermogens van de mens worden gezien. Maar de stortvloed aan buitensporige, niet-hiërarchische en nietszeggende afbeeldingen in onze beeldcultuur – in Calvino’s woorden ‘de regen van beelden’ – vervlakt onze verbeeldingswereld.²⁶ De beeldenstroom van de cultuurindustrie maakt beelden los van hun historische, culturele en menselijke context, waardoor de kijker wordt ‘bevrijd’ van de noodzaak emotioneel en moreel te investeren in hetgeen wordt ervaren.

In het cultiveren en ondersteunen van het menselijk vermogen tot verbeelding en empathie ligt een hernieuwde taak voor de kunst en architectuur. De hedendaagse kunst en architectuur moeten het absolute karakter van de wereld in twijfel gaan trekken en de grenzen van het Zelf verleggen. Ik wil meer zeggen: wij moeten toe naar een architectuur die de gevoelens en verbeelding oproept die noodzakelijk zijn voor een vol en waardig leven.

Vertaling: Bookmakers, Nijmegen

25

Henry Moore, ‘The Sculptor Speaks’, in: Philip James (red.), *Henry Moore On Sculpture*, Londen, 1966, pp. 62-64.

26

Italo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, New York, 1993, p. 57.

'the world is *what* we see and . . .
nonetheless, we must learn to see
it – first in the sense that we must
match this vision with knowledge,
take possession of it, say what *we*
and what *seeing* are, act therefore as
if we knew nothing about it, as if we
still had everything to learn.'

'de wereld is *wat wij zien* en [...] niet-
temin moeten we haar leren zien – ten
eerste in de zin dat we dit zien moeten
vergelijken met onze kennis, er bezit
van moeten nemen, *zeggen* wat *wij* en
wat *zien* zijn, doen dus alsof we er niets
van weten, alsof we nog steeds alles
moeten leren.'

Space,
Alternative
Tactics for
Architectural
Practice

ruimte.
Alternatieve
strategieën
voor de
architectuur-
praktijk

Alberto Pérez-Gómez

the first of these is the fact that the
 second of these is the fact that the
 third of these is the fact that the
 fourth of these is the fact that the
 fifth of these is the fact that the
 sixth of these is the fact that the
 seventh of these is the fact that the
 eighth of these is the fact that the
 ninth of these is the fact that the
 tenth of these is the fact that the