

Turning and Turning in the Widening Gyre

Deborah Hauptmann

During long periods of history, the mode of human sense perception changes with humanity's entire mode of existence. The manner in which human sense perception is organized, the medium in which it is accomplished, is determined not only by nature but by historical circumstances as well.

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York, 1969, p. 216.

Introduction

Writing on the social effects of cinematic production, Walter Benjamin clearly saw the potential of technology to substantively alter the significance of sense perception and its corollary, the 'subject-object' relationship. Here, sense perception is understood as radically ontological, as accounting for an entire 'mode of existence'. Of course, Benjamin also reminds us that the making of copies has always been possible, but such re-productions have seen a loss of something highly significant with the advancement of technological reproducibility. This 'loss' is well known to readers of Benjamin, it is that which he terms aura: '... the unique phenomenon of a distance, however close it may be'.¹

The First Turn – Submergence

By Modernity I mean the ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable.

Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. Jonathan Mayne, New York, 1964, p. 12.

While Baudelaire, perhaps the 'last of the great lyric poets',² continuously stresses the 'fugitive and the

contingent' in his writings on Paris – on the effects of mass culture, modern artists and architects – sought further (either forwards or backwards depending on the trajectory one wishes to trace) for the eternal and the immutable and further still, for the fullness of the present in the fleet footed transgressions of the passing moment. This 'moment' was later to be multiplied, if not reified, in modernity's post-war period. I am recalling now the dream of an absolute immediacy; an immediacy, in fact, set to re(dis)place the Absolute presence of a theological past and, thus determined, future. Modern art and architecture shows itself in passing from the material to the non-material and for some³ modern art 'progressed' from abstract expressionism and minimalism on its way to its own erasure, its own purification through the self-effacement yet self-actualisation in conceptual art – Hegel's 'end of art'.

Immediacy, however, has within it the quality of collapsing the classical distinction between subject and object; a collapse that remained problematic during the period surrounding what I refer to as the first turn.⁴ The nature of this problematic revolved around the self-referential quality of abstraction as it simultaneously set its gaze to the future and sought

1

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York, 1969, p. 216.

2

See my article: 'The Past which Is, The Present that Was', in: D. Hauptmann (ed.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001, p. 351.

3

Arthur Danto (in, for example, his *End of Art*) has been very clear on this point – viewing the very basis of conceptual art as the evaporation of the object leaving behind only, and importantly, its theoretical

subject. (For example, Marcel Duchamp's 'ready-made' urinal (Fountain) which on first inspection appears to do the inverse. A closer look shows us Marcel *the subject* pissing himself laughing over a truly empty *object* . . .).

4

In this article I will use the terms 'first' and 'second' turn in place of the typical appellations of modernity and postmodernity. I do this in an attempt to avoid the overdetermining and often ideologically driven constraints which come with such periodising terminologies.

Omgaand en omgaand in de steeds wijder kringloop

Binnen grote tijdsruimten in de geschiedenis verandert met de gehele bestaanswijze van de menselijke collectiva ook de wijze van hun zintuiglijke waarneming. De wijze waarop de menselijke zintuiglijke waarneming vorm krijgt – het medium waarin zij zich voltrekt – is niet alleen natuurlijk maar ook historisch bepaald.

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: *Illuminations*, Eng. vert. door Harry Zohn, New York, 1969, p. 216. Voor de Nederlandse vertaling: zie noot 1, p. 39.

Inleiding

Toen Walter Benjamin schreef over de sociale effecten van filmproductie, onderscheidde hij duidelijk het vermogen van de technologie om de betekenis van zintuiglijke waarneming en het uitvloeisel daarvan, de subject-objectrelatie, wezenlijk te veranderen. Zintuiglijke waarneming wordt hier bedoeld in radicaal-ontologische zin, als grondslag van een gehele 'bestaanswijze'. Uiteraard maakt Benjamin ons er ook opnieuw op attent dat het altijd al mogelijk was om kopieën te maken, maar zulke re-producties verloren, naarmate de technologische reproduceerbaarheid geavanceerder werd, iets wat van grote betekenis was. Lezers van Benjamin weten precies wat dit 'verlies' was. Hijzelf noemde het 'aura': '[...] de eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij zij ook is'.¹

De eerste wending: onderdampeling

Met moderniteit bedoel ik het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, die helft van de kunst waarvan de andere helft het eeuwige en het onveranderlijke is.

Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Eng. vert. door Jonathan Mayne, New York, 1964, p. 12.

Terwijl Baudelaire, wellicht de 'laatste grote lyrische dichter',² in zijn Parijse geschriften over de effecten van massacultuur, moderne kunstenaars en architecten voortdurend 'het vluchtige en het toevallige' benadrukt, zocht hij verder (in voorwaartse of in achterwaartse richting, afhankelijk van het spoor dat men volgt) naar het eeuwige en het onveranderlijke, en nog verder naar de volheid van het heden in de lichtvoetige grensoverschrijdingen van het voorbijgaande moment. Dit voorbijgaande moment zou later worden vermenigvuldigd, ja zelfs verdinglijkt, in de naoorlogse periode van de moderniteit. Ik denk hier nu aan de droom van een absolute onmiddellijkheid; een onmiddellijkheid die zelfs de absolute aanwezigheid van een theologisch verleden en een daardoor bepaalde toekomst moest vervangen. De moderne kunst en de architectuur presenteren zichzelf bij de overgang van het materiële naar het niet-materiële, en in de ogen van sommigen³ 'ontwikkelde' moderne kunst zich van abstract expressionisme en minimalisme in de richting van haar eigen vernietiging, haar eigen loutering door zelfuitwissing en desondanks zelfverwerkelijking in de conceptuele kunst, Hegels 'einde van de kunst'.

Onmiddellijkheid heeft het echter in zich dat ze het klassieke onderscheid tussen subject en object opheft; een opheffing die problematisch bleef tijdens

1

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations* (Eng. vert. Harry Zohn), New York, 1969, p. 216. Ned. vert. door Henk Hoeks, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen, 1985, herdruk 1996, p. 15.

2

Zie mijn artikel: 'The Past which Is, The Present that Was', in D. Hauptmann (red.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001, p. 351.

3

Arthur Danto (bijvoorbeeld in zijn *End of Art*) was heel duidelijk op dit punt; hij zag de basis van conceptuele kunst in de verdamping van het object, waardoor alleen, en dit is zeer belangrijk, zijn theoretische subject achterblijft. (Een voorbeeld is het ready-made urinoir van Marcel Duchamps [Drinkfontein] dat op het eerste gezicht een tegenovergestelde functie lijkt te hebben. Bij nadere beschouwing blijkt Marcel, *het subject*, zichzelf te bepijpen, terwijl hij licht om een werkelijk leeg *object*...)

its presence in the tangibility of the 'real'. Modern discourse had to *move through* Kant, absorb the sensorial in the sentient, move to the transcendental ideal or reject it completely in its search for a new form of universal oneness. It had to get beyond the necessity of modes of representation – and so it did. On the wings of Hegel's owl of Minerva it took flight from its 'grey in grey' and transformed itself into Absolute Spirit. A new ontology is born: from a submersion into the 'eternal and immutable' an immersion with the 'ephemeral, the fugitive'.

The madman jumped into their midst and pierced them with his eyes. 'Whither is God?' he cried; 'I will tell you. We have killed him – you and I. All of us are his murderers. But how did we do this? How could we drink up the sea? Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon?'

Fredrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Walter Kaufmann, New York, 1974, p. 181.

So it is left to Nietzsche to proclaim the death of the transcendent creator and announce the birth of the creative subject. As the teleological baton is passed from God to Man, the subject-object complex is born; but further still, the relation between image and reality is transgressed in the penumbra of ideology. For once man both *was* and *reflected* the image of God: both in content and form, but now with the content lost the form itself could be challenged. Thousands of years of thought on the problem of substance and appearance is recast; hundreds of years of specular-centric dominance challenged. Enter Cézanne. Continues, however, the search for perfection, for the 'presentation' (not the re-presentation) of the original, the origin-of *form*.⁵

During this period of transition (between tradition and progress) technology had introduced not only the photographic image, but the cinema-graphic 'movement image' which opens up the scientific discourse on time to the arts in the form of what Deleuze, after Bergson, refers to as the 'time-image'.⁶

Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst the prison-world asunder by the dynamite of a tenth of a second, so that now, in the midst of its far flung ruins and debris,

we calmly and adventurously go traveling. With the close-up space expands, with slow motion, movement is extended. . . . Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye – if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored.

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York, 1969, p. 230.

There was, however, much more to this notion of time than the cinematic advance on and into mass culture. Much more than theoretical physics' speculative spatialisation of time, there was an actualising of time in the phenomenon of speed and the technologies of communication which first manifested themselves with the evidential violence of the First World War. Enter Cubism.

Really the composition of this war, 1914-1918, was not the composition of all previous wars, the composition was not a composition in which there was one man in the center surrounded by a lot of other men but a composition that had neither a beginning nor an end, a composition of which one corner was as important as another corner, in fact the composition of cubism.

Gertrude Stein, *Picasso*, New York, 1939, p. 11.

Nowhere better than in architecture can one find the possibilities of new spirituality tied hand-in-hand with technology's progressive (social) dream set against technology's new-found potential for mass destruction. It is here that modernity's new experience of time so thoroughly challenges previous notions on the perception of space.⁷ Mies van der Rohe

5

A thorough discussion on the spiritual shifts occurring during the modern period in art would have to include the work of Piet Mondrian, Kasimir Malevich, Georges Braque, Pablo Picasso, and Wassily Kandinsky and, of course, their photographer brethren, among others. In the post-war period it would also extend to the work of Barnett Newman and Mark Rothko.

6

See Gilles Deleuze, *Cinema I. The Movement-Image*, trans.

Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, 1986 (Fr. orig. 1983); and his *Cinema II. The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, 1989 (Fr. orig. 1985).

7

In architecture this shift would necessitate discussion on Bruno Taut, Peter Behrens, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe and Adolf Loos to name only a few. Although there is not the opportunity in this essay to

de periode die ik omschrijf als de eerste wending.⁴ De aard van deze problematiek draaide om de zelfverwijzende eigenschap van abstractie, die tegelijkertijd haar blik op de toekomst richtte en haar aanwezigheid zocht in de tastbaarheid van het 'reële'. Het moderne discours moest zich *door Kant heen bewegen*, het zintuiglijke in het waarnemende absorberen, verdergaan naar het transcendentale ideaal of dit volledig verwerpen in zijn zoeken naar een nieuwe vorm van universele eenheid. Het moest verder zien te reiken dan de behoefte aan representatiewijzen, en dat deed het ook. Op de vleugels van Hegels uil van Minerva steeg het op van zijn 'grijs in grijs' en veranderde zichzelf in Absolute Geest. Een nieuwe ontologie wordt geboren: vanuit een onderdempeling in het 'eeuwige en onveranderlijke' ontstaat een verzingen in het 'vergankelijke, het vluchtige'.

De dolle mens sprong midden tussen hen in en doorboorde hen met zijn blikken. 'Waar God heen is?', riep hij uit. 'Dat zal ik jullie vertellen. Wij hebben hem gedood, jullie en ik. Wij allen zijn zijn moordenaars. Maar hoe hebben we dit gedaan? Hoe hebben we de zee kunnen leegdrinken? Wie gaf ons de spons om de hele horizon uit te vegen?'

Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Eng. vert. door Walter Kaufmann, New York, 1974, p. 181. Ned. vert. door Pé Hawinkels, *De vrolijke wetenschap*, Amsterdam, 1976/1999, p. 131.

Nietzsche is dus degene aan wie de taak toevalt de transcendente schepper dood te verklaren en de geboorte van het creatieve subject aan te kondigen. Wanneer het stokje van de teleologie wordt overgedragen van God op Mens, wordt het subject-objectcomplex geboren; maar daarnaast wordt in het schemerdonker van de ideologie de relatie tussen beeld en werkelijkheid geschonden. Want ooit *was en weerspiegelde* de mens het beeld van God, zowel naar inhoud als naar vorm, maar nu de inhoud was verdwenen, kon de vorm zelf op de proef worden gesteld. Duizenden jaren van denken over het probleem van substantie en verschijningsvorm worden herzien, honderden jaren speculo-centristische dominantie staan op losse schroeven. Cézanne maakt zijn entree. De zoektocht naar perfectie, naar de 'presentatie' (niet de representatie) van het origineel, de oorsprong van *vorm* gaat echter door.⁵

Tijdens deze overgangperiode (van traditie naar vooruitgang) had de technologie niet alleen het foto-

grafische beeld geïntroduceerd, maar ook het cinematografische 'bewegende beeld', dat voor de kunstwereld het wetenschappelijke discours over tijd ontsloot in de vorm van wat Deleuze, naar Bergson, het 'tijd-beeld' noemde.⁶

Onze kroegen en grootstedelijke straten, onze kantoren en gemeubileerde kamers, onze stations en fabrieken leken ons hopeloos in te sluiten. Toen kwam de film, die deze kerkerwereld met het dynamiet van tienden van seconden heeft opgeblazen, zodat we nu tussen haar ver uiteengeslingerde ruïnes op ons gemak avontuurlijke reizen ondernemen. In de close-up rekt zich de ruimte, in de vertraagde opname de beweging. [...] Zo wordt tastbaar, dat de natuur die tot de camera spreekt een andere is dan die welke tot het oog spreekt. Anders vooral doordat in de plaats van een door de mens bewust verkende, een onbewust doordrongen ruimte treedt.

Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in: *Illuminations*, Eng. vert. door Harry Zohn, New York, 1969, p. 216. Voor de Nederlandse vertaling: zie noot 1, pp. 36-37.

Achter deze notie van tijd ging echter veel meer schuil dan de cinematografische opmars naar en in de massacultuur. Veel meer dan een speculatieve verruimtelijking van tijd in de theoretische natuurkunde, was er een verwerking van tijd in het verschijnsel van snelheid en de communicatietechnologieën die zichzelf voor het eerst manifesteerden met het bewijskrachtige geweld van de Eerste Wereldoorlog. Het kubisme maakt zijn entree.

De compositie van deze Eerste Wereldoorlog was echt anders dan de compositie van alle

4

In dit artikel zal ik de termen 'eerste' en 'tweede' wending gebruiken in plaats van de typische benamingen 'moderniteit' en 'postmoderniteit'. Ik wil hiermee proberen de overbepaalde en vaak ideologische beperkingen te vermijden die een dergelijke periodiserende terminologie vaak aankleven.

5

Een grondige bespreking van de spirituele verschuivingen die plaatsvonden in de moderne kunstgeschiedenis moet ook ingaan op het werk van onder anderen Piet Mondriaan, Kasimir Malevich, George Braques,

Pablo Picasso en Wassily Kandinsky en natuurlijk hun fotograferende vakbroeders. Uit de naoorlogse periode kan daar nog het werk van Barnett Newman en Mark Rothko aan worden toegevoegd.

6

Zie Gilles Deleuze, *Cinema I. The Movement-Image*, Eng. vert. door Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam, Minneapolis, 1986 (oorspr. *L'image-mouvement*, Parijs, Ed. Minuit, 1983) en zijn *Cinema II. The Time-Image*, Eng. vert. door Hugh Tomlinson en Robert Galeta, Minneapolis, 1989 (oorspr. 1985).

expressed succinctly the battling nature between Baudelaire's 'ephemeral' and 'immutable' when he said: 'To understand an epoch means to understand its essence and not everything that you see. But what is important in an epoch is very difficult to find out because there is a very slow unfolding of the great form. The great form cannot be invented by you or by me but we are working on it without knowing it. And when this great form is fully understood, then the epoch is over – then there is something new.'⁸ We are, as such, immersed in the figuratively absent, formally present mass of modern consciousness. The modern subject, his/her 'mode of existence', had moved from the transcendence of the here to immanence of the now and so qualitatively formed.

With the first turn the subject gazes, reflected into the mirror of this new object (of art), she slowly disappears. Decades later, as the remnants of 'structural (and thus theological) necessity' dissipate in (primarily French) *post*structuralist thought, it is on the other side of this gaze that the secular glance of the Other is reflexively brought into 'the light'.

The Second Turn – Emergence

It has been said that the so-called *post*modern period is marked by the advent of computer technologies. Technologies which need not capture the 'ephemeral, the fugitive, the contingent'. Baudelaire wrote primarily of Paris, never naming the city, fleeting movements, captured spaces of affect, moments of *indeterminacy*. He would have imagined with his vision of the arcades the turn to a complete commodification of art, of culture. Would he have envisaged his work, his words, scattered across the globe, read by young adult (if not adolescent) acolytes around the world?

Does 'writing' enclose memory, speech, images? Victor Hugo saw that mass production (and dispersed distribution) of the written word would culminate in spatial (not textual) displacement. In fact it would lead, as he foresaw it, to the death of the city, to the loss of meaning in architecture, to architecture's role as chronicler of social history. It took centuries of 'historical circumstance' to make the sustained move from the visual dominance or specular-centrism of the Enlightenment project to the textual dominance of language-based computer technologies – what Lyotard refers to as the 'cognitive regime of phrases'.⁹

While the crystalline 'structure' of modernism found expression in the purification of the façade, it was left to the post-war generation to eradicate all reference to depth; a phenomenon few of its

predecessors could have fathomed: the 'second turn'. In the climate of *recovery*, technology advances beyond the (actuating) reality of the war machine to the virtuality of communications technologies. Enter POP Culture. There was, of course, both a dark and a light side to popular culture – not the 'right-side' and the 'wrong-side' of the existentialist search – still, the 'shock of the *new*' was felt. Robert Rauschenberg found multi-media technologies bombarding him with images of excess, expressing that to make an honest work' [that] . . . should incorporate all these elements (of media) which were and are *reality* . . . getting an additional piece of information that's *impersonal*. I've always tried to work impersonally.'¹⁰

He has already a number of memories, from the memory of the day he suddenly knew he was there, on this same path still bearing him along, to that now of having halted to lean against the wall, he has a little past already, even a smatter of settled ways. But it is all still fragile. And often he surprises himself, both moving and at rest, but more often moving, for he seldom comes to rest, as destitute of history as on that first day, on

provide a discussion of the numerous and relevant tenants evidenced by modern architecture, knowing that the readers of OASE are an architecturally-informed audience I feel confident in leaving it to the audience to sketch the discourse.

8

Though I use this quote to exemplify my opening lines on Modernity – it should be noted that it is also statements like these which led thinkers like Gideon to the Hegelian argument of the 'spirit of the age' on which, I believe, many later acolytes of modern architecture naively, if not with outright 'false consciousness', followed.

9

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester, 1984 (Fr. orig. 1979). Yet it is arguable that Lyotard's (1979) position is well-preceded by Robert Venturi's (1966) *Complexity and Contradiction in Architecture* ushering in postmodernism as a clearly defined mode of cultural production. Although, not yet 'an entire mode of existence'. The

terms 'modernism' and 'postmodernism' have become a useful appellation over the past four or so decades; however, such terms are easily misleading. Although in this essay I will use their seemingly common denotations it should be said that I do not find it so simple to periodise cultural phenomena when a more thorough-going historical understanding is required. For now I will say that by 'postmodern' I intend primarily the phenomenon (often referred to as 'conditions') surrounding the rise of 'mass culture'. In short, a shift from rationalism to irrationalism, from truth claims to relativism, from goal-oriented progress to path-oriented process. One thing is for certain; I consider the phenomenon of speed and the technologies of communication which perhaps first manifested themselves with the evidential violence of the First World War to be one of the foremost exemplars of that which we now refer to simply as postmodernity.

10

Robert Hughes, *The Shock of the New*, New York, 1967, p. 345 [italics by the author].

voorgaande oorlogen, de compositie was niet een compositie met één man in het centrum, omringd door vele andere mannen, maar een compositie zonder begin of einde, een compositie waarin de ene hoek net zo belangrijk was als de andere hoek, in feite de compositie van het kubisme.

Getrude Stein, *Picasso*, New York, 1939, p. 11.

Nergens beter dan in de architectuur kan men de mogelijkheden aantreffen van een nieuwe spiritualiteit die hand in hand gaat met de progressieve (sociale) droom van de technologie, afgezet tegen het nieuw verworven technologische vermogen tot massavernietiging. Het is hier dat de nieuwe tijdsbeleving van de moderniteit vroegere opvattingen over de perceptie van de ruimte zo grondig op de proef stelt.⁷ Mies van der Rohe gaf kort en bondig uitdrukking aan de strijd tussen Baudelaires 'vergankelijke' en 'onveranderlijke' toen hij zei: 'Een tijdvak begrijpen betekent zijn essentie begrijpen, en niet alles wat je ziet. Maar het is erg moeilijk te achterhalen wat in een tijdvak belangrijk is, omdat de grote vorm zich heel geleidelijk ontvouwt. De grote vorm kan niet door jou of mij worden uitgevonden, maar we werken eraan zonder het te weten. En wanneer deze vorm volledig wordt begrepen, is het tijdvak voorbij en is er iets nieuws.'⁸ We zijn als zodanig verzonken in de figuratief afwezige, formeel aanwezige massa van het moderne bewustzijn. Het moderne subject, zijn of haar 'bestaans', was overgegaan van de transcendentie van het hier naar de immanentie van het nu, en had zo kwalitatief vorm gekregen.

Bij de eerste wending staat het subject met open mond te kijken, ziet zichzelf weerspiegeld in dit nieuwe object (het kunstvoorwerp), en het subject verdwijnt langzaam. Tientallen jaren later, wanneer de overblijfselen van de 'structurele (en daardoor theologische) noodzaak' vervliegen in het (voornamelijk Franse) *post*structuralistische denken, wordt aan de andere kant van deze sturende blik de seculiere blik van de Ander reflectorisch aan het 'licht' gebracht.

De tweede wending: opduiken

Er is wel eens beweerd dat de zogenoemde *post*moderne periode wordt gemarkeerd door de komst van computertechnologieën, technologieën die 'het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige' niet hoeven vast te leggen. Baudelaire schreef voornamelijk over Parijs, hoewel hij de stad nooit noemde, over momen-

ten die voorbijgaan, over gevangen ruimten van affect, over momenten van *onbepaaldheid*. In zijn verbeelding van de 'arcades' had hij zich de wending naar een volledige commercialisatie van de kunst, van de cultuur ongetwijfeld kunnen voorstellen. Zou hij ook hebben kunnen voorzien dat zijn werk, zijn woorden, over de hele aardbol uitwaaiend, overal ter wereld door jongvolwassen (zo niet adolescente) aanhangers zouden worden gelezen?

Omvat 'schrijven' ook geheugen, spraak, beelden? Victor Hugo voorzag dat de massaproductie (en massadistributie) van het geschreven woord zou culmineeren in een ruimtelijke (niet-tekstuele) verschuiving. Het zou in zijn ogen zelfs leiden tot de dood van de stad, tot het teloorgaan van betekenis in de architectuur, tot de rol van architectuur als chroniqueur van de sociale geschiedenis. Het duurde eeuwen van 'historische voorwaarden' om een duurzame overstap te maken van visuele dominantie of het speculo-centrisme van de Verlichting tot de tekstuele dominantie van de op taal gebaseerde computertechnologieën, oftewel het 'cognitieve regime van verbale uitdrukkingen', zoals Lyotard het noemde.⁹

Terwijl de kristallijne 'structuur' van het moderne haar uitdrukking vond in de opschoning van de façade, was het de taak van de naoorlogse generatie

7

Een bespreking van deze verschuiving in de architectuur zou moeten ingaan op Bruno Taut, Peter Behrens, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe en Adolf Loos, om maar enkelen te noemen. In het bestek van dit artikel is niet mogelijk een bespreking in te lassen over de talrijke en relevante representanten van de moderne architectuur. Aangezien ik weet dat de lezers van OASE goed thuis zijn in de architectuur, vertrouw ik erop dat zij het discours in grote lijnen kennen.

8

Hoewel ik dit citaat gebruik om mijn eerste woorden over moderniteit toe te lichten, moet hier ook opgemerkt worden dat denkers als Giedion zich juist door dit soort uitspraken lieten leiden tot het Hegeliaanse argument van de 'tijdgeest', dat volgens mij door veel latere aanhangers van moderne architectuur nogal naïef, zo niet gewoonweg met 'vals bewustzijn' is nagevolgd.

9

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Eng. vert. door

Geoff Bennington en Brian Massumi, Manchester, 1984 (oorspr. 1979). Ned. vert. door Cécile Jansen c.s., *Het postmoderne weten*, Kampen, 1992. Het is echter te verdedigen dat Lyotards positie van 1979 werd voorafgegaan door *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) van Robert Venturi, waarin hij het postmodernisme aankondigde als een duidelijk omschreven culturele productiewijze, hoewel *nog* niet 'een omvattende bestaanswijze'. De termen 'modernisme' en 'postmodernisme' zijn in pakweg de laatste veertig jaar nuttige benamingen geworden, maar dergelijke termen kunnen ook gemakkelijk misleidend zijn. Hoewel ik in dit essay hun ogenschijnlijk gewone betekenis zal gebruiken, moet daarbij worden vermeld dat ik het niet zo eenvoudig vind culturele verschijnselen te periodiseren als een diepgaander historisch begrip wordt vereist. Laat ik op dit moment zeggen dat ik met de term 'postmodernisme' in de eerste plaats de verschijnselen (vaak aangeduid als 'voorwaarden') wil aanduiden die zich voordoen rondom de opkomst van de 'massacultuur'.

this same path, which is his beginning, on days of great recall.

Samuel Beckett, *Fizzles*, trans. by the author, New York, 1976, p. 12. [Rauschenberg and Beckett worked together on a series of writings and drawings – Foirades / Fizzels.]

Image culture: understood from the sixties, with Venturi's billboards (bill-ding-board) as a flattened plane, a two dimensional screen visible as the photographic surface, the architectural façade as the viewing plane on which *information* could be applied (*appliquéé* but not encrusted). Here, however, the information was still con-textually inscribed, meant to be read as advertisement (a term which once also included the function of 'public notice' before being consumed in the consumption of omnipresent commerce). The relation between the object and its referent was meant to be indistinguishable; more simply, it was un-mediated. Meaning, of course, that the so-called 'images', due to the economic necessity of readability, were culturally-coded with what should be understood as a return to a *figuration* – abandoned by modernist abstraction (whether transcendent or immanent). And with this we have the long-familiar critique of 'architecture's post-modernism' as fragmentary, conflated, uncritical yet feted; in short – the *un-mediated* without the *immediate*. Thus, a forcing of not a new *form* of spiritual (or secular) submersion but its very opposite: a figural *emergence*, an externalising as opposed to internalising of the emerging postmodern subject. This high capitalist architecture of image led the way for the emerging phenomenon of what would be commonly referred to as 'event society', following, or rejecting, as it did, Guy Debord's (and the Situationist International's) 'society of spectacle'.¹¹

THE TIME OF PRODUCTION, time-as-commodity, is an infinite accumulation of equivalent intervals. It is irreversible time made abstract: each segment must demonstrate by the clock its purely *quantitative equality*. . . . This time manifests nothing in its *effectual reality* aside from its exchangeability. . . . This is time devalued – the complete inversion of time as 'sphere of human development'. . . . **CONSUMABLE PSEUDO-CYCLICAL TIME** is the time of the spectacle: in the narrow sense, as the time appropriate to the consumption of images, and, in the broadest sense, as the image of the consumption of time.

Guy Debord, *The Society of Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York, 1995, pp. 110; 112.

The 'techno' image of OMA's *Kunst und Medienzentrum*, Karlsruhe, Germany (1989-1992) began to transform this static form of decoration into a viewing screen which takes its precedent more from the cinematic, the dynamic – a viewing plane on which 'real time' information could actually flow. Using decades of lexical coding – codified through the cultural currency of 'mass-accessed' television viewing – of the image as fleeting (even when the image/object itself was inactive) and accessible to specific forms of perceptivity proffered new 'modes of experience' through historically-determined conditions and generated a surface which was, in itself, a potentially three- (ostensibly four-)dimensional field. Already this use of technology to augment the architectural project, if not continue to determine it theoretically, was staging itself well past the two-dimensional decorative surfaces of earlier postmodern architecture. It was, however, really only a large television screen made present as architectural 'form' and, although it could potentially facilitate a more 'event'-oriented urban culture, it could not generate the submergence possible in abstract modernism, nor could it make claims to what would soon be understood as technologically facilitated 'immersion space': the third turn.

Nevertheless, as McLuhan reminded us – the medium (the 'media' too) *is* the message – and with this, the lexicon had already clearly shifted from one of ('meaningful') *depth* to ('superficial') *surface*.¹² It would take decades for the discourse to recover the semblance of *significance* in the manifold multiplicity, simultaneity, and the virtual field.¹³ Emerging from the reductive, reflexive surface was an advanced, a 'high-tech' and topographical surface, it was to be anything but the cinematic screen, or shall we say, anything but a flattening out of space upon a static or denatured field.

11

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York, 1995 (Fr. orig. 1967). The relation between American 'pop-culture' (Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Charles Moore, et al) and the postmodern, or more properly, the post-structuralist discourse situated primarily in France cannot here be overestimated.

12

Questions challenging the 'dimensionality' of the 'surface' are not new. As early as the late eighteenth century Thomas Reid had formulated and privileged

the geometry of the sphere as pure surface and three-dimensional over and against Euclid's two-dimensionality of the plane. Reid's surface was anything but a flattening out of space upon a static field.

13

As Gilles Deleuze has pointed out, these issues were already being critically addressed in the philosophy of Henri Bergson – beginning, in fact, in the late nineteenth century. See Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, New York, 1991 (Fr. orig. 1966).

elke verwijzing naar diepte uit te bannen; een verschijnsel dat maar weinig van haar voorgangers zouden hebben bevat: de 'tweede wending'. In het klimaat van de *wederopbouw* ontwikkelde de technologie zich voorbij de (agerende) werkelijkheid van de oorlogsmachine tot de virtualiteit van communicatietechnologieën. De popcultuur maakt haar entree. De populaire cultuur kende uiteraard een schaduw- en een zonzijde – niet de 'goede zijde' en de 'slechte zijde' van het existentialisme – maar de 'shok van het *nieuwe*' werd hoe dan ook gevoeld. Robert Rauschenberg zag dat multimediatechnologieën hem bombardeerden met beelden van overdaad en afval en concludeerde dat werk, om eerlijk werk te zijn, [...] al deze (media)elementen in zich moet opnemen, die *werkelijkheid* waren en zijn. [...] Met collage krijg je een extra stukje *onpersoonlijke* informatie. Ik heb altijd geprobeerd onpersoonlijk te werken.¹⁰

Hij heeft al een aantal herinneringen, vanaf de herinnering aan de dag waarop hij opeens wist dat hij er was, op ditzelfde pad dat hem nog altijd meevoerde, tot aan deze, nu hij was gestopt om tegen de muur te leunen; hij heeft al een klein verleden, zelfs een handjevol vaste gewoonten. Maar het is allemaal nog erg broos. En vaak verrast hij zichzelf, zowel in beweging als in rust, maar vaker in beweging, want hij komt maar zelden tot rust, net zo verstoken van een geschiedenis als op die eerste dag, op ditzelfde pad, dat zijn begin is, op dagen van grote herinnering.

Samuel Beckett, *Fizzles*, Eng. vert. door de auteur, New York, 1976, p. 12. [Rauschenberg en Beckett werkten samen aan een serie teksten en tekeningen: *Foirades/Fizzles*.]

Beeldcultuur: zoals begrepen vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw, met de billboards (bill-ding-boards) van Venturi als een plat vlak, een tweedimensionaal scherm dat functioneerde als het fotografische oppervlak, de architectonische façade als het kijkvlak waarop *informatie* kon worden bevestigd (*geappliqueerd*, maar niet ingelegd). Hier was de informatie echter nog steeds ingeschreven in de con-tekst, bedoeld om te worden gelezen als advertentie (een term die ooit ook de betekenis van 'openbare aankondiging' droeg, voordat de alom aanwezige commercie ermee aan de haal ging). De relatie tussen het object en zijn referent was bedoeld als onscheidbaar. Of, eenvoudiger gezegd, ze werd onbemiddeld. Dit betekende uiteraard dat de

zogenoemde 'beelden', die uit economische noodzaak leesbaar moesten zijn, cultureel werden gecodeerd met wat moet worden begrepen als een terugkeer naar de *figuratie*, die door de modernistische abstractie (transcendent of immanent) was losgelaten. En hiermee hebben we de reeds lang bekende kritiek van het 'postmodernisme in de architectuur' als fragmentarisch, bijeengeraapt, onkritisch maar bejubeld; kortom: het *niet-bemiddelde* zonder de *onmiddellijkheid*. Zodoende werd niet een nieuwe *vorm* van spirituele (of seculiere) onderdompeling opgedrongen, maar juist het tegendeel daarvan: een figuurlijk *opduiken*, een externalisering in plaats van internalisering van het opduikende postmoderne subject. Deze hoogkapitalistische architectuur van het beeld leidde tot het opkomende verschijnsel van wat algemeen bekend zou worden als de 'event society' (evenementenmaatschappij), als opvolging, of feitelijk afwijzing, van de 'spektakelmaatschappij' van Guy Debord (en de Situationistische Internationale).¹¹

DE TIJD VAN DE PRODUCTIE, tijd als waar, is een oneindige accumulatie van gelijkwaardige intervallen. Het is de abstractie van de onomkeerbare tijd, waarvan alle segmenten hun louter *kwantitatieve gelijkheid* op de chronometer moeten bewijzen. Deze tijd is in zijn gehele feitelijke werkelijkheid wat hij is door zijn karakter van *ruikbaarheid*. [...] Het is de tijd die ontwaard is, de volledige omkering van de tijd als 'terrein van de menselijke ontwikkeling'. [...] De CONSUMEERBARE PSEUDO-CYCLISCHETIJD is de tijd van het spektakel, zowel in beperkte zin als tijd van de consumptie van beelden, als ook in zijn ruimste betekenis als beeld van de consumptie van de tijd.

Kortweg een verschuiving van rationalisme naar irrationalisme, van aanspraken op waarheid naar relativisme, van doelgericht proces. Eén ding staat vast: ik beschouw het verschijnsel van snelheid en de communicatietechnologieën, die zich misschien voor het eerst hebben gemanifesteerd bij het bewijskrachtige geweld van de Eerste Wereldoorlog, als een van de eerste voorbeelden van datgene wat we nu eenvoudig postmodernisme noemen.

10

Robert Hughes, *The Shock of the New*, New York, 1967, p. 345 [cursering van de auteur].

11

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Eng. vert. door Donald Nicholson-Smith, New York, 1995, (oorspr. 1967); Ned. vert. door Jaap Kloosterman en René van de Kraats, *De spektakelmaatschappij*, Baarn, 1976. De relatie tussen Amerikaanse 'popcultuur' (Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Charles Moore, e.a.) en het postmoderne, of beter, het poststructuralistische discours dat primair in Frankrijk plaatsvond, kan hier niet worden overschat.

The Third Turn – Immersion

The transition from knowledge to information would not come free of intellectual crisis, however virtually seamlessly integrated it appeared.¹⁴ Computers were first to be seen as de-personalising knowledge for the sake of the market good. At the cost of all previously held forms of representations as well as non-representational forms of *reality*, they would herald the loss of the humanist subject and its ideals of knowledge as self-constituting. Computer technologies were seen as both a tool and a cultural transformer; again, as altering our 'modes of existence'. Like Foucault's theory of the Panopticon, these new (or, at least, newly considered) technologies might be understood as emanating from disciplinary societies – the differential shift occurring only between political and economic forms of illusory (democratic) emancipation. Both the computer (Lyotard's 'cognitive regime of phrases') and the Panopticon (Foucault's 'regime of truth') exemplify mechanisms that both function, or act, as devices created by man, for the 'use of man' (again we see a new teleology emerging), as well as machines for inscribing (programming) emergent forms of social reality.

The 'producers' and users of knowledge must now, and will have to, possess the means of translating into these languages whatever they want to invent or learn. . . . Along with the hegemony of computers comes a certain logic, and therefore a certain set of prescriptions determining which statements are accepted as 'knowledge' statements.

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester, 1984, p. 4.

These interrogations into 'social reality', of course, must seem as ancient history to the vanguard of virtual reality, to the soothsayers and acolytes of telematic rationalism.

With the current expansion of immersive and supplemented virtual environments, architecture itself becomes the medium of inquisition situated to challenge both perception and experience. Strange as it is, it seems that the forerunners of this new architecture of 'ideological smoothness' – as Michael Hays refers to it¹⁵ – remain marginalised in architectural discourse. While discourse within the

arts and sciences is flourishing with critical and scholarly research and investigations, the traditional problematic surrounding subject/object distinction appears in no way to be permitted as hindrance with the cyber-users' futuristic and mythical experience of immersion space. Accounts of experience of 'Virtual Immersion Space' are suffused with spiritual and physical descriptives: 'an intense sense of "realness"', as when inner stimuli become more real than objects themselves'; 'transcendence of time and space'; 'unusual modes of perception', etcetera. But even further: 'feelings of undifferentiated unity or merging of distinction between things and/or self and world'; 'ineffability or verbal indescribability'; 'a paradoxical sense of being in and out of the body'.¹⁶

As Brian Massumi writes: 'The virtual, as such, is inaccessible to the senses. This does not, however, preclude figuring it, or constructing images of it. To the contrary, it requires a multiplication of images. The virtual that cannot be felt cannot but be felt, in want of potential, outside possibility: in its effects. When expressions of its effects are multiplied, the virtual fleeting appears. Its fleeting is in the depths between and the surfaces around the images.'¹⁷ Massumi's critique approaches with an almost heightened clarity that which Bergson began over a century ago in his attempts to qualify *durance* (duration), that which Deleuze later approached when transforming previously held categorical notions in philosophy to a new form of 'transcendental empiricism' in, again, the manifold multiplicity, simultaneity, and the virtual field.

Case was twenty-four. At twenty-two, he'd been a cowboy, a rustler, one of the best in the Sprawl. He'd been trained by the best, by McCoy Pauley and Bobby Quine, legends in the biz. He'd operated on an almost permanent adrenaline high, a by-product of youth and proficiency, jacked into a custom cyberspace deck that projected his disembodied consciousness into the consensual hallucination that was the matrix.

William Gibson, *Neuromancer*, New York, 1984, p. 5.

14

See Scott Lash, 'Information Critique', in: D. Hauptmann (ed.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001.

15

See: K. Michael Hays, 'Ideologies of Media and the Architecture of Cities in Transition', in: D. Hauptmann (ed.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001.

16

Char Davies, 'Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being', in John Beckmann (ed.), *The Virtual Dimension*, New York, 1998, p. 148.

17

Brian Massumi, 'Line Parable for the Virtual (On the Superiority of the Analog)', in John Beckmann (ed.), *The Virtual Dimension*, New York, 1998, p. 305.

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Eng. vert. door Donald Nicholson-Smith, New York, 1995 (oorspr. 1967), pp. 110, 112. Voor de Nederlandse vertaling: zie noot 11, pp. 97-99.

Het 'techno-image' van OMA's *Kunst und Medienzentrum* in het Duitse Karlsruhe (1989-1992) begon deze statische vorm van decoratie te transformeren tot een beeldscherm, dat meer schatplichtig is aan het cinematografische, het dynamische: een vlak waarop een daadwerkelijke 'realtime-informatiestroom' te zien is. Het gebruik maken van tientallen jaren ervaring met lexicale codering – gecodificeerd via de culturele gangbaarheid van het massale tv-kijken – van het beeld als iets vluchtigs (zelfs wanneer het beeld/object zelf inactief was) en iets dat toegankelijk was voor specifieke vormen van perceptievermogen, bood nieuwe 'wijzen van ervaren' via historisch bepaalde voorwaarden en bracht een oppervlak voort dat in zichzelf een potentieel drie- (ogenschijnlijk vier-)dimensionaal veld was. Dit gebruik van technologie als aanvulling op het architecturale ontwerp, zo niet als verdergaande theoretische bepaling ervan, kreeg reeds een veel bredere toepassing dan die van de tweedimensionale decoratieve oppervlakken van de vroegere postmodernistische architectuur. In feite was het echter niet meer dan een groot tv-scherm dat gepresenteerd werd als architecturale 'vorm', en hoewel het potentieel de mogelijkheid had bij te dragen aan een meer 'evenementgerichte' stedelijke cultuur, kon het noch de onderdamping genereren die mogelijk was in het abstracte modernisme, noch aanspraak maken op wat spoedig zou worden opgevat als de technologisch ondersteunde 'immersieruimte': de derde wending.

Desalniettemin, zoals McLuhan ons in herinnering bracht: het medium (en ook de 'media') is de boodschap. En hiermee was het taalgebruik inmiddels duidelijk opgeschoven van een taalgebruik van ('betekenisvolle') *diepte* tot ('betekenisarme') *oppervlakte*.¹² Het zou tientallen jaren duren voordat het discours de schijn van *betekenis* opnieuw ontdekte in de veelvoudige veelvormigheid, gelijktijdigheid en het virtuele veld.¹³ Uit het reductieve, reflectorische oppervlak kwam een geavanceerd, 'hightech'- en topografisch oppervlak opduiken; het zou alles worden behalve het filmscherm, of laten we zeggen alles behalve een afvlakking van de ruimte op een statisch of gedenatureerd veld.

De derde wending: verzinken

De overgang van kennis naar informatie, hoe naadloos deze ook leek te zijn geïntegreerd, moest wel gepaard gaan met een intellectuele crisis.¹⁴ In eerste instantie ging men ervan uit dat computers kennis onpersoonlijk zouden maken ten behoeve van de markt. Ten koste van alle voordien geaccepteerde vormen van representatie en niet-representerende vormen van *werkelijkheid* zouden computers het verlies betekenen van het humanistische subject en zijn idealen van zelf-constituerende kennis. Computertechnologieën werden beschouwd als gereedschap, maar ook als een culturele transformator, in de zin dat ze onze 'bestaanwijzen' zouden veranderen. Net als in Foucaults theorie van het panopticum kunnen deze nieuwe (of in ieder geval opnieuw overwogen) technologieën worden begrepen als voortkomend uit disciplinaire samenlevingen, waarbij de verschuiving uitsluitend plaatsvond tussen politieke en economische vormen van illusoire (democratische) emancipatie. Zowel de computer (Lyotards 'cognitieve regime van verbale uitdrukkingen') als het panopticum (Foucaults 'regime van de waarheid') zijn voorbeelden van mechanismen die functioneren als apparaten die door de mens zijn gemaakt, 'ten behoeve van de mens' (opnieuw zien we een nieuwe teleologie opduiken), én als machines om opduikende vormen van sociale realiteit in te schrijven (programmeren).

Zowel de 'producenten' van weten als de gebruikers ervan moeten de middelen hebben, en zullen deze moeten hebben, om wat zij respectievelijk willen ontdekken en leren, te vertalen in machinetaal. [...] Met de hegemonie van de informatica dringt zich een bepaalde logica op, en dus een geheel van voorschriften met betrekking tot de uitspraken die als 'behorend tot het weten' geaccepteerd worden.

12

Vragen met betrekking tot de 'dimensionaliteit' van het 'oppervlak' zijn niet nieuw. Al in de achttiende eeuw had Thomas Reid de geometrie van de bol omschreven als zuiver oppervlak en driedimensionaal, in weerwil van Euclides' tweedimensionale van het vlak. Reids oppervlak was allesbehalve een afvlakking van de ruimte op een statisch veld.

13

Zoals Gilles Deleuze heeft gezegd, waren de kwesties al op kritische wijze besproken in de filosofie van Henri Berson, al vanaf het einde van de negentiende eeuw. Zie Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Eng. vert. door Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam, New York, 1991 (Fr. orig. 1966).

14

Zie Scott Lash, 'Information Critique', in: D. Hauptmann (red.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001.

But, as I have discussed elsewhere, this problem for Bergson is not merely to the question of the 'state of experience' – but to the very 'condition of experience'; itself a condition which can only be reached 'beyond the turn' where we engage with our will not the simple effects of action but the pure affect of all action (both virtual and real: both virtually present potential and actuated even if not realised). Memory is present, as Bergson suggests, in the simple fact that there can exist no present moment which does not, by virtue of our own faculty of being, place us at once into duration. Here scientific notions of time and space have been ultimately collapsed: Bergsonian intuition in the perpetual process of becoming realised. Are we perhaps not witnessing the recovery of the *aura* – the unique phenomenon of a distance, however *close* it may be? With advanced forms of virtual domains may we not finally reach 'beyond' the turn of modernity's *post* and venture into forms of subjectivity that have yet to be adequately named?

A Bode where lost bodies roam each searching for its lost one. Vast enough for search to be in vain. Narrow enough for flight to be in vain. Inside a flattened cylinder fifty meters round and sixteen high for the sake of harmony. The light. Its dimness. Its yellowness. Its omnipresence as though every separate square centimeter were a gleam of the some twelve million of total surface. Its restlessness at long intervals suddenly stilled like panting at the last. Then all go dead still. It is perhaps the end of their abode. A few seconds and all begins again. Consequences of this light for the searching eye. Consequences for the eye which having ceased to search is fastened to the ground or raised to the distant ceiling where non can be.

Samuel Beckett, *The Lost Ones*, trans. by the author, New York, 1972, p. 7.

Postscript on Sub text:

This essay deals primarily with the issue of subject-object as it was expressed in various 'modes of experience' between the periods surrounding the turns of the nineteenth/twentieth and twentieth/twenty-first centuries (the first and the third turns as outlined above): thus, the focus on the qualities of 'submersion', 'emersion' and 'immersion'.

However, hidden in the text is a subtext – it peeks out with the use of the terms: figure, form and image – and its issues go to the question of collectivity and privacy as they are related to various forms of 'communicative fields'. The premise of this argument is that the 'textual' notion of media, in the third turn, is, fundamentally, more text based than image based. The subtext introduces notions of lexicons and codifications in regard to the individual and the collective experience – the step from (spoken) narrative – collective, community code dependent and inclusive – to (written) minor narrative – coding dependent on selective, or *initiated* forms of knowledge and exclusive (Lyotard's 'knowledge statements') – to the new form of (textual-ised) info-accessible, still privileged, but more communal than ever before (Gibson's quote – 'the consensual hallucination').

Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Eng. vert. door Geoff Bennington en Brian Massumi, Manchester, 1984, p. 4. Voor de Nederlandse vertaling: zie noot 9, p. 31.

Dit onderzoek naar 'sociale realiteit' is natuurlijk een gedane zaak in de ogen van de pioniers op het gebied van de virtuele realiteit, van de waarzeggers en volgelingen van het telematische rationalisme.

Met de tegenwoordige expansie van verzonken en aangevulde virtuele omgevingen wordt de architectuur zelf het medium van onderzoek, dat in de juiste positie verkeert om zowel perceptie als ervaring op de proef te stellen. Vreemd genoeg lijkt het erop dat de voorlopers van deze nieuwe architectuur van 'ideologische gladheid' – zoals Michael Hays het noemt¹⁵ – marginaal blijven in het architectuurdiscours. Terwijl het discours binnen de kunsten en wetenschappen bloeit door kritisch en wetenschappelijk onderzoek, lijkt de traditionele problematiek omtrent de distinctie subject/object op geen enkele manier als hinderpaal te worden toegelaten in de futuristische en mythische ervaring van de immersieruimte door cyber-gebruikers. Verhalen over ervaringen met 'virtuele immersieruimte' zijn doordrenkt met spirituele en fysieke beschrijvende termen: 'een intens gevoel van "echtheid"', alsof de interne stimuli reëler worden dan objecten zelf'; 'transcendentie van tijd en ruimte'; 'ongewone wijzen van perceptie', enzovoort. Maar de beschrijvingen gaan nog verder: 'gevoelens van een ongedifferentieerde eenheid of een samensmelting van de onderscheidingen tussen dingen en/of het zelf en de wereld'; 'onuitsprekelijkheid of verbale onbeschrijfbaarheid'; 'een paradoxaal gevoel van binnen en buiten het lichaam zijn'.¹⁶

Zoals Brian Massumi schrijft: 'Het virtuele als zodanig is niet toegankelijk voor de tastzin. Maar dit sluit niet uit dat men zich er gedachten of beelden bij kan vormen. Integendeel, het vereist een vermenigvuldiging van beelden. Het virtuele dat niet kan worden gevoeld, kan, bij gebrek aan potentiële externe mogelijkheden, niet anders dan worden gevoeld in zijn effecten. Wanneer de uitdrukkingen van zijn effecten worden vermenigvuldigd, ontstaat het virtuele vluchtige. Het vluchtige bestaat in de diepten tussen en de oppervlakten rondom de beelden.'¹⁷ Massumi's kritiek benadert met een haast verhoogde helderheid datgene waarmee Bergson meer dan een eeuw geleden is begonnen in zijn pogingen *durance* (duur) te kwalificeren, datgene wat Deleuze later benaderde toen hij vroegere categorische opvattingen in de filosofie transformeerde tot een nieuwe vorm van 'transcenden-

taal empirisme' in, opnieuw, de veelvoudige veelvormigheid, gelijktijdigheid en het virtuele veld.

Case was 24. Toen hij 22 was, was hij een cowboy, een doordouwer, een van de beste in de Sprawl. Hij was getraind door de besten, door McCoy Pauley en Bobby Quine, legenden in het vak. Hij had gewerkt op een bijna permanente adrenalinerush, een bijproduct van zijn jeugd en bekwaamheid, ingeplugd in een op maat gemaakt cyberspace-deck dat zijn onstoffelijke bewustzijn projecteerde in de consensuele hallucinatie die de matrix was.

William Gibson, *Neuromancer*, New York, 1984, p. 5. Ned. vert. door Peter Cuypers, *Zenumagiër*, Amsterdam, 1989.

Maar zoals ik al elders heb besproken, is dit probleem voor Bergson niet alleen maar een kwestie van de 'staat van ervaring', maar vooral van de 'voorwaarde van ervaring'; een voorwaarde die zelf alleen kan worden bereikt na de 'wending', waar we met onze wil niet deelnemen aan de eenvoudige effecten van actie, maar aan het zuivere affect van alle actie (zowel virtueel als reëel: zowel virtueel aanwezig potentieel als geactualiseerd, zo niet gerealiseerd potentieel). Geheugen is volgens Bergson aanwezig in het simpele feit dat er geen huidig moment kan bestaan dat ons niet, op grond van onze eigenschap dat we bestaan, tevens in een duratie plaatst. Hier zijn wetenschappelijke noties van tijd en ruimte uiteindelijk bezwiken: Bergsoniaanse intuïtie in het eeuwige proces van realisatie. Zijn we misschien getuige van de terugkeer van het *aura*, het unieke verschijnsel van een afstand, hoe *dichtbij* dan ook? Reiken we met geavanceerde vormen van virtuele domeinen uiteindelijk niet 'voorbij' de wending van het *post* van de moderniteit, en wagen we ons aan vormen van subjectiviteit die nog niet adequaat benoemd zijn?

15

Zie K. Michael Hays, 'Ideologies of Media and the Architecture of Cities in Transition', in: D. Hauptmann (red.), *Cities in Transition*, Rotterdam, 2001.

16

Char Davies, 'Changing Space. Virtual Reality as an Arena of Embodied Being', in: John Beckman (red.), *The Virtual Dimension*, New York, 1998, p. 148.

17

Brian Massumi, 'Line Parable for the Virtual (On the Superiority of the Analg)', in: John Beckman (red.), *The Virtual Dimension*, New York, 1998, p. 305.

Een Blijfplaats waar verloren lichamen rond-dwalen, ieder op zoek naar zijn verlorene. Groot genoeg om een zoektocht te laten mislukken. Klein genoeg om een vlucht te laten mislukken. Binnen in een afgeplatte cilinder van vijftig meter in het rond en zestien meter hoog, omiwillig van de harmonie. Het licht. Zijn schemerdonker. Zijn geelheid. Zijn alomtegenwoordigheid alsof iedere aparte vierkante centimeter van de ongeveer twaalf miljoen van het totale oppervlakte glansde. Zijn rusteloosheid die met lange tussenpozen plotseling luwt als het hijgen uiteindelijk. En dan gaan ze toch allemaal dood. Misschien is dat het eind van hun verblijf. Een paar seconden en alles begint opnieuw. Consequenties van dit licht voor het zoekende oog. Consequenties voor het oog dat niet meer zoekt en op de grond is vastgezet of opgeheven naar het verre plafond waar niets kan zijn.

Samuel Beckett, *The Lost Ones*, Eng vert. door de auteur, New York, 1972, p. 7.

Naschrift over de subtekst:

Dit essay gaat op de eerste plaats over de kwestie van subject/object, zoals deze tot uitdrukking kwam in allerlei 'wijzen van ervaren' tussen de perioden rond de eeuwwisselingen van de negentiende naar de twintigste en van de twintigste naar de eenentwintigste eeuw (de eerste en de derde wending uit het bovenstaande); vandaar de nadruk op de kwaliteiten van 'onderdompeling', 'opduiken' en 'verzinken'.

Maar verborgen in de tekst bevindt zich een subtekst – die om de hoek komt glijpen bij het gebruik van de termen figuur, vorm en beeld – die handelt over de vraag van collectiviteit en privacy, zoals deze zich verhoudt tot de diverse vormen van 'communicatieve velden'. De premisse van dit argument is dat de 'tekstuele' notie van de media, bij de derde wending, fundamenteel meer op tekst is gebaseerd dan op beeld. De subtekst introduceert noties van woordgebruik en codificaties met betrekking tot de individuele en de collectieve ervaring: de stap van het (gesproken) verhaal – collectief, afhankelijk van een gemeenschapscode, inclusief – via het (geschreven) secundaire verhaal – codering afhankelijk van selectieve of *geïnitieerde* vormen van kennis, exclusief (Lyotards 'kennisstatements') – naar de nieuwe vorm van het (ge-tekst-ualiseerde) info-toegankelijk, nog steeds vertrouwelijk, maar meer dan ooit gemeenschappelijk (Gibsons citaat: 'de consensuele hallucinatie').