

rob van der bij

kunst & architectuur

een bespreking van een analyse



De catalogus *Machinale Metamorfosen*, een boekwerk van 105 pagina's, inhoudende: teksten van Sierksma, Graafland en Bentham, plus plaatwerk van de doeken en plastieken van Barion, wordt toegestuurd indien men negen gulden overmaakt op girorekening 452371 ten name van E. Sierksma, Koninginneweg 57 te Haarlem.

De catalogus is ook verkrijgbaar bij 'Bosman', afdeling der Bouwkunde TH Delft.

De plastieken, en met name de doeken van Raymond Barion zijn niet gemakkelijk te negeren: schitterende kleuren, een veelheid aan details, intrigerende thema's en niet geringe formaten. Barions doeken zijn mooi, interessant en groot, maar daar gaat het eigenlijk niet om.

Voor degenen die zich interesseren voor architectuur is natuurlijk vooral interessant hoe het werk van Barion zich verhoudt tot hun vakgebied. Met andere woorden, wat kan (zijn) kunst te maken (gaan) hebben met architectuur? Om deze vraag te beantwoorden zal hier in het kort een bespreking volgen van de catalogus *'Machinale Metamorfosen'* die verscheen ter gelegenheid van een tentoonstelling over Barions werk op de afdeling Bouwkunde (TH-Delft).¹

Bij de bespreking zal worden uitgegaan van de veronderstelling dat een analyse van Barions kunst de architectonische analyse kan verdiepen en vernieuwen (aan het slot van deze tekst zullen wat dit betreft een beperkt aantal 'conclusies' worden getrokken). De catalogus stelt vele zaken aan de orde en dit bovendien op een uiterst grondige en erudiete wijze. Om de toegankelijkheid van de analyse van Barions werk te vergroten en de hier gestelde vraag te kunnen beantwoorden, alsmede de veronderstelling te onderbouwen, zal deze tekst qua thema zich richten op de verhouding kunst—architectuur.

analyse

In de catalogustekst wordt door R. Sierksma een *analyse* gegeven van de doeken en plastieken van Barion. Deze analyse wijkt nogal af van conventionele, helaas gebruikelijke benaderingen van kunst (en architectuur), waarin de lezer wordt vermoeid met een 'uitleg' van het geanalyseerde werk, met de intentie de vermeende 'bedoelingen' (van de kunstenaar) voor een ieder duidelijk te maken. In een dergelijke visie moet voor het verkrijgen van een 'juist' begrip van het kunstwerk de waarnemer als het ware worden opgevoed. Precies hiertegen neemt de catalogustekst stelling, wanneer een uitspraak van Duchamp wordt aangehaald: *'Het zijn de waarnemers die de schilderijen maken'*. Vervolgens wordt echter deze uitspraak genuanceerd. Een kunstwerk wordt immers ook gemaakt: het heeft een geproduceerd karakter. En ook heeft het een bepaalde structuur. Onvermijdelijk volgt nu een vraag naar een mogelijk verband tussen aan de ene kant het aantal mogelijke waarnemingen (perspectieven) van een kunstwerk, en aan de andere kant de aangebrachte structuur; mogelijk is het aantal perspectieven begrensd. Sierksma maakt wat dit betreft een interessante veronderstelling:

"De 'oorzaak' van dit begrensde aantal zou dan kunnen liggen in de objectief aanwezige structuur van het werk dat er door de kunstenaar in is gelegd."

Niet alles is mogelijk met het schrijven over en het zien van kunstwerken: ze worden ge-

constitueerd door een bepaalde 'grens', een 'grens' die elke keer weer wordt gereproduceerd in de vertogen over het werk (hierbij wordt in de catalogus gerefereerd aan de Franse filosoof Derrida). De catalogustekst wil een verslag geven van de bestudering van de 'grens' en stelt de vraag naar de aard ervan. Het gaat dus inderdaad om een analyse (in tegenstelling tot een kritiek).

Binnen een dergelijke analyse moeten in eerste instantie de beeldfuncties van het werk worden 'aangeleerd'. Het zijn deze functies die samen de 'waarheid' van deze — dat wil zeggen Barions — doeken en plastieken vormen. Sierksma lijkt het 'werk zelf' als uitgangspunt te nemen.

'Kunstwerken worden aan hun eigen taakstelling gemeten, een taakstelling die steeds de hunne is, en nimmer die van anderen of die van andere werken.'

Het gaat hem niet om de waarheid van een doek ten opzichte van andere, dus 'onware' doeken. Evenmin is het hem te doen om een gepretendeerde waarheid die door de waarnemer zou moeten worden gekritiseerd. Want opnieuw zou men dan uitkomen bij de hermeneutische kunstbeschouwingen van de pedagoog-kunstkenner.

Terecht wordt geconstateerd dat er binnen de sfeer van de kunsten sprake is van slechts 'waarheden' in meervoud. Kunstwerken bieden dus altijd meer ingangen. De mogelijkheden deze ingangen te betreden, dan wel af te sluiten of met elkaar te verbinden hangen in sterke mate af van het binnen de analytische tekst ontwikkelde perspectief. Het boeiende van het door Sierksma gehanteerde perspectief is, dat het zich niet opvat als het enig zekere. Sierksma geeft zijn voorzichtige, bescheiden opstelling meer gezicht door Bentham te citeren (*'to speak in sober sadness'*) om aan te geven dat de taal van de analyticus nooit meer is dan een poging tot reproductie van de grenzen van een kunstwerk.

Een vraag is nog hoe de problematiek van het analytisch perspectief zich verhoudt tot het brede en complexe terrein van de architectuur. Door middel van vergelijkingen tussen architectuur en kunst (van o.a. Barion) kan de beantwoording van deze vraag dichterbij worden gebracht. Dergelijke vergelijkingen kunnen worden aangetroffen in de catalogustekst. Een eerste stap vormt de analyse van Barions plastieken.

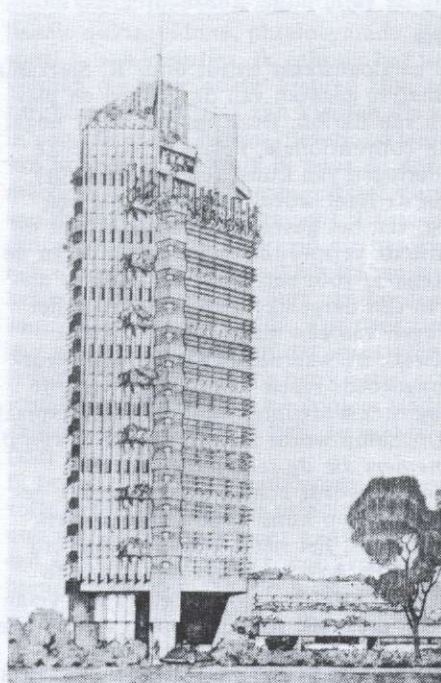
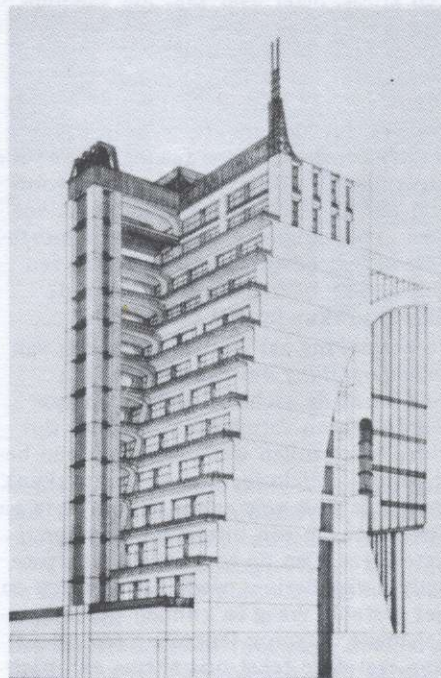
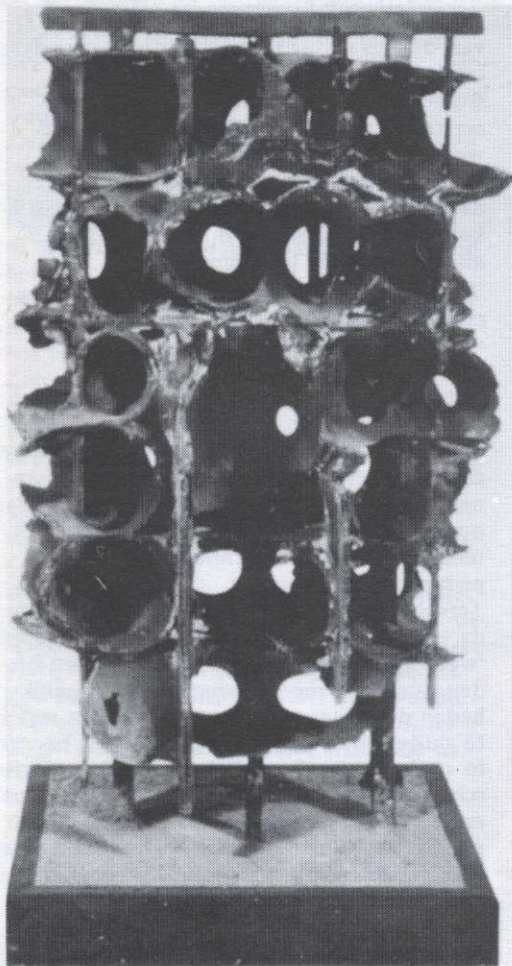
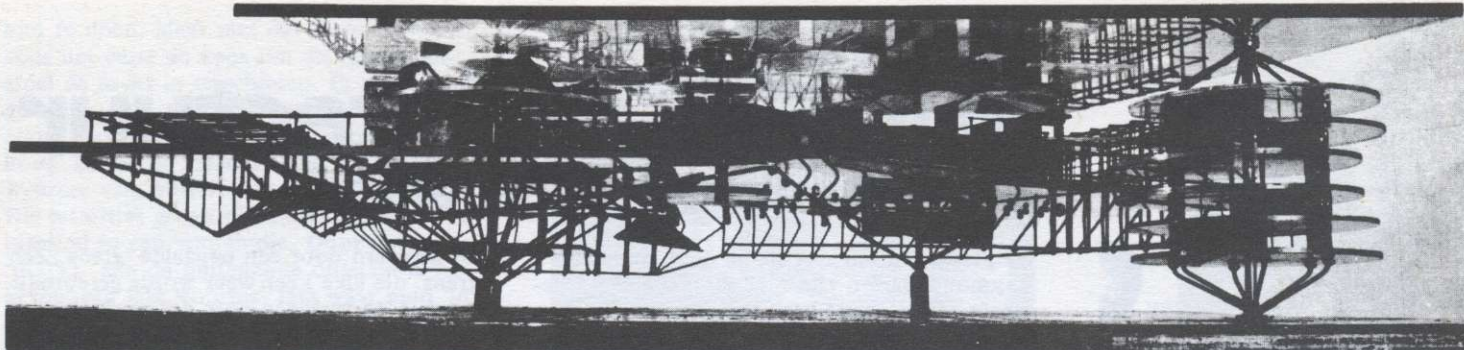
plastieken

De tekeningen van Sant'Elia van gebouwen in een futuristische stad, de Price Tower van Frank Lloyd Wright of de Nieuw-Babylon-maquette van Constant lijken alle iets te willen verbeelden en presenteren zich 'als nieuw'. Barion doet met zijn plastieken precies het omgekeerde: 'als nieuw' wordt door hem 'geruïneerd'. Sierksma beschrijft de plastieken als *'nauwkeurig ontworpen ruïnes'*, die alleen maar kunnen bestaan in de vorm van plastiek.

1. *Machinale Metamorfosen*. Catalogus bij het werk van Raymond Barion. Delft 1983. De tentoonstelling vond plaats op de afdeling Bouwkunde, begin oktober 1983.

Vrijwel alle afbeeldingen bij dit artikel zijn ontleend aan de catalogus.

Citaten (en indirecte aanhalingen) zijn niet nader qua ontleende pagina genoteerd.



(boven) Constant, New Babylon, (gele sector), 1958
(uiterst links) Barion, plastic, 1977
(links) Sant'Elia
(linksonder) F.L. Wright, Price Tower

Op dit punt aangekomen wordt een ook voor de analyse van architectuur interessant probleem aangesneden. Namelijk de ervaring van ruimte en de nauw er mee verbonden problematiek van het 'functionalisme'. De ervaring van de plastieke ruimten in Barions ruïnes wordt als volgt beschreven:

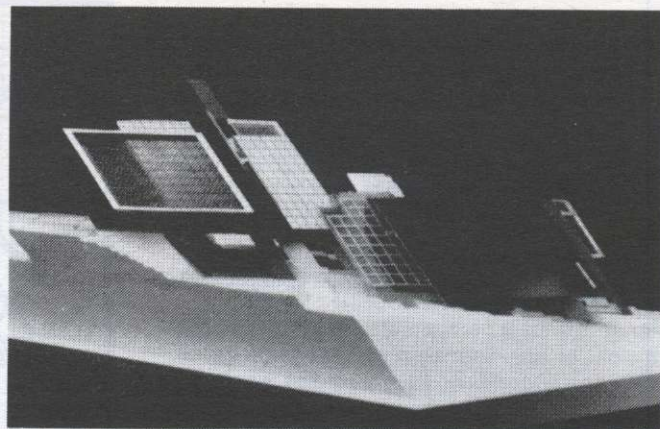
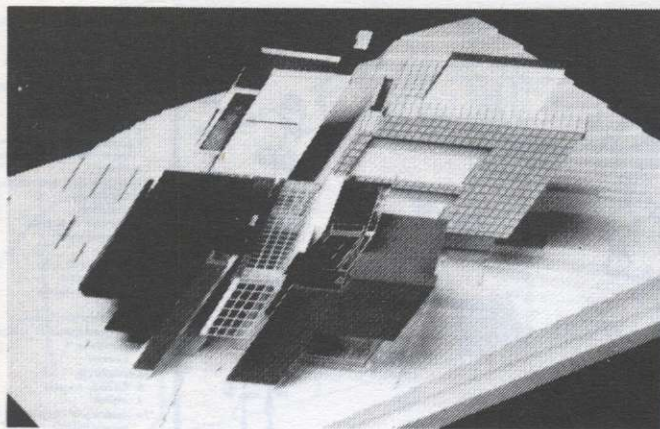
'Deze ruïnes produceren in de waarnemer een voortdurende schaalverandering, - een op en neergaande beweging van het bewustzijn tussen het kolossale en het minuscule.'

De waarnemer voelt zich wisselend kolossaal groot en kolossaal klein. Sierksma noemt dit de 'hyperventilatie van de blik'. De ervaring van de waarneming kan niet meer worden 'verwerkt', opdat tot handelen kan worden overgegaan. Eerder is het gevolg een niet-handelen.

Terecht wijst de catalogustekst op de hoge kwaliteit van de plasticen ('nauwkeurig ontworpen'), die noodzakelijk is om een dergelijke waarneming te realiseren. De mogelijkheden van de kunstenaar hangen inderdaad samen met zijn technische vindingen en

experimenten (een thema dat binnen architectuur van uiterst groot belang is). Niet voor niets werkte Barion aan de ontwikkeling van een eigen produktietechniek (mallen en oven) ten behoeve van de vervaardiging van zijn bronzen plasticen.

Als de ruimtes van Barion aanzetten tot een niet-handelen, en ook een reflexie op zintuiglijkheid mogelijk maken, dan zijn de plas-



Eisenman, makette House X, 1978.

tielen ver verwijderd van de bekende 'functionalistische' problematiek, waarin aan de 'ruimte-waarneming' gedragsregulatie wordt toegeschreven. Sierksma concludeert dan ook dat de 'ruïnes van Barion' 'transfunctioneel' zijn. Anders gezegd, het banale functionalisme wordt overstegen.

Om deze conclusie te verduidelijken maakt de catalogustekst enkele vergelijkingen met architectuur.

Ondanks alle vervreemding en shockeffecten die Sant'Elia met het futuristische gebouw-onderdeel van zijn stad-als-machine wil bewerkstelligen, is dit gebouw uiteindelijk toch bedoeld om te huisvesten. De Price Tower van Frank Lloyd Wright dient ook ter huisvesting, namelijk van geld en geregistreerde koopwaar. 'Is architecture going to reconcile basic values?', Van Eycks verhaal bij zijn weeshuis ontkomt evenmin aan de functionalistische problematiek van gedragsbeïnvloeding. Hetzelfde geldt voor Constants 'New Babylon', waarin 'psychologische ruimten' de 'spelende mens' dienen te huisvesten. De plasticen van Barion huisvesten niets. Ze zijn slechts ontworpen als plastic, of met de woorden uit de catalogustekst, als ruïne '(...) en bieden hooguit een pleisterplaats aan wie op weg is naar hij weet niet waar.'

metamorfose

De trans-functionele problematiek binnen de architectuur is ook te vinden in andere vormen van culturele producties zoals de schilderkunst en de literatuur. Wat dit laatste betreft wordt in de catalogus 'Der Bau' van Kafka opgevoerd, als niet-functionalistisch, of beter gezegd, als een 'anti-mimesis'.² Kafka's verhaal is geen representatie van iets, het is '(...) een tekst, die het probleem van de mimesis, van de verbeeldende nabootsing zelf behandelt. Het stelt en beantwoordt de vraag naar de grenzen van de taal zelf.' 'Der Bau' representeert niet, het is geen model, maar eerder een anti-model: het is 'anders'. Er is sprake van een metamorfose. Hetzelfde kan worden gezegd van House X van Eisenman. Dit huis is nooit gebouwd, wel als maquette. Deze maquette is echter niet gemaakt om de uitgevoerde situatie te illustreren/te representeren.³ Pas toen duidelijk was geworden, dat de uitvoering niet doorging, is het 'model' van House X uitgevoerd. Zoals duidelijk geen echt model, maar een anti-model: anti-mimetisch. In deze zin kan evengoed worden gesproken van 'trans-functionalistisch':

'Horizontale en verticale vlakken kunnen beide gesloten zijn of uit glas bestaan. De functionele

waarde wordt omgekeerd, de vloeren worden van glas en de wanden zijn gesloten. Alle waarden van het functionalisme worden hier op hun kop gezet, de doelmatige architectuur van het functionalisme wordt met een Nietzscheaans gelach tegen zichzelf gekeerd.' (Graafland, 1981)⁴

Ten behoeve van de analyse van Barions doeken gaat Sierksma in dit verband nader in op de maquette: een *axonometrische maquette*. Slechts vanuit één vastgelegd punt krijgt men het gebouw te zien en wel als platte tekening (inderdaad axonometrisch). Elk ander standpunt veroorzaakt een mallotige compositie van achterover hellende vlakken en lijnen. De maquette levert een tweedimensionale tekening op.

'Ze is plat, en produceert het 'unheimische' gevoel dat men er van onder tegen op, en tegelijkertijd van boven tegen aan kijkt, van alle kanten.'

Iets dergelijks was overigens ook al opgemerkt naar aanleiding van Barions plasticen; de 'platte maquette' van Eisenman veroorzaakt eveneens een 'hyperventilatie van de blik'.

Misschien dat met House X het onderscheid tussen architectuur en andere vormen van cultuur nader kan worden uitgewerkt; misschien dat de grenzen van architectuur aan een nader onderzoek kunnen worden onderworpen, een onderzoek te vergelijken met dat van Kafka naar de grenzen van de taal. Eisenmans platte maquette heeft naar het zich laat aanzien grenzen overschreden: 'in feite niet-meer-architectuur'.

het celibataire

De catalogustekst vervolgt; een laatste stap ten behoeve van een analyse van Barions doeken is een uitweiding over de celibataire problematiek en het werk van Duchamp. Al eerder werd het probleem aangesneden van de ervaring van ruimte (en tijd); vgl. de ruimten in Barions plasticen of Van Eycks architectuur. Met behulp van Lacan, Kafka en Duchamp wordt in de catalogustekst nader ingegaan op het mogelijke concept van 'ruimte en tijd'.

De continue ruimte, de continue tijd: vaste coördinaten van ruimte/geschiedenis en tijd: wereld en taal dekken elkaar. Precies deze wereld wordt door de genoemde auteurs ter discussie gesteld.

Volgens Lacan verloopt de constructie van tijd en ruimte vooral in de context van de taal. Hij maakt duidelijk dat taal en wereld elkaar niet per sé dekken. Het is de metafoor (samen met de metonymie)⁵ die zorgt dat het (ervarend) individu zich kan verzekeren van een identiteit.

2. Zie catalogus p. 19. Een letterlijke vertaling van mimetiek: 'Kunst om door gebaren en gelaatsuitdrukkingen innerlijke gevoelens mee te delen'. (*spectrum-prisma*). Mimesis: 'verbeelde representatie'.

3. Vgl. overigens met de inleiding van de catalogustekst, waar Blakes positie wordt omschreven als: '(...) géén tekeningen meer voor te ontwerpen ruimten of objecten, hooguit tekeningen die de grenzen tussen de mechanische ruimte-tijd en de oneindigheid tot inzet hebben'. catalogus p. 9).

4. A. Graafland/H. Tilman (red.); *Ontwerp en Theorie (een seminar)*. Delft 1981, p. 335.

5. In de catalogus wordt dit zeer uitvoerig behandeld; zie p. 24.

De metafoor '(...) zorgt voor overdracht van de betekenis van het ene op het andere woord, en maakt het zo mogelijk om bij het doorlopen van steeds veranderende situaties (van ruimte/geschiedenis en tijd, RvdB) de ervaring van gelijkenis te verkrijgen. (...) Het metaforisch bewustzijn verwijst naar het typische probleem dat ontstaat wanneer men het niet-dekken van taal en wereld bewust wordt.'

Omdat taal en wereld elkaar per sé niet dekken (vgl. Lacan), zal de werking van de metafoor (steeds) noodzakelijk blijken. Deze werking is echter niet-volledig. De veranderende situaties vereisen steeds nieuwe betekenissen 'er bij', voortdurend niet-dekkend ('nooit ophoudende tuimeling van nooit dekkende tekens'). Het bewustzijn van deze steeds veranderende onvolledigheid, de ervaringen van eenzaamheid enz., situeert het rusteloos verlangen.⁶ Proberen het onzegbare uit te spreken, het onbereikbare toch te bereiken: de problemen voor een moderne literatuur '(...) die lijdt aan de volstrekte eenzaamheid van haar onvermogen'.

Vervolgens formuleert de catalogustekst een soort van conclusie, die voor de te analyseren kunst (van Barion), maar ook voor een begrip van architectuur van groot belang is. Gezien het hier besproken onvermogen van de taal, het onvolledige karakter ervan, vormt de metamorfose het uitdrukkingsmiddel bij uitstek.

'Waar de metafoor de taalvorm van de vermomming is, vormt de metamorfose de kooi waar men niet uitkomt zonder ooit echter de poging op te geven.'

Er wordt een, zeer belangrijk, onderscheid aangebracht tussen de klassieke en de moderne metafoor. Klassiek wil in dit verband zeggen: een letterlijke metamorfose.

'Homerus en Ovidius vallen juist op door het feit dat een bepaald iemand volkomen verandert in iets anders, waardoor ze het karakter van een vermomming of versluiering krijgen.'

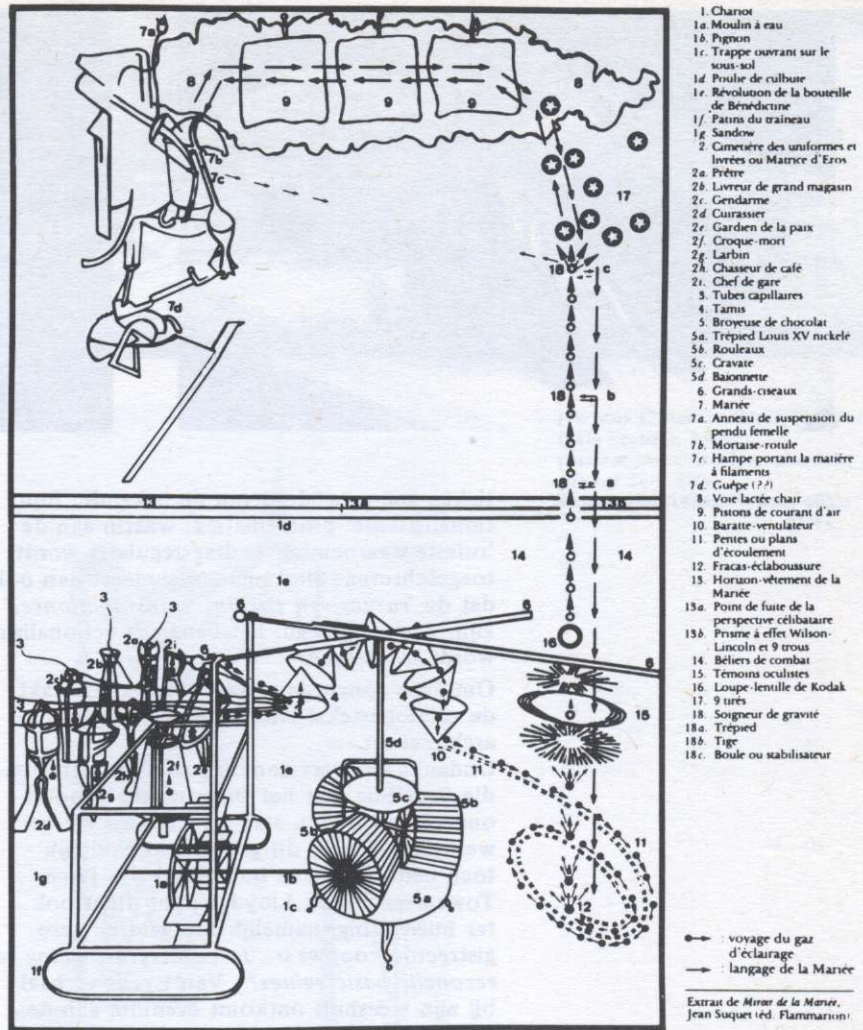
De moderne metamorfose daarentegen is gebaseerd op de wil anders te zijn dan die men is.⁷

Deze problematiek wordt nader uitgewerkt aan de hand van het werk van Kafka en Duchamp. Beiden onderkennen de onmogelijkheid van een continue en stabiele ruimte/tijd (zie hiervoor). Kafka ontdoet ruimte en tijd van hun vastheid; er rest in zijn literatuur nog slechts het celibataire, wanorde stichtende principe. Duchamp kent slechts het celibataire ogenblik. Het onvermogen zich in taal uit te drukken door een aanslag op wat hij noemt 'de stupiditeit van het oog'.

Het Grote Glas van Duchamp zorgt ervoor dat elke zekerheid, elke gelegenheid tot herkenning en anticipatie wordt weggenomen. Het tweedimensionale Glas maakt niet alleen driedimensionale ruimten, maar suggereert ook een vierdimensionale ruimte.

'De ideogrammatische verbeelding van "het celibataire" – is vastgelegd in een driedimensionale perspectivische ruimte, maar zodanig dat de celibataire weifelend en tastend op zoek is in het "labyrint van de vier dimensies".'

In de catalogus wordt 'het celibataire' nader toegelicht aan de hand van een architectonisch voorbeeld: de Downtown Athletic Club in New York. In zijn bijdrage 'Celibataire Ordeningen' vraagt Graafland zich af hoe het organisatorisch principe van de 'vorm' gedacht moet worden, hiermee een analogie trekkend met de optiek van de catalogustekst. Immers, het probleem van de 'vorm'



(architectuur) is vergelijkbaar met het probleem van de taal (literatuur). Kafka en Duchamp stellen dit probleem met behulp van het celibataire; Graafland probeert dit ook te doen ten aanzien van de architectuur. Hierbij trekt hij parallellen tussen Het Grote Glas van Duchamp en de Downtown Athletic Club. Op zich is het interessant dat zo een probleem op vergelijkende wijze aan de orde wordt gesteld: binnen literatuur, kunst en architectuur.

house X

Nogmaals Duchamp. In de catalogustekst wordt gesteld dat deze kunstenaar de perspectivische positie van de waarnemer/blik uitdrukkelijk in verband brengt met 'legitimiteit' (vgl. ook Kafka).

'Het Glas helpt de mogelijkheid van zo'n legitieme oogopslag schitterend de wereld uit: utopische, dissimilerende metamorfosen bij uitstek. Echter – precies die legitieme, perspectivische driedimensionale blik wordt in 'Etant donnés' (een later werk van Duchamp, RvdB) aan de waarnemer opgelegd, onder voorwaarde van het toeval dat hem de twee uitneembare klinknagels doet zien, die twee spiekgatjes camoufleren.'

De platte vrouw van 'Etant donnés' kan alleen nog maar diepte krijgen door projecties van de waarnemer.

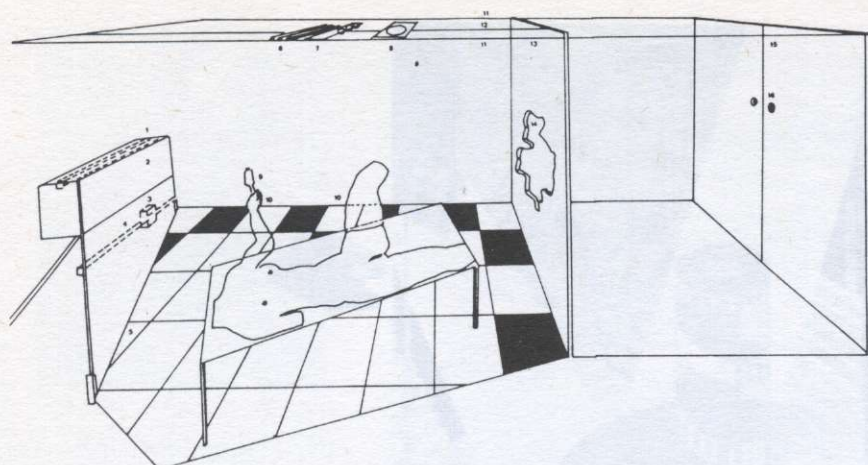
Op dit punt aangekomen kan, aldus de catalogus, het belang worden aangegeven van het verschil tussen Het Glas en 'Etant donnés' voor een analyse van Barions doeken en House X van Eisenman.

De 'platte maquette' van House X vertoont een zeer grote overeenkomst met 'Etant donnés', in beide gevallen ontstaat het effect

Duchamp, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ('Het grote glas'), schema, 1915–23, 1965.

6. In de catalogus worden in dit verband de auteurs Klossowski, Bataille en Foucault aangehaald (vgl. p. 24).

7. Zie met name de catalogus p. 19/20.



14. Etant donné... (1946-1966).
Essai de reconstitution d'une
vue cavalière.
N.B. : Les hauteurs ont été ré-
duites de moitié environ
1. Fluorescent du ciel
2. Boîte du ciel
3. Moteur et lampe de la chute
d'eau
5. Linoléum à carreaux
6. Trois fluorescents
7. Trois lampes
8. Spot
9. Bec Auer
10. Bras et jambe gauches rap-
portés
11. Poutres rouges
12. Poutre verte
13. Mur de briques
14. Brèche
16. Trous du voyeur

Duchamp, Etant donné, le gaz de l'éclairage et la chute d'eau, 1946-68.

dat hetgeen driedimensionaal is, bij de waarnemer overkomt als tweedimensionaal: een plat vlak, (...) een vlek waarop men, als bij een Rorschachtest de vrije fantasie van wisselende projecties kan loslaten. Geen model, maar een pin-up.

Het probleem van ruimte/tijd – waarnemer – blik ('stupide oog'; Duchamp) – productie van individualiteit, de problematiek van het celibataire kortom, is hiermee in de catalogustekst afgerond. Er volgt echter nog een uiterst interessante vraag. Tot nu toe is namelijk nog niet ingegaan op de waarnemer en zijn blik (het 'stupide oog') zelf. Hoe de blik/waarnemer wordt geproduceerd is niet aan de orde gesteld. De catalogustekst besluit in dit verband met de opmerking:

'(...) dat noch bij Kafka, noch bij Eisenman, noch bij Duchamp in hun werken een analyse aan te treffen is van de productie van dit 'stupide oog'. Moeten we het als een soort 'gegeven' opvatten en ook maar ironisch bevestigen (zoals Duchamp, RvdB) – of kan nog naar de productie ervan gevraagd worden?'

Barions doeken

Met de problematiek van het celibataire, het mogelijk anti-mimetische/transfunctionele karakter van literatuur en kunst/architectuur en de vraag naar de productie van het 'stupide oog', is in de catalogustekst van Sierksma het analytisch kader gevormd, waarbinnen de dertien doeken van Barion uiteindelijk worden geanalyseerd.

Dit werk is geen wetenschappelijk, maar een esthetisch experiment, dat met eigen middelen een probleem ontwikkelt.⁸ De catalogustekst maakt wat betreft dit probleem, waarop binnen het terrein van de kunsten in dezelfde beweging een antwoord wordt geproduceerd, een onderscheid tussen probleemstelling, een problematiek, een thematiek en een methode. Aldus wordt de kern van Barions werk op zeer krachtige wijze samengevat:

'De probleemstelling van Barion omvat de vragen naar de wijze waarop "betekenis" in deze tijd functioneert, en hoe binnen die context het celibataire wordt voortgebracht en in verschillende vormen verschijnt. De problematiek – het abstracte kader waarbinnen deze probleemstelling wordt aangepakt – kan worden beschreven via begrippen als panoptische macht en verlangen, en hun onderlinge verhouding. In de term "panoptische macht" (zie ook

verderop, RvdB) verbinden zich voor Barion drie belangrijke kwesties: de waarneming bij het (re)produceren van macht, met name op het niveau van de productie van gecodeerde tekens en betekenissen, en verder de resulterende individualiteitsvorm of identiteit, én de verbinding van 'verzet' en 'verlangen'. Thematisch wordt dit ontwikkeld aan de hand van 'gebouwen' en 'landschappen'. De methode, tenslotte, bestaat uit het "geschilderde" beeld, waarop de alleen via zichtbare verbeelding te produceren "moderne" metamorfose als voornaamste middel wordt ingezet om "probleem en antwoord" te verkrijgen.'

De analyse van de dertien doeken zelf wordt in de catalogus voorafgegaan door een algemene opmerking over het gebruik van de isometrie. De landschappen en gebouwen blijken bij nader inzien geen landschappen en gebouwen. Door het gebruik van de isometrie verworden de objecten in het landschap tot platte vlakken (of vlekken). Ook wordt in de catalogustekst opgemerkt dat dit 'plat slaan' evenzeer opgaat voor de tijd. De isometrische tekening heeft een soort effect van tijdsstilstand.

Het hanteren van deze specifieke tekenmethode levert uiteindelijk niets minder op dan platte kaarten, denk nog eens aan House X: ook plat, ook geen gebouw. Ook hier geldt dus dat het zoeken van de juiste blikhoek vanwege de axonometrie (vgl. isometrie) ten eerste wordt bemoeilijkt. Sierksma spreekt in dit verband opnieuw van een 'hyperventilatie van de blik'. Die nog wordt versterkt doordat er, vergeleken met House X nog een extra element aanwezig is, namelijk de metamorfose. De gebouwen, of beter de vlakken zijn samengesteld uit monumenten en machineonderdelen. Na het vinden van een juiste blikhoek ontstaat zodoende een tweede verwarring, hetgeen aanvankelijk een gebouw, dan wel herkenbare vlek leek, is in tweede instantie verworden tot een machine/monument. Binnen de doeken zijn hiervan vele voorbeelden te geven. Een arena blijkt bij nader inzien het objectief van een spiegelreflexcamera; een pyramide, ondanks de woestijn met de onvermijdelijke palmbomen, niet meer dan een chip(machineonderdeel); een tempel verandert al kijkende in een set muurpluggen (inclusief houdertje); een groep boortorens verwordt tot palmbomen die bij nader inzien zijn samengesteld uit een reeks wenteltrappen; enzovoort.

Zo stelt Barion zich te weer tegen een continuïteit van tijd en ruimte: een stabiele wereld. De catalogustekst drukt het als volgt uit:

'De doeken van Barion zijn een gecombineerde slag tegen deze evolutieve tijd en tegen deze perspectivische ruimte. Ze zetten daarmee Duchamp's slag tegen het geheugen, de anticipatie en het "domme oog" voort.'

In het verlengde hiervan vormt Barions werk ook een kritiek op een opvatting van geschiedenis als een continue ontwikkeling met een oorsprong. Sierksma in dit verband over Barion:

'(...) met behulp van zijn isometrische tekenmethode produceert hij "unheimische" terreinen waarop de verschillende "grote" tijdperken door middel van hun monumentale bouwwerken worden aangegeven. De eerste suggestie is er een van "monumentengeschiedenis", in de trant van wat men wel "Ideeëngeschiede" noemt. Die eerste indruk wordt ontzenuwd door het metamorfotische karakter van deze "monumenten". Deze monumenten blijken

8. De thematiek van 'eigen middelen' biedt een vruchtbare ingang voor een vernieuwing van de architectonische analyse in het kader van een vergelijking (schilder)kunst – architectuur. Zie ook catalogus p. 33.

geen monumenten te zijn. In plaats van te functioneren als een soort "stepping stones" waarover we huppelend de geschiedenis van de mens kunnen doorlopen, staan de "gebouwen" in willekeurige volgorde in een "nowhere land" (...).

In het kader van deze beperkte weergave van de analyse van Barions doeken door Sierksma in zijn catalogustekst nog één punt: wederom over ruimte en waarneming. Zoals al hiervoor is opgemerkt, vormt Barions ruimte-concept eerder het tegendeel van concepten zoals over het algemeen gehanteerd door architectonische collega's. Tracht menig architect met zijn ruimte identiteit bij de waarnemer/gebruiker te bewerkstelligen (Van Eyck is hiervan een treffend voorbeeld), bij Barion gaat het om iets heel anders. Zowel de plastieken als de doeken worden uitdrukkelijk niet opgevat als de betekenisproducerende instantie. In plaats van identiteit veroorzaken ze een 'unheimisch' gevoel.

'Ze huisvesten de waarnemer niet, en de waarnemer kan zich er niet nestelen. En ze huisvesten evenmin een geschiedenis of een verbeelding ervan, die zich via de doeken zou kunnen "tonen". De doeken demonteren de veronderstelde universele ruimte-tijd.'

Panopticum

De analyse van Barions doeken wordt door Sierksma gecompleteerd met een terugkeer naar de vraag over de produktie van het 'stupid oog'. Het begrip en de kracht van de doeken lijkt nu juist op dit punt te liggen: de problematisering van de blik, van de waarnemer. Een dergelijke problematisering is overduidelijk aanwezig in het doek 'Theater'. Volgens Sierksma verzet Barion (net als Duchamp) zich tegen de optiek van Lacan waarin taal als primaire orde van de betekenis en de regulering wordt gezien. Betekenis en regulering moeten worden geanalyseerd op het niveau van de macht.⁹ Bij Barion gaat het om een panoptische analyse van die macht.

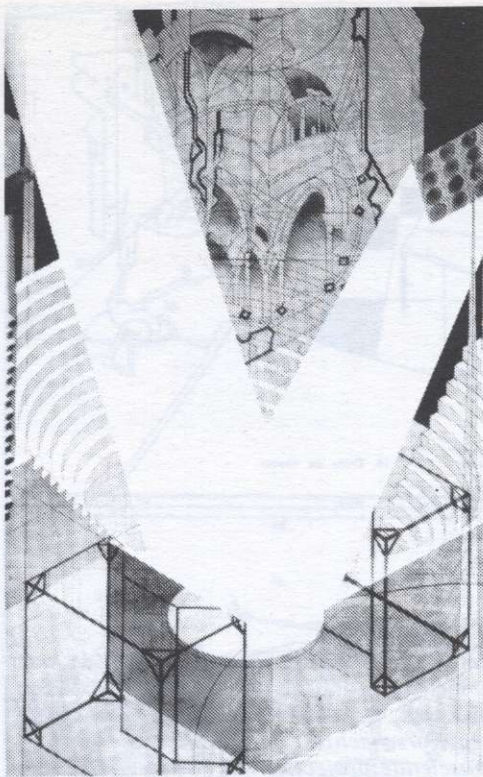
Het 'stupid oog' van Duchamp legt geen verband tussen de (afgedwongen) ruimte/tijd en de blik. Merkwaardig, want het is juist de blik (perspectief) die het oog in staat stelt een bepaalde ruimte/tijd te zien. Terecht concludeert Sierksma dan ook dat niet het oog per se stupid is, maar de blik zelf.

'En wel als produkt van machtsmechanisme die tenslotte ook de teken/betekeniswereld van de taal méé bepalen.'

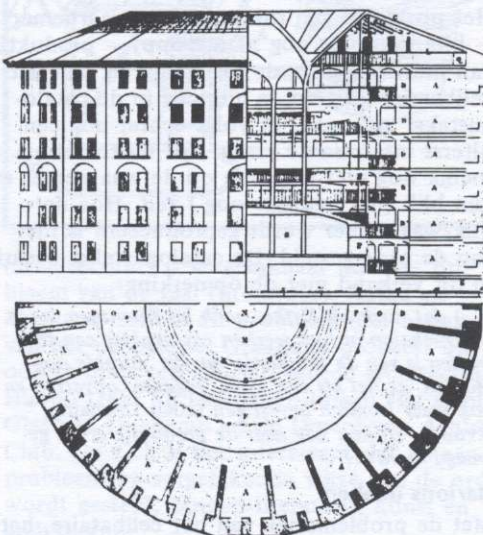
En zo wordt een verband gedacht tussen blik – ruimte/tijd enerzijds en (maatschappelijke) macht anderzijds. 'Macht' bepaalt hoe en wat gezien kan worden, niet de stupiditeit van het oog.

In het doek 'Pick up' wordt dit thema verder uitgewerkt door een panoptische lichtdwang direct te verbinden met de architectonische analyse van Bentham's gevangenis. Ook in een groot aantal andere doeken speelt de kwestie van panoptische macht een belangrijke rol (neem bijvoorbeeld het doek 'Projector'). En dat is waarschijnlijk de aanleiding geweest om de catalogus uit te breiden met een vertaling van een tekstfragment van J. Bentham. De kern van het panopticum schema wordt door hem als volgt weergegeven:

'De essentie bestaat tenslotte uit de centraliteit van de positie van de Opzichter, in combinatie met de reeds bekende trucs om, terwijl men zelf wel ziet, ongezien te blijven.'



detail theater



J. Bentham, Panopticum, rond 1790.

Dit fragment zou nog gelezen kunnen worden als een algemeen principe van panoptische macht, een soort maatschappelijk organisatie-schema. Bentham verbindt echter uitdrukkelijk dit schema met een architectonische problematiek. Luister naar het volgende citaat:

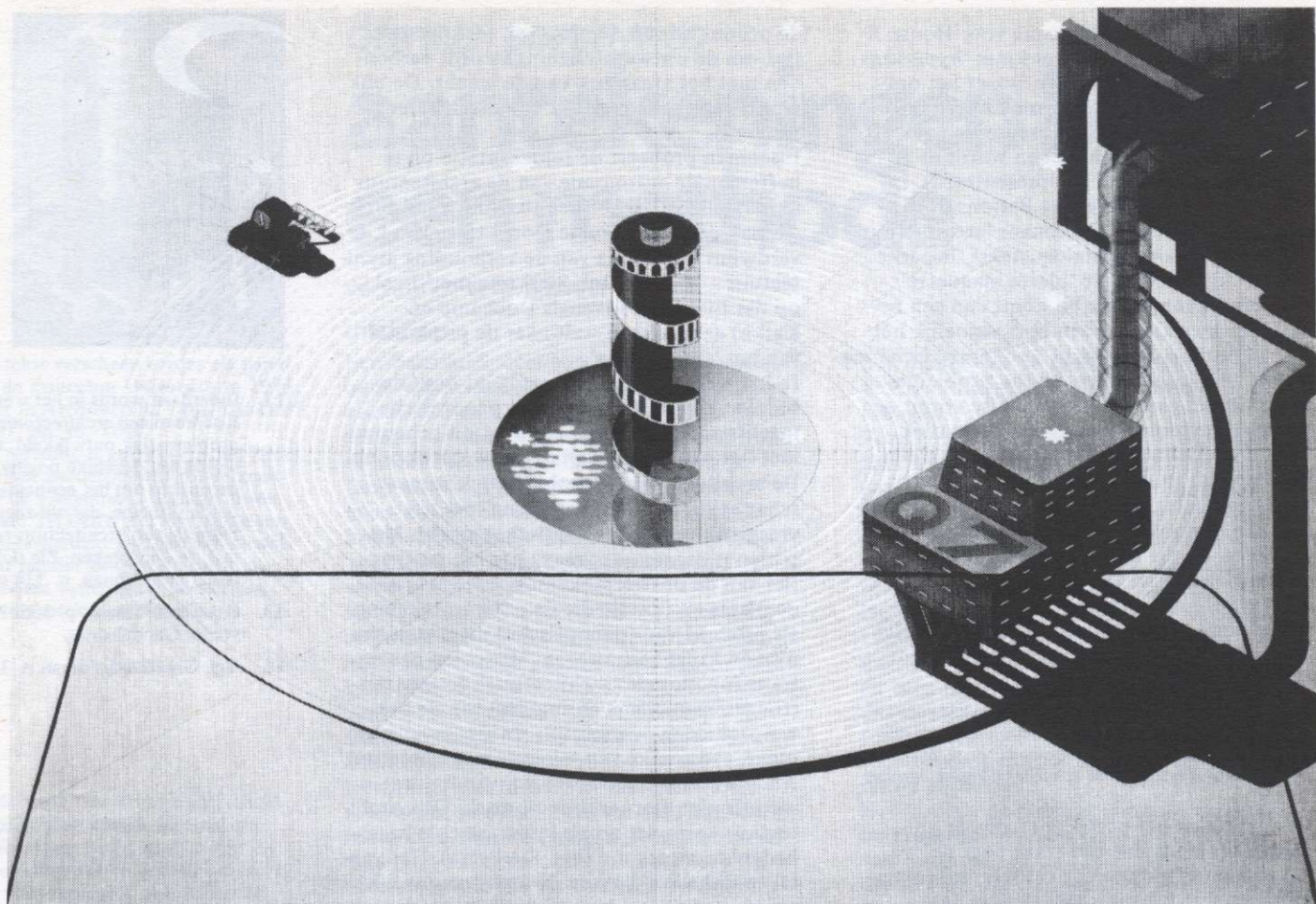
'Wat zou u zeggen indien via een gelijkmatige en gedifferentieerde toepassing van dit ene principe het aanzicht van de beschaafde samenleving een geheel nieuw uiterlijk zou verkrijgen? – De moraal hervormd, de gezondheid bewaard, de industrie versterkt, het onderricht algemeen geworden, de lasten van de overheid verminderd en de economie als het ware rotsvast verankerd – terwijl de Gordiaanse knoop van de Armenwetten niet wordt doorgehakt, maar ontward – en dit alles door een eenvoudige architectonische gedachte?'

Tot zover de catalogus 'Machinale Metamorfosen'.

architectuur

De teksten (en het plaatwerk!) van de catalogus geven een boeiende en uitvoerige documentatie en analyse van het werk van Barion. Met name de analyse springt in het

9. Zie ook catalogus p. 43; waar Barion het heeft over panoptische macht, denkt Lacan nog binnen het niveau van de taal en spreekt over 'château intérieur', het 'versterkte vestingwerk waarin de metaforen spontaan opkomen'.



pick-up

oog. Geen 'uitleg' of iets dergelijks, maar een bestudering van de 'grens' die het kunstwerk constitueert. Vervolgens wordt vanuit een eigen analytisch perspectief één bepaalde waarheid van het kunstwerk aangeduid.

Andere waarheden zouden evengoed mogelijk zijn geweest, dat kan binnen de sfeer van de kunsten. Kunstwerken worden aan hun eigen taakstellingen gemeten.

Mogelijk dat uit dit, hier schematisch weergegeven analytisch perspectief, 'conclusies' kunnen worden geformuleerd, met als inzet de architectonische analyse te verbeteren. Precies op dit punt ligt het belang voor een bouwkundige instelling (zoals in Delft) om initiatieven te ontwikkelen op het terrein van de kunst (de tentoonstelling over het werk van Barion is hiervan een zeer goed voorbeeld). Dit belang geldt evenzeer voor een architectuurtijdschrift (zoals *O*).

Een eerste stap om de analyse van Barions kunst productief te maken voor het onderzoek naar architectuur vormt de *vergelijking* tussen architectuur en (andere) kunstproductie. Bijvoorbeeld: literatuur – schilderkunst – architectuur. Een citaat uit de catalogustekst: '*Vergelijking is voor wat betreft het achterhalen van de "waarheid" van een kunstwerk (...) het middel bij uitstek.*'

Sierksma's analyse voegt wat dit betreft de daad bij het woord, want in de rest van zijn tekst worden inderdaad een groot aantal vergelijkingen gegeven, niet alleen met literatuur en andere kunstvormen, maar ook met architectuur.

Een probleem: in de catalogus wordt impliciet architectuur als gelijksoortig aan andere culturele producties gedacht. Ontwerpen van Sant'Elia en Frank Lloyd Wright, een verhaal

van Van Eyck, House X van Eisenman, worden alle zondermeer (al dan niet direct) vergeleken met plastieken van Barion, een maquette van Constant, literatuur van Kafka of kunst van Duchamp.

Als wordt gesproken van een verbetering en uitbreiding van de architectonische analyse, met behulp van vergelijkingen met kunst en literatuur, dan is in ieder geval één punt van groot belang, namelijk het *verschil* tussen architectuur en kunst/literatuur.

Als een analyse van kunst een bestudering inhoudt van de grenzen die het kunstwerk constitueert (vgl. Sierksma), dan kan evengoed een hieraan gelijkwaardige analyse van architectuur een bestudering inhouden van de grenzen die het architectonisch ontwerp constitueert. Een dergelijk analytisch tandem verschaft naar alle waarschijnlijkheid inzicht over de verhouding (of grens) architectuur – kunst. Juist deze kwestie wordt in de catalogus aangesneden naar aanleiding van Eisenmans maquette van House X (volgens Sierksma 'niet-meer-architectuur'). In dit verband speelt ook het probleem van de isometrische tekenmethode. Zowel de maquette House X als de isometrie hebben hetzelfde effect: een hyperventilatie van de blik (Sierksma). Architectuur is een term waarachter een breed terrein schuil gaat, een inperking daarom tot het métier bij uitstek van architecten: de *ontwerptekening*.¹⁰ Een niet geheel willekeurige inperking, want precies hier functioneert de isometrie en de tweedimensionale 'maquette'. (Gangbare maquettes kunnen in dit verband evengoed worden opgevat als driedimensionale 'tekeningen'.¹¹) Er kan nu de vraag gesteld worden naar het perspectief van de ontwerptekening. Een

10. Vgl. ook Loos, aangehaald door Cacciari: '*Men kan zelfs stellen dat juist in zijn hoedanigheid-als-tekening het echte ontwerp leeft: de ritmische waarden worden er verheerlijkt, ze verschijnen er 'zuiver', zonder compromissen te sluiten met het materiaal. Dit zoeken naar de "absoluutheid" is immers geïmpliceerd in het begrip "tekening".*' Zie F. Amendolagine en M. Cacciari; *Oikos (Van Loos tot Wittgenstein)*, Nijmegen 1982, p. 30, noot 31.

11. Let wel, het gaat hier niet om louter 'presentatiemaquettes'. Trouwens, ook niet elke ontwerptekening is puur op te vatten als slechts presentatie.

perspectief dat door Sierksma voor House X (nog) wordt gekarakteriseerd met 'hyperventilatie van de blik'. Hiermee wordt het ontwerp van Eisenman echter uitsluitend bekeken op de manier van representeren (ook al is de maquette geen model en wordt er strikt gesproken niets gerepresenteerd). In Sierksma's vergelijking met Barions doeken blijft de analyse van Eisenmans 'architectuur' in het kader van de catalogustekst, beperkt tot het 'kijken naar' de 'platte maquette'/ontwerptekening. Daarbij komt dan een belangrijke kwestie niet aan bod, namelijk het verband tussen Eisenmans axonometrische maquette en zijn architectonische problematiek.¹² Beter gezegd: de maquette vormt een integraal onderdeel van die problematiek. Het kenmerk van deze problematiek is een verwerping van de rationele Cartesiaanse geometrie. Hetgeen overigens ook aan te treffen is in Barions werk. Het is bovenal een architectonische problematiek, omdat de verwerping van de Cartesiaanse geometrie (stabiele wereld: continue tijd/ruimte) geschiedt met architectonische middelen. Het voorbeeld bij uitstek wordt gevormd door de kooi van House X.

*'Het representeert de eenvoudige primaire vorm van de kubus die niet langer gezien wordt als oorsprong, maar, aldus Gandelonas, als complexe intermediaire figuur in de specifieke logika van het huis.'*¹³

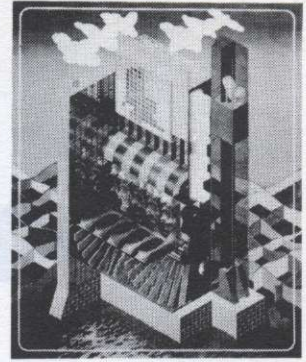
De vraag naar het perspectief van de ontwerptekening is dus een vraag naar de 'wereld' (ruimte/tijd) van de ontwerptekening. Kortom, wat is haar logika, wat is haar maatschappelijke inzet: wat is haar architectonische problematiek?

Uit de analyse van Barions werk blijkt dat

de produktie van de blik (vgl. met perspectief van de ontwerptekening) wordt verbonden met het vraagstuk van de macht. De blik wordt gezien als produkt van machtsmechanismen.

Eisenman probeert de representatie op te heffen en de autonomie van de architectuur te herstellen.¹⁴ Door het absolute karakter dat aan deze autonomie wordt toegekend, verdwijnt het thema van de verhouding architectuur – macht. Ook Sierksma merkte al op dat Eisenman (evenals Duchamp en Kafka) geen vragen stelt naar de produktie van het 'stupide oog'.

In het werk van Barion wordt dit oog/ de blik in verband gebracht met panoptische machtswerking, evengoed moet dit gebeuren met het perspectief van de ontwerptekening. De architectonische problematiek is maatschappelijk en is zo verbonden met het vraagstuk van de (panoptische) macht. Misschien is daarom de vraag naar het perspectief van de ontwerptekening, een vraag naar de plaats en functie die de ontwerptekening als produkt van (panoptische) machtsmechanismen krijgt toegewezen. Misschien dat de trans-functionele 'architectuur' de grenzen (toegewezen plaats en functie) van de ontwerptekening overschrijdt. In dat geval is er inderdaad sprake van 'niet-meer-architectuur'. Anders gezegd, de 'waarheid' van het ontwerp is niet meer architectonisch. Ook architectuur kent, net zo als kunst, slechts 'waarheden' in meervoud (vgl. Sierksma). Het aantal 'waarheden' binnen de architectuur lijkt echter beduidend kleiner dan binnen de kunst. Eisenman staat dicht bij Barion dan bij Van Eyck.



12. Inderdaad wordt in het werk van Eisenman een *architectonische* problematiek ontwikkeld; er wordt een degelijke poging ondernomen om het eenheidsstichtende principe, dat wil zeggen de reductie van architectuur tot taal, te doorbreken. Zie ook Graafland/Tilman, p. 334 e.v.
13. Graafland/Tilman p. 335. Zie verder Gandelonas.
14. Vgl. Graafland/Tilman p. 323.