

ARCHITECTUUR EN MODERNITEIT

Hilde Heynen, Leuven

1. MODERNITEIT

Moderniteit verwijst naar de levenservaring in een samenleving die beheerst wordt door ontwikkeling en verandering, een samenleving die niet langer gedomineerd wordt door een algemeen aanvaarde traditie. De moderniteit is een complex fenomeen met vele 'gezichten': uiteenlopende, soms tegenstrijdige verschijningsvormen - moderne kunst, avant-garde bewegingen, kitsch, postmodernisme.¹ Afhankelijk van de invalshoek vanwaaruit men kijkt en de persoonlijke standaarden die men aanlegt, komt men tot heel verschillende percepties en beschrijvingen. Daarin probeer ik enige ordening aan te brengen door een onderscheid te maken tussen verschillende moderniteitsconcepten: programmatisch

¹ Cfr de titel van het boek van Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987

versus transitorisch, harmoniemodel (pastoraal) versus conflictmodel (tegenpastoraal). De voorstanders van een programmatisch concept interpreteren de moderniteit in de eerste plaats als een project van vooruitgang en emancipatie. Zij leggen de nadruk op de bevrijdende potentialiteiten die de moderniteit eigen zijn. In tegenstelling met dit programmatisch concept legt een transitorische visie de nadruk op het voorbijgaande, het vergankelijke. Bij Charles Baudelaire vinden we een eerse formulering van een dergelijk bewustzijn. Zijn beroemde karakterisering luidt: “La modernité c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable...”²

Een tweede differentiatie heeft betrekking op het onderscheid tussen pastorale en tegen-pastorale visies.³ Een pastorale visie negeert de tegenspraken, dissonanties en spanningen die eigen zijn aan het moderne, en schildert de moderniteit af als een eensgezind vooruitgangsstreven dat arbeiders, industriëlen en kunstenaars verenigt rond een gemeenschappelijke doelstelling. In een dergelijke visie worden de bourgeois moderniteit van de kapitalistische beschaving en de esthetische moderniteit van de modernistische cultuur op een gemeenschappelijke noemer gebracht, terwijl men voorbijgaat aan de onderliggende conflicten en tegenstellingen. Politiek, economie, cultuur, het wordt allemaal verenigd onder de gemeenschappelijke banier van de vooruitgang. Die vooruitgang wordt gezien als harmonieus en continu, alsof ze zich afwikkelt zonder belangrijke breukmomenten en in het voordeel van iedereen.

De tegenpastorale visie doet net het omgekeerde, en gaat ervan uit dat er een fundamentele tegenstelling bestaat tussen economische en culturele moderniteit, en dat geen van tweeën zich kan realiseren zonder breukmomenten en conflicten. Een tegenpastoraal concept ziet de moderniteit gekenmerkt door onverzoenbare breuken en onoplosbare tegenspraken, door verscheuring en fragmentatie, door het uiteenvallen van een geïntegreerde levenservaring, door het onvermijdelijk autonoom worden van verschillende domeinen, die onmogelijk nog tot een gemeenschappelijke basis teruggebracht kunnen worden.

Essentieel blijft de idee dat de moderniteit getekend is door een dubbel

² Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, s.d., p. 553

³ Dit onderscheid neem ik over van Marshall Berman, die het hanteert in zijn bespreking van het werk van Charles Baudelaire. Marshall BERMAN, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity* (1982), Verso, London, 1985, pp. 134-141.

moment: het verlangen naar vooruitgang, groei en emancipatie enerzijds, melancholie en heimwee om wat onherroepelijk verloren gaat anderzijds.⁴ Omwille van die dubbelheid kan de moderniteitservaring slechts adequaat beschreven worden in ambivalente termen, die rekenschap geven van verschillende dimensies tegelijkertijd. De meest interessante moderniteitsconcepten zijn dan ook die concepten die tegenstrijdige aspecten in zich verenigen, die programmatisch én transitorisch zijn, pastoraal én anti-pastoraal, utopisch én kritisch.

2. MODERNE BEWEGING IN DE ARCHITECTUUR

In de recente geschiedenis van de architectuur is er minstens één moment geweest waarin getracht werd op een consistente, maar veelomvattende manier een antwoord te formuleren op de uitdaging van de moderniteit. De Moderne Beweging zag zichzelf uitdrukkelijk als dé belichaming van een architectuurconcept dat een legitiem antwoord vormde op de ervaring van moderniteit en de problemen en mogelijkheden teweeggebracht door de modernisering.

Giedion verdedigt de hypothese dat men parallelle ontwikkelingen in uiteenlopende disciplines kan onderkennen op basis van een *Zeitgeist*-argument:

“It seems unnatural for a theory in mathematical physics to meet with an equivalent in the arts. But this is to forget that the two are formulated by men living in the same period, exposed to the same general influences, and moved by similar impulses.”⁵

De veronderstelde affiniteit tussen deze verschillende ontwikkelingen wordt in het sleutelhoofdstuk over “*Space-time in art, architecture and construction*” ook onderbouwd door een zeer suggestief gebruik van illustraties. Zo wordt bijvoorbeeld het Bauhaus te Dessau van Walter Gropius afgebeeld naast *l’Arlésienne* van Picasso⁶, waarbij in de bijbehorende commentaren telkens gewezen wordt op de aspecten van transparantie en simultaneïteit die deze beide

⁴ Cfr. Marshall BERMAN, o.c., introduction.

⁵ SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture*, p. 13.

⁶ SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture*, p. 495-496.

werken eigen zijn. (In het geval van het Bauhaus gaat het om het simultaan aanwezig stellen van binnen- en buitenruimte en om transparantie van de wand; in het geval van *l'Arlésienne* om de transparantie van elkaar overlappende vlakken en om het simultaan afbeelden van verschillende zijden van eenzelfde object.)

Het nieuwe ruimteconcept van de moderne architectuur brengt volgens Giedion op een nog ongeziene wijze de tijd als vierde dimensie tot gelding. De ervaring die opgeroepen wordt door deze architectuur is tijdruimtelijk van aard: ze wordt niet bepaald door de statische kwaliteiten van een gefixeerde ruimte, maar door het ononderbroken samenspel van simultaan aanwezig gestelde ervaringen van verschillende (ruimtelijke) aard, ervaringen die traditioneel gesproken slechts *na* elkaar konden waargenomen worden. De moderne architectuur wordt dan ook gekenmerkt door simultaneïteit, dynamiek, transparantie, veelzijdigheid, een spel van vervloeiingen en suggestieve beweeglijkheid.

Giedions opvatting in *Space, Time and Architecture* vertoont pastorale trekjes. Giedion gaat er uitdrukkelijk van uit dat de grootste kracht van de nieuwe architectuur gelegen is in de mogelijkheid die ze biedt om de ergste kwaal van de tijd - de kloof die geslagen is tussen denken en voelen - te bestrijden, en dit doordat ze blijk geeft van een sensibiteit voor zowel kunstzinnige als wetenschappelijke aspecten, en vorm geeft aan het nieuwe ruimteconcept dat in deze twee werelden parallel tot ontwikkeling kwam.⁷ Daardoor draagt ze bij aan verzoening en synthese.

Om de doorbraak van deze nieuwe cultuur te bewerkstelligen, zijn echter doelbewuste maatregelen nodig. Dat is de taak die May zich stelt in Frankfurt. Voor May hield de 'moderniteit' de vorming in van een nieuwe, gesloten, grootstedelijke cultuur. In deze opvatting is duidelijk een programmatisch moderniteitsconcept dominant. Het wachtwoord luidde: 'vormgeven aan een nieuwe cultuur, vormgeven aan de toekomst!' Rationaliteit en functionaliteit waren prioritaire kenmerken van deze nieuwe cultuur. 'Rationaliteit' moet in deze context dan wel in brede zin begrepen worden: wat May en zijn medewerkers voor ogen stond was een cultuur die anticepeerde op een toekomstige, 'redelijke',

⁷ SIGFRIED GIEDION, *Space, Time and Architecture*, p. 11-17; p. 875-881. Vergelijk ook SIGFRIED GIEDION, "Kunst bedeutet Realität", in G. KEPES, *Sprache des Sehens* (1944), Florian Kupferberg, Berlin, 1970, p. 7-8.

spanningsloze maatschappij, een ideaalbeeld van een homogene samenleving van gelijkbetrochte mensen met gelijkgerichte belangen.⁸ Dit verre ideaalbeeld én de concrete woningbehoeften in Frankfurt vormden de richtinggevende principes van de Frankfurter woningbouwpolitiek.

De architecten van *Das Neue Frankfurt* stelden bij dit streven ook industrialisatie van het bouwproces en tayloristische principes in het ruimtegebruik voorop.⁹ Zij waren er klaarblijkelijk van overtuigd dat de 'redelijkheid' van deze binnen het kapitalistische systeem ontwikkelde technieken niet in tegenspraak was met de 'redelijkheid' van het soort maatschappij dat hen voor ogen stond, een maatschappij gebaseerd op gelijkbetrochting en homogeniteit. Het Frankfurter streven past dan ook volledig binnen het optimistische, pastorale Verlichtingsdenken, waarin 'voortgang' te danken is aan en gekenmerkt wordt door een toenemende rationaliteit op alle niveaus van het leven en van de maatschappij. Het sociale aspect stond daarbij zeer sterk op de voorgrond: het was de uitdrukkelijke bedoeling van May en zijn ploeg dat hun werk zou leiden tot het lenigen van de woningnood voor de minder- en minstbetrochten en een element zou vormen van toenemende gelijkbetrochting van alle individuen.

3. KRITISCHE THEORIE: WALTER BENJAMIN

Benjamin behandelt de ijzer- en glasarchitectuur immers als een droomfiguur, waarin soms tegenstrijdige elementen aan de orde zijn. In deze droomfiguur verbindt zich een bedrieglijk aspect, de verheerlijking van de fetisj 'waar', met een utopisch aspect, het beeld van een klassenloze maatschappij.

"In de droom waarin ieder tijdperk het haar volgende in beelden oproept, lijkt het laatste zich te verbinden met elementen uit de oergeschiedenis, dat wil zeggen, een klassenloze maatschappij."¹⁰

Het droomkarakter dat eigen is aan de architectuur van passages en tentoon-

⁸ Cfr. C. MOHR, M. MUELLER, *Funktionalität und Moderne*, pp. 163-204.

⁹ Cfr. E. MAY, "Mechanisierung der Wohnungsbaus" (*Das Neue Frankfurt* 2/1926-27), in H. HIRDINA (Hrsg.), *Neues Bauen, Neues Gestalten*, pp. 105-112; G. LIHOTZKY, "Rationalisierung im Haushalt" (*Das Neue Frankfurt* 5/1926-27), in H. HIRDINA, a.w., pp. 179-183; M. STAM, "Das Mass, das richtige Mass, das Minimummass" (*Das Neue Frankfurt* 2/1929) in H. HIRDINA, a.w., pp. 215-216; E. MAY, "Die Wohnung für das Existenzminimum" (1929), in CIAM, 1929, pp. 6-12; F. KRAMER, "Die Wohnung für das Existenzminimum" (*Die Form*, 24/1929), in F. SCHWARZ, F. GLOOR, 'Die Form'. *Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-1934*, Bertelsmann, Gütersloh, 1969, pp. 148-151.

¹⁰ PW 47: "In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte, das heisst einer klassenlose Gesellschaft."

stellingshallen ziet Benjamin in de 20ste eeuw plaats ruimen voor nuchtere werkelijkheid ¹¹: de 20ste eeuw kent de opbloei van een nieuwe architectuur, een architectuur die in haar transparantie en ruimtelijke doordringing, veel sterker nog dan de haar voorafgaande, een anticipatie vormt van een nieuwe (klasseloze) maatschappij, gekenmerkt door doorzichtigheid en openbaarheid.

Waar de 19de eeuwse figuren van de passage en het interieur de gestalte vormen van het vervallen wonen, daar vindt in het nieuwe barbarendom de omslag plaats die een andere opvatting van wonen met zich meebrengt. Dit wonen steunt niet langer op geborgenheid en bescherming, maar op openheid en transparantie. De dingen laten zich niet meer echt toeëigenen, het wonen als het achterlaten van sporen kwijnt weg. Het wonen krijgt een “haastige actualiteit” die zich niet meer vastlegt in onuitwisbare afdrukken, maar die zich uit in wisselende constructies en voorbijgaande inrichtingen. Dat is niet noodzakelijk een negatieve evolutie. Integendeel, Benjamin wordt precies hierin een belangrijke belofte gewaar. Hij verbindt de verkillung van het wonen met de openheid en transparantie die kenmerkend zijn voor een nieuwe maatschappijvorm:

“Want in het signatuur van het tijdsgewricht staat dat het uur geslagen heeft voor het wonen in de oude zin van het woord, het wonen dat geborgenheid op de eerste plaats stelde. Giedion, Mendelsohn, Corbusier maken van het oord waar de mens zich ophoudt eerst een vooral tot doorgangruimte voor alle denkbare krachten en voor golven van licht en lucht. Hetgeen komt, staat in het teken van de transparantie.” ¹²

Het motief van transparantie connoteert voor Benjamin meer dan enkel maar doorzichtigheid. In dit citaat verbindt hij ruimtelijke transparantie in de zin van Giedion met beweeglijkheid en flexibiliteit van het individu, dat woont in ‘*Aufenthaltsorte*’ en ‘*Durchgangsraume*’, en met de beweeglijkheid van de vaste indeling van de tijd.

¹¹ “Die rauschhafte *Durchdringung* von Strasse und Wohnung, die sich im Paris des 19ten Jahrhundert vollzieht - und zumal in der Erfahrung des Flaneurs - hat prophetischen Wert. Denn diese *Durchdringung* lässt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden.” (PW534)

¹² W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* 8, p. 196-197: “Denn in der Signatur dieser Zeitwende steht, dass dem Wohnen im alten Sinne, dem die Geborgenheit an erster Stelle stand, die Stunde geschlagen hat. Giedion, Mendelsohn, Corbusier machen dem Aufenthaltsort vom Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft. Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz: Nicht nur der Räume, sondern, wenn wir den Russen glauben, die jetzt die Abschaffung des Sonntags zugunsten von beweglichen Feierschichten vorhaben, sogar die Wochen.”

Benjamins houding ten aanzien van de nieuwe architectuur kan best als ambivalent gekwalificeerd worden. Sommige passages lenen er zich toe gelezen te worden als een rechtlijnig pleidooi voor een ascetische, koude architectuur, een architectuur die op maat gesneden is van het nieuwe barbarendom en dus een adequate reactie vormt op de alomtegenwoordige armoede aan ervaring. (Van bijzonder belang in dit verband is het opstel “Erfahrung und Armut”¹³, geschreven in 1933. De auteur houdt hierin een pleidooi om de alomtegenwoordige ‘armoede’ aan ervaringen aan te grijpen als een nieuwe kans, een unieke mogelijkheid voor de mensheid om opnieuw te beginnen. Eerder dan de werkelijkheid te ontvluchten en illusies te creëren, moet deze toestand aangegrepen worden als uitgangspunt om op verder te bouwen. Een nieuw barbarendom is aan de orde, een barbarendom dat de overwinning betekent van een cultuur die niet langer menselijk genoemd kan worden. Dat is wat de meest lucide avant-garde kunstenaars (Benjamin noemt Brecht, Loos, Klee en Scheerbart) begrepen hebben. Zij voeren oppositie tegen het traditionele, humanistische beeld waarin de mens versierd wordt met tekenen uit het verleden, en wenden zich tot hun naakte tijdgenoot, die daar ligt als een onmondig kind, schreiend en gewikkeld in de vuile luiers van de tijd. Zij zijn “volstrekt zonder illusies over deze tijd” maar geven er zich toch onvoorwaardelijk aan over.¹⁴

In andere teksten overheerst echter een rouwende toon. Wanneer hij in “Parijs, hoofdstad van de 19de eeuw” het burgerlijke interieur beschrijft, met zijn overdaad aan snuisterijen en stofferingen, het interieur dat hij ook kent uit zijn jeugd¹⁵, klinkt daarin duidelijk het heimwee door naar deze 19de eeuwse vorm van wonen, al is dat wonen achterhaald en al is het illusoir. Wat hier primeert is de rouwarbeit, die het verval van het wonen beschrijft om zoveel mogelijk te redden van de elementen die herinneren aan het oorspronkelijke, paradijselijke wonen, het verblijf in de moederschoot. Die interpretatie is consistent met de teneur van zijn laatste tekst. (De laatste tekst die Benjamin afwerkte voor zijn zelfgekozen dood in 1940 draagt de titel “Über den Begriff der Geschichte” (“On the Concept of History”)¹⁶. Onder de vorm van achttien thesen bevat deze tekst

¹³ Walter Benjamin, “Erfahrung und Armut”, in Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977, pp. 291-296.

¹⁴ “Gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm ist ihr Kennzeichen.” (*Illuminationen*, p. 293). Translation in John McCole, *o.c.*, p. 157

¹⁵ Berliner Kindheit um 1900.

de gecondenseerde neerslag van Benjamins onorthodoxe geschiedenisopvatting. Hij zet zich hier af tegen de idee dat de geschiedenis moet gelezen worden als het verhaal van de vooruitgang van de mens tegen de achtergrond van een lege, homogene tijd. De beroemde passage waarin hij vooruitgang als illusie ontmaskert, luidt als volgt:

“A Klee painting named “Angelus Novus” shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.”¹⁷

Elders is echter een andere invalshoek dominant, de invalshoek die de aandacht vestigt op het revolutionaire potentieel dat in het ‘vervallen’wonen schuilt. Het is onmiskenbaar dat Benjamin hoopt op een revolutionaire ‘omslag’ die het leven van het collectief en van het individu op een nieuwe leest zal schoeien door openbaarheid, transparantie en doorlaatbaarheid te realiseren als dagelijkse levenscondities. Tegelijkertijd echter hangt hij nog met heel wat herinneringen vast aan een ander soort wonen in een ander soort tijd, het wonen dat geborgenheid en koestering realiseerde in ruimten die het individu als een schelp omhullen.

¹⁶ In het Engels verschenen als “Theses on the Philosophy of History” in het door Hannah Arendt uitgegeven volume *Illuminations*, pp. 253-264.

¹⁷ *ibidem*, p. 257-258; German text: “Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heisst. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in der Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.” (*Illuminationen*, p. 255).

Wat het meest frappeert bij dit alles is Benjamins strategische poging om moderniteit en wonen niet als elkaars tegengestelden te begrijpen. Hij ontwikkelt een complexe visie op de moderniteit, die niet gezien kan worden als eenduidig programmatisch of transitorisch, maar die juist als inzet heeft de programmatische mogelijkheden die inherent zijn aan het moderne - het nieuwe barbarendom - te laten ontvlammen aan de meest transitorische aspecten ervan - mode, massacultuur, transparantie en onbestendigheid in de architectuur.

4. NEW BABYLON

Ik heb reeds eerder gesteld dat de historische ontwikkeling van enerzijds de moderne architectuur en haar geschiedschrijving, en anderzijds de kritische theorie, relatief onafhankelijk van elkaar verlopen. Walter Benjamin stierf in 1940 maar zijn inzichten drongen eerst vanaf de jaren '70 en '80 door in het architectuurvertoog. Ernst Bloch of Theodor Adorno werden gedurende hun leven al wel eens uitgenodigd op een congres, maar men kan niet zeggen dat hun ideeën een centrale rol speelden in de architectuurdiscussies van hun tijd. De esthetische opvattingen die het architectuurdiscours van de Moderne Beweging beheersten, werden dus zelden of nooit aan getoetst aan de cultuurkritiek die uitging van de Frankfurter Schule of andere neomarxisten. Vandaar de unieke positie die ingenomen wordt door het internationaal situationisme. Hier treffen we een beweging aan die uitdrukkelijk te rade gaat bij het theoretische gedachtengoed van het (neo)marxisme en die anderzijds een artistieke avant-garde positie inneemt. Omdat bovendien architectuur en stedenbouw tot de prioritaire aandachtsvelden van het situationisme behoorden, is het niet meer dan logisch dat het in dit hoofdstuk een prominente rol vervult.

Ik besteed met name aandacht aan een langlopend project van Constant, dat zijn oorsprong vond in situationistische experimenten: New Babylon. New Babylon is een utopisch ontwerp voor een nieuwe woon- en maatschappijvorm, dat zijn neerslag vindt in een uitgebreide reeks maquettes, kaarten, tekeningen en

schilderijen. New Babylon is het gefingeerde resultaat van een totale bevrijding - van een afschaffing van elke norm, elke conventie, elke traditie, elke gewoonte. Als exponent van het programma voor een 'unitair urbanisme' vormt dit project het verst uitgewerkte tegenbeeld voor de functionalistische architectuur. New Babylon ra-dicaliseert en idealiseert de transitorische aspecten van de moderniteitservaring. Het is een wereld waarin het vluchtige en het voorbijgaande kracht van wet gekregen heeft, een wereld ook van collectieve creatie, absolute transparantie en openbaarheid. In New Babylon is de verbeelding aan de macht en is aan de *homo ludens* de opperheerschappij toegekend. New Babylon visualiseert de droom van ultieme transparantie, die Benjamin reeds in de avant-garde van de jaren twintig ontwaarde. Het beeld is dat van een maatschappijvorm waarin de verlangens van individu en gemeenschap naadloos in elkaar overgaan. Zoals Constant het beschrijft, gaat het om een samenleving waar geen enkele noodzaak bestaat tot geheimhouding en bezit - een absolute collectiviteit waar het algemeen belang zonder meer samenvalt met het individueel belang van allen. New Babylon, zo lijkt het wel, vormt een samenleving zonder machtsverhoudingen. Een dergelijke utopie echter staat bol van innerlijke tegenspraken (en die komen onwillekeurig aan het licht in de tekeningen en schilderijen). Men kan zich inderdaad niet indenken dat zulk een harmonische, spanningsloze samenleving gecreëerd kan worden zonder dat haar individuele leden onderworpen worden aan een subtiele dwang tot aanpassing en conformiteit - een oppressiviteit die het tegendeel impliceert van werkelijke vrijheid. Dynamiek, permanente verandering en flexibiliteit staan trouwens onvermijdelijk op gespannen voet met kwaliteiten als vrede, rust en harmonie.

Tegelijkertijd getuigt New Babylon van de paradoxen en tegenspraken die inherent zijn aan een dergelijke visie. In New Babylon komt, zou je kunnen zeggen, de tragiek van de utopie aan het licht. Dat laatste nu is precies wat zichtbaar wordt in de beelden die Constant componeert. Deze laten zich inderdaad niet lezen als voorafbeeldingen van een ideale toekomst, maar eerder als veellagige commentaren bij de onmogelijkheid de utopie concreet gestalte te geven. In de complexiteit, waarvan de

tekeningen een vermoeden geven en die volledig tot wasdom komt in de schilderijen, wordt ook de 'onderkant' van de new babylonische wereld verbeeld. Tekeningen en schilderijen tonen een conditie waarin ongebondenheid en zwerflust vrij spel krijgen, maar ze maken meteen ook zichtbaar dat deze conditie onlosmakelijk verbonden is met doodsverlangen, bodemloosheid en onbepaaldheid. Een schilderij, Constant zei het al in zijn Cobra-tijd, is een dier, een nacht, een schreeuw, een mens of dat alles samen. Die opvatting blijft doorzinderen in het werk uit de New Babylon-periode. De schilderijen maken daardoor zichtbaar wat in de maquettes en verhalen verborgen kon blijven: dat deze utopische wereld niet volmaakt en harmonisch is, dat de ontmanteling van alle conventies er leidt tot een nulgraad van het menszijn die de nagestreefde authenticiteit doet verbleken tot een stroom gewaarwordingen en sensaties en niet meer dan dat - een karikatuur in plaats van een ideaalbeeld. In die zin is New Babylon een markant bewijs van de onmogelijkheid de utopie concreet gestalte te geven.

5. KRITISCH GEHALTE VAN ARCHITECTUUR

New Babylon geeft op een consistente wijze vorm aan een kritiek op de maatschappelijke moderniteit - niet voor niets noemde Constant zijn project een 'antithese tot de leugenmaatschappij'¹⁸. Men kan het echter niet zondermeer beschouwen als een kritisch architectuurproject. Daartoe biedt het te weinig aanknopingspunten voor de dagdagelijkse praktijk: het levert geen concrete antwoorden op voor de problemen die zich stellen in de courante praktijk van architectuur en stedenbouw - problemen die te maken hebben met het wonen, met de vernieuwing van het stedelijk weefsel, met de vormgeving van de openbare ruimte, enz.

Zou het dan zo zijn dat architectuur alleen maar kritisch kan zijn op de manier waarop New Babylon dat is - dat wil zeggen op het niveau van utopische toekomstvisies zonder directe relevantie voor de onmiddellijke praktijk? Om vat te krijgen op dit soort vragen ga ik te rade bij Theodor Adorno. In zijn *Aesthetische Theorie* ontwikkelde Adorno een complexe en diepgaande reflectie

¹⁸ Constant in een gesprek met Fanny Kelk, in: *Elsevier*, 6 juli 1974, pp. 54-55

op de verhouding tussen moderniteit en kunst. Hij gaat uit van wat hij het dubbelkarakter van kunst noemt: kunst is volgens Adorno zowel sociaal bepaald als autonoom. Precies in deze dubbele bepaaldheid ligt haar kritisch karakter besloten: kunst is kritisch omdat ze op autonome wijze de sociale factoren die haar bepalen, bewerkt en transformeert. Door dit proces reflecteert het kunstwerk op kritische wijze zijn maatschappelijke bepaaldheid. Deze zienwijze van Adorno kan *mutatis mutandis* herdacht worden naar de architectuur.

Het begrip *mimesis* speelt een cruciale rol in Adorno's gedachtengang. Voor hem verwijst *mimesis* naar een soort van affiniteit die zich voordoet tussen dingen onderling en tussen mensen en dingen. Deze affiniteit is niet-begrippelijk van aard, dat wil zeggen dat ze niet gevat kan worden vanuit een rationeel-instrumentele logica. In het mimetische gaat het om het aanvoelen van gelijkenissen - of om het produceren van gelijkenissen. *Mimesis* heeft te maken met nabootsing, maar het gaat daarbij om een specifieke vorm van nabootsing, waarbij in de beweging van het imiteren een kritisch moment besloten is. De complexe denkfiguur die dit begrip inhoudt, biedt verhelderende aanknopingspunten om na te denken over het mogelijks kritisch karakter van architectuurwerken.

Zo is bijvoorbeeld de uitbreiding van het Berlijns museum met het Joods museum van de architect Daniël Libeskind op te vatten als de mimetische vertaling van een complex en veellagig spanningsveld in een labyrintisch en veelduidig gebouw. Libeskind voegt aan het bestaande museum een nieuwe vleugel toe, die via een onderaardse verbinding vanuit het oude gebouw betreden wordt. De ruimtelijke ervaring van de nieuwe, zigzagvormige tentoonstellingsruimten wordt geritmeerd door onverwachte kruisingen met hoge, lege, ontoegankelijke ruimten – 'leegten' die door Libeskind geduid worden als verwijzingen naar de leegten gecreëerd door de Holocaust, maar ook als een epifanie van het muzikale onvermogen van Arnold Schönberg om de opera *Moses und Aäron* te voltooien. Deze opera handelt volgens Libeskind over de onontwarbare verwickelingen tussen waarheid en schijn, tussen openbaring en communiceerbaarheid, en dergelijke onverzoenbaarheden liggen mede aan de basis van de complexe figuur van zijn

gebouw. Uit de verwickelingen tussen de twee basislijnen van het gebouw, en uit het spel van ruimte, licht en textuur blijkt dat het hier niet alleen gaat om wanhoop of rouw, maar ook om het inzicht dat hoop voor de toekomst alleen gestalte kan krijgen vanuit een lucide inzicht in de hopeloosheid van het heden. Daarin ligt Libeskinds kritische verwerking van de erfenis van de Verlichting: de moderniteit voortzetten kan alleen door haar te 'herschrijven'(Lyotard). In een anamnese van het verleden moeten de mislukkingen en perversiteiten van de moderniteit onder ogen worden gezien, omdat dat een voorwaarde is om een stap in de toekomst te kunnen zetten. Het betekent in dit concrete geval de eigenheden van de architectuur op mimetische wijze inzetten om een kritische omgang te ontwikkelen met verleden, heden en toekomst.

* Dit artikel geeft in zeer kort bestek de hoofdlijnen weer van de argumentatie die de auteur uitgebreid behandelt in Hilde Heynen, *Architectuur en kritiek van de moderniteit*, SUN, Nijmegen, 2001 (in druk).

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg