Eerste en tweede lezing, 28 april 1999 in Galerie Casco, Utrecht

Ruim vier jaar geleden, om precies te zijn op 9 januari 1995, vertoonde de Franse zender Canalplus een documentaire met als titel *Guy Debord, zijn kunst en zijn tijd*. De essentie van 'zijn kunst' werd weergegeven met een scène uit zijn eerste film *Hurlements en faveur de Sade*. Minutenlang werd de kijker geconfronteerd met een zwart doek, het was Debords manier om uitdrukking te geven aan de passiviteit en non-participatie van de toeschouwer. Over 'zijn tijd' oordeelde Debord als volgt: 'Het zijn de meest actuele gebeurtenissen van de historische werkelijkheid die exact weergeven toen Thomas Hobbes meende, voordat hij kennis bezat van de beschaving en de Staat, wat het leven van de mens had moeten zijn: op zichzelf teruggeworpen, gemeen, verstoken van plezier, afgestompt, kortzichtig'.

Anderhalve maand eerder op 30 november 1994 had Guy Debord zelfmoord gepleegd in een huis te Champot (Haute Loire) door met een jachtgeweer een kogel door zijn hart te schieten. Deze daad werd in de documentaire op een zakelijke wijze medegedeeld en wel op een zwart karton waarop in witte letters was geschreven: Aantasting van het zenuwstelsel als gevolg van alcoholgebruik, de ziekte werd vastgesteld in de herfst van 1990.

Voor ingewijden was het verrassend dat een persoon als Debord die het spektakel altijd had gemeden, tijdens zijn laatste levensdagen de behoefte had om zijn leven als kunstenaar en als revolutionair vast te leggen. En dan nog wel in een documentaire die nota bene vertoond werd op het weerzinwekkende medium de televisie. Voor Debord was de televisie, hij bezat zelf geen tv-toestel – n.l. de meest pregnante uitdrukking van een wereld die door en door gemediatiseerd is. De televisie is het toonbeeld van onze vervreemding van de realiteit.

Ter illustratie van een veel voorkomend aspect van deze vervreemding wordt op een gegeven moment in de zwart-wit documentaire een fragment vertoond van een ronde tafel discussie van Parijse intellectuelen vooral om te laten zien hoe idioot die discussies vaak zijn. Zo beweerde een van hen op een uiterst serieuze toon dat Napoleon en Lodewijk de XIV het vleesgeworden spektakel zijn. Algauw werd de discussie weggedraaid en verkondigde een commentaarstem dat de 16de eeuwse filosoof Pascal bekend stond om zijn helderheid. Naadloos loopt deze interventie over in een citaat van een van de grote liefdes van Debord: de dichter Lautréamont: 'Ik zal mijn gedachten overzichtelijk, volgens een duidelijk plan opschrijven'.

In de jaren vijftig en zestig bestookte de Franse situationist Guy Debord de gevestigde culturele en politieke orde met zijn radicale theorie van de spektakelmaatschappij, zoals hij de westerse consumptiemaatschappij van na de Tweede Wereld oorlog kernachtig samenvatte. Al vroeg in het werk van de situationisten, die de geschiedenis zal ingaan als een artistieke en politieke avant-garde, treffen wij een diepe afkeer aan van de diverse vormen van vervreemding die in deze spectaculaire wereld bestaan. De leden van de beweging waren afkomstig uit een groepje van Parijs Internationale Lettristen, uit de door Asger Jorn gerunde Internationale Beweging voor een Bauhaus der Verbeelding, en uit een man bestaande comité van 'Psychogeografie' uit Londen.

De belangrijkste politieke theoreticus van deze avant-garde, is zoals al is gezegd Guy Debord. Hij wilde een radicale reconstructie van het dagelijks leven. In dit streven gaat hij te rade bij allerlei radicale artistieke en politieke stromingen. De tegendraadse inzichten van de 19de eeuwse dichter Lautréamont werden verbonden met die van de dadaïsten en de surrealisten. De opvattingen van Franse filosoof Henri Lefebvre werden opnieuw geïnterpreteerd en geradicaliseerd.

In 1946 had Henri Lefebvre zijn belangrijkste werk geschreven *Critique de la vie quotidienne*, de kritiek van het dagelijks leven. Hierin stelt hij dat er in het consumptiekapitalisme nieuwe vormen van vervreemding zijn ontstaan en dat het bewustzijn om die vervreemding te onderkennen versluierd wordt door de ideologieën van markt en consumptie. In de periode van 1958 tot 1963 voeren Debord en Lefebvre talloze gesprekken over deze kritiek van het dagelijks leven.

Veel elementen ervan keren terug in Debords latere kritiek op het spektakel, zoals: de kritiek op de subjectiviteit (Het private bewustzijn); de kritiek aangaande de mystificatie. (Het versluierd bewustzijn)en de kritiek van het geld en de waar. (Over het fetisjkarakter van de waar en de economische vervreemding); de kritiek van de behoeften (waarmee de psychologische en morele vervreemding wordt bedoeld); de kritiek van de arbeid. (De vervreemding van de mens in de arbeid); de kritiek van de vrijheid. (De overheersing van de mens over de natuur en zijn eigen natuur); de kritiek op de scheiding van het rationele en irrationele (die verder uitgewerkt wordt in dominante rol die de techniek en de wetenschap in deze maatschappij uitoefent).

Volgens Lefebvre moet het sluimerend sociaal bewustzijn weer wakker worden geschud door de kritische analyse van het dagelijks leven. Zo vervult de kritiek de taak om zowel de vervreemding als de mystificaties van het dagelijks leven te onthullen. Volgens Lefebvre worden de voorstellingen die mensen hebben van het leven, evenals de pogingen die zij

in het werk stellen om het leven te rechtvaardigen en te systematiseren, door de ideologie bepaald. Door de werking van de ideologie wordt de mens gevangen gehouden. Als voorbeeld voor de werking van de ideologie noemt Lefebvre de technologische ontwikkeling. Elke kwalitatieve verbetering van het leven lijkt in de moderne verhoudingen uitgesloten omdat het leven wordt gevangen door de grenzen die de techniek stelt.

De technologische ontwikkeling vormt een barrière, biedt slechts ruimte voor een herhaling van dezelfde patronen. Handelingen, gebaren zijn dan ook uitdrukking van een niet-deelname, zij geven een beeld van de passiviteit. In het moderne dagelijkse leven heerst het passieve overleven, het leven dat gericht is op het voortbestaan, het leven dat nog slechts bestaat uit routineuze dagelijkse handelingen en dit leven staat in flagrante tegenstelling tot het echte, ware leven dat wil zeggen het leven waar het creëren centraal staat.

In zijn kritiek staat Lefebvre uitvoerig stil bij de theorie van de momenten. Volgens Lefebvre kunnen momenten gedefinieerd worden in termen als liefde, actie, vertier, rust, vreugde en geweld. Elk moment, stelt Lefebvre, kan dan ook subversief zijn. Maar het moment dat revolutionair of ondermijnend is, is dat altijd tijdelijk. Het drukt slechts kortstondig het verlangen van een individu of groep uit. Toch kan gedurende dat ene moment wanneer verlangen en opstand samenvallen de geschiedenis een ander gezicht krijgen.

De ideeën van Lefebvre en de situationisten werden geformuleerd in een tijd van grote veranderingen. De traditioneel, dominerende modellen zoals gezin, kerk en school werden afgebroken om plaats te maken voor nieuwe archetypen die voortkwamen uit andere vormen van communicatie en die als belangrijkste thema's de liefde, het geluk, en de nieuwe vrijheid van het individu hadden.

De reclame-industrie stort zich op deze domeinen. In bijna alle nummers van het tijdschrift van de situationisten, de IS (Internationale Situationniste) werd met reclame-industrie een loopje genomen. Zo publiceerden de situationisten foto's van naakte vrouwen die geen enkel verband vertoonden met de tekst of de kritiek.

In het tijdvak dat de situationisten opereren trokken kunstenaars zich steeds meer terug achter de borstwering van de informele of abstracte uitdrukkingen, het absurde, de nieuwe roman en de popart of het 'Théâtre pauvre'.

De kritische filosoof Adorno had een gesteld dat er een gevoel voor het absurde moet bestaan als men niet het slachtoffer wil worden van de

objectieve waanzin. Dat gevoel komt op dramatische wijze tot uiting in de culturele sector waar het op een indirecte wijze door kunstenaars verbeeld wordt. Ook de kunstenaars uit de situationistische beweging putte in eerste instantie een soort van geseculariseerde troost uit de kunst.

Maar toen hun creaties medeplichtig werden aan de algemene verloedering van de waarden van de totale mens mede vanwege de burgerlijke recuperatie die onophoudelijk de vervreemding organiseerde, toen keerde de beweging ook het artistieke veld de rug toe om zich vervolgens uitsluitend te wijden aan de revolutionair-politieke actie. Er bleef de situationisten niets anders over dan een totaalkritiek te formuleren.

Volgens Debord waren de kunstenaars in hun eigen valkuil gelopen, die uitgemond was in de eindeloze herhaling en fragmentatie van woorden en beelden. Veelvoudige werd immers gebruikgemaakt van de détournement die ontdaan van de context een simpele methode werd om succes te oogsten. De ‘détournement’ in eigenlijke zin is het verdraaien van elementen van bestaande kunstwerken. Je pakt bijvoorbeeld een schilderij en schildert dat gedeeltelijk over, of je pakt een beeld, neemt een fragment uit een gedicht, een filosofische uitspraak of een stelregel en verdraait deze dusdanig dat het bijvoorbeeld een subversieve slogan wordt.

De situationisten maken aanvankelijk op een uiterst creatieve wijze gebruik van deze methode. Beelden of uitspraken uit het dagelijks leven, de reclame, de poëzie en de filosofie worden ontvreemd en in een nieuwe context geplaatst, met het doel het spectaculaire karakter van deze maatschappij te ontmaskeren en een beweeglijke, ongrijpbare kritiek te formuleren.

Maar imitatie en reproductie werden, zoals al gezegd is, geaccepteerde kunstuitingen. In 1962 ontstond er een scherpe discussie in de beweging. De radicaal politieke- onder aanvoering van Debord scheidde zich af van de esthetisch artistieke- (Jorn) richting. Om het in hedendaagse termen te vatten de kunstenaars affirmeerden het spektakel, terwijl Debord weigerde er ook maar enige concessie aan te doen.

Niet alleen legden de situationisten een afkeer aan de dag voor de burgerlijke waarden en normen en de redelijkheid, ook gaven zij blijk de fundamentele waarden van de menselijke waardigheid en de verdraagzaamheid ter discussie te willen stellen en op zoek te gaan naar een duivels plan om de verlangens en de hartstochten als hoogste principes boven eerstgenoemde aan te slaan. Om maar eens de woorden van een andere situationist Raoul Vaneigem aan te halen: ‘L’attente passionnée est l'ombre de la situation à construire?’

Ook voor hem geldt dat de enige uitweg uit deze schijnwereld de radicale afrekening is of anders kwijnt men weg in het middelmatige overleven waar de verveling troef is. In zijn *Traité de savoir-vivre a I'usage des jeunes générations* (1967) schetst Vaneigem een nieuw radicaal subject dat weigert nog langer de toeschouwer van zijn eigen leven te zijn. Het subject ontkent en bestrijdt het spektakel, intervenieert in het dagelijkse leven en probeert de werkelijkheid naar zijn hand te zetten, en laaft zich niet aan utopieën – in welke vorm dan ook.

Toen de opstanden in Parijs hun hoogtepunt bereikten leek of de situationistische droom werkelijkheid zou worden. Maar ook deze collectieve woede-uitbarsting ging ten onder in het spektakel. De droom werd wreed verstoord toen de radicale eisen omgezet werden in het uitschrijven van nieuwe verkiezingen, het accepteren van loonsverhogingen, en het verruimen van inspraakmogelijkheden. Door de situationisten werden er een aantal harde conclusies getrokken. Het is onmogelijk in deze consumptiemaatschappij het werkelijke leven nog te ervaren of actief in de leefwereld in te grijpen. Deze maatschappij acht zichzelf in staat al onze verlangens te vervullen, elk lijden te laten verdwijnen en elke droom te vervullen.

Maar zij kan dit uitsluitend doen door de bemiddeling van beelden en representaties. De vervreemding lijkt totaal te worden. Volgens Debord was de vervreemding in alle sectoren van het leven doorgedrongen. De mens is niet slechts vervreemd van de goederen die hij produceert en consumeert, maar ook van zijn ervaringen, emoties, creativiteit en verlangens. Vrije tijd, kunst, cultuur, kennis, informatie, ontspanning en vermaak, kortom elk te onderscheiden aspect van het dagelijks leven, wordt gereproduceerd als een consumptiewaar: verpakt en terugverkocht aan de consument. Zelfs levenswijzen worden in de markt gezet. Opinies, theorieën en verlangens worden even gemakkelijk verkocht als dagelijkse levensbehoeften of ‘Pepe-jeans’.

Alle kritiek lijkt geïnstitutionaliseerd, aanvaard en opgenomen in het spektakel? Er zijn geen vrijplaatsen of sociale ervaringen die niet door het spektakel zijn aangeraakt met gevolg dat authenticiteit, betekenis of realiteit volledig afhankelijk zijn van de bemiddeling door goederen en diensten. De dialectische ontwikkeling in de maatschappelijke en economische verhoudingen heeft geleid tot een overvloedmaatschappij die niet alleen naar vorm, maar ook naar inhoud spectaculair is.

Of om Debords woorden uit zijn *La société du spectacle* nog eens aan te halen: ‘Het spektakel is dusdanig geaccumuleerd kapitaal dat het beeld is geworden’. Het spektakel vertroebelt de werkelijkheid; het is een systeem dat een illusoire wereld schept. Anders gezegd, het leven en de

relaties tussen de mensen in deze spektakelmaatschappij worden bemiddeld door het beeld. Beide worden gestuurd door de voorstelling. Iedere communicatie wordt door het spektakel in bezit genomen met het doel de mens in het keurslijf van de passiviteit te stoppen, hem af te zonderen, hem te scheiden van zijn werkelijke behoeften. Dit is het verborgen project van de spektakelmaatschappij, die uiteindelijk een algehele sociale controle nastreeft.

In Debords *Commentaires sur la société du spectacle* uit 1988, komt zijn pessimisme nog sterker naar voren. Het zijn niet de voorwaarden van de revolutie, die ontbreken, maar het is nu zo dat alleen nog regeringen daaraan denken. In de meest landen is het diffuse spektakel en het geconcentreerde spektakel gesynthetiseerd in een geïntegreerde spektakel.

Kenmerkend voor het geïntegreerde spektakel is dat de informatie om het even vervalst wordt, ofwel achtergehouden wordt en geheim blijft. Niets ontsnapt meer aan de werkelijkheid, het spektakel heeft zich geïntegreerd in de werkelijkheid. Hoewel er overal nog strijd plaatsvindt, vertegenwoordigt zij een niet te begrijpen aspect ervan en het wezenlijke blijft verborgen. Overal zijn er allerlei organisaties die ten behoeve van de bestaande orde werken. Overal bestaan er conflicten tussen diverse machtsgeledingen.

Maar over elk aspect van het leven wordt tegenstrijdige informatie verstrekt die de ware idee van wat er gaande is, afdekt. Het individu staat niet meer in contact met de wereld maar is alleen bemiddeld door de beelden die een volstrekt willekeurige inhoud kunnen hebben.

Er worden door het spektakel pseudo-nieuwtjes de wereld in gestrooid die elk historisch geheugen uitwissen. Alles wat door de massamedia twee of drie keer herhaald wordt, wordt als waarheid gezien. In deze conditie kan zich geen publieke opinie meer vormen

Met deze onwrikbare constatering worstelden de 'postmoderne filosofen' (waaronder Lyotard, Baudrillard, Deleuze en Foucault) en de radicale theoretici die zich in een 'post-situationistische traditie’ plaatsen (waaronder Bey, Black, Zerzan). Deze beide opties – het 'postmodernisme' en het 'immediatisme' zoals de stroming genoemd wordt – pogen andere accenten te leggen in onze postmoderne samenleving.

Zo werd de spektakeltheorie in de loop van de jaren zeventig het meest radicaal geïnterpreteerd door Jean Baudrillard. Indien het spektakel alomtegenwoordig is, zo stelt hij, indien de vervreemding overal aanwezig is, dan heeft vervreemding geen enkele betekenis meer. En wel, omdat alles wat direct en onmiddellijk geleefd werd nu gerepresenteerd wordt, is

er ook geen authentieke realiteit meer waarmee de gerepresenteerde werkelijkheid vergeleken kan worden. Volgens Baudrillard bestaat die realiteit bestaat niet meer - als ze al ooit heeft bestaan! In de huidige spektakelmaatschappij van overproductie en accumulatie van beelden en voorstellingen functioneren objecten nog louter als symbolen die elke 'werkelijke' waarde en betekenis verloren hebben. Deze symbolen zijn leeg en zonder betekenis.

Uiteraard worden deze tekens en symbolen ingezet om ons te overtuigen van feit dat ze weldegelijk betekenis hebben en een werkelijke waarde bevatten, maar dit berust slechts op grote misleiding. Doordat we op zoek blijven gaan naar verloren betekenissen trappen we ook voortdurend in de val die voor ons wordt opgezet. In ons zoeken naar de werkelijkheid, onze identiteit, de natuur, de geschiedenis, de mens, de waarheid worden we misleid en verleid- het zijn lege begrippen zonder een enkele intrinsieke waarde of betekenis.

Baudrillard wil het spektakel affirmeren, bekrachtigen en doorleven, en niet verwerpen. Sinds het einde van de jaren zestig is in zijn werk het onderscheid tussen spektakel en werkelijkheid volledig in elkaar gestort.

Volgens Baudrillard doen machthebbers en mediamakers er alles aan om de consument voortdurend te overladen met betekenissen. Maar de voortdurende accumulatie van beelden, symbolen en tekens door televisie, reclame, billboards, kunst, politiek etc. gaat in toenemende mate gepaard met het verlies van betekenis. Dit verlies aan betekenis is volgens Baudrillard een verlies van macht.

Daarom stelt hij een 'hyperconformisme' voor: door te weigeren betekenissen te produceren, en door te verlangen naar nog meer tekens, beelden en symbolen, door te verlangen naar nog veel meer spektakel zullen de symbolen ten slotte vernietigd worden.

Baudrillards hyperconformisme is daarmee het spiegelbeeld van Debords spektakel. Bij Debord is de vervreemding overal present, bij Baudrillard is hij verdwenen. Debord zocht naar de grote weigering, Baudrillard kiest voor de acceptatie. Maar is de wereld daadwerkelijk een schouwspel van tekens geworden? Of opereert de wereld juist als een verzameling van tekens? Deze laatste optie wordt voorgesteld door een nieuwe generatie van radicale filosofen die zich op het breukvlak van spektakel en hyperconformisme bevinden en Baudrillards 'postmodernisme' als reactionair wensen te bestempelen. Deze stroming wordt in navolging van de Amerikaan Hakim Bey, 'immediatisme' genoemd. Zij beschuldigen de Franse filosoof de mensheid op te zadelen met een 'armoedig fatalisme' en een machteloosheid. Baudrillards opvattingen over het 'ver-

lies van betekenis' en het 'einde van het sociale' – die ook het werk van Debord typeerden – zijn niet langer kritische handreikingen maar blijken verdwenen te zijn in een 'zwart gat' waarin gebeurtenissen en beelden zinloze en niet identificeerbare referentiepunten zijn geworden. Historische processen en historische causaliteit spelen bij Baudrillard geen rol meer. Het geheugen is suspect geworden. Elk nationaal en internationaal conflict is een volledig geregisseerd mediaspektakel, zonder betekenis.

De al genoemde Hakim Bey probeert een uitweg uit de postsituationistische en postmoderne impasse te bieden. Bey combineert de spektakeltheorie van de situationisten met het opstandige gevoel van de *Beat Generation* en voegt er nog elementen uit de zen-boeddhistische en soefi-islamitische metafysica aan toe. Zijn meest bekende essay is *De Tijdelijke Autonome Zone of TAZ* (1994).

De *Tijdelijke Autonome Zone* is een illustratie van het permanente zoeken naar nieuwe vrijplaatsen op cultureel, sociaal, economisch, politiek gebied. Het is het zoeken naar concreet afgebakende ruimtes waarbinnen autonomie en creativiteit werkelijk gestalte kunnen krijgen. Wat Bey voor ogen staat, is een alternatieve ruimte, die weliswaar binnen de bestaande maatschappelijke structuren bestaat, maar die zich onafhankelijk opstelt en zich tegen de heersende consensus richt. Voorbeelden hiervan vindt Bey zowel in de achttiende-eeuwse zeeroversnesten als bij de twintigste-eeuwse computerpiraten.

Een dergelijke TAZ kan verschillende vormen aannemen, maar wezenlijk is dat de institutionele macht genegeerd wordt. Deze negatie is een negatieve geste, die tegelijk een positief gebaar is dat iets oproept om het genegeerde te vervangen. Bey illustreert dit onder meer aan de hand van de kunst. In de kunst bestaat de weigering niet uit het vluchten van de kunstenaar, ver weg van de wereld of naar een utopie in toekomst of verleden.

TAZ verschijnt in de kunsten (maar ook elders) als een gebeurtenis die toebehoort aan het dagelijkse leven en aan de tegenwoordige tijd, doordat zij een kritische en creatieve plaats opeist voor het individu. Kunst, niet in haar institutionele, maar in haar meest brede, kritische zin, zou hedentendage op een of andere manier op zoek moeten gaan naar dergelijke autonome zones: gebieden die ontsnapt zijn aan spektakelmaatschappij, aan controle, disciplinering en homogenisering. De ruimtes hiervoor kunnen geografisch zijn, maar ze kunnen ook een sociale, culturele of imaginaire vorm aannemen.

Essentieel is dat ze zich bewust binnen een maatschappelijke context ophouden en daar een kritische en tegendraadse positie innemen. De

artistieke middelen die gebruikt worden kunnen nooit doel op zich zijn, maar kunnen uitsluitend kortstondig op kritische wijze worden ingezet. Want zoals de situationisten al stelden in een maatschappij waar het spektakel heerst, kan niet meer gesproken worden over de esthetische waarde van een kunstwerk.

Het kunstwerk wordt geconsumeerd en aangeprezen door de reclamespots en de media. Het kunstwerk is een attractief speculatieobject geworden. Kunst op zichzelf is bedrog, kunst is een valse belofte van schoonheid, een compensatie die je afhoudt van het werkelijke leven.

Bey onderkent wel dat het spektakel steeds omvattender is geworden en dat het zich als een web om de aarde en ons dagelijks leven heeft gesponnen. Maar naar mate het spektakel zich meer om ons heen sluit, nemen ook de gaten in het spektakel toe. Zo vergelijkt Bey in zijn essay die met de cartografie. Sinds 1900 is de gehele wereld in kaart gebracht waardoor gesuggereerd wordt dat zij alles omvat en dat alle 'terra incognita' verdwenen zijn. Maar aangezien een werkelijk concrete kaart de schaal 1 - 1 zou moeten hebben, moeten we de bestaande kaarten als louter abstracties beschouwen die slechts suggereren dat alles in kaart is gebracht.

Met andere woorden, het spektakel suggereert een alomtegenwoordigheid, maar blijkt in de alledaagse praktijk vergeven van scheuren, gaten en barsten. We moeten op zoek gaan naar die scheuren, gaten en barsten. Zolang deze verborgen plekken nog niet zijn benoemd, gelabeld, in kaart gebracht en dus nog niet zijn ingevuld door het spektakel bestaat de mogelijkheid om deze tijdelijk te bezetten

Anders dan bij Baudrillards hyperconformisme, waarin alles uiteindelijk bemiddeld is en bemiddeling dus geen negatieve – dat wil zeggen vervreemdende – rol meer speelt, vinden we bij Bey een hiërarchie van bemiddelingen; anders geformuleerd er bestaat een gradatie in de bemiddelingen.

In zijn in 1992 verschenen Immediatistisch Manifest had hij het antwoord al geformuleerd. De zintuigen zijn de belangrijkste media. 'Elke directe ervaring berust op bemiddeling van de zintuigen en het lijdt geen twijfel dat alle kunst uit een verdere bemiddeling van de ervaring bestaat'. Maar de ene directe, intense zintuiglijke ervaring, zoals ruiken, proeven stoelt minder op bemiddeling dan andere, zoals lezen, het kijken naar televisie en het luisteren naar muziek.

Bey doet dan ook gepassioneerd een appèl op de directheid, het onmiddellijke: we missen geur, smaak en aanraking, het gevoel van lichamen in ‘beweging', 'we missen de directheid van het spel’.

Laten we deze ideeën eens toepassen op onze directe leefomgeving de stad. Want in de stad wordt we direct geconfronteerd met verveling, leegte en betekenisloosheid. In de stad worden er kantoren, huizen en flatgebouwen gebouwd volgens strak geometrische principes, conform de richtlijnen van de ideologie van de nieuwe zakelijkheid. Tussen de bastions van het georganiseerde en daarmee uniforme, woongenot strekken zich de doelmatig geordende groenstroken uit, die de bewoners de illusie moeten geven, dat zij 'buiten' wonen.

Om aan de ongebreidelde consumptiedrang van de bewoners tegemoet te komen, bouwt men veelal uit gewoonte in het centrum van de stad de consumptiepaleizen, die met elkaar verbonden zijn door een ingewikkeld gangenstelsel en die louter tot doel hebben de consument zonder omwegen te leiden naar de oorden van de onmiddellijke behoeftebevrediging.

Aan de rand van deze steden vindt men tenslotte de rechthoekige gebouwen met hun kolossale reflecterende schermen, die een toevallige passant moeten afschrikken en hem erop moeten wijzen dat hij een stad nadert waar troosteloosheid, saaiheid, monotonie en gevoelsloosheid de boventoon voeren.

Het avontuur is dood. In de stad is niets meer te ontdekken. Bijna iedereen die niet opgeslokt wordt door de dagelijkse beslommeringen ervaart deze beklemmende leegte en bloedeloze passiviteit. Er is zoals de Duitse filosoof W. Benjamin stelt, een ingrijpende ervaringsarmoede ontstaan, die rechtstreeks voortvloeit uit de overvloedige consumptie, die op haar beurt een verlammende invloed uitoefent en de mens tot passiviteit dwingt.

Tot aan de jaren zestig van deze eeuw probeerden kunstenaars en dichters de oprukkende passiviteit te doorbreken. Zij ontwikkelden nieuwe ideeën, zij probeerden de bestaande te transformeren, de zintuigen te scherpen, de omgeving te herscheppen en nieuwe betekenissen en beelden te ontdekken.

Anders gezegd, zij spanden zich in om het arsenaal van mogelijkheden te verruimen ten einde een creatieve ruimte in de stad te scheppen voor een nieuwe taal, gedrag en leefwijze. Hiermee sloten deze kunstenaars naadloos aan op een traditie die er al sedert het midden van de vorige eeuw bestond. Vanaf ± 1850, als het gezicht van de grote steden ingrijpend verandert, storten dichters en kunstenaars zich blindelings in het stadsgewoel. Zij laten zich erdoor overweldigen om boven de dagelijkse

verveling uit te stijgen. Zij streven naar een toestand om buiten zichzelf te treden om nieuwe richtingen in te kunnen slaan. Zij geven zich over aan de stad om op triomfantelijke wijze met de gevestigde waarden te breken. Het avontuur, de strijd, het gevaar, zoals Nietzsche oppert, moet door de kunstenaar gekoesterd worden om de drang tot overleven die overheersend dreigt te worden, bij de wortel af te kappen.

De kunstenaar probeert de stad te beheersen, grip te krijgen op het stedelijk milieu. Allerlei experimenten worden er uitgevoerd om de vervreemding die de stad teweegbrengt op te heffen. Zo toveren bijvoorbeeld de surrealisten de stad om in een droomparadijs met zijn spelonken, onderaardse constructies, geheime toegangen, verborgen plekken.

De stad herbergt een encyclopedie aan verlangens. Cafés, bioscopen, musea, theaters, pleinen zijn gelegenheden waar de vluchtige ontmoetingen kunnen plaatsvinden en de verlangens kortstondig kunnen opbloeien.

Want het moderne levensgevoel bestaat volgens de dichter Baudelaire niet alleen uit het vluchtige, toevallige en voorbijgaande, maar ook uit het verleiden van medestadsbewoner en de omgeving. Tegenwoordig, wordt het spel van de verleiding niet meer gespeeld. Nu gaat het enkel nog om de onmiddellijke bevrediging van het opgewekte genot. Dit heeft tot gevolg gehad dat de ervaring is ingedamd en het avontuur is verdwenen.

De hartstocht, die gekoppeld was aan de ervaring, is een goedkope reclameslogan geworden net als het vermaak, het vertier en het avontuur. Ooit, was een wezenlijk kenmerk van de ervaring dat zij uitgewisseld kon worden, dat zij overdraagbaar was, dat erover verhaald kon worden. Maar de verhalen zijn verstomd, de anekdoten tot op het bot versleten en de dromen opgelost. De betovering van de stad is verbroken, de naakte schijn heeft in haar plaats de macht gegrepen?

De blik is naar binnen i.p.v. naar buiten gericht. De blik op het gedrag**,** het gebaar, het uiterlijk is verdrongen. Men is tegenwoordig, niet meer op zoek naar de ander, maar naar zichzelf, naar de herkenning en het vast omschreven oordeel. Beeld, stijl van leven, meedoen met het tijdsgevoel of mode, die in feite opgelegd en bepaald worden door de mediacultuur, blijken bij nader inzien holle frasen, waarmee men op wanhopige en gekunstelde wijze het zgn. authentieke gevoel tracht te illustreren.

Zij hebben dan ook niets uit te staan met de taal, gebaar en de handeling, die vroeger als attributen werden gezien om je persoonlijk uit te drukken, om daar vervolgens een spel mee te spelen.

Vanaf het midden van de vorige eeuw heeft de burgerij het spel geannexeerd. Zij mocht graag spelen om haar kennis te etaleren. Emoties werden niet geschuwd, zij werden sterk overdreven of zelfs in scène gezet. Hierdoor ontstond er in de stad een diversiteit aan levensstijlen, gedragspatronen, gebaren en handelingen. De stad was een smeltkroes van menselijke uitingen, ook was de stad het platform, de scène van de provocatie en de uitlokking. Theatraliteit en stad waren nog sterk met elkaar verbonden.

Nu is de ruimte opgesplitst. Wonen, werken en recreëren hebben elk een eigen gebied toebedeeld gekregen. Het verkeer is de verbindende schakel tussen de zones. In de woonzones zijn op grote schaal homogene woonblokken verrezen die de sociaal-economische status van de bewoners weerspiegelen. Om het gevoel van gemeenschapszin enigszins te versterken werden er in de jaren zeventig woonwijken gerealiseerd, waarin het geborgen karakter vastgelegd werd in kleinschalig kneuterige woonprojecten.

De conflicten, verschillen of chaotische uitingen werden categorisch gemeden. Overzichtelijkheid en hanteerbaarheid werden daarentegen de nieuwe peilers die de ideologie van de sociale stabiliteit moesten ondersteunen. Uiteindelijk heeft deze ideologie geresulteerd in truttige, harmonieuze, uniforme woonwijken waarin men is afgeschermd voor de agressieve grote stadscultuur. De vlucht, naar binnen, naar het wel en wee van het gezinsleven lijkt een afgerond project te zijn.

De nieuwe inrichting van de ruimte die na de Tweede Wereldoorlog is ingezet, heeft vergaande consequenties. De stad is vernietigd, de bevolkingsgroepen zijn over het territorium verspreid, de stedelijke identiteit en cultuur zijn verloren gegaan. De centra van de steden zijn thans middelpunten van het spektakel geworden, zij zijn omgebouwd tot kolossale doorgeefluiken van illusies.

Experimenten op het terrein van de architectuur vinden uitsluitend nog in de periferie plaats. Aan de rand van de stad domineren de opgetrokken beeldschermen en de fantasieloze blokkendozen die de idee van een absoluut euclidische ruimte proberen na te bootsen. In de architectuur heerst momenteel een ware dictatuur van de weerkaatsing en imitatie. Het visuele en de representatie hebben zich diep in het stadsbeeld gedrongen.

De stad moet weer gezien als een netwerk of een rizoom, zoals de Franse filosoof Deleuze het noemde. Rizoom is in eigelijke zin een stelsel van wortels met vertakkingen die niet in een bepaalde richting uitlopen, maar

naar alle kanten. Het kan als een open netwerk worden beschouwd. Vanuit die gedachte kan men de stad op een volledig andere wijze benaderen en binnentreden, want de stad heeft vele ingangen en openingen. De stad zou dan een ‘netwerk van mogelijkheden’ worden. Zij zou de lijnen bevatten die uitdrukking zijn van het gevoel, zij zou uit gelaagdheden, vluchtlijnen, bewegingen en samenvloeiingen moeten bestaan.

De stad moet aan de mensen, die er wonen, iets toevoegen. Zij moet hoe dan ook de intenties vernietigen. Zij zou weer als toneel van handelingen en emoties moeten worden beschouwd. Daarmee zou opnieuw het spel van de aantrekkingskrachten worden geïntroduceerd. Handelingen roepen namelijk handelingen op. En handelingen vloeien voort uit de sensaties die het stedelijk milieu teweegbrengen. De sensaties kunnen vervolgens in kaart worden gebracht.

De nieuwe kaart moet een ontwerp zijn, dat onophoudelijk verandert, dat in ieder geval geen rechtstreekse kopie is. Ook zal het experimenteel van karakter moeten zijn. Het zal een beeld moeten geven van verbindingen, schakels, knooppunten, breuken, initiatieven en complicaties die er in het netwerk bestaan. Het zal open moeten zijn, niet direct gebonden aan dimensies, het zal zelfs de dimensies willen variëren. Er zullen dan oneindig veel kaarten in de nieuwe betekenis van het woord worden geproduceerd. Ze zullen als flexibele en veranderbare impressies worden gezien

De stadbewoners, die zich door de gemoedsgesteldheden laten leiden en onderdeel zijn van de bewegende patronen wisselen hun ervaringen uit, registreren en inventariseren deze. Daardoor ontstaat een voorlopig beeld van de stad. Het stedelijk landschap zal zo wat betreft karakter en gevoelsinhoud veranderen. De dooltochten door de stad zullen zoektochten zijn naar gevoelens, invloeden en oordelen, die niet vooringenomen zijn, geen identieke herinneringen oproepen of reproducties zijn, maar die uiteindelijk producten van het verlangen zijn.

Dromen duren maar kort. Maar het verlangen blijft bestendig. Elk verlangen maakt deel uit van een open systeem dat gekenmerkt wordt door de wisselwerking tussen verschijnen en verdwijnen. In de stad liggen de gelegenheden voor de wisselende ontmoetingen niet vast. Het gaat immers niet om de afgebakende vaste ruimte, maar om de mogelijkheid om te ontmoeten. Lokaliteiten, als bars etc. behoren gelegenheden te zijn die verplaatsbaar zouden moeten zijn. Dat wil zeggen niet verankerd zijn aan een bepaalde plaats. De stad zal een beweegbare, veranderbare stad moeten worden.

We zijn met de huidige stedenbouw de doodlopende weg in geslagen. De huidige stedenbouwkundigen zijn niet meer in staat een ruimte te ontwerpen die beantwoordt aan de directe ervaring, het gevoel en de verandering. Hun woordenschat en instrumentaria zijn namelijk te beperkt. Zij zijn teveel het slachtoffer geworden van het technische en instrumentele denken. Zij hebben de architectuur, de technologische cultuur, zodanig geïncorporeerd, dat zij alleen nog maar in staat zijn projecten voort te brengen die de wiskundige modellen proberen te benaderen. De toekomst die zij voor ons op het oog hebben, moet dan ook onverbiddelijk worden afgewezen.

De zintuiglijke ervaring moet opnieuw geactiveerd worden. Vroeger toen men ronddoolde door de kronkelige stegen, volgepakte straten en kleurrijke pleinen werden de zintuigen nog geprikkeld in plaats van de kooplust zoals nu. De prikkeling had tot effect dat men op een meer open wijze de stad tegemoet trad. De betrokkenheid met de stad werd ermee tot uitdrukking gebracht met gevolg dat men op een meer emotionele wijze met de stad omging

De projecten om de architectuur met de stedenbouw samen te smeden zijn mislukt. Een van de laatste pogingen is die van de situationisten geweest. Maar heeft geen zin om project nog eens dunnetjes over te doen. Men zal een andere invalshoek moeten kiezen. Men zal een weg moeten inslaan, die rechtstreeks leidt naar een situatie waar de speelruimte van het menselijk handelen onbeperkt is. Dit betekent dat men de blik radicaal zal moeten om keren.

De eendimensionale ontwikkeling van onze postmoderne cultuur moet worden doorbroken en omgevormd tot een meerdimensionale die alleen maar in het voorlopige kan liggen. Wij moeten niet stil blijven staan. Ook niet vertwijfeld omzien naar het echec van de pogingen uit het verleden. Elk psychische verstarring, elk nostalgische verlangen is altijd een conservatieve tendens geweest.

Zo spruit Heideggers gepreoccupeerdheid met het platteland voort uit zijn angst voor de grote stad. Deze angst heeft vervolgens geleid tot een filosofie- van de kleine zelfstandige maar wel een met gewelddadige aspiraties. Een kritische wijze van denken is derhalve altijd verbonden met het grote stadsdenken, zij gaat de problemen die de stad met zich meebrengt niet uit de weg, zij draagt blijvend radicale oplossingen aan. Zij graaft zich in voor de poorten van de stad om de gevestigde patronen te ondermijnen.

Het gaat erom een flexibele architectuur te scheppen die steunt op het proces van het verdwijnen en verschijnen van de ingerichte en vormgegeven ruimte. En dit houdt een algehele afwijzing in van elke tendens naar uniformiteit, ééndimensionaliteit, opsplitsing en herhaling.

Een direct uitvoerbare methode om de andere stad te ontdekken is de techniek van het ronddolen, het vluchtig doorkruisen van een stedelijke omgeving met het vooropgezette doel het denken, het gedrag en het gevoel te veranderen.

Tijdens het ronddolen, zullen sterk uiteenlopende emoties met elkaar worden verbonden, andere worden afgestoten of worden geweerd, terwijl weer andere geïntensiveerd of omgezet worden. Er zal een verschuiving optreden in de emotionele huishouding, die niet meer volgens een lineaire lijn maar volgens een gedifferentieerd patroon zal verlopen.

De combinatiemogelijkheden mogen als vanzelfsprekend niet doel op zich zijn. Elk opgelegd voorgeprogrammeerd ervaren van de ruimte zal dan verdwijnen. De ruimte zal tijdelijk worden ingericht met grillige en wonderlijke constructies. De sporen van de statische architectuur zullen definitief worden uitgewist.

Nog steeds wordt de stad als een concrete eenheid opgevat, zij is een:
– fysische materiële realiteit die beheerst kan worden.
– zij wordt bezien vanuit een optiek die objectief genoemd wordt.
– de waarneming ervan is horizontaal of verticaal.
– de ‘objectieve’ waarneming ervan wordt vastgelegd in kaarten, maquettes, foto’s of wordt opgeslagen in computers. Deze technische middelen zijn de instrumenten bij uitstek die het waarnemingssysteem organiseren. Onwrikbaar stelt men zich op het standpunt dat zij de reële waarneming vertegenwoordigen. Elke vorm van fantasie of symboliek wordt naar het museum verbannen.

Ook de surrealisten of door het surrealisme beïnvloede geesten, zoals, Man Ray, Breton, Alechinsky, en de situationisten, hebben met kaarten en plattegronden geëxperimenteerd. Bij hen blijft de verticale blikrichting overheersend. De foto, de afbeelding en de kaart dwingen namelijk tot zien, onderdrukken daarentegen het verlangen om te zien. Zij leiden slechts tot een systeem dat beeld en werkelijkheid op een niveau trekt, dat op willekeurige wijze beide verwisselt, zoals in de oorlogen van de afgelopen jaren veelvuldig is aangetoond.

Toch is er ook altijd een verlangen geweest naar datgene wat niet direct zichtbaar is. Clichés, blauwdrukken, vastgeroeste patronen, dwangmatig opgelegde perspectieven moeten dan ook onmiddellijk worden afgewezen. Het vocabulaire van een nieuwe zienswijze zullen de be-

grippen zwevend, bewegend bevatten. De topologische positie van het waarnemend subject zal hoe dan ook omgekeerd moeten worden. Er zal ook geen ruimte bestaan die links, en rechts vastligt, net zomin, als er nog een hoogte en laagte, een boven of beneden zal zijn. De indeling van de ruimte zal willekeurig en flexibel zijn.

Er zal een ruimte gecreëerd moeten worden die geen fundering d.w.z. geen ondergrond, maar ook geen horizont kent. De horizonten zullen enkel gevoelshorizonten zijn. Zo heeft de Chirico op zijn schilderijen uit de zgn. 'Arcadeperiode', geworsteld met het probleem van de aan- en afwezigheid van het object in de ruimte en de mogelijkheid om de horizont te verschuiven. Voor de Chirico – 'Et quid amabo quod nihil aenigma est'? ('Waar moet ik van houden als er geen enigma is?') produceert de stad beelden van frustratie, spanning en geritualiseerde herinneringen.

In dit psychische en emotionele woud zoekt de kunstenaar zijn weg. Maar hij gunt zichzelf geen rust. Hij verandert voortdurend van plek om zijn perspectief bij te stellen. Want zijn streven is een bewuste verstoring teweeg te brengen. Elke mogelijkheid om jezelf te oriënteren in de ruimte moet dan ook verdwijnen, Als eerste aanzet hiertoe kan bijvoorbeeld (*Guide de Psychogéographique de Paris*) van Guy Debord dienen.

Altijd hebben er van elke stad diverse soorten kaarten bestaan, die haar op een zeer verschillende en eigenzinnige wijze probeerden te typeren, die bijvoorbeeld ook een beeld gaven van datgene wat niet direct waargenomen kon worden. De meest eenvoudige kaarten, die overheersend zouden worden, drukten evenwel op statische wijze de ruimtelijke patroon uit, het waren onbenullig getekende impressies van de stad, vaak getekend door fantasieloze geesten die vast bleven houden aan de meest elementaire beginselen van de wiskunde (rechte- lijn, driehoek, punt, een kromme lijn werd al als revolutionair gezien) en op deze principes hun ideale stedenbouw probeerden te grondvesten.

Maar er bestonden ook kaarten, die anders van opzet waren, die ontworpen waren door avontuurlijke geesten en die in een historisch perspectief gezien zelfs van oudere datum waren. Zij drukten namelijk de gemoedsgesteldheden van de mens uit, zij gaven de reacties van de mens op zijn omgeving weer. Zij waren nauw verbonden met de psychogeografie die omschreven kan worden als de wetenschap, die onderzoek verricht naar 'de nauw omschreven effecten van de geografische omgeving al dan niet bewust ingericht- op het affectieve gedrag van individuen'(*I.S.*, nr.1, Parijs 1958, pag. 13).

Zo is een van de oudste plattegronden van de stad Utrecht uit het midden van de 16de eeuw, een fraai voorbeeld van de psychogeografische cartografie. Op de plattegrond ontdekken wij een bonte schakering van kleuren, waarvan rood, geel, wit en zwart het meest in het oog springen. Het centrum van de stad, het huidige Domplein en omgeving waar destijds de geestelijke macht geconcentreerd was bestaat uit een dot zwarte verf waarmee de cartograaf ongetwijfeld zijn afkeuring van het klerikalisme tot uitdrukking heeft willen brengen (Zwart is zoals bekend is de kleur van de subversie).

De verfspetter is als het ware een oproep tot protest, een directe uitnodiging om in opstand te komen. (Een twintigtal jaren na het vervaardigen van deze kaart zal men zich daadwerkelijk tegen de katholieke geestelijkheid keren en de symbolen van het gehate klerikalisme vernietigen.) Ook staat zwart voor melancholie, verdriet, rouw etc. Om en nabij de kerken werden de doden begraven. De kerkhoven zijn uit het hartje van de stad verdwenen, maar met de bloemenmark, zoals die zaterdags op het Janskerkhof gehouden wordt, leeft kennelijk de behoefte voort om de doden te blijven eren.

Het westelijke deel van de Oudegracht is fel rood ingekleurd. Dit deel van de stad was namelijk een wijk van vreugde en plezier. Hier waren de cafés, en de bordelen te vinden en zoals zelfs in de reclameindustrie bekend is, is rood de kleur van de hartstocht en het verlangen. De gele stippen op de kaart vertegenwoordigen daarentegen de keerzijde van het plezier. Zij waren de plekken waar gewerkt moest worden, zij ademen de sfeer van afgunst en concurrentie.

Toulmin stelt in zijn boek *Cosmopolis (*1990), dat we in deze tijd terug moeten keren naar lokale situaties en bijzondere gebeurtenissen. De nadruk moet naar zijn mening, komen te liggen op het contingente, het situationele en het tijdsgebondene. Deze zouden de leemte kunnen opvullen die het project, dat de algemene, universele, tijdloze waarheid op het oog had, heeft nagelaten. Daardoor zal de belangstelling steeds meer verschuiven naar de chaos, het toeval en de lokale verschijnselen. Chaos zal de textuur zijn van de 21ste eeuwse ervaring. In de stad zal chaos heersen.

Om inzicht te krijgen in deze ontwikkeling, moeten wij op zoek gaan naar het destabilisatiepunt. Vroeger was dat punt duidelijk aan te geven, de stad was het toneel van allerlei kleine en grote operaties. Het spel van de afbakening en bepaling van de grenzen en het doorbreken ervan, ligt zelfs aan de basis van de primitieve oorlogsvoering. De nieuwe ordening en in-

richting van de stad zullen dan ook deel uit maken van totale beweging. Als zelfstandige activiteit hebben zij immers hun langste tijd gehad. De stad zal én als ruimte en als proces moeten worden opgevat, als een netwerk dat uit breuken, verbindingen en knooppunten bestaat. De knooppunten verwijzen dan niet direct meer naar het politieke, economische, sociale en planologische systeem, maar naar de psychologische, emotionele structuur, naar de toevallige gebeurtenissen, de sociale conflicten, de breuken in de structuur. Dit betekent dat elke representatie van het systeem uit den boze is.

Elke instelling van een nieuwe dichotomie moet van de hand worden gewezen. Op heterogeniteit in de leefwijzen, de gedragingen, de gebaren en de handelingen moet in de nieuwe benaderingswijze de nadruk komen te liggen.

Voor de bewoner zal de plaats en het oriëntatiepunt in de flexibele structuur voortdurend verschuiven. Hij zal nieuwe verbanden aanbrengen, het netwerk doorkruisen, kontakten leggen, hernieuwen en verbreken. Verder zullen de bewoners zich anders gaan gedragen en verplaatsen. Interpretaties zullen dan al snel verveelvoudigen en nieuwe gevoelens zullen blootgelegd worden. De stad is niet dood, maar je moet haar opnieuw ervaren.

Door de representatie heen moet zij opnieuw ontdekt worden. Daarin moet men radicaal zijn. Alleen via de ontkenning van bestaande kan men aan de weet komen, dat er aan de gene zijde van de stad een andere stad schuilgaat. Er moet ruimte gecreëerd worden voor het ‘mentaal ondergaan’ van de stad, voor het ervaren en aldoor opnieuw ontdekken van de stedelijke omgeving.

De psychogeografie en de psychocartografie bieden nog ongekende mogelijkheden. De stad kan op een geheel andere wijze worden beschreven, die directer aansluit bij het gevoel de mens. Iedereen kan zo zijn eigen plattegrond van de stad ontwerpen, die meer een beeld geeft van zijn of haar gemoedstemming, die een indruk - weliswaar een vluchtige - geeft van de invloed van de stedelijke omgeving op de psyche.

Aangezien we een uiterst dynamische tijd leven, de veranderingen volgen elkaar tenslotte in een moordend tempo op, zou deze cartografie veel meer beantwoorden aan de huidige tijdgeest. De technische mogelijkheden om bijvoorbeeld een telkens veranderbare kaart te maken zijn immers al voorhanden. Met behulp van laptops kan men voortdurend de invloed van de omgeving peilen.

Door de laptops op het netwerk aan te sluiten kunnen de ervaringen tussen meerdere personen worden uitgewisseld, wanneer die ervaringen

zijn geïnventariseerd kan men overgaan tot het opnieuw inrichten van de omgeving die dan veel meer in overeenstemming zou zijn met de gemoedsgesteldheid van de bewoners.

De stad moet zo opgebouwd worden dat zij de gemoedsgesteldheden als twijfel, de ontkenning, de angst, het verdriet, tot uitdrukking brengt. Gilles Ivain (pseudoniem van Ivan Chtcheglov) geeft in *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (Parijs 1953) een aanzet tot een dergelijke typering van de stad. Hij oppert in dit artikel, dat 'de wijken van de stad overeen zouden moeten stemmen met de diverse, geregistreerde gevoelens waardoor je *toevallig getroffen* wordt in het gewone dagelijkse leven'.

Vervolgens komt hij tot de volgende indeling van de stad. De stad zou moeten bestaan uit een 'Bizarre wijk, Gelukkige wijk speciaal bedoelt om er in te wonen. Nobele en Tragische Wijk (voor de brave kinderen), Historische wijk **(**musea en scholen). Nuttige wijk (ziekenhuis en gereedschapswinkels). Onheilspellende wijk etc. Misschien ook een Wijk van de dood, 'niet zozeer om er te sterven, maar om *in vrede te leven*.

Een stad is meer dan een optelsom van bewonersaantallen, gebouwen, bouwstijlen, sociaaleconomische en politieke structuren, meer dan een doelmatig geplande ruimte. De huidige planologie is erop gericht het verleden te behouden, het heden te representeren en de toekomst vast te leggen, zij kan derhalve als totalitair worden gekenschetst. Zij ontneemt de bewoners hun dromen. Zij dwingt tot een enkelvoudige interpretatie.

Een stad biedt ruimtelijk gezien de mogelijkheid diverse aspecten van het gevoel, het verlangen, het denken uit te drukken. Maar de schijnbaar onuitroeibare drang van stedenbouwkundigen en beleidsmakers om een eenvormig interpretatie van de stad op te leggen, is alleen maar de ontkenning en de angst voor de veelvuldigheid van de betekenissen van de stad en interpretaties zoals die tot nu toe zijn en nog zullen worden aangedragen.

Tot slot, de verhalen van de stad worden niet geschreven door de architect, de stedenbouwkundige en de beleidsmaker, maar door de bewoner.

René Sanders

Utrecht, april 1999