Eens zullen wij huizen als gedichten bouwen
De situationisten en hun strijd tegen de eendimensionale stedebouw

Meer dan honderd jaar geleden was er nog een revolutie nodig om het aangezicht van de stad te veranderen. Zo zag Baron Haussmann, stadsarchitekt te Parijs, zijn kans schoon om na de revolutie van 1848 zijn droom van een wijds en groots opgezette stad te verwezenlijken. Na de Tweede Wereldoorlog lag dat anders. Vele Europese steden waren maagdelijk schoongeveegd en boden de stedebouwkundigen de mogelijkheid om hun doldrieste plannen in praktijk te brengen. Het verzet er tegen was minimaal. Bijna iedereen zette zich tenvolle in om de trein van het Wirtschaftswunder in het spoor te houden. Alleen in een kleine kring van kunstenaars rees de onvrede. En het zijn deze kunstenaars die verspreid over een aantal West-Europese landen de strijd aanbinden tegen de gevestigde opvattingen in de stedebouw en architektuur. Zij gieten hun kritiek in een radikale theorie en geven hieraan vorm in schetsmatige ontwerpen voor een vrije en kreatieve samenleving.

Een van deze kunstenaars is de Nederlander Constant Nieuwenhuys. Na zijn Cobra-avontuur -*Cobra* 1948-1951- zoekt hij naar nieuwe wegen in de kunst. Naar zijn mening beschouwden veel kunstenaars deze artistieke avant-gardebeweging als een toeristische trekpleister, die als uitvalsbasis dient naar het goedbetalende galeriecirkuit. Waar het Constant omging, was een experimentele kunst, een kunst die een beeld schetst van en de richting wijst naar een libertaire maatschappij, waar het vrije spel heerst. Vele kunstenaars hebben immers altijd al kunst tot spel herleid. Kunst is immers spel en het spel is het tegenovergestelde van nut. Deze gedachtengang van J. Huizinga uit zijn *Homo-ludens* wordt door Constant in een politiek kader geplaatst 1*.

Deze stellingname heeft de nodige konsekwenties. Het spel in deze moderne maatschappij kan volgens hem slechts worden gezien als uitwijkmogelijkheid. Als randverschijnsel dat tijdelijk van aard is en in kunstzinnige vorm onmiddelijk door het systeem wordt geannexeerd. In deze kapitalistische maatschappij zijn nl. de mogelijkheden om te kreëren beperkt en overgeleverd aan de wetten die het systeem, stelt.

Binnen dit systeem, dat gedikteerd wordt door de wet van de ruilwaarde, is de kunstenaar beroofd van zijn sociale basis en in een geïsoleerde positie terechtgekomen. Dit betekent volgens Constant dat het sociale fenomeen kunstenaar zichzelf heeft overleefd. Vandaar dat de kunstenaar aansluiting moet zoeken bij die maatschappelijke krachten die deze kultuur nog kunnen omvormen in een kreatieve.

Volgens Constant is de oplossing gelegen in het proces van automatisering dat gaande is in het moderne kapitalisme. Naar de mening van Constant is de taak van de kunstenaar in het produktiesysteem in te grijpen, daar de kunstenaar al bewust is van het feit dat in de kapitalistische maatschappij de kreativiteit is uitgeblust. De kunstenaar heeft de kreativiteit ontmaskerd en pas in een geautomatiseerde samenleving, die noodzakelijkerwijs volgt op de gemechaniseerde, zal de kreativiteit an-sich weer tot bloei kunnen komen.

Constant's opvattingen over de rol en de positie van de kunst worden

in de loop van de jaren vijftig radikaler. Aan het eind van de jaren veertig had hij in "Het manifest van de experimentele groep" -het manifest geschreven voor de groep die met de Deense *Høst* en de Belgische *Surréalisme révolutionnaire*, deel uitmaakt van *Cobra*- het nog als volgt geformuleerd, dat :"de problematische periode in de geschiedenis van de moderne kunst ten einde is en (deze) wordt gevolgd door een experimentele periode. Dat wil zeggen dat uit de ondervinding (expérience) die wordt opgedaan in deze staat van ongebonden vrijheid, de wetten worden afgeleid, waaraan de nieuwe kreativiteit zal gehoorzamen. Uit het nog min of meer onbewust ontstane zal, volgens de dialektische methode, een nieuw bewustzijn worden gevormd" 2*. In het experiment is men dan ook op zoek naar de anti-these en deze anti-these biedt geen ruimte voor het ontwikkelen van een nieuwe esthetika. Na zijn Cobra-periode zal Constant zeggen dat het experiment (alleen nog) de mogelijkheid biedt om de gehele levensomgeving van de mens te herscheppen. Het experiment speelt in op nieuwe gedragspatronen teneinde nieuwe levensgebieden te exploreren. Het aandachtsveld wordt verlegd van de schilderkunst naar de stedelijke omgeving.

Wanneer Constant in de wintermaanden van 1952-1953 ronddoolt door de troosteloze, grauwe en eentonige wijken van de stad Londen, neemt hij het besluit om zijn energie te steken in de ontwikkeling van een mensvriendelijke stedebouw. Na terugkeer in Amsterdam publiceert hij samen met de architekt Aldo van Eyck een manifest "Voor een spatiaal colorisme". In het manifest wordt opgeroepen de omgeving van een kleurrijke dimensie te voorzien, de ruimtelijke toepassing van kleur moet verder worden uitgebouwd. Kleur en vorm moeten samengaan in de architektuur teneinde de architektuur een grotere emotionele waarde te geven.

In 1958 begint Constant met zijn New Babylonprojekt, een projekt dat een synthese is van de opvattingen waarmee hij in de loop van de jaren vijftig heeft geworsteld. Constant's New Babylonprojekt is een utopisch projekt. Het wil ideeën aandragen voor een nieuw soort urbanisme, waar de mens de kontrole heeft gekregen over alle levensgebieden. In wezen wil New Babylon de droom van een op wereldschaal gekoncipieerde nomadenstad verwerkelijken 3*. Het is een wereldstad die een eenheid vormt met het gehele landschap, waar de bewoners de omgeving voortdurend kunnen veranderen en aanpassen aan hun wensen; ze spelen met de omgeving.

Ruim vijfhonderd kilometer zuidelijker rammelen een aantal kunstenaars ook al enige tijd aan de deuren van de kunst en de architektuur. Deze kunstenaars willen de schoonheid in de stad weer tot bloei brengen. Naar hun mening moeten er nieuwe situaties worden gekreëerd, de stad zal moeten worden omgevormd tot een kreatieve gemeenschap. Inspirator van dit groepje kunstenaars is de uit Roemenië afkomstige Isidore Isou, wiens echte naam Isidore Goldstein is. Bij aankomst in -de toen nog kulturele hoofdstad van de wereld- Parijs, wilde hij deze metropool maar gelijk omtoveren in een modern Alexandrië.

De stad moet een vrijplaats worden van dichters, die bezwerende formules uitspreken. De stad moet in zijn geheel artistiek worden gevangen. Geuren waaien over de stad, het oog zal verblind zijn door de kleurenschakeringen en de huizen zijn veranderd in doolhoven. Op

strategische punten in de stad staan luidsprekers opgesteld die de nieuwe poëzie over de hoofden van de massa uitstrooit. Maar waaruit bestaat deze nieuwe poëzie? Volgens Isou moet de traditionele poëzie, zelfs het woord, worden ontmanteld. De poëzie en andere kunstvormen hebben geen bestaansrecht meer in een kultuur die in een vergaande staat van ontbinding verkeert. Wat overblijft voor de radikale kunstenaar is de vernietiging van het woord, het schilderij, de film, de architektuur.

Alle artistieke expressiemiddelen moeten tot de essentie ervan worden teruggebracht. En de essentie van iedere kunstvorm is volgens Isou, het teken, de letter. Het teken, de letter is de bron van de nieuwe esthetika en deze zal ontstaan door een harmonieuze verbinding van letters en tekens. Het schilderij is bij de lettristen een inkunabel geworden, de poëzie een symfonie van tekens, de film een aaneenschakeling van verstoorde en bekraste beelden, waarbij de samenhang tussen beeld en gesproken woord is verbroken en de architektuur een "Gesammtkunstwerk".

De lettristen, zoals zij zich zelf noemen, weten het op avant-gardekunst verzot publiek menig maal in verwarring te brengen. Provokaties, het uitlokken van het schandaal, behoren tot het instrumentarium om de passieve houding van het publiek te doorbreken. De kunst zal niet meer door één, maar door allen worden gemaakt, is hun credo. In een schier eindeloze reeks van manifesten en publikaties brengt Isou dit onder de aandacht. Dit vooral om toch maar te bewijzen en te herhalen dat de lettristen de enige echte avant-garde van na de Tweede Wereldoorlog is die de kunst een "beslissende" slag heeft toegebracht. Alle andere avant-gardebewegingen zijn zwakke afspiegelingen van de lettristen.

Als gevolg van deze irritante houding, zijn autoritaire persoonlijkheid, keren een aantal jonge lettristen hem in 1952 de rug toe. Bovendien zijn zij van mening dat de lettristen teveel in het artistieke vaarwater zijn gebleven. De lettristen hebben de kunst proberen te ondergraven, maar hebben op haar ruïnes een nieuwe esthetika gebouwd. De jonge garde, met als representanten Guy Debord, Serge Berna, Gil Wolman, Jean Louis Brau, wil veel verder gaan, zij wil buiten het terrein van de kunst de aanval op de kultuur openen. Onder hun nieuwe naam de *Internationale Lettristen* storten zij zich op de stedelijke omgeving.

Maar in eerste instantie gaat het bij de internationale lettristen nog om het ontwikkelen van een nieuwe levensstijl die door middel van het experiment kan worden ontdekt. "Nous devons apprendre beaucoup et expérimenter dans la mesure du possible, des formes, d'architecture aussi bien que des règles de conduite" 4*. Wanneer men een andere levensstijl heeft ontwikkeld zal dat ook zijn uitstraling hebben op de direkte leefomgeving. Vanaf 1954 gaat in de analyses van de radikale lettristen de sociale ruimte, de leefomgeving een grote plaats innemen. Illustratief voor hun bezorgdheid in die tijd is hun open brief, waarin de afbraak van de Chinese wijk in Londen scherp wordt veroordeeld 5*.

Allerlei experimenten zullen moeten worden uitgevoerd om de stad te ontdekken en naar eigen inzichten te beschrijven voordat de sociale ruimte definitief wordt vernietigd door afbraak en kaalslag, roepen zij uit. Volgens de internationale lettristen hebben de oude wijken het

meest onder de kaalslag te lijden, terwijl het juist de wijken zijn waar het akkulturatieproces het snelst voortschrijdt met als gevolg dat de dynamische patronen uit het stadsbeeld verdwijnen. "De situatie ontwikkelt zich tot een drama", opperde de Franse socioloog Chombart de Lauwe al in het begin van de jaren vijftig 6*. De spanning tussen de kulturele kwaliteit en de bezetting van de ruimte neemt sterk toe. En het is de moderne stedebouw die deze vernietiging systematiseert en ondersteunt en zo het proces aktiveert om de geografische ruimte te scheiden van de sociale werkelijkheid.

Deze scheiding is volgens de radikale kunstenaars theoretisch voorbereid door de stedebouwkundigen die in hun geschriften het leven uiteenrafelen in een leven van wonen, werken en rekreëren en dit vervolgens in hun stedebouwkundige plannen hebben doorgevoerd, juist op het moment dat het maatschappelijk systeem sterk aan het veranderen was. Meer dan honderd jaar geleden werd de aanval op de Parijse volkswijken nl. al ingezet. Na de opstanden van 1848 moesten de oude volkswijken, haarden van rebellie, plaatsmaken voor brede boulevards. Dit projekt, onder aanvoering van baron G. Haussmann, had enerzijds tot doel om verzekerd te zijn van een doelmatige aanvoer van militair materieel bij nieuwe opstanden, anderzijds boden de boulevards de mogelijkheid tot het opstellen van "etalages" die produkten van het moderne kapitalisme konden tonen. De stad is in de ban geraakt van een door haarzelf opgeroepen fantasiewereld, de wereld van de fetisj, schrijft de Duitse filosoof Walter Benjamin: "Haussmann richtte zijn boulevards zo in dat zij een perspektief boden op de bolwerken van de macht zoals kathedralen, bankgebouwen, stations, warenhuizen etc." 7*.

Veertig jaar later, omstreeks de eeuwwisseling trachtten architekten onder invloed van sociaal-demokratische denkbeelden, de verstoring in het stedelijk milieu wat te verzachten. In die tijd worden de eerste zgn. tuinsteden aangelegd. Een van de pleitbezorgers was de architekt Ebenezer Howard. Hij wilde dat de rekreatieve funktie en de woon-funktie met elkaar verbonden zouden blijven. Deze oplossing gaat naar de mening van de radikale en experimentele kunstenaars niet ver genoeg. De vernietiging van het stedelijk milieu betekent nl. een voortschrijdende opdeling van het leven. De woonruimte moet worden veranderd ten gunste van de socio-ruimte teneinde aan de behoefte van het "opkomend nomadisme", aan vrije, niet aan een vaste plaats gebonden, ontmoetingsvelden te voldoen 8*. Daartoe moet de stad worden heroverd. Met behulp van psycho-geografische experimenten zoals o.a. de dérive (het rondolen) zal de eerste stap worden gezet 9*.

In 1953 zal de internationale lettrist Ivan Chtcheglov de basisideeën formuleren voor een nieuw urbanisme, waarop de situationisten in 1957 voort zullen bouwen 10*. In de stad verveelt eenieder zich. De stadspoëzie en de humor zijn dood. De oude surrealistische beelden van de stad verdienen het vernieuwd te worden, merkt Chtchetglov op. Door de ontwikkeling op stedebouwkundig terrein is de architektuur verworden tot een koude, kille architektuur dat is ingeklemd in een gemechaniseerde wereld. Deze situatie laat tijd en ruimte in elkaar overvloeien en bepaalt op deze wijze eenduidig de werkelijkheid. Daarom zal architektuur moeten worden ontdaan van de techniek, die alleen maar een barrière opwerpt in het kontakt tussen mens en omgeving. De

architektuur zal weer een bindmiddel moeten zijn, die door kombinatie van kennis en handeling, de bestaande opvatting van tijd en ruimte weet te veranderen. Opnieuw zal het verlangen de wereld moeten veroveren. Om dit verlangen weer tot leven te wekken moeten situaties worden gekreëerd, teneinde de omgeving menselijk in te richten.

Voor Chtcheglov is De Chirico, net als voor de surrealisten een belangrijke inspirator. De Chirico heeft het probleem van de aan- en afwezigheid van ruimte en tijd gesignaleerd. Zo kan bij een eerste bezoek aan een schilderij van De Chirico een voorwerp, volkomen ongemerkt blijven, terwijl bij een volgend bezoek het zien ervan een ondefinieerbare indruk achterlaat, die zeer emotioneel kan zijn. Deze opvatting over het opwekken van spontane emoties behoort de theoretische basis te zijn voor de konstruktie van gebouwen in de nieuwe stedebouw.

De gebouwen zullen zo een grote uitstraling hebben en vervolgens de bewoners sterk stimuleren. Bouwwerken moeten symbolisch zijn en een voortzetting en aktualisatie van de oude religieuse systemen en sprookjes. Zo kan ook de psycho-analyse worden ingepast in de architektuur. Ieder mens zal zijn eigen kathedraal bouwen waar wordt gedroomd en gemind. "Alle ivoren torens zullen worden vernietigd, alle woorden zullen worden geheiligd" en als dan de realiteit is ingestort behoeft de mens alleen nog de ogen te sluiten opdat de poorten van het wonderbaarlijke opengaan 11*.

De bouwwerken worden uitgebreid tot wijken, die overeenstemmen met de gevoelens die toevallig zijn. Zo is de stad opgebouwd uit wijken van geluk en uit wijken van tragiek. Ook zijn er de wijken der historie, waar zich de scholen en de musea bevinden en een wijk van de doden, waar men tenslotte "in vrede kan leven". Ook is er een wijk van onheil, van afschrikking, die moeilijk toegankelijk is en omgeven door een dekor van alarmklokken, sirenes, monsterachtige skulpturen en mechanische mobielen (auto-mobielen). Dit wijk, gebouwd rond het meest schrikaanjagende plein, dient allen tot negatief voorbeeld, een voorbeeld hoe het niet moet. Kinderen zullen door ontdekking ervan leren het leven in positieve zin om te vormen. Dan zal men weer plezier aan het leven beleven, omdat het leven dagelijks zal veranderen.

In deze geheel omgevormde stad zal de belangrijkste aktiviteit van de bewoners de kontinue dérive, de zwerftocht, zijn. Het landschapsbeeld zal, door het vertalen van de emoties die het zwerven, het ronddolen, oproept, van uur tot uur veranderen, wat dan weer een komplete, bewuste desoriëntatie tot gevolg heeft. De stad zal een grote speelplaats worden. In zijn opvattingen sluit Chtcheglov aan bij het gedachtengoed van de surrealisten. Zo schijnt b.v. in 1921 al de eerste dérive door Gabrielle Francis Buffet-Picabia in Saint Julien le Pauvre te zijn georganiseerd. Vanaf 1923 wordt het ronddolen veelvuldig gepraktiseerd door de dadaïsten en surrealisten waarbij de plaats van bestemming en de richting van de tocht aan het toeval werd overgelaten met het doel het bewustzijn te veranderen en zodoende stof te verzamelen voor hun poëzie en andere kreatieve uitingen.

Met name Guy Debord wil in navolging van de surrealisten de idee van het ronddolen verder uitbouwen. In een artikel "De theorie van het ronddolen, het zwerven" uit het midden van de jaren vijftig, stelt Debord dat de techniek van het ronddolen geënt is op het konstruktief

open staan voor het spel 12*. Hierin onderscheidt het ronddolen zich volgens Debord van b.v. de reis of de wandeling; het is "oftewel een wijze van experimenteel gedrag, dat verbonden is met de omstandigheden van de stedelijke samenleving of een techniek waarbij de milieus zo snel mogelijk moeten worden doorkruist". Hiermee benadrukt hij dat het spelelement een geïntegreerd onderdeel van het ronddolen is, daar anders niet tot een eigen bepaling en indeling van de stad kan worden overgegaan.

De socioloog P. H. Chombart de Lauwe had al gesteld dat de stad niet alleen door geografische en ekonomische faktoren wordt bepaald maar ook door voorstellingen die de bewoners en anderen ervan hebben. Deze voorstellingen zullen dan de basis vormen voor een nieuwe stedelijke struktuur. Waar men volgens Debord voor moet waken is de terugval op oude gevoelens, het gaat er volgens hem om nieuwe gevoelens te ontdekken en deze in het stadspatroon zichtbaar te maken, teneinde de architektuur en de stedebouw in overeenstemming te brengen met de psychische gesteldheid. Zo kunnen b.v. allerlei vormen van doolhoven in de stad worden gekonstrueerd. Woningen kunnen worden aangepast d.m.v. verschuifbare wanden.

Door een voortdurende verandering in de woonomgeving zal de psyche worden ontregeld, waarna men weer over kan gaan tot het opstellen van een psycho-geografisch plan, een plattegrond waar de gevoelens in het stadspatroon zichtbaar zullen zijn 13*. Al deze inzichten en methoden moeten bijdragen tot omvorming van de bestaande stedelijke omgeving, de stedebouw mag nimmer als een vaststaand gegeven worden beschouwd. In tegenstelling tot de gevestigde opvattingen moet volgens de internationale lettristen de stedebouw immer dynamisch zijn en als eenheid en totaliteit worden opgevat. Het konsept van de stedebouw als eenheid, het unitair urbanisme is geboren.

De internationale lettristen ontvouwen hun ideeën over een andere stedebouw allereerst in het gestencilde blaadje *Internationale Lettriste*, dat in 1954 wordt omgedoopt in *Potlatch*. Dit blaadje, een van de vele die in die dagen worden uitgegeven, bereikt de Deense kunstenaar Asger Jorn. Jorn, een van de initiatiefnemers tot oprichting van de Cobra-beweging, zoekt kontakt. De inzichten van de internationale lettristen sluiten min of meer aan bij de opvattingen die hij huldigt. Pogingen worden er door hem ondernomen om het handjevol radikale kunstenaars die de breuk met de kunst willen forceren in een beweging onder te brengen.

In 1956 wordt er in Alba, Italië een kongres van vrije kunstenaars georganiseerd, waarbij zowel een afvaardiging van de internationale lettristen, een aantal Italiaanse kunstenaars, Asger Jorn en ook Constant Nieuwenhuys, kompaan van Jorn uit de Cobra-tijd, aanwezig zijn. Op dit kongres worden de mogelijkheden afgetast om de krachten te bundelen. Een jaar later is dat een feit, op 28 juli 1957 besluiten de *Internationale Lettriste*, het *Psychogeographical Committee* uit Londen en de *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* -met als inspirator Asger Jorn- zichzelf op te heffen en onder de naam *Internationale Situationniste* verder te gaan.

Ogenschijnlijk verloopt de fusie in harmonie, maar de verschillen op theoretisch gebied zijn niet onaanzienlijk. Zo bestaat er van meet af aan een spanningsveld tussen de opvattingen van Guy Debord, die de

voornaamste theoretikus zal worden van de nieuwe Internationale en de meer warrige esthetische analyses van Asger Jorn, zoals hij die b.v. op schrift heeft gesteld in zijn Bauhaus Imaginiste-periode.

Deze beweging, de *Internationale beweging voor een Bauhaus der Verbeelding (Mouvement International pour un Bauhaus Imaganiste)*, werd in 1953, als Jorn in een herstellingsoord voor t.b.c.-patiënten te Villars Zwitserland verblijft, opgericht. Jorn zoekt kontakt met Max Bill, die van Walter Gropius toestemming had gekregen om de naam *Bauhaus* (Bauhaus: in 1919 opgericht te Weimar, in 1933 door de Nazi's verwoest) te voeren teneinde een school te beginnen, die een integratie nastreeft van architektuur en andere kunsten. Bill wijst na enige aarzeling Jorn's verzoek af, met het argument dat de architektuur niets met beeldende kunst te maken heeft. Zijn opvattingen verschillen nogal van die van Jorn, neigen meer naar het funktionalisme.

In zijn artikel "Beeld en Vorm" ("Immagini e Forma") schrijft Jorn een reaktie op de ideeën, zoals die door de *Hochschule für Gestaltung*, die onder leiding van Max Bill te Ulm zetelt, worden gepropageerd 14*. De funktionalistische en de neo-konstruktivistische visie van deze school moeten het ontgelden. In plaats van de verbeeldingskracht de vrije loop te laten teneinde de hedendaagse architektuur te vernieuwen heeft deze school zich met geestdrift in de tegenovergestelde richting begeven. De Hochschule is volgens Jorn een instituut, dat op maatschappelijk terrein geen positie kiest maar daarentegen wel opleidt tot een technokratische elite.

Jorn staat een kompleet ander doel voor ogen. Bij hem werken schilders en architekten samen om het progressieve karakter van de kunst verder uit te bouwen. In tegenstelling tot Max Bill, die een "nieuwe burgerlijke esthetika" wil ontwikkelen, pleit Jorn juist voor haar opheffing. De burgerlijke esthetika moet worden vervangen door een "psychologisch materialisme". Kunst is alleen kunst wanneer het ontstaat uit prikkeling van de zintuigen. Anders geformuleerd: volgens Jorn moet de kunst permanent emotionele spanningen blijven oproepen.

Deze opvatting heeft de nodige konsekwenties. Naar de mening van Jorn behoort de ratio, de rede een ondergeschikte positie in het kunstzinnige proces in te nemen. Door verbreking van de band met de ratio ontstaat de echte, de enig "ware" verdieping. Door de (oude) Bauhausbeweging wordt daarentegen een te groot belang toegekend aan de rationaliteit, waardoor er een basis is geschapen voor een objektief funktionalisme waar de psychologische funkties geheel worden genegeerd. Of zoals Baudrillard het heeft geformuleerd: "de Bauhaus-synthese van vorm en funktie, van mooi en nuttig, van kunst en techniek staat lijnrecht tegenover de hybride glimlach van de surrealisten" 15*.

Volgens Jorn staat de kultuur los van de objektieve natuur, zij vormt er geen eenheid mee. Zij spruit voort uit de relatie tussen mens en natuur die dialektisch van aard is. Het is de mens die de relatie aangaat. Het is de mens die de omgeving schept. Door het omvormen van de omgeving worden de zintuigen geprikkeld en deze sensatie is de bron om kontinue veranderingen in de omgeving aan te brengen. Deze opvatting wordt door de school van Max Bill als "subjektivistisch" van de hand gewezen. Zij is op zoek naar objektieve strukturen, met het doel een

"absolute" symmetrie tussen vorm, struktuur en funktie tot stand te brengen. Wat J. Baudrillard doet verzuchten dat er sprake is van een funktionalistische mythe die vanaf de eeuwwisseling heerst: "de mythe die in het bewustzijn is geïnternaliseerd, droomt van een totale funktionele wereld, waar elk objekt zijn vast plaats heeft" 16*.

Diametraal tegenover dit streven staat de opvatting van de Bauhaus der Verbeelding. Zij wil d.m.v. het "esthetisch" experiment het menselijke, het eigenaardige, het grillige, in de kunst brengen. Dit grillige karakter zal tot uiting komen in het kreëren van situaties. Door tè zwaar het aksent te leggen op de rationaliteit wordt het dynamische, het grillige afgezworen. Elke beweging wordt verstild, met het gevolg dat er slechts ruimte bestaat voor een reeks van dezelfde handelingen. Een situatie kreëren wil dan ook voor Jorn zeggen dat men er beweging in aanbrengt. Beweging ontstaat doordat de mens zich verzet, weerstand biedt aan de situatie of er een verrassende en onverwachte draai aan geeft. Een beweging is daarmee nooit vloeiend maar kent een onderbreking. De onderbreking, de breuk, is wezenlijk. Volgens Jorn kan vooral de kunst verandering in de omgeving aanbrengen.

Door de kunst kan een breuk in de bestaande werkelijkheid worden geforceerd. En alleen door middel van het experiment kan volgens de radikale kunstenaars de spanning met de omgeving worden opgeroepen. Jorn experimenteert in de Bauhaus der Verbeelding-periode dan ook naar hartelust en probeert als het ware de vorm kontinue vloeiend te laten zijn. Het dynamische zal in zijn ogen "het statische" moeten verslaan.

Naar de mening van Jorn is het historisch gezien nog mogelijk dat de architektuur van een menselijk gezicht wordt voorzien. In de bouwkunst zullen de wensen en verlangens nog kunnen worden veruiterlijkt en tot ontplooiing kunnen komen. Dan zal de menigvuldigheid van het leven weer worden ontdekt: "creare un 'architectura significa, primare un ambiente e creare un modo di vita" 17*.

Jorn verklaart in 1957 dat het aanvaarden van de theorie van de stedebouw als eenheid een dialektische stap is om tot experimentele aktiviteiten te kunnen komen 18*. Maar de interpretaties lopen nogal uiteen. De spanning tussen de artistieke vrijheid van het individu en de sociale vrijheid doet zich al voor de oprichting gevoelen. Jorn bepleit eigenlijk een grote vrijheid en onafhankelijkheid van de kunstenaar, of zoals hij in zijn openingswoord op het kongres te Alba al had verwoord: "Ik kreëer, ik denk en ik spreek", ik ben en blijf kunstenaar 19*.

De internationale lettristen daarentegen, steunend op de nieuwe inzichten van het urbanisme, het libertair marxisme en het surrealisme, zijn gericht op de maatschappelijke omwenteling en deze laat zich niet rijmen met het profileren van de positie van de artiest in een burgerlijke maatschappij. Door hen wordt het unitair urbanisme gezien in het perspektief van een grote reële vrijheid.

Bij de Bauhaus der Verbeeldingbeweging is de kunstenaar nog in gevecht gewikkeld met de artistieke exponenten van deze burgerlijke maatschappij: de industriële vormgeving, het burgerlijk funktionalisme, de diktatuur van de rationaliteit, terwijl de internationale lettristen deze fase hebben afgesloten en een bijdrage willen leveren aan de maatschappelijke omwenteling. Maar ondanks de verschillen wordt de

totale maatschappelijke kritiek gekoppeld aan het pleidooi voor een vrije spontane ongebonden kunst. Dit historisch kompromis zal vruchtbare resultaten opleveren, maar zal enige jaren na de oprichting van de Situationistische Internationale, uit elkaar barsten.

Samenvattend kan men stellen dat de situationisten met hun konsept van de stedebouw als eenheid de analytische observaties uit de psychologie willen verbinden met de studie van de ekologische omgeving opdat de resultaten ervan worden ingebracht in de konstruktie van situaties. Maar uiteindelijk is de konstruktie van situaties, het kreëren van de autonomie en niet verwerven van een zo groot mogelijke artistieke vrijheid, het perspektief. Zo zal de konstruktie van situaties, het gevecht om de maatschappelijke vrijheid, hèt richtinggevend beginsel worden voor de situationisten waar de stedebouw als eenheid deel van uitmaakt.

Al in zijn lettristen-tijd noemt Debord het begrip situatie. In zijn film *Hurlement en faveur de Sade* (1952) klinkt de oproep om situaties te kreëren. Maar de konstruktie van een situatie, wordt nog geheel in artistieke termen gevat, het is een aktiviteit die plaatsvindt in een begrensde ruimte, om de toeschouwer uit zijn lethargie te wekken. De bioskoop, de galerie, het atelier is de plek, waar d.m.v. de provokatie, het schandaal etc. de passieve kunstkonsument tot aktiviteit wordt aangespoord om aan de kreatieve uitbarsting van de kunstenaar deel te nemen. In de loop van de jaren vijftig wordt de situatie op een geheel andere wijze ingevuld. De situatie overschrijdt het afgebakende terrein van de kunstenaar en gaat de direkte leefomgeving omvatten.

Wanneer Debord deze ontwikkeling heeft doorgemaakt is het situatiebegrip definitief losgeweekt uit de existentie-filosofie, waar het vanaf de jaren twintig van deze eeuw mee was verbonden. Debord geeft aan Heidegger's interpretatie van de situatie -die existenziale Bestimmtheit, die für den Mann wesenhaft verschlossen ist- zoals die vervormd via Sartre's *L'être et le néant* tot hem is doorgedrongen, een revolutionaire draai 20*. De situatie is bij hem het terrein, waar de revolutie op mikro-nivo plaatsvindt. Maar deze invulling biedt aan het eind van de jaren vijftig geen uitkomst meer.

Debord raakt in de ban van Hegel. Hij probeert zijn kritiek meer aan te laten sluiten bij Hegel's opvatting over de situatie zoals die terug te vinden is in zijn *Ästhetik*. Bij Hegel is de situatie ingebed in het systeem van objektieve krachten, maakt ze deel uit van de beweging van de objektieve geest, is ze intermediair in het systeem van de "algemene wereldtoestand" en het handelingsmoment van het subjekt. "Die ideale Subjektivität trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, *was in ihr ist*, auszuführen uns zu volbringen hat. Dazu bedarf sie einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen" (kursivering R.S.) 21*.

Dit betekent, dat volgens Hegel de objektieve geest uiteindelijk via het subjekt opereert en dat de speelruimte van het individu in het geheel is beperkt. De algemene verhoudingen bepalen en beperken de partikuliere initiatieven en deze verhoudingen veroorzaken volgens Hegel de tweespalt in het individu, de subjektieve vervreemding. Het individu meent door zijn aktiviteiten, waaronder de geestelijke, een decessieve

invloed uit te oefenen, maar wordt gestuurd door de objektieve geest, de geest die zich uitdrukt in politieke, juridische, morele verhoudingen, de geest die geschiedenis is. De "grootse" daden van het individu, zijn zoals al is gesteld slechts "de behoeften", in hunn algemeenheid manifestaties van de idee, die tot ontwikkeling komt. En het terrein, waar de "uitingsvormen" van de idee met elkaar in konflikt komen, wordt door Hegel aangeduid met situatie. Anders geformuleerd, de situatie verschaft de mogelijkheid aan dat wat nog "verborgen" is in de "algemene wereldtoestand", om naar buiten, op de voorgrond te treden.

In de situatie vindt als het ware de strijd plaats, de botsing als gevolg van het manifest worden van de idee, dus ook de idee die gestalte krijgt in de kunst. Veelvuldig noemt Hegel in zijn verhandeling over de situatie het theater, wat niet vreemd is daar theater en situatie vanaf eind 17e, begin 18e eeuw eng zijn verbonden. In het theater drukt de situatie de eenheid uit van plaats en tijd. Volgens Hegel worden op het toneel de konflikten uitgevochten; op het toneel doolt de tijdgeest rond.

Een aantal aspekten van Hegel's uiteenzetting over de situatie wordt door Debord overgenomen. Zo worden door hem situatie en theater met elkaar in verband gebracht. Maar verder interpreteert Debord Hegel wel op een zeer eigenzinnige wijze. De konflikten, de beweging van de wereldgeest, de dialektiek, de situatie worden afgezonderd uit het Hegelse systeem en in een kader geplaatst, waarin het individu de situatie direkt kan beïnvloeden. De situatie wordt bij Debord het toneel waar de "revolutie" zich gaat voltrekken, een revolutie die naar zijn mening in eerste instantie nog door het individu, de kunstenaar samen met andere "subversieve" krachten in gang zal worden gezet.

Tot aan het eind van jaren vijftig kan de Situationistische Internationale dan ook als een artistieke avant-garde beweging worden beschouwd, die in de traditie past van het dadaïsme, het surrealisme, het lettrisme en Cobra. Maar de verandering heeft zich al aangekondigt.

Waar de situationisten naar streven is een herboren kreatieve persoon die zijn leefomgeving inricht. De gekonstrueerde situatie, het omvormen van de stad, was een stap op weg naar het herscheppen van het gehele landschap. Over de as Parijs-Amsterdam, met aan het ene eind Debord en aan het andere Constant, worden vanaf 1958 de ideeën over een andere stedebouw heen en weer geschoven. Maar Debord wordt ongeduldig, zijn perspektief reikt verder dan een utopisch gekonstrueerde samenleving, zoals Constant's New Babylon. In 1960 verlaat Constant de beweging, een korte tijd later gevolgd door Asger Jorn.

Volgens Debord blijven de situationisten teveel verknocht aan de kunst. Nachtenlang eindeloos diskussiëren over nieuwe avonturen en experimenten in de kunst is aangenaam, maar om "de kunst op te heffen" en alle energie te steken in een totale revolutie, blijkt een te radikale stap voor de meeste kunstenaars te zijn. Een felle strijd ontbrandt in de beweging. Teveel kunstenaars interpreteren de zinsnede de opheffing van de kunst, uitsluitend in termen van vernietiging van de "oude" en het aanvangen van een "nieuwe" kunst. Debord wrijft de kunstenaars onder de neus dat de Situationistische Internationale niet langer een artistiek avant-garde-instituut is maar een revolutionaire

organisatie. Met een verbetenheid à la André Breton ontdoet Debord zich van zijn tegenstanders. Tientallen kunstenaars worden in 1962 geroyeerd. Debord overziet hooghartig het slagveld. De radikale theorie kent geen rust en genade, kent geen pijn van het afscheid nemen.

De droom van de kunstenaar wordt wreed verstoord. Het kunstwerk, het kunstzinnig experiment wordt door Debord naar de mestvaalt van de geschiedenis verwezen. Kan er nog worden gediskussiëerd over de esthetische waarde van een kunstwerk, over een kreatieve invulling van de direkte leefomgeving? Neen, zegt Debord. De kunst, elke kreatieve uiting wordt meegezogen in de massakultuur, wordt massaal gekonsumeerd en wordt gedragen door het trompetgeschal van de massa-media. De kunst als waar, het kunstwerk als spekulantenobjekt, wordt door de situationisten in hun geschriften ontmaskerd. De situationisten scheuren de gebruiks- en de ruilwaarde van een esthetisch objekt verder uit elkaar. Kunst kan geen kunst meer zijn in een tijd waarin de konsumptieverhoudingen hun wil opleggen.

Debord slaat met enkele getrouwe situationisten een andere weg in. Hun verlangen reikt verder dan het grote geld in de galeriewereld, zij willen een libertaire maatschappij op radensocialistische grondslag. De overgebleven situationisten willen hun kritiek méér laten zijn dan een kritiek op de artistieke avant-garde, het stedelijk milieu, het funktionalisme in de architektuur, de kunstbeschouwing en de rol en funktie van de kunst in deze konsumptiemaatschappij. Andere milieu's zullen door hen in de jaren 60 worden verkend om de strijd tegen deze spektakelmaatschappij aan te binden. Maar dat is weer een andere geschiedenis.

René Sanders

Noten:

1. J. Huizinga, *Homo-ludens, proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur*, Haarlem 1938.
2. "Manifest van de experimentele groep", *Reflex*, nr. 1, Amsterdam 1948.
3. F. Böckelmann e.a., *Bevrijding van het dagelijks leven*, Baarn 1971 pag. 129.
4. Uit "Pourquoi le lettrisme", *Potlatch*, nr. 22, Parijs september 1955.
5. *Potlatch*, nr. 23, Parijs okt. 1955.
6. P.H. Chombart de Lauwe, *Paris et l'agglomération parisienne*, deel I, *l'espace social dans une grande cité*, Parijs 1952, pag. 25.
7. W. Benjamin "Paris die Hauptstadt des 19te Jahrhunderts", in *Illuminationen*, Frankfurt 1977, pag. 170 e.v.
8. Constant, "Nieuw Urbanisme", *Provo*, nr. 9, Amsterdam augustus 1966 en in: *Revue Integration*, nr. 10, Arnhem november 1967.
9. dérive: is letterlijk afwijken van een koers, op drift raken, afdrijven. Het is je mee laten voeren door de stemmingen die de stad oproept.
10. Ivan Chtcheglov, schrijvend onder de naam Gilles Ivain, is vanaf 1953 lid van de Lettristische Internationale. Uit dat jaar dateert zijn "Formulaire pour un urbanisme nouveau", dat in het eerste nummer van het

tijdschrift *Internationale Situationniste* (1958) wordt afgedrukt.
11. R. Crevel, in *Le surréalisme au service de la révolution*, nr. 3, Parijs 1931, pag. 35.
12. Guy Debord "Théorie de la dérive", *Les Lèvres Nues*, nr. 9, Brussel 1956, pag. 9 e.v. en *Internationale Situationniste* nr. 2, Parijs 1958, pag. 17 e.v.
13. Bijvoorbeld: G. Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, Parijs 1957.
14. Artikel dateert uit 1954 en is opgenomen in: A. Jorn, *Pour la Forme; Ébauche d'une méthodologie des arts*, Parijs 1958. Deze bundel bevat de artikelen die Jorn in de Bauhaus der Verbeeldingperiode geschreven heeft.
15. J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie - politique du signe*, Parijs 1972, pag. 208.
16. J. Baudrillard, *Le système des objets*, Parijs 1968, pag. 81.
17. M. Bandini, *L'estetico il politico*, Rome 1977, pag. 76.
18. K. Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, Berkeley 1981/1982, pag. 16/17.
19. A. Jorn, *Pour la forme*, Parijs 1958, pag. 27.
20. J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Parijs 1943, pag. 510, pag. 562/563, pag. 652.
M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle 1927, pag. 299 en pag. 300.
21. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, deel I, Frankfurt (1970) 1986, pag. 235.

Selektieve bibliografie:

M. Bandini, *L'estetico il politico, da Cobra all Internazionale Situazionista*, 1948-1957, Rome 1977.
G. Berreby (red.), *Documents rélatifs à la fondation de l'I.S.*, 1948-1957, Parijs 1985.
Constant, "Manifest v/d Experimentele Groep", *Reflex* nr. 1, Amsterdam 1948.
Constant, "Cultuur en contra-cultuur", *Reflex* nr. 2, Amsterdam 1949.
Constant, *Opstand van de Homo Ludens*, Bussum 1969.
Constant, "Planologie en/of revolutie?" in *Te Elfder Ure*, nr. 4%HK5, Nijmegen 1970.
Constant-New Babylon, Haags Gemeentemuseum 1974.
G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale*, Parijs 1957.
G. Debord, *Guide Psychogéographique de Paris*, Kopenhagen 1957.
G. Debord, *The Naked City, illustration de l'hypothése de plaques tournantes en psychogéographique*, Parijs 1957: in Asger Jorn *Pour la Forme-Ébauche d'une méthodologie des arts*, Parijs 1958.
G. Debord, *Fin de Copenhague*, écriture detournée (met Asger Jorn), Kopenhagen 1957.
G. Debord, *Mémoires*, écriture detournée, Kopenhagen 1957 (met Asger Jorn), als uitgave van: Internationale Situationniste, Parijs 1959.
G. Debord, *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* (met P. Canjuers), Parijs 1960.
G. Debord, *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la*

politique et l'art, Randers juni 1963.
G. Debord, *La société du spectacle*, Parijs 1967, 1971.
G. Debord, *La véritable scission dans l'Internationale-Circulaire publique de l'Internationale Situationniste* (met Gianfranco Sanguinetti), Parijs 1972.
voorwoord van G. Debord in de 4e Italiaanse editie van : *De spektakelmaatschappij*, Parijs 1979.
G. Debord, *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Parijs 1985.
G. Debord, A. Becker-Ho, *Le "jeu de la guerre", relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Parijs 1987.
G. Debord, *Commentaires sur "La société du spectacle"*, Parijs 1988.
Internationale Lettriste nr. 1 t/m 4, 1952-1954.
Internationale Situationniste nr. 1 t/m 12, 1958-1969, integrale heruitgave: Amsterdam 1970, 1972 en Parijs 1975, 1976.
I. Isou, *Esthétique du cinéma, esquisse d'une définition de l'art*, Parijs 1953.
I. Isou, "Introduction à l'esthétique imaginaire", *Front de la Jeunesse*, nr. 7, Parijs mei 1956, 1977, 1985.
I. Isou, "Manifeste pour le bouleversement de l'architecture", *C.R.L.*, nr. 16, Parijs 1968.
I. Isou, *Histoire du socialisme, du socialisme primitif au socialisme des créateurs, suivi de manifestes pour le soulèvement de la jeunesse*, Parijs 1984.
A. Jorn, *Contre le fonctionalisme*, Milaan 1954.
A. Jorn, *Guldhorn og lykkehjul*, (Franse vert: *La roue de la fortune, méthodologie des cultes*, Kopenhagen 1957.
A. Jorn, *Pour la Forme-Ébouche d'une méthodologie des arts* (essays geschreven van 1953 tot 1957) Parijs 1958.
A. Jorn, *Critique de la politique économique-Suivie de la lutte finale*, Parijs 1960, heruitgave Parijs 1971.
A. Jorn, *Vaerdi og \konomi, Kritik af den !konomiske politik og udbytningen af det enestaaende*, Kopenhagen 1962.
A. Jorn, *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* (uitgave Skandinavisch Instituut voor Vergelijkend Vandalisme), Parijs 1964.
A. Jorn, *Gedanken eines Künstlers*, deel I *Heil und Zufall* (Kopenhagen 1952; deel II *Die Ordnung der Natur*, München 1966.
A,. Jorn, *La langue verte et la cuite-Étude gastrophonique sur la marmytologie musiculinaire* (met Noël Arnaud), Parijs 1968.
De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier (toegeschreven aan Mustapha Khayati), A.F.G.E.S. Straatsburg 1966, Parijs 1976.
Les Lèvres Nues, Brussel april 1954-sept. 1958; integrale heruitgave, Parijs 1978.
Potlatch, nr. 1 t/m 29, Parijs 1954-1957, nr. 30, Amsterdam 1959; integrale heruitgave, Parijs 1985.
R. J. Sanders, *Beweging tegen de schijn; de situationisten een avant-garde*, Amsterdam (1987) 1988.
G.F. Sanguinetti, (Censor), *Rapporto veridico sulle ultime opportunità*

di salvare il capitalismo in Italia, Milaan 1975 (Franse vert. G. Debord, Parijs 1976).
G.F. Sanguinetti, *Prove dell'inesistenza di Censor enunciate dal suo autore, Milaan 1976.*
G.F. Sanguinetti, Del terrorisme e dello stato, la teorio e la pratica del terrorismo per la prima volta divulgata, Milaan 1979; Franse vert. 1980; Ned. vert. 1982.
R. Vaneigem, *Traité de savoir-vivre a l'usage des jeunes générations*, Parijs 1967.
R. Vaneigem, „Terrorisme ou Révolution" , voorwoord in: E. Coeurderoy, *Pour la révolution classique de la subversion*, Parijs 1972.
(Ratgeb), *De la grève sauvage à l'autogestion généralisée*, Parijs 1974; toegeschreven aan R. Vaneigem.
(J. F. Dupuis), *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville !!!, 1977; toegeschreven aan R. Vaneigem.
R. Vaneigem, *Le livre des plaisirs*, Parijs 1979.
R. Vaneigem, *Le mouvement du Libre-Esprit*, Parijs 1986.
R. Viénét, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Parijs 1968.